Dictionnaire des Musiciens

LES DICTIONNAIRES

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

Copyrighted material

Cet ouvrage a été réalisé par les services éditoriaux et techniques d’Encyclopædia Universalis

ISBN : 9782852291409

© Encyclopædia Universalis France, 2016

Retrouvez-nous sur http://www.universalis.fr

Couverture : © Johnkwan/Shutterstock

Pour tout problème relatif aux ebooks Universalis,
merci de nous contacter directement sur notre site internet :
http://www.universalis.fr/assistance/espace-contact/contact

Bienvenue dans le *Dictionnaire des Musiciens*, publié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles du Dictionnaire à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, utilisez l’Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Uniquement sur Amazon :
Afin de consulter dans les meilleures conditions cet ouvrage, nous vous conseillons d'utiliser, parmi les polices de caractères que propose votre tablette ou votre liseuse, une fonte adaptée aux ouvrages de référence (par exemple Caecilia pour Kindle). À défaut, vous risquez de voir certains caractères spéciaux remplacés par des carrés vides (□).

Introduction

Dans un ouvrage qui mêle étroitement compositeurs et interprètes – sans oublier les compositeurs-interprètes –, une interrogation fondamentale s’impose : la partition est-elle déjà la musique ? Nous savons que la musique n’est pas nécessairement écrite, qu’elle peut être transmise oralement, pratique qui est courante sur tous les continents et à toutes les époques. Cependant, dans le monde occidental, on a pris l’habitude, depuis le ixe siècle environ, de noter la musique, d’abord avec un système de neumes, avant d’en arriver à une partition dans laquelle sont symbolisés par des notes non seulement les hauteurs mais également la durée de ces notes, les silences, les nuances et les dynamiques. Cette notation, qui s’est complexifiée considérablement au cours des siècles – notamment avec les traités Ars nova de Philippe de Vitry et Notitia artis musicae de Johannes de Muris, publiés vers 1320 –, a trouvé une forme quasi définitive vers la fin du xvie siècle.

La plupart des musicologues pensent que la notation musicale occidentale est devenue indispensable lorsque les chants d’église ont évolué vers des formes de plus en plus élaborées. À l’inverse, d’autres avancent que le langage musical s’est enrichi et est devenu plus savant grâce, précisément, à l’apparition de la notation. Quoi qu’il en soit, comme l’a écrit Max Weber dans Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique : « Une œuvre musicale occidentale quelque peu compliquée ne saurait, sans les ressources de notre notation musicale, ni être produite, ni être transmise, ni être reproduite : sans cette notation, elle ne peut absolument pas exister en quelque lieu et de quelque manière que ce soit. Pas même comme possession interne de son créateur. » La musique serait donc d'abord une partition qu'il faut savoir déchiffrer pour pouvoir l'interpréter. Elle serait quelque chose qu'on lit, et elle ne pourrait être écoutée si elle n'était pas lue. De là la définition du musicien, qui est celui qui lit la musique, c'est-à-dire qui entend les sons en lisant les notes, par opposition à celui qui aime la musique mais qui ne sait pas lire une partition et qu'on nomme le mélomane. Pourtant, cette définition s'avère par trop restrictive, car il existe d'immenses musiciens qui n'ont jamais su lire une note de musique : contentons-nous de citer Art Tatum, génie du piano et aveugle de naissance. On voit par là à quel point les définitions sont à prendre avec beaucoup de prudence, dans la mesure où elles tiennent rarement compte de tous les paramètres, de tous les genres ou de tous les styles.

Pour revenir à la musique notée, cette spécificité de la musique occidentale, quel est son statut ? Quel rapport existe-il entre la partition et la musique ? La partition est-elle déjà de la musique ? La musique est-elle dans la partition ? Dans L'Imaginaire, à la question « Qu'est-ce que la Septième Symphonie [de Beethoven] en personne ? », Jean-Paul Sartre répond : « Pour moi cette Septième Symphonie n'existe pas dans le temps, je ne la saisis pas comme un événement daté, comme une manifestation artistique qui se déroule dans la salle du Châtelet le 17 novembre 1938. Si demain, si dans huit jours j'entends Furtwängler diriger un autre orchestre qui interprète cette symphonie, je serai de nouveau en présence de la même symphonie. Simplement, elle sera mieux ou moins bien jouée. » On voit par là que Sartre se situe dans une démarche perspectiviste, c'est-à-dire que la partition n'est pas la musique, mais bien la musique possible. La partition n'est qu'un élément intellectuel, un cadre théorique, elle n'est que la notation d'une œuvre qui n'existe réellement que lorsqu'elle est exécutée. Mais, considérée pour elle-même, la partition écarte cette dimension sensible et esthétique indispensable pour qu'on puisse parler de musique. Par ailleurs, elle exclut le savoir-faire individuel inhérent à chaque interprète et qui lui confère la dimension artistique et esthétique propre à tout art.

La musique n'existe-t-elle que par l'interprétation ? Et en quoi consiste l'interprétation d'une œuvre musicale ? Interpréter une œuvre inscrite sur une partition, c'est investir celle-ci pour lui conférer un caractère unique dans l'espace et dans le temps, marqué par l'individualité de chaque musicien. Pour le chant plus que pour toute autre discipline, on invoque le caractère parfaitement singulier et souvent identifiable de chaque interprète. Cela est assez compréhensible si on admet qu'ici l'instrument et le corps ne font qu'un. À ce titre, on parle par exemple du timbre unique et reconnaissable entre tous de Maria Callas. Et il est vrai que le chant est également particulier dans la mesure où, au-delà du timbre qui lui est propre, il se caractérise par une manière particulière à chaque interprète de marquer les consonnes, les voyelles, par la manière de dire le texte en infléchissant plus ou moins certaines syllabes. À cela on peut ajouter que toute exécution est unique, même si elle est l'œuvre du même musicien. En ce sens, on peut affirmer que la musique est un acte singulier qui n'est jamais répété à l'identique. C'est pourquoi il n'est pas rare qu'un musicien enregistre plusieurs fois une même œuvre : toutes les versions du Sacre du printemps enregistrées par Pierre Boulez sont différentes et possèdent des caractéristiques irréductibles les unes aux autres. Il en va de même du jazz, avec cette dimension supplémentaire qu'apporte l'improvisation, qui n'est évidemment jamais la même.

Par sa dimension perspectiviste, l'œuvre musicale se différencie des arts plastiques. Un tableau est unique et sa réalité se dissémine dans la diversité des reproductions, de sorte que tout le monde connaît La Joconde sans être nécessairement allé au Louvre. En effet, ce tableau est reproduit un peu partout, des manuels scolaires aux livres d'art en passant par la publicité. L'œuvre picturale est unique ; pourtant, elle se démultiplie dans tous les médias. Il en va différemment de l'œuvre musicale, si on considère qu'une partition est destinée à donner vie à plusieurs interprétations. Curieusement, cette diversité se voit menacée par l'enregistrement et le disque. Et même s'il existe plusieurs enregistrements d'une même œuvre, il n'est pas rare qu'un auditeur s'en tienne à une version unique, soit parce qu'il ne saisit pas l'intérêt de disposer de plusieurs versions d'un même morceau, soit parce qu'il reste attaché à une version de référence jugée insurpassable. Mais cette réflexion serait incomplète si on ne prenait pas en compte une partie du public, celle qui est venue au concert grâce au disque. Dans ce cas, il s'agit de la démarche inverse.

Le disque, en effet, a changé le rapport à la musique et, plus profondément, à notre connaissance de celle-ci. Connaît-on mieux ou moins bien la musique grâce à celui-ci ? Là encore, on ne peut apporter une réponse unique et définitive. Pour celui qui pratique la musique, la découverte d'une œuvre passe en premier lieu par l'audition passive, alors qu'elle passait par la réappropriation active, c'est-à-dire par le déchiffrage d'une partition. Désormais, on connaît plus facilement un plus grand nombre d'œuvres, mais de manière plus superficielle. Pour l'amateur, en revanche, le problème est quelque peu différent, puisqu'il a la possibilité d'écouter à peu près tout et quand il veut, surtout si on pense à quel point le téléchargement facilite la circulation des biens culturels. En revanche, l'enregistrement ne remplace pas l'expérience unique du concert, surtout si on croit, comme Pierre Boulez, qu'il est important de « voir la musique » et pas seulement de l'écouter. Car c'est par l'écoute et par la vue qu'on pourra peu à peu associer et repérer le timbre d'un instrument, le rôle du chef d'orchestre, et accéder ainsi à une plus grande compréhension, donc à une meilleure appréciation de l'œuvre proposée.

Il serait dommage d'opposer l'enregistrement à l'expérience du concert : ceux-ci sont bel et bien complémentaires. Mais il faut avoir conscience que l'essence même de l'œuvre musicale, que celle-ci appartienne au répertoire de la musique savante, au jazz ou au rock, est d'être sans cesse différente et susceptible d'être renouvelée par l'interprétation que le musicien en donne et qui est unique à chaque fois. Interprétation également conditionnée par un public qui n'est jamais exactement le même, ou par l'acoustique d'une salle de concert. Or la singularité d'une exécution a été contredite par l'enregistrement, qui au contraire est fixe, puisque à chaque fois qu'on met le disque, c'est la même chose qu'on entend. Le disque peut nous faire croire à l'identité de l'œuvre ; il apparaît alors comme la négation de l'essence de la musique. Reste que bien connaître une œuvre par l'enregistrement peut permettre de mieux en saisir le déroulement, surtout si on a écouté plusieurs fois celui-ci afin de mieux l'appréhender dans la salle de concert, d'en noter les changements par rapport notamment à l'enregistrement qu'on possède chez soi, afin de goûter un événement non reproductible et de se laisser surprendre par nn artiste unique.

Juliette GARRIGUES

ABBADO CLAUDIO (1933-)

Introduction

Claudio Abbado s’inscrit dans la légende des grands chefs d’orchestre italiens dont la carrière s’est accomplie au plus haut niveau dans leur pays et à l’étranger, à l’opéra comme au concert. Certains ont vu en lui une personnalité comparable à celle de Toscanini, à un demi-siècle de distance.

Claudio Abbado. *Claudio Abbado à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1994. «Je ne parle pas beaucoup à l'orchestre, parce qu'au concert on ne peut pas parler, le contact se fait uniquement par les yeux, par l'expression des mains, et les musiciens, peu à peu, ont fini par comprendre ce que je pensais, ce que je voulais» (Abbado dans le documentaire réalisé en 1996 par Paul Smaczny «Claudio Abbado.*

Hearing the Silence. Sketches for a Portrait» — «Entendre le silence. Esquisses pour un portrait»).

• Un musicien du monde

Fils du violoniste et pédagogue Michelangelo Abbado, Claudio Abbado naît à Milan le 26 juin 1933. Il étudie le piano, la direction d'orchestre (avec Antonino Votto) et la composition (avec Bruno Bettinelli) au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan jusqu'en 1955. Il travaille également avec Friedrich Gulda (Salzbourg, 1955), Hans Swarowsky (Académie de musique de Vienne, 1956-1958), Carlo Zecchi et Alceo Galliera (Accademia musicale Chigiana de Sienne). En 1958, il remporte le prix Koussevitzky au Berkshire Music Center de Tanglewood. En 1960, il fait ses débuts en concert à la Scala de Milan pour le tricentenaire de la naissance d'Alessandro Scarlatti puis enseigne la musique de chambre au Conservatoire de Parme (1960-1962). Il remporte le prix Mitropoulos à New York en 1963, et devient l'assistant de Leonard Berustein à l'Orchestre philharmonique de New York. Le 24 mars 1965, il fait ses débuts lyriques à la Scala de Milan en créant à la Piccola Scala l'opéra de Giacomo Manzoni *Atomtod* (« Mort atomique »). Herbert von Karajan l'invite à diriger l'Orchestre philharmonique de Vienne au festival de Salzbourg 1965, où il conduit le 14 août la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* de Gustav Mahler. En mars et avril 1966, il dirige à la Scala *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Une grande partie de sa carrière va se dérouler dans la prestigieuse institution milanaise : il y est chef permanent de 1968 à 1971, directeur musical de 1971 à 1977 et directeur artistique de 1977 à 1986. Il va en élargir considérablement le répertoire, en y faisant figurer des classiques du xx^{e} siècle alors peu représentés, comme *Oedipus Rex* de Stravinski (1969), *Wozzeck* de Berg (1971), *Erwartung* de Schönberg (1980), *Prometeo* de Luigi Nono (1985). En 1968, il débute au Covent Garden de Londres dans *Don Carlo* de Verdi, mis en scène par Luchino Visconti, et revient à Salzbourg pour diriger *Le Barbier de Séville* de Rossini dans la production de Jean-Pierre Ponnelle. En 1971, la Wiener Mozartgemeinde lui décerne la médaille Mozart et il devient l'un des invités réguliers de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Claudio Abbado s'est toujours passionné pour la formation des jeunes instrumentistes. Il fonde en 1978 l'Orchestre des jeunes de la Communauté européenne (European Community Youth Orchestra), devenu en 1993 l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne (European Union Youth Orchestra), dont il est le directeur musical jusqu'en 1990. Dès sa création en 1981, le Chamber Orchestra of Europe en fait son premier chef invité. Il fonde plus tard (1986) le Gustav Mahler Jugendorchester avec des instrumentistes des pays n'appartenant pas à la Communauté économique européenne. En 2005, il participe à Caracas, au Venezuela, à la création de l'Orchestre des jeunes latino-américains (Orquesta de Jóvenes Latinoamericanos).

Claudio Abbado s'est limité à quelques orchestres qu'il dirige régulièrement : en dehors de Vienne et de Milan, il est chef permanent (1979-1983) puis directeur musical (1983-1988) de l'Orchestre symphonique de Londres, principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Chicago (1982-1986) ; il se produit aussi avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de Boston. En 1982, il fonde l'Orchestra Filarmonica della Scala pour développer l'activité symphonique milanaise. Entre 1986 et 1991, il est directeur musical de la Staatsoper de Vienne et, à partir de 1987, *Generalmusikdirecktor* de la Ville de Vienne, où il fonde en 1988 un festival de musique contemporaine, Wien Modern. En 1989, les musiciens de l’Orchestre philharmonique de Berlin le choisissent pour succéder à Herbert von Karajan, poste qu’il conserve jusqu’en 2002 (son successeur est Simon Rattle) ; il renouvelle plus d’un tiers des effectifs de cette prestigieuse phalange, dont il élargit le répertoire, l’ouvrant notamment aux créations récentes. De 1994 à 2002, il assure la direction artistique du festival de Pâques de Salzbourg. Après son départ de Berlin, il réduit ses activités pour raisons de santé et s’investit dans de nouveaux projets en faveur de la jeunesse, en faisant revivre notamment, en 2003, un orchestre au festival de Lucerne, le Lucerne Festival Orchestra. Il meurt le 20 janvier 2014, à Bologne.

• Un musicien à l’écoute

Abbado a radicalement modifié les habitudes musicales à la Scala de Milan, créant des concerts populaires, portant la musique dans les usines, les écoles, les hôpitaux et les prisons – souvent en compagnie de son ami Maurizio Pollini, avec qui il partage le même idéal politique et social –, fondant un atelier de création, Musica Realtà, et renouvelant le répertoire dans une direction conforme à ses convictions communistes. Son engagement à la Staatsoper de Vienne, qui correspondait à une politique de rajeunissement analogue, a été écourté, sans lui permettre de laisser une empreinte profonde sur l’illustre maison. À Berlin, il a opéré une mutation similaire, transformant progressivement la sonorité et l’esthétique de l’orchestre trop exclusivement germaniques qu’avaient modelées Furtwängler et Karajan. Le recrutement de musiciens issus de toutes écoles instrumentales, l’ouverture du répertoire à des compositeurs peu joués à Berlin et à la musique contemporaine ont fait entrer l’illustre phalange de plain-pied dans le XXI^{e} siècle.

Le répertoire de Claudio Abbado va des classiques à l’extrême avant-garde, avec une prédilection pour Rossini, Verdi, Brahms, Richard Strauss et Mahler. Il a notamment créé les versions originales et révisées de l’« action scénique » *Al gran sole carico d’amore* de Luigi Nono (« Au grand soleil d’amour chargé », Teatro Lirico de Milan, 4 avril 1975 et 11 février 1978), qui lui est dédiée ainsi qu’à Maurizio Pollini.

Claudio Abbado. *En 2008, au Teatro Real de Madrid, Claudio Abbado donna avec le Mahler Chamber Orchestra une interprétation du Fidelio de Beethoven qui fit date. On le voit ici lors d'une répétition.*

Alain PÂRIS

Copyrighted material

ABEL KARL FRIEDRICH (1723-1787)

Symphoniste allemand de l’école préclassique, né le 22 décembre 1723 à Köthen, dans le duché d’Anhalt-Köthen, mort le 20 juin 1787 à Londres, Karl (ou Carl) Friedrich Abel fut l’un des derniers virtuoses de la viole de gambe.

Après avoir joué dans l’orchestre de la cour de Dresde de 1743 à 1758, Abel quitte sa patrie en 1759 pour s’installer à Londres, où il sera nommé musicien de la chambre de la reine Charlotte en 1764. Il se lie d’amitié avec Jean-Chrétien Bach lorsque celui-ci arrive à son tour dans la capitale britannique en 1762. En 1765, tous deux commencent à donner les concerts Bach-Abel, au cours desquels seront interprétées pour la première fois devant le public anglais des symphonies de Joseph Haydn. Abel et Jean-Chrétien Bach deviennent également les amis du jeune Wolfgang Amadeus Mozart lorsque ce dernier réside à Londres avec sa famille en 1764 et 1765. Abel a composé surtout de la musique instrumentale. L’une de ses symphonies (en *mi* bémol majeur, opus 7 n° 6) fut longtemps attribuée (sous le numéro K 18) au jeune Mozart, lequel l’avait copiée dans le cadre de son apprentissage.

E.U.

ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)

Champion de la musique de son temps et des œuvres méconnues, ce chef d’orchestre fut notamment le premier à enregistrer, dans les années 1950, l’intégrale des symphonies de Mahler.

Maurice de Abravanel, de son véritable nom, naît à Salonique, le 6 janvier 1903, de parents juifs séfarades ; l’un de ses ancêtres aurait été chancelier de Ferdinand le Catholique et d’Isabelle d’Espagne. Il fait ses études à Lausanne, où sa famille s’établit en 1909. Il se lie avec Ernest Ansermet, qui lui fait rencontrer Igor Stravinski et Arthur Honegger. Il commence des études de médecine (1919-1922) et constitue un orchestre à l’université de Zurich. Mais il opte bientôt pour la musique lorsque Ferruccio Busoni l’incite à aller travailler la composition à Berlin avec Kurt Weill (1922). Il fait ses débuts de chef d’orchestre en 1924, dans *La Flûte enchantée*, à la Staastsoper. Puis il dirige dans diverses villes allemandes (Neusterlitz, Altenburg, Zwickau, Kassel) avant de fuir le régime nazi pour se fixer à Paris en 1933. Il dirige *Don Giovanni* à l’Opéra en 1934. Pendant son séjour dans la capitale française, il côtoie les membres du groupe des Six et se lie avec Darius Milhaud. À Londres, il est directeur musical de la Compagnie des ballets de George Balanchine. En 1935 et 1936, il participe à la tournée en Australie de la British National Opera Company.

Puis, sur les conseils de Wilhelm Furtwängler et de Bruno Walter, il gagne les États-Unis, où il est le plus jeune chef d’orchestre invité au Metropolitan Opera de New York (1936) : en neuf jours, il y dirige sept représentations de cinq opéras différents. Il y reste jusqu'en 1938 mais doit céder son poste devant une campagne de presse défavorable. Au cours de la saison 1940-1941, il est attaché à l'Opéra de Chicago. Il dirige ensuite des comédies musicales à Broadway entre 1941 et 1949, notamment *Knickerbocker Holiday* de Kurt Weill. En 1943, il acquiert la nationalité américaine. Il séjourne à nouveau en Australie en 1946.

L'année suivante, il prend la direction musicale de l'Orchestre symphonique de l'Utah, à Salt Lake City qui, sans être considéré comme l'un des principaux orchestres américains, devient sous sa baguette une excellente formation rompue à tous les styles musicaux. Dans cet État culturellement très défavorisé, il donne les premières exécutions de certaines symphonies de Beethoven ou de Brahms et de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Après une vingtaine d'années, près des trois quarts des instrumentistes sont originaires de l'Utah, alors qu'ils n'étaient que 5 p. 100 à l'origine. Au début des années 1970, l'orchestre effectue une tournée européenne qui constitue une véritable consécration.

Abravanel s'attache alors à faire connaître le répertoire européen du xx$^{\text{e}}$ siècle, de Satie et Stravinski à Honegger, Milhaud et Bloch ; il est également l'un des champions de la jeune musique américaine. Après avoir subi une opération à cœur ouvert, il doit abandonner son poste en 1979, ce qui constitue cependant l'un des plus longs mandats qu'ait connu un chef à la tête d'un orchestre américain.

Entre 1954 et 1980, il est également directeur, durant les mois d'été, de la Musical Academy of the West à Santa Barbara, en Californie. En 1981, l'American Symphony Orchestra League lui décerne son *Gold Baton*. En 1982, il est directeur artistique du Berkshire Music Center de Tanglewood, où il est artiste en résidence à partir de 1983. Entre 1970 et 1976, il siège au National Arts Council. Il meurt à Salt Lake City, le 22 septembre 1993.

Abravanel aura marqué son époque par son rôle de défricheur. Sous les labels Vanguard et Vox, il a enregistré plus d'une centaine de 33-tours où se côtoient des intégrales des symphonies de Brahms, Mahler, Sibelius et Tchaïkovski, mais aussi des œuvres d'Erik Satie (l'intégrale de sa musique pour orchestre), Arthur Honegger (sa version du *Roi David* a été longtemps considérée comme une référence), Darius Milhaud, Ernest Bloch, Louis Moreau Gottschalk, Edgar Varèse... Avec le Mormon Tabernacle Choir, il fut l'un des premiers à graver les messes d'Alessandro Scarlatti ou les oratorios de Haendel (si l'on excepte évidemment *Le Messie*). Certaines de ces interprétations souffrent aujourd'hui d'une concurrence de qualité. La direction d'Abravanel, précise et efficace, reste celle d'un honnête homme, au sens du XVII^{e} siècle, même s'il lui manque souvent la dimension et l'envolée des plus grands. Mais, pour avoir été le premier sur bien des terrains, il conservera une place dans l'histoire de la direction d'orchestre.

Alain PÂRIS

ABSIL JEAN (1893-1974)

Figure dominante de la musique belge contemporaine, Jean Absil voit Ie jour à Bonsecours, dans le Hainaut. II est éIevé dans l'univers rigoureux de la musique d'église avant d'être admis au Conservatoire royal de Bruxelles. Il y remporte les premiers prix d'orgue, d'harmonie et de fugue et complète sa formation en étudiant la composition et l'orchestration avec Paul Gilson. En 1921, il reçoit Ie prix Agniez pour sa première symphonie et, l'année suivante, le second prix de Rome belge pour sa cantate *La Guerre*. Ses activités prennent rapidement de l'importance : en 1922, il remporte le prix Rubens et est nommé directeur de l'académie de musique d'Etterbeek (qui deviendra par la suite l'académie Jean-Absil) et, en 1930, on Ie retrouve, comme professeur cette fois, au Conservatoire royal de Bruxelles, titulaire de la classe d'harmonie (puis de fugue en 1939).

À ses activités pédagogiques, qui ne ralentiront jamais, s'ajoute le rayonnement d'un homme qui a occupé une place essentielle dans la vie musicale belge : en 1935, il fonde le groupe La Sirène (filiale belge du célèbre Triton parisien), mouvement qui révèIe au public les jeunes compositeurs de I'époque, et, en 1938, il participe à la création de Ia *Revue internationale de musique* à Bruxelles. Après Ia guerre, il cesse presque totalement d'écrire lorsqu'il accepte de devenir administrateur de la S.A.B.A.M. (Société belge des droits d'auteur). Mais ce silence Iui coûte et, en 1949, iI donne sa démission pour reprendre ses activités de pédagogue et de compositeur : Absil devient alors le guide de Ia nouvelle génération tout comme l'avait été Paul Gilson au début du siècle ; la plupart des jeunes compositeurs belges viennent travailler avec lui en marge des classes du Conservatoire, car Absil n'a jamais eu de classe de composition.

Toujours en quête de sources d'inspiration nouvelles, il voyage beaucoup et étudie, en Europe centrale notamment, les musiques populaires dans leur contexte original. Il en tire une étonnante application dans ses œuvres. Malgré une santé affaiblie, il ne cesse pratiquement pas de composer jusqu'à sa dernière heure.

L'œuvre de Jean Absil est très abondante (plus de cent soixante numéros d'opus) et touche à tous les domaines. Après une première période marquée par une libération progressive des contraintes académiques et au cours de laquelle il compose surtout son poème symphonique *La Mort de Tintagiles* (1923-1926), il s'imprègne des différents courants esthétiques qui voient le jour et en tire une intéressante synthèse dans son livre *Postulats de la musique contemporaine* (1937). Ces recherches sur la polytonalité et l'atonalité ne trouvent pas dans son œuvre d'application systématique. La parfaite connaissance des techniques nouvelles lui permet d'en doser l'usage et de réaliser des partitions qui sont, en quelque sorte, des carrefours. Mais la haute pensée artistique du compositeur et une matière musicale sans cesse renouvelée donnent à ses œuvres une originalité que cette simple recherche technique n'aurait pas apportée. Il faut attendre 1936 pour qu'il se tourne à nouveau vers l'orchestre symphonique avec une série de pages qui le révèlent comme l'un des maîtres de sa génération : *Symphonie n^o 2* (1936), *Concerto pour piano* (imposé au concours Ysaye en 1938), *Hommage à Lekeu* (1939), *Variations symphoniques* et *Concerto pour alto* (1942), *Symphonie n^o 3* (1943). Son orchestration claire et colorée est souvent traitée avec une virtuosité délicate qui rappelle Ravel et Roussel. Il aborde le théâtre lyrique avec féerie sur un poème de Henri Ghéon, *Peau d'âne* (1937), dont le succès l'encourage à persister dans cette voie : deux autres ouvrages voient le jour, une comédie musicale, *Le Chapeau chinois* (1944), et un opéra, *Les Voix de la mer* (1951). Pour Ie concert, il livre quelques grandes réalisations dramatiques, *Les Bénédictions* (1941), *Les Chants du mort* (1943), *Pierre Breughel l'Ancien* (1950), qui ne l'empêchent pas de traiter avec finesse et humour des pièces délicates comme *Enfantines* (1942), *Zoo* (1944) ou l'*Album à colorier* (1948).

Depuis la guerre, Absil utilise le principe de la variation comme axe générateur de ses œuvres. Il en pousse l'usage très Ioin, l'enrichissant de l'apport des techniques modernes qu'il a assimilées : après les *Variations symphoniques*, *Le Zodiaque* (1949), vaste fresque pour piano principal, chœurs et orchestre, est peut-être, dans cette Iignée, son chef-d'œuvre.

Dans le même temps, Absil se penche sur les sources populaires des musiques et compose de nombreuses partitions inspirées par les folkIores flamand, roumain, brésilien ou tchèque. La couIeur et la simplicité des lignes mélodiques de ces musiques l'attirent autant que les rythmes, parfois complexes, qu'il faut reconstituer pour réaliser une transcription fidèle. Là encore, il fait figure de novateur, utilisant le fruit de ses recherches à des fins précises et écartant l'emploi gratuit de la nouveauté. Ses dernières œuvres, pour petites formations ou instruments seuls, traduisent les préoccupations pédagogiques d'un homme qui n'a jamais cessé de chercher des horizons nouveaux pour la musique et d'en tirer une synthèse artistique.

Alain PÂRIS

ABŪ L-FARADJ ‘ALĪ AL-IṢFAHĀNĪ (897-967)

De son nom ‘Ali ibn al-Ḥusayn, un des plus célèbres humanistes arabes du x^e siècle, né à Ispahan, mort à Bagdad. Ses études dans cette ville portèrent à la fois sur les sciences religieuses et sur ce vaste domaine nommé *adab* qui recouvre à la fois la littérature, l’histoire, la géographie et même la musicologie. Une grande partie de sa vie s’écoula en voyages dans le Proche-Orient ; il fit un long séjour à Alep auprès du prince mécène Sayf al-Dawla, puis il revint se fixer à Bagdad où il jouit d’un grand renom à la cour des Būyides et où il mourut entouré d’un rare prestige dû à sa science. Il était de confession shī‘ite.

De son œuvre, pour la plus grande partie historiographique, subsiste un ouvrage prestigieux, le *Kitāb al-Aġānī* ou *Livre des chansons*. Ce titre, plusieurs fois utilisé avant Abū l-Faradj, s’explique par le fait qu’au départ figure l’étude de cent poèmes chantés, constitués en recueil sur l’ordre du calife Hārūn al-Rachīd et définitivement colligés sous l’un de ses successeurs, al-Wātiq. Dès le début, Abū l-Faradj signifie toutefois que son propos est bien plus vaste. Et, de fait, le *Livre des chansons* renferme à la fois des précisions sur les modes utilisés par les compositeurs de mélodies et aussi des biographies sur les *cantors*, sur les mécènes et sur les poètes à qui sont attribués les vers mis en musique. Quand il l’a jugé utile, l’auteur a inséré dans ces données des *narrationes* sur les circonstances qui avaient inspiré les poèmes cités. Au surplus, Abū l-Faradj dépasse la simple érudition accumulative : il est préoccupé de confronter et de discuter ses matériaux tout autant que de les rassembler ; il travaille certes à la limite de l'histoire, mais, moins que personne, il ignore qu'il manie des données discutables qu'il faut étayer de garanties. Ses récits sont donc toujours précédés d'une « chaîne de garants » en sorte que sa méthode se confond avec celle des « traditionnistes » rapportant les données historico-biographiques sur le prophète Mahomet et sur les grands ancêtres de l'islam.

Le *Livre des chansons* nous apparaît comme une manière d'encyclopédie où sont rassemblées les données d'une exceptionnelle valeur d'évocation sur la vie intellectuelle des grands nomades du désert arabique avant l'islam, sur la cour poétique de Hīra en basse Babylonie, sur le milieu hadjazien au VII^e siècle, sur l'épanouissement de la culture littéraire en Iraq au cours des deux siècles suivants. Mais là n'est pas seulement l'incomparable intérêt de cette encyclopédie historique et littéraire. Le *Livre des chansons*, en effet, nous conserve d'innombrables extraits d'auteurs antérieurs à Abū l-Faradj et des spécimens de récits oraux ou écrits remontant au début de la prose littéraire des Arabes. Sans Abū l-Faradj, nous ne saurions presque plus rien de logographes du début du IX^e siècle comme al-Haytam ibn ‘Adi, Ibn al-Kalbi ou al-Madā‘in et de bien d'autres qui sont à l'origine de la culture philologique et littéraire en arabe.

Abū l-Faradj a donc été, pour l'Orient arabe, un humaniste au sens où l'entendait notre Renaissance : il a su, en effet, conserver et transmettre les vestiges d'une culture menacée par le temps et présenter aux générations à venir le meilleur et le plus caractéristique de cette culture. Il a réalisé son dessein en empruntant la voie tracée avant lui par al-Ǧāhiz.

Régis BLACHÈRE

ACCARDO SALVATORE (1941-)

Aux XIX^e et XX^e siècles, l'école italienne du violon n'est pas la plus fournie en virtuoses de l'histoire de l'instrument. Si elle paraît en retrait comparée à ses sœurs russe, franco-belge ou allemande, elle n'en offre pas moins quelques étoiles de première grandeur, parmi lesquelles émerge la forte personnalité de Salvatore Accardo, technicien d'une rare sûreté et styliste au lyrisme sobre et chaleureux.

Salvatore Accardo naît à Turin le 26 septembre 1941. Son premier maître est Luigi D'Ambrosio – fils du célèbre fondateur de l'école de Bologne –, au Conservatorio di San Pietro a Majella de Naples. En 1955, Accardo obtient un troisième prix au concours international Giovanni Battista Viotti de Vercelli (Italie), avant même d'avoir obtenu son premier prix de violon au Conservatoire de Naples. Il le décroche en 1956, en même temps qu'il parvient en finale du concours international d'exécution musicale de Genève ; il étudie également avec Yvoune Astruc à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne. Au concours international Premio Paganini de Gênes, il obtient en 1957 un deuxième prix ex æquo avec Pierre Doukan (premier prix non décerné) et le premier prix devant Jean-Pierre Wallez en 1958, année où il remporte également le Trofeo Primavera de la R.A.I.

Accardo est tout d'abord happé par la carrière de virtuose et multiplie les tournées en Europe et sur le Nouveau Continent. Son répertoire, l'un des plus vastes qui soient, s'étend de Vivaldi et Bach aux compositeurs de son temps. Il se fait rapidement une réputation dans la musique de Paganini – avec les acrobatiques *Vingt-quatre Caprices* et les six concertos pour violon, dont il enregistre une intégrale avec Charles Dutoit à la tête de l'Orchestre philharmonique de Londres – et donne pour le disque l'intégrale de l'œuvre pour violon et orchestre de Max Bruch avec le Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt Masur. Les concertos de Bartók, Prokofiev et Penderecki figurent régulièrement à ses programmes. À son intention, Astor Piazzolla écrit sa *Milonga en ré,* pour violon et piano (1967), et Walter Piston sa *Fantasia,* pour violon et orchestre (1970). Accardo crée *Argot,* pour violon solo, de Franco Donatoni (1979), *Dikhthas,* pour violon et piano, de lannis Xenakis, avec Bruno Canino (1980), *6 Capricci,* pour violon (1976) et *Allegoria della notte,* pour violon et orchestre (1985), de Salvatore Sciarrino.

L'inlassable curiosité d'Accardo lui ouvre bien d'autres horizons. Il fonde en 1968 à Turin l'Orchestra da Camera Italiana, avec lequel il se produit fréquemment. De 1972 à 1977, il est même – après Felix Ayo (1952-1968) et Roberto Michelucci (1968-1972) – le premier violon de l'illustre ensemble I Musici, l'un des plus importants artisans de la redécouverte, au début des années 1950, du répertoire instrumental et du style d'interprétation de la musique baroque italienne. Cela ne l'empêche pas de se consacrer avec passion à la musique de chambre, grâce, notamment, au duo particulièrement bien accordé qu'il forme avec le pianiste Bruno Canino. Il enseigne aussi à l'Accademia musicale Chigiana (1973-1980) et anime, dans un esprit proche de celui qui règne à Prades – fief de Pablo Casals et d'Isaac Stern – ou à Lockenhaus – sous l'égide de Gidon Kremer –, les Semaines musicales internationales de Naples. En 1987, année même où il publie son ouvrage *L'Arte del violino* (avec M. Delogu, Rusconi, Milan), il dirige au festival de Pesaro un opéra de Rossini, *L'Occasione fa il ladro.* En 1994, il est nommé chef principal de l'orchestre du Teatro San Carlo à Naples. Deux ans plus tard, il redonne vie à l'Orchestra da Camera Italiana en prenant sa direction musicale. Avec cette formation, il enregistre notamment une intégrale des œuvres pour violon d'Astor Piazzolla (2003) et une troisième interprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi (2009).

Salvatore Accardo a joué ou possédé plusieurs Stradivarius : l'« ex-Reiffenberg » (1717), l'« Uccello di Fuoco » (« ex-Saint-Exupéry », 1718), le « Zahn » (1719), le « Reynier » (1727) et le « Hart » (1727), acheté à Zino Francescatti. Il a également joué sur deux Guarneri del Gesù, le « Reade » (1733) et le « Cannone » (1743) ayant appartenu à Paganini, et sur un Giovanni Paolo Maggini, le « Giorgio III » (« ex-Costa », 1620).

Pierre BRETON

ACUFF ROY (1903-1992)

Né le 15 septembre 1903 à Maynardville (Tennessee), au cœur des Appalaches, Roy Claxton Acuff a joué un rôle considérable dans l’histoire de la country music en transformant durant les années 1940 la country old time en une musique commerciale sachant cependant retenir l’essentiel de la tradition montagnarde. Pilier du show radiophonique puis télévisé Grand Ole Opry de Nashville, dont il a contribué à assurer la célébrité, créateur dès 1942, avec Fred Rose, d’une maison d’édition musicale, Acuff-Rose Publications, qui a permis aux compositeurs de country d’être indépendants, fondateur d’un important label, Hickory, Roy Acuff est cependant d’abord un grand artiste. Brillant violoniste, capable de faire swinguer n’importe quelle ballade anglo-irlandaise, chanteur vibrant sachant marier la ferveur du gospel blanc de son enfance au jazz des années 1930, il a arrangé ou composé plusieurs centaines de morceaux dont beaucoup sont devenus des standards de la country music : *Great Speckled Bird, Wabash Cannonball, Lonesome Old River Blues, The Precious Jewel,* le splendide *Wreck on the Highway* – sans doute son chef-d’œuvre –, *Night Train to Memphis, Fireball Mail, Jole Blonde,* adaptation country d’un thème traditionnel cajun...

Abondante, son œuvre enregistrée s’étend de 1938 à la fin des années 1980. Roy Acuff y dirige ses différents orchestres à cordes montagnards – Tennessee Crackerjacks, Crazy Tennesseans, Smokey Mountain Boys... – qui présentent certains des meilleurs solistes de Nashville : les guitaristes Jess Easterday et Charlie Collins, les joueurs de Dobro (guitare à résonateur) Cousin Jody (avec lequel il enregistre le « classique » *Steel Guitar Chimes*) ou Brother Oswald, les harmonicistes Dynamite Hatcher et Jimmie Riddle.

Devenu le patriarche de Nashville, gardien sourcilleux d'une tradition appalachienne qu'il avait en fait largement modernisée, Roy Acuff se lancera en 1948 dans une carrière politique infructueuse, briguant sans succès le poste de gouverneur du Tennessee ; il restera toujours engagé aux côtés des Républicains, participant aux campagnes présidentielles d'Eisenhower, de Nixon et de Barry Goldwater. Il joue dans les années 1970 un rôle capital dans la création du parc de loisirs Opryland à Nashville, un des plus fréquentés des États-Unis. Salué comme un des pères de la country music, Roy Acuff meurt le 23 novembre 1992 à Nashville.

Gérard HERZHAFT

ADAM ADOLPHE CHARLES (1803-1856)

Le talent facile, trop facile, d'Adolphe Adam, élève de Boieldieu (cinquante opéras-comiques et ballets en une trentaine d'années), connut, comme celui de son contemporain Auber, toutes les gloires, dont celle d'entrer à l'Institut en 1844. C'est à la facilité, c'est-à-dire à la fois habileté qui glisse au laisser-aller et complaisance pour le public qui conduit à la vulgarité, que son œuvre dut sa célébrité et doit son oubli. Le succès du *Chalet* (1834), du *Postillon de Longjumeau* (1836), de *Si j'étais roi* (1852) se prolongea longtemps ; et le ballet *Gisèle* (1841), sur un livret de Théophile Gautier, qui introduisit à l'Opéra une atmosphère féerique fort nouvelle, contient des idées mélodiques qui ne seraient pas sans charme si la banalité de l'ensemble ne les submergeait. Reste le *Minuit, chrétiens*, auquel Adolphe Adam doit sa gloire la plus durable, sinon la plus justifiée.

Philippe BEAUSSANT

ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)

Introduction

Fils de Henri le Bossu, bourgeois aisé d'Arras, nommé parfois lui-même Adam le Bossu (en picard, *Bochu*), né vers 1235, Adam de la Halle entreprit des études (peut-être à l'abbaye de Vausselles) mais revint à Arras où il épousa une certaine Maroie, que l'on considère, à tort ou à raison, comme l'inspiratrice de la plupart de ses poésies d'amour ; il quitta quelque temps la ville (en 1262, ou vers 1275) afin de poursuivre ses études à Paris, mais peut-être contraint à cet exil par un conflit municipal. Entré, comme poète et musicien, au service du comte d'Artois, il le suivit dans l'expédition envoyée par le roi au secours de Charles d'Anjou, après les Vêpres siciliennes : c'est probablement à Naples qu'il mourut, entre 1285 et 1288.

Il fut l'un des poètes importants du XIIIe siècle et le principal représentant de cette académie originale que fut, à Arras, la société du « puy ».

Son œuvre poétique comprend une partie musicale qui est de grande importance pour la compréhension de l'*ars nova*.

Les *Jeux* apportent une nouveauté également intéressante : ils attestent, dès le XIIIe siècle, le besoin d'un théâtre dépourvu d'éléments religieux.

• L'œuvre poétique et musicale

Son œuvre se caractérise par sa diversité. Les inspirations qu'elle manifeste sont principalement polarisées par des éléments tirés de la tradition lyrique des trouvères. Pourtant, Adam se situe aux confins de cette esthétique et d'un *ars nova* dont il est l'un des premiers créateurs, d'où une certaine dualité, et parfois l'ambiguïté de sa poésie. On y peut distinguer un type de poème artificiel, formant un monde clos, constitué par la modulation du chant selon un registre d'expressions (motifs, métaphores, vocabulaire) plus ou moins figé, aux parties autonomes et où l'originalité réside dans le réarrangement d'éléments formels. Il s'y oppose un type ouvert à l'allusion autobiographique, à l'anecdote, au témoignage personnel, et de forme moins concentrée, plus discursive, comportant un déroulement progressif.

Essentiellement lyrique, cette œuvre comprend une importante partie musicale, monodique et polyphonique. S'agissant de la monodie, on connaît une trentaine de chansons de type courtois conventionnel, reprenant presque toutes le thème de la « fine amour », et une vingtaine de « jeux partis », échanges de couplets sur un thème amoureux donné. C'est dans le domaine de la polyphonie qu'Adam fait vraiment œuvre originale : quelques motets à texte profane sur teneur liturgique, de facture traditionnelle, font d'Adam le premier trouvère à être en même temps « déchanteur » ; il faut y ajouter seize « rondeaux », en comprenant également sous ce nom virelais et balettes. Les rondeaux comptent parmi les monuments les plus importants de la musique du XIII^{e} siècle ; ils constituent de petits chefs-d'œuvre de poésie allusive, dépouillée de toute charge didactique ou descriptive, et conservent de la convention courtoise la seule transparence d'un langage parfaitement adapté à son contenu.

Adam nous a laissé trois poèmes non musicaux, en strophes dites « d’Hélinand » (douze octosyllabes rimés *aabaabbbabba*), surtout intéressants par la relative nouveauté de leur forme : les *Vers de la Mort* (fragment) développant un thème moral traditionnel, l’éloquent *Dit d’amour*, sans doute antérieur à 1262, qui se range dans la tradition des palinodies courtoises, et un *Congé*, l’une de ses œuvres les plus « modernes ». Adam l’a composé à l’occasion de son départ d’Arras, selon un modèle qui semble avoir été propre à la tradition arrageoise du XIII^{e} siècle : nous possédons deux autres « congés » de ce temps, qui ne sont peut-être pas sans rapport avec le futur genre du « testament ». Celui d’Adam est fait d’une série de variations sur le thème de la séparation (d’avec ses amis, sa dame, ses ennemis) et mêle des éléments traditionnels de l’éloge courtois au motif de la « clergie » (l’étude, opposée à l’amour) et à diverses allusions à la vie municipale.

• Un théâtre non religienx

Dans les mêmes circonstances, sans doute, Adam composa, pour une confrérie locale, un *Jeu de la Feuillée* dramatique qui pourrait être l’ancêtre des « sotties » du XV^{e} siècle. On l’a comparé à nos « revues » modernes : ce n’est là que l’un de ses aspects. Trois éléments thématiques s’y nouent en un dialogue assez décousu, illustré de quelques refrains chantés : le motif burlesque de la folie qui embrasse le monde ; une suite d’interventions grotesques ou de tirades satiriques concernant des personnages ou événements arrageois (l’auteur se met lui-même en scène ainsi que plusieurs de ses concitoyens) ; et la fiction folklorique d’une visite nocturne des fées dans la ville.

Le Jeu de Robin et Marion, d’un type très différent, date probablement des années napolitaines d’Adam et constitue une sorte de divertissement de cour : les thèmes traditionnels des « pastourelles » lyriques (rencontre d'un chevalier et d'une bergère ; vaine tentative de séduction ; fête paysanne et amours champêtres) y sont mis en dialogues, animés par la chorégraphie, le chant (quatorze intermèdes musicaux), la mimique. Cette œuvre exquise nous est parvenue précédée d'un bref et peu intéressant *Jeu du Pèlerin,* prologue probablement posthume qui peut avoir été ajouté à la pièce lors d'une reprise à Arras. Les deux « jeux » d'Adam sont les plus anciens exemples français d'un théâtre entièrement dépourvu d'éléments religieux : ils témoignent de la montée, au XIII^e siècle, d'un besoin dramatique qui s'épanouira aux XIV^e et XV^e siècles.

Les fonctions occupées par Adam à Naples l'amenèrent peut-être à entreprendre un poème à la gloire de Charles d'Anjou. Conçu selon le schéma formel de « laisses » de longueur égale (vingt alexandrins rimés), il prend pour modèle les chansons de geste, genre qui, vers 1280, était d'ores et déjà archaïque. Cette *Chanson du roi de Sicile* resta inachevée, et s'interrompt après la laisse XIX.

Paul ZUMTHOR

Bibliographie

Œuvres d'Adam de la Halle

Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, E. de Coussemaker dir., Paris, 1872 ; *The Chansons of Adam de la Halle,* J. H. Marshall éd., Manchester, 1971 ; « Dit d'Amour », A. Jeanroy dir., in *Romania,* t. XXIII, 1893 ; *Le Jeu de la feuillée,* E. Langlois dir., Paris, 2^e éd. 1923, rééd. 1976 ; *Les Partures Adam. Les Jeux partis d'Adam de la Halle,* L. Nicod dir., Paris, 1917, rééd. 1974 ; *Le Jeu de Robin et Marion,* Flammarion, 1989.

Études

J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age,* Paris, 1950
J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même,* C.D.U.-S.E.D.E.S., Paris, 1974
F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen,* t. II, Göttingen, 1927
H. Guy, *Essai sur la vie et les œuvres du trouvère Adam de la Halle,* Paris, 1898
G. Franck, *Medieval French Drama,* Oxford, 1955
J. Maillard, *Adam de la Halle, perspective musicale,* Paris, 1982
G. Raynaud & H. Lavoix, *Recueil de motets français des XII*^{e} *et XIII*^{e} *siècles,* 2 vol., Paris, 1881-1883
P. Ruelle, *Les Congés d'Arras,* Paris, 1965
P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane,* Paris, 1963.

ADAMS JOHN (1947-)

Introduction

La musique de John Adams ne laisse pas indifférent : elle a souvent irrité, mais son pouvoir de séduction s'est affirmé, car ce créateur américain parvient à conjuguer avec habileté des talents de compositeur, d'orchestrateur et de chef d'orchestre, mis au service d'une esthétique franchement postminimaliste à laquelle les esprits non sectaires ont bien du mal à résister. Sans doute faut-il aussi rechercher les raisons du succès de ses œuvres dans l'éclectisme et l'ouverture d'esprit qu'il a toujours manifestés : « J'ai été élevé dans une maison où l'on ne séparait pas Benny Goodman de Mozart », a-t-il déclaré.

• Un champion des musiques nouvelles

John Coolidge Adams naît le 15 février 1947 à Worcester, dans le Massachusetts. Enfant, il travaille la clarinette avec son père et Felix Viscuglia, clarinettiste à l'Orchestre symphonique de Boston ; dès l'âge de dix ans, il prend des leçons de théorie et de composition. À l'université Harvard (1965-1971), il étudie la composition avec Leon Kirchner, Earl Kim, Harold Shapero, David Del Tredici et Roger Sessions ; à cette époque, il tient le pupitre de clarinettiste suppléant de l'Orchestre symphonique de Boston et dirige divers orchestres.

En 1971, il trouve un milieu idéal à ses activités, puisqu'il est nommé chef du département de composition du Conservatoire de

San Francisco, où il va enseigner de 1972 à 1982. Edo De Waart, alors directeur musical de l’Orchestre symphonique de San Francisco, remarque ce professeur hors du commun et lui propose en 1978 un poste de conseiller musical pour les musiques nouvelles, puis de compositeur résident (1982-1985). Les options artistiques de John Adams marquent une profonde rupture avec l’académisme ambiant. Chef du New Music Ensemble du Conservatoire de San Francisco, créateur, avec De Waart, de la série, controversée, New and Unusual Music de l’Orchestre symphonique de San Francisco, il va faire connaître au public californien les avant-gardes européennes et américaines, programmant notamment des œuvres de John Cage, d’Elliott Carter, de Steve Reich et de l’étonnant Robert Ashley.

• Retour à la tonalité

Parmi les premières compositions de John Adams, notons un *Quintette avec piano* (1970), *American Standard*, pour ensemble de chambre non spécifié (1973), *Grounding*, pour six voix solistes, trois saxophones et *live electronics* (électronique en direct, 1975), *Onyx*, pour bande magnétique (1976).

Les œuvres de la fin des années 1970 vont peu à peu affirmer sa véritable personnalité. La pulsation jubilatoire, le raffinement de l’orchestration, le parfait équilibre instrumental sont les marques les plus profondes de son style. Inscrit dans la large mouvance minimaliste, il fait partie de la nouvelle génération, empruntant et développant les voies ouvertes par Philip Glass, Steve Reich et Terry Riley. Adams inclut dans ses pages de savantes orchestrations en assimilant l’héritage de Stravinski, de Sibelius et de Copland. Ses œuvres reposent en partie sur une application à l’orchestre des effets que procure la musique électronique. Les éléments rythmiques et harmoniques semblent issus des combinaisons que l’on peut obtenir avec un synthétiseur et un séquenceur. Les deux chefs-d’œuvre pour piano que sont *Phrygian Gates* (1977) et *China Gates* (1977) illustrent une technique analogue au principe de déclenchement utilisé en musique électronique (*gate*) : une cellule de plusieurs notes est alliée à une brusque modulation suivant un processus périodique. Cette manière agit sur l’auditeur comme le flux continu d’une brume sonore, à la fois ambiante et rêveuse. *Christian Zeal and Activity,* pour ensemble de chambre non spécifié (1973), superpose un texte enregistré – le sermon d’un pasteur – à une structure polyphonique tonale. Grâce à une approche apparemment libre de toute contrainte stylistique, Adams arrive à susciter l’émotion. Le parti pris du compositeur est résolument tourné vers la redécouverte du sens de la tonalité : « La tonalité est une force fondamentale, dramatique, organisatrice. Dès le moment où il a essayé de rompre cette force, Schönberg a privé la musique de sa cohérence essentielle et naturelle. » *Shaker Loops,* pour sept instruments à cordes (3 violons, alto, 2 violoncelles, contrebasse, 1978 ; arrangé pour orchestre à cordes en 1983), fait référence à la fois à une secte dissidente des Quakers, dont les membres sont appelés péjorativement des Shakers (*to shake,* « secouer »), et aux boucles (*loops*) mélodiques et rythmiques qui sont utilisées dans l’œuvre. Cette magnifique pièce définit, à elle seule, la nouvelle génération minimaliste des années 1980. *Grand Pianola Music* (1982), sorte de concerto pour deux pianos usant d’un retard entre les deux voies solistes cher à Steve Reich, comme *Fearful Symmetries,* pour orchestre (1988), à la folle énergie cinétique, sont les pendants de *The Wound Dresser*, pour baryton et orchestre (1988), d’une sombre retenue, sur un texte de Walt Whitman, et de *Harmonielehre* (1984-1985), au titre énigmatique se référant au traité de Schönberg. Autre référence symbolique au Viennois novateur (celui, en définitive, par qui est arrivé, comme un choc en retour, le scandale minimaliste américain), la *Symphonie de chambre* (1992), qui doit autant aux dessins animés des années 1950, dans lesquels la musique agressive est sans cesse agitée par une force extérieure, qu'à la partition éponyme d'Arnold Schönberg, et, dans une moindre mesure, à l'influence de Stravinski, d'Hindemith et de Milhaud.

• La tentation du théâtre lyrique

L'œuvre la plus connue de John Adams est l'opéra *Nixon in China* (créé au Houston Grand Opera le 22 octobre 1987). Minimaliste et parfois proche de Stravinski, l'ouvrage a bénéficié de la collaboration du metteur en scène Peter Sellars et de l'écriture d'Alice Goodman. De cet opéra relatant un épisode de l'histoire contemporaine – la visite de Nixon en Chine en février 1972 –, Adams a tiré des *Chairman Dances,* enlevées et humoristiques (1985). Son deuxième opéra, *The Death of Klinghoffer* (« La Mort de Klinghoffer », sur un livret également d'Alice Goodman, créé le 19 mars 1991 au Théâtre royal de La Monnaie, à Bruxelles), accuse un langage linéaire et chromatique représentatif de ses nouvelles orientations stylistiques. L'opéra est fondé sur l'épisode tragique de l'assassinat, en 1985, d'un passager du paquebot *Achille Lauro* par un commando palestinien. Peter Sellars et Alice Goodman n'ont pas renouvelé le ton de la comédie de *Nixon in China,* mais souligné avec cette œuvre la profondeur des conflits religieux et économiques : « Adams reconnut avoir trouvé son modèle dans les Passions de Bach et le noyau émotionnel de l'opéra réside en effet dans le chœur, qui se tient à l'écart du récit et médite sur sa signification. » (K. Robert Schwarz, 1995). La collaboration de John Adams avec Peter Sellars va donner naissance à une troisième œuvre scénique, *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the*

Sky, sorte de comédie musicale pop sur un livret de June Jordan, créée à Berkeley le 13 mai 1995, et à l'opéra-oratorio *El Niño, La Nativité,* créé le 15 décembre 2000 au théâtre du Châtelet, à Paris, sous la direction de Kent Nagano. Dans ce dernier ouvrage, la Nativité est envisagée non pas sous son aspect théologique, mais comme un symbole universel de l'espoir et des craintes qui sont associés à toute nouvelle naissance. Sellars devient le librettiste de John Adams pour l'opéra *Doctor Atomic,* créé le 1^er^ octobre 2005 à l'Opéra de San Francisco. Cet ouvrage décrit les moments qui précédent l'explosion de la première bombe atomique, à Alamagordo (Nouveau-Mexique), le 16 juillet 1945 ; ses protagonistes sont les participants au Manhattan Project : J. Robert Oppenheimer, Edward Teller, le général Leslie Groves... *A Flowering Tree,* opéra sur un livret du compositeur et de Sellars, créé au MuseumsQuartier de Vienne le 14 novembre 2006 – il s'agit d'une commande de la Ville de Vienne à l'occasion des célébrations du 250^e^ anniversaire de la naissance de Mozart –, délaisse l'histoire contemporaine au profit d'une légende de l'Inde du Sud en kannara vieille de deux millénaires, traduite par Attipat Krishnaswami Ramanujan. « Torrent ininterrompu d'idées harmoniques, rythmiques et „timbrales“, cette partition explosive et raffinée confirme Adams comme le meilleur compositeur lyrique depuis la mort de Britten. » (Eric Dahan, in *Libération,* 18 novembre 2006). Adams revient au genre de l'opéra-oratorio avec *The Gospel According to the Other Mary,* créé en 2012 à Los Angeles et présenté dans sa version définitive en 2013 à la salle Pleyel à Paris. Le livret de Peter Sellars, multilingue comme celui d'*El Niño,* se penche, à travers la Passion du Christ, sur la condition humaine dans la société contemporaine.

• Un maître de l'orchestre

Adams est l'auteur d'un *Concerto pour violon* (1993), d'un concerto pour piano intitulé *Century Rolls* – hommage aux *Études pour piano mécanique* de Conlon Nancarrow – (1996), de *Gnarly Buttons*, pour clarinette et ensemble de chambre (1996), de la pièce pour orchestre *El Dorado* (1991) et de diverses transcriptions pour orchestre, parmi lesquelles celles de *Six Songs by Charles Ives* (1989-1993), de *La Lugubre Gondole* de Liszt (*The Black Gondola*, 1990), de *La Berceuse élégiaque* de Busoni (1991), de quatre mélodies de Debussy extraites des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* (*Le Livre de Baudelaire*, pour mezzo-soprano et orchestre, 1993), de tangos d'Astor Piazzolla (*La Mufa*, 1995 ; *Revolucionario*, 1996 ; *Todo Buenos Aires*, 1996).

Les attentats du 11-Septembre lui ont inspiré *On the Transmigration of the Souls*, pour orchestre, chœurs et sons préenregistrés, créé le 19 septembre 2002 par l'Orchestre philharmonique de New York, qui l'avait commandé. *The Dharma at Big Sur*, pour violon électrique et orchestre (2003), lui a été inspiré par la Californie de Jack Kerouac, Gary Snyder et Henry Miller. *My Father Knew Charles Ives* (2003) évoque l'enfance du compositeur dans le New Hampshire.

Ces œuvres de la maturité, très virtuoses, sollicitent énormément les interprètes, et John Adams entretient des rapports très étroits avec des formations spécialisées comme l'Ensemble Modern, le Schoenberg Ensemble, le Quatuor Kronos, ainsi qu'avec des solistes de la stature d'Emanuel Ax, Michael Collins ou Gidon Kremer.

John Adams dirige régulièrement l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de

Chicago, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de la B.B.C., le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Il n'hésite pas à faire figurer dans un même programme ses propres œuvres et celles de compositeurs aussi différents que Debussy, Ives, Stravinski, Ravel, Sibelius, Bartók, Zappa, Reich, Glass, Miles Davis ou Duke Ellington.

Patrick WIKLACZ

Bibliographie

T. MAY dir., *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, Pompton Plains (New Jersey), 2006
A. PORTER, « Nixon in China : John Adams in Conversation », in *Tempo*, n° 167, pp. 25-30, 1988
K. R. SCHWARZ, *Minimalists*, Phaidon, Londres, 1996
E. STRICKLAND, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1991 ; *Minimalism : Origins, ibid.*, 2000.

ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)

Né à Tampa (Floride) le 15 septembre 1928, le saxophoniste et compositeur de jazz américain Julian Adderley est issu d'une famille de musiciens.

Par admiration pour Lester Young, il étudie différents instruments à vent : clarinette, flûte, trompette, et choisit enfin le saxophone alto. Dès l'âge de vingt ans, en 1948, il enseigne à la Dillard High School de Fort Lauderdale (Floride) avant de faire son service militaire en 1950.

C'est là qu'il rencontre Junior Mance (piano) et Curtis Fuller (trombone), avec lesquels il jouera souvent en compagnie de son frère Nat Adderley.

À New York, en 1955, toujours avec Nat, il dirige une petite formation. Ses brèves apparitions en jam sessions au Café Bohemia suffisent à l'imposer. Déjà la critique en parle comme du « New Bird » (« The Bird » étant le surnom donné à Charlie Parker). En 1957, il entre, au côté de John Coltrane, dans l'orchestre de Miles Davis. C'est là que son style va vraiment se personnaliser. Il participe en 1959 à l'enregistrement de *Kind of Blue*. En septembre de la même année, il quitte Miles Davis, et, après une tournée avec George Shearing, il constitue un quintette – qui, du reste, se transforme assez vite en sextette –dans lequel on trouve Bobby Timmons, Sam Jones, Louis Hayes et Nat... « Cannonball », après sa réussite aux États-Unis, remporte un grand succès en Europe où il vient à plusieurs reprises (en 1960, 1961, 1962, 1963 et 1966). Il meurt à Gary (Indiana) le 8 août 1975.

Malgré l'influence de Charlie Parker et celles de Willie Smith et de Tab Smith, Cannonball Adderley a su affirmer son propre style. Apparu en pleine période bop, il trouve son public assez rapidement. Son métier est sûr, son sens des affaires aussi, ce qui lui permet d'enregistrer énormément. Chef d'orchestre dynamique, il sait s'entourer de bons musiciens et cherche toujours à les exalter pour qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes.

Ses exécutions sont faciles, mais directes, sincères et lyriques. La musique très expressive de Cannonball est en effet le reflet de sa personnalité : joie de vivre, sincérité et puissance.

Si Cannonball a été un grand technicien, son influence ne sera pas prédominante. Il fait partie des nombreux successeurs de Charlie Parker, et s'inscrit dans ce courant. Sa formation a été en effet, entre 1958 et 1965, pendant toute la période du soul jazz, un des orchestres les plus prisés par les amateurs de jazz.

Danièle MOLKO

ADDERLEY NAT (1931-2000)

Cornettiste et compositeur américain de jazz. Nathaniel Adderley est le frère cadet du saxophoniste Julian « Cannonball » Adderley. De 1951 à 1953, il joue dans une fanfare de l'armée américaine, le 36th Army Band, dont son frère sera le leader, puis, de 1954 à 1955, dans le grand orchestre de Lionel Hampton, avant d'intégrer en 1956 l'éphémère quintette formé par son frère, dissous après un an d'activité. On le trouve, en 1957 et 1958, dans l'orchestre de J. J. Johnson et, en 1959, dans le big band de Woody Herman. En octobre 1959, Nat rejoint le nouveau quintette formé par son frère, The Cannonball Adderley Quintet, pour lequel il joue et compose dans un style influencé par Henry « Red » Allen, Bobby Hackett, Fats Waller, Clark Terry, Miles Davis et Dizzy Gillespie ; certaines de ses compositions – *Work Song*, *Sermonette*, *Jive Samba*, *Hummin'*, *The Old Country* – sont devenues des standards du courant soul jazz. Après la mort de Cannonball, en 1975, Nat dirige ses propres formations et forme, à la fin des années 1980, un nouveau quintette destiné à faire connaître le répertoire du Cannonball Adderley Quintet.

E.U.

ADLER GUIDO (1855-1941)

Musicologue autrichien né le 1er novembre 1855 à Eibenschütz, en Moravie, alors possession de l'Empire austro-hongois (aujourd'hui Ivančice, en République tchèque), mort le 15 février 1941 à Vienne.

Sa famille s'installe à Vienne en 1864. Quatre ans plus tard, le jeune Guido commence à étudier la théorie de la musique et la composition au Conservatoire de Vienne auprès d'Anton Bruckner. Se destinant à une carrière juridique, Adler entreprend parallèlement des études de droit à l'université de Vienne, où il obtient son doctorat en 1878. À l'université, il donne en 1875 et 1876 une série de conférences sur la *Tétralogie* de Richard Wagner (celles-ci seront publiées en 1904 à Leipzig : *Richard Wagner : Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*) et fonde, avec Felix Mottl notamment, l'Akademischer Wagnerverein (« Société académique Wagner »).

Influencé par les travaux des grands historiens de la musique de l'époque, Adler abandonne le droit et soutient en 1880 une thèse de doctorat consacrée à la musique occidentale avant 1600 (*Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600*), qu'il complète l'année suivante par une étude sur l'histoire de l'harmonie (*Studie zur Geschichte der Harmonie*). Avec Philipp Spitta et Friedrich Chrysander, Guido Adler fonde en 1884 la revue trimestrielle de musicologie *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. L'année suivante, il est nommé professeur d'histoire de la musique à l'Université allemande de Prague.

En 1888, il propose au gouvernement autrichien de publier une édition des grandes œuvres musicales autrichiennes. Ce projet aboutit à la création de *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (« Monuments de la musique en Autriche »), dont 83 volumes seront édités sous sa direction de 1894 à 1938.

En 1892, Adler est chargé de l'organisation de la section musique de l'Exposition internationale de musique et de théâtre de Vienne. En 1898, il succède à Eduard Hanslick comme professeur d'histoire de la musique à l'université de Vienne, où il fonde un institut consacré à la recherche musicologique (Musikwissenschaftliches Institut). Ses cours sont très appréciés et attirent des étudiants venus de toute l'Europe. Nombre de ses élèves deviendront des compositeurs ou des musicologues de renom. Adler s'intéresse également à la musique de son temps. Il entretient une étroite amitié avec Gustav Mahler, auquel il consacre un livre publié en 1916, et il est aussi un fervent admirateur d'Arnold Schönberg.

Guido Adler est l'un des fondateurs de la musicologie moderne. Il est à l'origine des grands principes et des méthodes de la nouvelle discipline qui est en train de naître à la fin du XIX^{e} siècle. Il est le premier historien de la musique à mettre à l'honneur la critique stylistique. Le *Handbuch der Musikgeschichte* (« Traité d'histoire de la musique »), dont il est l'éditeur à partir de 1924, illustre sa démarche de musicologue.

E.U.

ADLER KURT HERBERT (1905-1988)

Le chef d’orchestre Kurt Adler, directeur de l’Opéra de San Francisco, fit de ce dernier l’une des plus grandes scènes lyriques des États-Unis.

D’origine autrichienne, Kurt Herbert Adler voit le jour le 2 avril 1905, à Vienne. Formé à l’Académie de musique, au conservatoire et à l’université de la capitale autrichienne, il dirige son premier orchestre au Théâtre Max Reinhardt de Vienne, de 1925 à 1928. Dans la décennie qui suit, il occupe ces mêmes fonctions dans divers opéras européens et devient l’assistant d’Arturo Toscanini lors du festival de Salzbourg en 1936. Après l’Anschluss, il fuit les nazis et émigre aux États-Unis en 1938. Chef invité à l’Opéra de Chicago dès son arrivée dans son pays d’accueil, il obtient la nationalité américaine en 1941.

Kurt Adler quitte Chicago lorsque Gaetano Merola, fondateur de l’Opéra de San Francisco, l’invite en 1943 à rejoindre sa troupe comme chef de chœur et chef d’orchestre. Après la mort de Merola, en 1953, Adler le remplace à la tête de la compagnie, assumant le rôle de directeur artistique jusqu’en 1957, puis celui de directeur général de 1957 à 1981. Sous sa direction, l’Opéra de San Francisco abandonne son statut de modeste scène « régionale » pour devenir une compagnie internationale au répertoire audacieux et innovant. De fait, Adler augmente le budget de la troupe, double la durée de la saison, ajoute une programmation printanière et une autre estivale, recrute de nouveaux artistes et crée des programmes novateurs.

Parmi ces derniers, citons les San Francisco Opera Auditions (1954), qui auditionnent de jeunes talents dans de grandes villes de la côte ouest américaine et du Canada afin de trouver de nouvelles recrues, le Merola Opera Program (1957), stage d'été proposant des cours et des représentations publiques à de jeunes chanteurs, ou encore le Brown Bag Opera (1974), programme organisant des concerts gratuits dans des lieux publics, à l'heure du déjeuner. Pendant cette période, l'Opéra de San Francisco donne deux créations mondiales et dix-huit premières américaines et introduit de nombreux artistes de talent sur la scène lyrique américaine, parmi lesquels la basse Boris Christoff, les sopranos Birgit Nilsson, Leontyne Price et Elisabeth Schwarzkopf ainsi que le chef d'orchestre Georg Solti. Adler enregistre avec des grands noms de l'opéra, tels les ténors Luciano Pavarotti et Plácido Domingo. Après sa retraite en 1981, l'Opéra de San Francisco le nomme directeur général honoraire. Adler meurt le 9 février 1988, dans la ville de Ross, en Californie.

E.U.

ADLER LARRY (1914-2001)

Des possibilités expressives assez limitées et une sonorité plutôt fruste semblaient condamner l’harmonica à ne jamais s’évader de l’univers des musiques populaires et enfantines. Un exceptionnel virtuose va ouvrir à cet instrument des perspectives insoupçonnées.

Lawrence Cecil Adler naît le 10 février 1914 à Baltimore (Maryland) dans une famille juive d’origine russe dont le véritable patronyme est Zelakovitch. Il est sensibilisé très jeune à la ségrégation, tant envers les juifs qu’envers les Noirs, ce qui ne sera pas sans conséquences sur le déroulement de sa carrière. En 1924, il remporte un concours d’harmonica en interprétant un menuet de Beethoven. Autodidacte, il ne se résoudra à apprendre le solfège – auprès du compositeur Ernst Toch – qu’en 1940, à vingt-six ans passés. Qu’importe ! Des dons musicaux évidents et une habileté technique inouïe lui vaudront très vite la célébrité dans le monde de la variété. Dès l’âge de treize ans, il se fait remarquer dans les spectacles locaux par son talent précoce, au piano comme à l’harmonica. En 1928, il quitte Baltimore pour New York. Impressionnés par son brio et sa maîtrise, des artistes de la stature de George Gershwin, Fred Astaire, Paul Whiteman, Jack Benny ou Benny Goodman ont plaisir à se produire avec lui. Adler arrange pour son instrument les thèmes – jazz ou classiques – qui touchent le plus large public, comme la *Rhapsody in Blue* de Gershwin ou le *Boléro* de Ravel, et commence à écrire des musiques pour le cinéma. Il apparaît également dans des films : dans *Many Happy Returns,* de Normann Z. McLeod (1934), il joue avec l’orchestre de Duke Ellington. En 1934, l’imprésario britannique Charles Cochran le remarque au Palace Theatre de Broadway et lui offre un rôle à Londres dans la revue *Streamline*. De caractère enjoué, Adler devient rapidement la coqueluche de la bonne société londonienne. À Paris, il enregistre avec Stéphane Grappelli et Django Reinhardt.

1939 marque la première incursion de Larry Adler dans l’univers de la musique classique : il apparaît pour la première fois comme soliste, avec l’Orchestre symphonique de Sydney ; il jouera avec les plus grands orchestres et les chefs les plus prestigieux. Durant la Seconde Guerre mondiale, il se produit sur le front des opérations afin de divertir les troupes, mais il refuse de jouer devant des audiences où les soldats noirs sont séparés des blancs. Chassé des États-Unis en 1949 par les persécutions du maccarthysme – il appartient au Comité pour le Premier Amendement de la Constitution américaine dirigé par Humphrey Bogart –, il se fixe à Londres.

Grâce à Larry Adler, de nombreux compositeurs de musique „savante“ vont s’intéresser à l’harmonica. Darius Milhaud écrit pour lui une *Suite anglaise* pour harmonica et orchestre (1942), Ralph Vaughan Williams une *Romance* pour harmonica, piano et cordes (1952), Malcolm Arnold un *Concerto* (1954). À cette liste ajoutons encore des pages signées Joaquín Rodrigo, Gordon Jacob, Arthur Benjamin, Paul Hindemith...

La musique qu’il compose pour le film britannique *Genevieve* (1953), de Henry Cornelius, est nominée en 1955 aux oscars, mais le nom d’Adler, qui figure sur les „listes noires“ de la Commission des activités antiaméricaines, est absent du générique : c’est le directeur musical, Muir Mathieson, qui recevra la récompense en lieu et place d’Adler, dont la contribution ne sera officiellement reconnue par Hollywood qu’en 1993 ! Il écrira les partitions de plusieurs autres films, parmi lesquels *King and Country* (*Pour l'exemple*, 1964), de Joseph Losey, et *A High Wind in Jamaica* (*Un cyclone à la Jamaïque*, 1965), de Alexander Mackendrick.

N'ayant formé aucun disciple, il ne peut empêcher son instrument de passer de mode dans les années 1970 et son nom sombre dans l'oubli. Mais, pour fêter son 80e anniversaire, il enregistre en 1994 un album en hommage à Gershwin, *The Glory of Gershwin*, auquel participent Cher, Sting, Elton John, Peter Gabriel, Elvis Costello, Sinead O'Counor... Cet album, qui se vend à plus de deux millions d'exemplaires et lui vaut un disque d'or, place Adler dans le *Livre Guinness des records* : il est l'artiste le plus âgé à avoir jamais figuré dans les meilleures ventes pop britanniques !

Larry Adler, qui a publié en 1985 une autobiographie, *It Ain't Necessarily So* (Collins, Londres), meurt à Londres le 6 août 2001.

Pierre BRETON

AGAZZARI AGOSTINO (1578-1640)

Le compositeur et théoricien italien Agostino Agazzari naît le 2 décembre 1578 à Sienne. Il est célèbre pour son traité *Del sonare sopra ’l basso con tutti li stromenti e dell’uso loro nel conserto* (1607, « De l’exécution de la basse continue avec tous les instruments et de son utilisation dans un ensemble »), qui est l’un des tout premiers manuels consacré à l’art de la basse continue.

Agostino Agazzari est organiste à la cathédrale de Sienne (1597-1602), maître de chapelle au Collegio Germanico de Rome (1602-1603), puis au Seminario Romano en 1606. En 1604, il devient membre de la célèbre académie siennoise des Intronati (Accademia degli Intronati). De retour dans sa ville natale en 1607, il est de nouveau organiste à la cathédrale de Sienne avant d’en devenir le maître de chapelle, charge qu’il conservera jusqu’à sa mort, le 10 avril 1640. Agazzari compose à la fois des œuvres dans le style ancien (*stile antico*) de la fin de la Renaissance et dans le style nouveau (*stile moderno*) du premier baroque. Il est notamment l’auteur d’une pastorale (*dramma pastorale*), *Eumelio* (1606), de deux Livres de madrigaux (1596-1600, 1606), de nombreux motets, ainsi que de messes, psaumes et autres pièces de musique sacrée.

Dans son traité sur la basse continue, le compositeur distingue les instruments fondamentaux (orgue, luth, clavecin, théorbe et harpe) des instruments d’ornementation ou mélodiques (luth, théorbe, harpe, cistre, lyre basse, violon, guitare, épinette et pandore). Cette distinction est primordiale, car Agazzari reconnaît que, si toutes les voix d'une composition ont d'ordinaire une importance égale dans la musique de la Renaissance, une conception radicalement neuve émerge dans la musique baroque, où lignes hautes (mélodiques) et basses jouent un rôle contrasté. Agazzari dispense par ailleurs des leçons sur l'utilisation du contrepoint dans l'improvisation de lignes mélodiques sur la basse continue.

E.U.

AGRICOLA ALEXANDRE (1446 env.-1506)

Né vraisemblablement en Flandre, peut-être en Allemagne, Alexandre Agricola (ou Ackermann) est en Italie, à Florence, en 1470, date de son mariage. Il est au service du duc Galéas-Marie Sforza de Milan, de 1471 à 1474, date à laquelle on le rencontre à Mantoue, ayant cédé sa place à Milan à Loyset Compère. En 1476, il est à Cambrai dans le groupe des petits vicaires (chantres). Il est de nouveau en Italie, à Florence, en 1491, chez Laurent de Médicis, ville qu'il quitte après la mort de celui-ci (1492). Il est possible qu'il ait été au service du roi de France Charles VIII. En 1500, en tout cas, il est chapelain de Philippe le Beau à la cour de Bourgogne ; il suit ce dernier en Espagne en 1501 et en 1506 ; au cours de ce second voyage, il meurt de la peste à Valladolid. Il est significatif qu'on ne décèle pas chez lui d'influence italienne ; il est resté fidèle à la tradition franco-flamande du Nord. Dans sa musique sacrée (dont huit messes à quatre voix et une à trois, dont plusieurs sur un ténor profane, par exemple *Malheur me bat* ; vingt-cinq motets à trois et quatre voix, qui parfois utilisent la technique de l'imitation), il demeure proche de Josquin. C'est dans ses chansons polyphoniques sur des textes français, italiens et flamands qu'il cultive avec le plus de bonheur l'écriture de son temps, à l'instar de Josquin, de Pierre de La Rue, de Heinrich Isaac, de Johannes Ghiselin (Verbonnet) ou de Loyset Compère ; il en publia quatre-vingt-deux, la plupart à trois voix (68) comme de coutume, mais il traite les trois voix à égalité (on sait que le contraténor était auparavant une simple basse sans caractère mélodique précis), parfois même il ajoute une quatrième partie (10) ; il a même écrit une chanson à six voix. C’est l’énergie de son rythme qui pourrait le caractériser ; toutefois, sa polyphonie est parfois un peu lourde. Ses œuvres furent très souvent transcrites pour luth.

Pierre-Paul LACAS

AHRONOVITCH YURI (1932-2002)

Ayant rompu assez tôt avec la tutelle soviétique, le chef d’orchestre Yuri Ahronovitch, contemporain d’Evgeni Svetlanov et de Guennadi Rojdestvenski, a mené une carrière très différente de celle de ses compatriotes.

Yuri Mikhaïlovitch Ahronovitch naît à Leningrad le 13 mai 1932 et reçoit dès l’âge de quatre ans une formation de violoniste à l’École centrale de musique puis au conservatoire de sa ville natale, dont il sort diplômé en 1954. Il se tourne vers la direction d’orchestre, qu’il étudie avec Nathan Rakhlin, chef de l’Orchestre symphonique d’État de l’Ukraine, et Kurt Sanderling, chef de l’Orchestre philharmonique de Leningrad. En 1956, il est nommé à la tête de l’Orchestre philharmonique de Saratov ; il enseigne également au conservatoire de cette ville. Puis il dirige l’Orchestre de Iaroslavl (1957-1963) avant de venir à Moscou comme chef permanent de l’Orchestre symphonique de la Radio en 1964. À la même époque, il dirige des représentations de ballets au Bolchoï. Mais deux lourds handicaps le tieunent à l’écart des emplois importants : ses origines juives et le fait qu’il n’a pas été formé au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, le sérail où se font et se défont les carrières officielles.

En 1972, Ahronovitch décide d’émigrer en Israël et d’en adopter la nationalité. Il donne quelques concerts avec l’Orchestre philharmonique d’Israël puis avec l’Orchestre philharmonique de New York. Sa carrière se développe très vite dans le monde, d’abord à Londres, puis aux États-Unis. Il est invité à diriger *Otello* de Verdi à l’Opéra de Cologne puis il fait ses débuts au Covent Garden de Londres en 1974 en dirigeant *Boris Godounov* de Moussorgski. Un an plus tard, il succède à Günter Wand à la tête de l’Orchestre du Gürzenich de Cologne, ville où il se fixe : il est le premier chef non germanique nommé à la tête de cet orchestre. Il conserve ce poste jusqu’en 1986, tout en assurant la direction de l’Orchestre philharmonique de Stockholm de 1982 à 1987 (il sera élu membre de l’Académie royale de musique suédoise en 1984).

Il préfère ensuite mener une carrière de chef invité, mieux adaptée à son tempérament changeant, imprévisible, capable de susciter l’enthousiasme comme l’incompréhension. Dans le domaine lyrique, il est invité au Lyric Opera de Chicago, à la Staatsoper de Munich, aux festivals de Savonlinna et de Bregenz, aux Arènes de Vérone et dans les principaux théâtres italiens, notamment à la Scala de Milan. Dans le domaine symphonique, en dehors de ses attaches permanentes, il se partage principalement entre Londres, Israël et l’Allemagne. En France, il dirige les orchestres de Radio France et l’Orchestre de Paris, avec lequel il donnait, les 4 et 5 octobre 2002 au théâtre Mogador, une série de concerts trois semaines avant sa mort, survenue le 31 octobre 2002 à Cologne.

Doté d’un sens inné du théâtre, Yuri Ahronovitch possédait ce charisme commun à la plupart des chefs d’orchestre russes, un sens de l’expression parfois exacerbé et une formidable puissance dramatique. Sa longue baguette, disproportionnée par rapport à sa petite taille, et sa crinière blanche évoquaient autant Leopold Stokowski que Groucho Marx. Ses rencontres avec les orchestres français, peu nombreuses, se terminèrent toujours par des effusions. Dans sa discographie, abondante, la musique russe se taille la part du lion. En mars 1993, il avait dirigé à la Tonhalle de Zurich la création du *Premier Concerto pour piano* de Rachmaninov dans sa version originale, avec Karina Wisniewska.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

E. Bloch, *Schelomo* ; J. Haydn, *Deuxième Concerto pour violoncelle,* en *ré* majeur ; P. Hindemith, *Concerto pour violoncelle,* Mstislav Rostropovitch, Grand Orchestre symphonique de la Radiotélévision de l’U.R.S.S. (enregistré en 1964)
D. Chostakovitch, *Cinquième Symphonie,* Orchestre philharmonique de Stockholm
A. Dvořák, *Sixième Symphonie,* Orchestre philharmonique de Stockholm
M. Moussorgski, *La Foire de Sorotchinski,* Orchestre symphonique de la Radio de Moscou
A. Petterson, *Mouvement symphonique,* Orchestre philharmonique de Stockholm
S. Prokofiev, *Premier* et *Deuxième Concertos pour violon,* Jean-Pierre Wallez, Nouvel Orchestre philarmonique de Radio France
S. Rachmaninov, les quatre concertos pour piano, Tamás Vasary, Orchestre symphonique de Londres
P. l. Tchaikovski, *Suite n*° *3,* en *sol,* Orchestre philharmonique de Stockholm.

AICHINGER GREGOR (1564 ou 1565-1628)

Le compositeur allemand Gregor Aichinger est dans son pays un des principaux représentants du style qui exprime la transition de la Renaissance au début du baroque.

Né en 1564 ou 1565 à Ratisbonne (Regensburg), en Bavière, Gregor Aichinger a peut-être étudié avec Roland de Lassus à Munich. Il devient en 1584 organiste de Jakob Fugger à Augsbourg. La générosité de son protecteur lui permet de se rendre en Italie entre 1584 et 1588 (où sa présence est attestée à Venise, à Sienne et à Rome) puis de 1598 à 1600 (à Rome, Pérouse et Venise). De 1601 environ à sa mort, il est vicaire et organiste à Augsbourg. Sa musique, essentiellement vocale et religieuse, manifeste l'influence des maîtres de l'école vénitienne, en particulier celle de Giovanni Gabrieli, dont il avait été l'élève à Venise ; elle couvre tous les genres de la musique d'église : messes, vêpres, madrigaux, *sacrae cantiones*, magnificat, concerts spirituels... Ses motets, célèbres en leur temps, figurent dans de nombreux recueils contemporains. Ses *Cantiones ecclesiasticae* (1607) présentent les premiers exemples d'utilisation de la basse continue en Allemagne. Gregor Aichinger meurt le 20 ou le 21 janvier 1628, à Augsbourg.

E.U.

ALAGNA ROBERTO (1963-)

La carrière de Roberto Alagna accumule tous les poncifs d'un véritable roman-photo. Il n'est donc pas étonnant que le chanteur, rapidement promu au rang de star, étende son public bien au-delà du cercle étroit des amateurs éclairés. Les réserves que suscitent parfois quelques postures théâtrales mal venues, de fréquents abandons aux lucratives séductions du monde de la variété et la mise en scène médiatique de sa vie privée ne doivent cependant pas masquer le talent de celui qui peut légitimement inscrire son nom aux côtés de celui des trois ténors – Luciano Pavarotti, Plácido Domingo et José Carreras – qui ont dominé le grand répertoire lyrique pendant les dernières années du xx^{e} siècle.

Sa famille, d'origine sicilienne, fuit la misère, d'abord aux États-Unis, avant de s'établir près de Paris, à Clichy-sous-Bois, où elle mène une vie modeste : le père est maçon, la mère couturière. C'est là que naît, le 7 juin 1963, Roberto Alagna, aîné d'une fratrie de quatre enfants.

Très tôt, il montre d'évidentes dispositions pour le chant. Le jeune ténor ne tarde guère à se faire une réputation dans les pizzerias et cabarets où il se produit en s'accompagnant à la guitare. Tout en affermissant la technique vocale de cet autodidacte, Raphael Ruiz, son professeur, un Cubain exilé à Paris, lui fait découvrir le bel canto. Remarqué par le label Barclay, Roberto Alagna enregistre en 1985 un single – *Embrasse-moi* – qui se classe très honorablement au hit-parade des chansons à la mode. Sa rencontre avec Gabriel Dussurget, fondateur du festival d'Aix-en-

Provence, et avec la pianiste Elizabeth Cooper sera autrement déterminante. Dès 1987, il se fait applaudir dans plusieurs villes de province françaises, parmi lesquelles Avignon, avec un florilège d'airs d'opéras. À Philadelphie, il remporte en 1988 le concours international Luciano Pavarotti, qui marque le début d'un fulgurant parcours professionnel. La même année, il se produit au sein du Glyndebourne Touring Opera, sous les traits d'Alfredo (*La Traviata* de Verdi). Dans ce rôle – qui deviendra une de ses signatures emblématiques –, il triomphe sur les plus grandes scènes lyriques : le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra-Bastille de Paris, la Scala de Milan (1990). En 1992, pour sa première apparition au Covent Garden de Londres, il incarne Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) et partage le haut de l'affiche avec la soprano roumaine Angela Gheorghiu. Quelques mois plus tard, sa première épouse meurt d'un cancer, lui laissant une fille, Ornella. Le rythme de ses activités ne se ralentit pas pour autant : en 1992, rôle-titre de *Roberto Devereux* de Donizetti à Monte-Carlo ; en 1993, Roméo (*Roméo et Juliette* de Gounod) au Capitole de Toulouse ; en 1994, rôle-titre de *Faust* de Gounod à l'Opéra de Montpellier et reprise de Roméo à l'Opéra-Comique de Paris ; en 1995, le Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi) à la Scala de Milan et à la Staatsoper de Vienne ainsi qu'Edgardo (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti) à l'Opéra-Bastille de Paris ; en 1996, rôle-titre de *Don Carlos* de Verdi au Théâtre du Châtelet, à Paris.

Son mariage, le 26 avril 1996 à New York, avec Angela Gheorghiu semble idéalement approprié à émouvoir les lecteurs de la presse à sensation : celui-ci est en effet célébré en présence du maire de la ville, Rudolph Giuliani, et de Roland Dumas, ancien ministre français des Affaires étrangères, dans les coulisses du Metropolitan Opera, pendant la première *Bohème* qu'y interprètent ensemble les deux chanteurs, juste avant le dernier acte, celui à la fin duquel Mimì-Angela expire dans les bras de Rodolfo-Roberto. Dès lors, c'est ensemble qu'ils chanteront le plus souvent. La famille Alagna s'occupe activement des décors et des costumes de chaque production. Le couple, sous les dehors glamour qui lui valent de paraître en couverture de nombreux magazines, manifeste l'union de deux forts tempéraments. Une permanente volonté de tout contrôler – partenaires, direction musicale, mise en scène – ainsi que la hauteur de leurs exigences financières causeront de nombreuses tensions avec les théâtres lyriques et de multiples démêlés avec les chefs d'orchestre. Une première tempête éclate en 1998 avec le Metropolitan Opera de New York, qui, de guerre lasse, se résout à se passer de leurs services pour *La Traviata*. Tambour battant, Roberto Alagna continue néanmoins d'enchaîner les triomphes : Nemorino (*L'Elisir d'amore* de Donizetti), Don José (*Carmen* de Bizet), rôle-titre de *Werther* de Massenet, Canio (*Pagliacci* de Leoncavallo), Manrico (*Il Trovatore* de Verdi), Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach). En 2000, Roberto Alagna est choisi pour être Cavaradossi – au côté d'Angela Gheorghiu (rôle-titre) – dans la version filmée de *Tosca* de Puccini que réalise Benoît Jacquot. Il fait découvrir un opéra oublié de Franco Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Sa renommée atteint un sommet en 2005 : il chante *La Marseillaise* le 14 juillet devant la tribune présidentielle à Paris et enregistre avec une évidente sincérité un album consacré à des airs et duos d'opérettes jadis popularisés par Luis Mariano (*Roberto Alagna chante Luis Mariano*). En véritable professionnel de la communication, il se multiplie devant les micros et les caméras pour en assurer la promotion : plusieurs centaines de milliers d'exemplaires en seront vendus.

Le 10 décembre 2006, outré par les sifflets qui l'accueillent à la Scala de Milan alors que, sous la direction de Riccardo Muti, il incarne Radamès (*Aïda* de Verdi) – rôle qu'il chante avec un raffinement peu attendu mais qui ne fait pas partie de ses préférés –, il quitte la scène en pleine représentation et doit être remplacé par sa doublure. L'affaire fait grand bruit et le scandale lui ferme durablement les portes de la scène italienne. L'année 2007 est pourtant particulièrement remplie : il publie à quarante-quatre ans son autobiographie sous le titre *Je ne suis pas le fruit du hasard* (Grasset, Paris), chante Jean (*Le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet) à Montpellier, crée au Théâtre des Champs-Élysées *Le Dernier Jour d'un condamné*, un opéra composé par son frère David Alagna, et dont il a co-écrit le livret, inspiré du roman de Victor Hugo. Invité tous les ans aux Chorégies d'Orange depuis 1998, sa prestation de 2007 dans Manrico est diffusée en direct par une chaîne de télévision à une heure de grande écoute. Le 4 septembre 2007, il participe avec Angela Gheorghiu à la création, à l'Opéra de Marseille, de l'opéra-comique *Marius et Fanny* que Vladimir Cosma a composé d'après la trilogie de Marcel Pagnol. Une nouvelle retransmission sur le vif aux Chorégies d'Orange de 2008 – Roberto Alagna y interprète le rôle-titre de *Faust* de Gounod – capte l'attention de plus de deux millions de téléspectateurs. Dans la foulée paraît un disque, *Sicilien*, qui mêle *Parla più piano*, de Nino Rota, thème principal du film *Le Parrain*, à des airs du folklore insulaire. Décoré de la Légion d'honneur par le président de la République Nicolas Sarkozy, il inaugure, en décembre 2008, sa propre effigie au musée Grévin. Le 9 juillet 2009, sur le site du bassin de Neptune, dans le parc du château de Versailles, il interprète, accompagné par l'Orchestre de Paris sous la direction de Michel Plasson, des airs d'opéras en français.

Il est bien difficile de ne pas se laisser gagner par l'agacement devant un vedettariat aussi envahissant. Alors que le terme de sa carrière est encore bien lointain, Roberto Alagna semble s'autoriser les dérives qui marquent souvent le crépuscule des artistes en déclin. Est-ce l’indice de l’usure prématurée d’un organe malmené par une trépidante course à la gloire, l’expression d’une réelle nostalgie pour la musique de son enfance, ou encore le prix d’une célébrité mal assumée ? Un timbre soyeux et rond, homogène sur toute l’étendue du registre, une vitalité et un lyrisme spontanés le rangent aujourd’hui parmi les meilleurs dans un vaste répertoire italien qui ne sollicite pas les effets de puissance. Avec une diction irréprochable, un sens du style affirmé ainsi qu’un goût naturel pour les nuances délicates, il a peu de concurrents dans l’opéra français du XIX^{e} siècle et s’inscrit dans une illustre lignée qui remonte à Georges Thill. Comment ne pas craindre que d’aussi éminentes qualités ne soient désormais dédiées à des objets peu dignes d’elles ? Autant il est aisé de se laisser griser par les délices émollientes et perverses de la notoriété, autant il est ardu de s’astreindre à reprendre les constants efforts qu’exige la fréquentation des chefs-d’œuvre. Roberto Alagna aura-t-il les moyens, l’énergie et la volonté de regagner les sommets ? L’encre n’est pas encore sèche, le livre pas encore fermé...

Pierre BRETON

ALAIN JEHAN (1911-1940)

Fils de l’organiste Albert Alain, Jehan Alain apprend la musique, comme le feront ses frère et sœur plus jeunes (Olivier, compositeur, et Marie-Claire, organiste), sous le regard de son père, à la tribune de l’orgue de l’église de Saint-Germain-en-Laye. C’est dans cette ville qu’il est né. Au Conservatoire de Paris il est, entre autres, élève de Marcel Dupré pour l’orgue et de Paul Dukas pour la composition. Il est tué au combat du Petit-Puy près de Saumur, le 20 juin 1940. En dépit de la brièveté de sa carrière de compositeur, Jehan Alain laisse une œuvre abondante (120 numéros d’opus) composée en une dizaine d’années (1929-1939) ; cette œuvre comprend surtout des pièces chorales, des pièces pour piano ou pour orgue. La composition quasi simultanée, en 1938, de trois messes laisse entendre que Jehan Alain s’épanouit pleinement et qu’il s’oriente vers des formes musicales larges ; la mort brise alors un artiste en plein essor.

L’homme est célébré comme un héros au lendemain de la guerre, ce qui évite de se pencher sur sa musique, et son œuvre va rester longtemps dans l’ombre. Marie-Claire Alain (pour les cinq ans de laquelle Jehan a écrit une pièce de piano, *Heureusement la bonne fée marraine*) s’est chargée de faire éditer les œuvres de son frère, dont une grande partie est enregistrée (pièces pour piano, œuvres vocales, œuvre pour orgue).

Deux principes dominent la création de Jehan Alain : « Se rappeler que presque tous les musiciens parlent trop longtemps », et « La musique est faite pour traduire les états d’âme d’une heure, d’un instant, surtout l’évolution d’un état d’âme. Donc mobilité nécessaire. Ne pas essayer de traduire un sentiment unique, fût-ce un sentiment éternel. » L’humour, qui se joint à cette prise de conscience, est un des traits les plus constants et les plus caractéristiques de l’homme : « Vous êtes un homme fait, Monsieur ? — Hélas ! ni fait ni à faire. » Cet humour s’exprime souvent dans le titre même des œuvres : *En dévissant mes chaussettes*, *Berceuse sur deux notes qui cornent*. Rapidité, mobilité, variété, recherches rythmiques et modales sont les caractéristiques d’un style que Marie-Claire définit de la manière suivante : « Tout Alain est dans cette attitude : ne jamais exagérer un effet et se moquer de ses propres épanchements. Dans les pièces les plus profondément tragiques, ne jamais perdre le sens de l’humour. »

Brigitte MASSIN

ALARIE PIERRETTE (1921-2011)

La soprano colorature canadienne Pierrette Alarie accomplit sa carrière lyrique seule ou au côté de son époux, le célèbre ténor canadien Léopold Simoneau, de leur mariage, en 1946, à la mort de ce dernier, en 2006.

Pierrette Marguerite Alarie naît le 9 novembre 1921, à Montréal (Québec), dans une famille de musiciens. Remarquée pour sa voix de colorature cristalline, elle débute en 1938 au théâtre du Monument national de Montréal, dans un second rôle de l'opérette *L'Auberge du Cheval blanc* de Ralph Benatzky ; elle accède rapidement aux premiers rôles : Marie (*La Fille du régiment* de Donizetti, 1945), rôle-titre de *Mireille* de Gounod (1947), Rosine (*Le Barbier de Séville* de Rossini, 1949), *Violetta* (*La Traviata* de Verdi, 1951). Elle se perfectionne auprès de la soprano germano-américaine Elisabeth Schumann au Curtis Institute de Philadelphie de 1943 à 1946. Après avoir remporté les Metropolitan Opera Auditions on the Air (concours de chant lyrique organisé par le Metropolitan Opera de New York afin de découvrir de nouveaux talents), elle débute au Met le 8 décembre 1945, dans le rôle d'Oscar (*Un ballo in maschera* de Verdi), sous la baguette de Bruno Walter. Elle se produit au Met jusqu'en janvier 1948, ajoutant à son répertoire les rôles d'Olympia (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, au côté du Hoffmann de Raoul Jobin) et de Blonde (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart). Elle est ensuite engagée avec son mari par l'Opéra-Comique de Paris, où elle incarne notamment les rôles-titres de *Lakmé* de Léo Delibes et de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, ainsi qu'Olympia et Rosine.

Durant les trente années suivantes, Pierrette Alarie-Simoneau et son mari se produiront souvent ensemble, à l'opéra ou en récital, sur les scènes européennes et nord-américaines ; ils forment également, avec le baryton Theodor Uppman, le Bel Canto Trio. Ils apparaissent dans de nombreux festivals : Aix-en-Provence (où Pierrette Alarie crée, en 1953, deux airs de concert, *Chanson et Romance du comte Olinos*, de Werner Egk), Édimbourg, Glyndebourne, Vienne, Munich, Salzbourg, Montréal... Pierrette Alarie fait ses adieux à la scène en 1966, dans le rôle-titre de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár, avec le Théâtre lyrique de Nouvelle-France. En 1982, le couple fonde à Victoria, en Colombie-Britannique, le Canada Opera Piccola, où ils enseignent l'art lyrique. Pierrette Alarie est la récipiendaire de plusieurs distinctions honorifiques ; elle est notamment élevée au grade d'officier de 'l'ordre du Canada en 1967 et à celui de chevalier de 'l'ordre des Arts et des Lettres de France en 1990. Elle meurt le 10 juillet 2011, à Victoria.

Dans son abondante discographie, mentionnons le *Requiem* de Fauré (avec Camille Maurane, Maurice Duruflé à l'orgue, la Chorale Élisabeth Brasseur et l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de Jean Fournet, 1953), *Orphée et Eurydice* de Gluck (rôle de L'Amour, aux côtés de Suzanne Danco – Eurydice – et de Léopold Simoneau – Orphée –, avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Hans Rosbaud, 1956), *Die Schweigsame Frau* de Richard Strauss (rôle d'Isotta), enregistré au festival de Salzbourg en 1959, sous la baguette de Karl Böhm, un disque d'arias de concert et de duos de Mozart, avec Léopold Simoneau et l'Orchestre philharmonique d'Amsterdam (grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros en 1961).

On pourra consulter l’ouvrage de Renée Maheu, *Pierrette Alarie, Léopold Simoneau : deux voix, un art*, Libre Expression, Montréal, 1988.

E.U.

ALBANI EMMA (1847-1930)

Cantatrice canadienne de renommée internationale, Emma Lajeunesse Albani naquit à Chambly, dans le Québec. Un père musicien lui inculqua dès l’enfance les principes d’une formation musicale sévère, un souci de la rigueur et du style dont bénéficiera toute sa carrière. À quinze ans, elle jouait excellemment du piano et de la harpe, mais ses aptitudes vocales l’orientèrent définitivement vers l’art du chant. Élève de Duprez à Paris et de Lamperti à Milan, elle faisait en 1870, à Messine, des débuts éclatants dans *La Somnambule* de Bellini. Après l’Italie, ce furent la France, l’Angleterre et la Russie qui l’acclamèrent comme l’une des *prime donne* les plus brillamment douées de son temps, une émule de la Patti et de Jenny Lind. La richesse, la superbe égalité, la couleur particulière d’un magnifique registre de soprano s’alliaient chez l’artiste à nne intelligence du texte et une sensibilité musicale qui lui permettaient d’aborder avec une égale aisance l’opéra et l’oratorio, la cantate et le lied, le *dramma giocoso* de Mozart aussi bien que les grands rôles wagnériens étudiés à Munich. Les villes d’Allemagne, de Hollande et de Scandinavie l’applaudirent à leur tour, la Russie lui proposa des cachets fabuleux pour une tournée qu’elle y effectua en 1874. Engagée à maintes reprises au Metropolitan Opera de New York, elle visita les États-Unis et le Mexique, puis l’Inde, l’Australie, enfin le Canada où son nom s’entourait d’une aura de légende. Son mariage avec Ernest Gye, fils du directeur de Covent Garden, avait fait d’Albani une Londonienne d’adoption et la vedette la plus adulée de la presse britannique. Elle mourut à Londres. La carrière éblouissante de cette grande interprète, son art d’une suprême distinction conservent une valeur de symbole pour le Québec.

Annette LASALLE-LEDUC

ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)

Introduction

La carrière d'Isaac Albéniz se déroule à l'époque où la musique espagnole, étouffée depuis plus d'un siècle par l'école italienne, connaît un renouveau inspiré des richesses et des possibilités de son folklore. Le réveil des nationalités qui se manifeste alors dans le monde entier est plus significatif encore en Espagne, où le peuple a gardé intactes ses traditions au long des décennies pendant lesquelles la noblesse et la bourgeoisie ne se sont intéressées qu'à l'art lyrique et au bel canto. Les petites comédies musicales – les zarzuelas – ont leur public, qui n'est pas celui des conservatoires, et que l'on tient pour méprisable, tout comme la tendance de leurs compositeurs à se référer aux chants et aux danses du terroir.

Le retour à la « tradition généalogique », amorcé par Felipe Pedrell et brusquement encouragé par la vision d'une Espagne imaginaire que vient d'apporter la *Carmen* de Bizet, va donc s'affirmer dans le dernier quart du siècle, au détriment d'un art académique sans lien aucun avec l'âme atavique du pays. C'est cependant grâce à Albéniz que cette tradition va trouver la vérité d'un accent qui échappe au pittoresque facile, à l'esthétique des castagnettes et à la portée confidentielle de la zarzuela.

L'intelligente assimilation de la leçon des maîtres français – Debussy et Ravel, en particulier – a beaucoup aidé Albéniz à organiser un art raffiné à partir de motifs d'inspiration populaire, sans que leur puissance d'évocation en sorte affaiblie, et en les rendant « purifiés musicalement et ennoblis moralement » (Manuel de Falla).

Avec Granados et de Falla, Albéniz est le meilleur représentant d’un nationalisme musical fondé sur une nouvelle façon de sentir, mélodiquement et harmoniquement, l’apport de la terre natale.

• Une jeunesse vagabonde

Une étonnante précocité marque le destin d’Albéniz, né à Camprodón, en Catalogne, le 29 mai 1860. Mis au piano dès l’âge de deux ans, il donne, deux ans plus tard, un concert à Barcelone. À six ans, il éblouit le jury du Conservatoire de Paris, mais un enfantillage lui en interdit l’entrée : à la fin des épreuves, il sort une balle de sa poche et la lance contre une vitre, qu’il fait voler en éclats ! Une vie d’aventures s’ouvre alors devant lui, d’abord sous la conduite de son père, qui l’exhibe dans toute l’Espagne comme « un nouveau Mozart », puis en solitaire, à la suite d’une série de fugues qui vont le conduire jusqu’en Amérique du Sud. Il n’a alors que douze ans ! Après des concerts en Argentine, au Brésil et en Uruguay, il regagne l’Espagne, mais c’est pour en repartir aussitôt avec sa famille, qui s’installe aux Antilles, et reprendre sa vie d’errant à travers les États-Unis... À quatorze ans, émancipé, livré à lui-même et sans guide spirituel, il part pour Leipzig afin d’y parfaire sa technique pianistique avec Carl Reinecke et Salomon Jadassohn. On le retrouve peu après à Bruxelles, grâce à une bourse d’études offerte par le roi Alphonse XII, puis, en 1880, à Budapest, où il réalise son rêve de rencontrer Liszt. Il accompagne le vieux maître à Rome et à Weimar, apprenant de lui, plus que les derniers secrets de la virtuosité transcendante, la portée universelle qui peut s’attacher à la vérité humaine fondamentale du chant populaire et à son « sentiment vivifiant ».

Ainsi s’éveille en lui un nationalisme d’esprit rapsodique, avec ce que ce mot sous-entend de liberté et de verve fantasque. Il abandonne dès lors le style des petites pièces de salon ou de fantaisie qu’il a déjà écrites et se tourne vers la zarzuela, en s’improvisant imprésario d’une compagnie qui parcourt l’Espagne et dont il alimente le répertoire. C’est alors qu’il rencontre Pedrell.

« Le compositeur, lui dit celui-ci, doit se nourrir de la quintessence du chant populaire, l’assimiler, le revêtir des délicates apparences d’une forme riche. » Ainsi avait procédé Chopin dans ses mazurkas et ses polonaises, et c’est à ce titre que l’influence de Pedrell sera décisive sur le génie créateur d’Albéniz en rejoignant celle de Chopin, bien au-delà des séductions immédiates de ses mélodies. Les pièces pour piano de la *Suite espagnole* (1886) ou des *Souvenirs de voyage* (1887), qui évoquent chacune une ville, un paysage ou une province, en portent déjà l’empreinte dans l’exploitation d’un instrument pourtant entièrement étranger à l’esprit de la musique ibérique.

Pendant les dernières années qu’il passe en Espagne, partagé entre ses tournées de concerts et son activité de compositeur, Albéniz coordonne les différents éléments techniques et stylistiques qui révolutionneront bientôt la littérature pianistique et révéleront une sensibilité nouvelle et un coloris où le rythme retrouve son principe originel.

En 1893, il quitte Madrid pour Paris et pour Londres dans l’intention d’élargir son audience et, peut-être, de trouver les confirmations et les encouragements dont il a toujours eu périodiquement besoin. Salué par la critique comme un virtuose exceptionnel, il est nommé chef d’orchestre au théâtre du Prince de Galles. Tenté par la musique scénique, il accepte inconsidérément la commande d’une série d’opéras dont le librettiste, un riche banquier anglais, exploitait le cycle de la Table ronde. Il se libère, tant bien que mal, de ce qu’il qualifie lui-même de « pacte de Faust », puisqu’il était lié à un climat étranger à la libre expression de son génie, et se fixe à Paris où les compositeurs qui représentent la jeune musique française, Vincent d’Indy, Ernest Chausson ou Debussy, lui font un accueil chaleureux. C’est à leur contact qu’il va franchir les étapes qui le conduiront à ses plus grands chefs-d’œuvre, ceux qui n’ont pour truchement que le piano.

• Le protagoniste du « renacimiento »

Au cours des quinze années qui lui restent à vivre – et qu’il passe à Paris –, Albéniz ne va cesser d’explorer l’espace sonore afin de satisfaire l’exigence nouvelle qui s’est emparée de lui à mesure de ses rencontres dans les milieux musicaux de la capitale. Il s’inscrit spontanément dans la classe de composition de Vincent d’Indy quand la Schola Cantorum ouvre ses portes, et il continue à travailler sous sa direction, alors même qu’il est nommé professeur de piano dans la même institution. Affermissement de la forme et goût de la polyphonie conformes à l’esprit scholiste rejoignent dans ses préoccupations la conquête du milieu harmonique dont Debussy lui a désigné l’accès et dont il se plaira à accuser la couleur grâce à son penchant inné pour les dissonances. Tous ces éléments s’intégreront au style d’improvisation et d’intuition qui caractérise ses paysages espagnols, avec toutefois le risque d’aboutir à des compositions trop savantes pour le peuple ou trop plébéiennes pour l’élite.

Le précieux diptyque d’*Espagne-souvenirs* (1896) et surtout *La Vega* (1897) attestent déjà cette magie de l’expression pianistique où poésie et couleur sont liées à l’enrichissement de la palette harmonique et sonore comme à la sollicitation de tous les registres où le clavier peut être habité de féerie. Mais il faudra encore huit ans de silence et de recueillement pour que, avec *Iberia,* Albéniz signe son œuvre la plus achevée et le chef-d'œuvre de toute la musique espagnole. Après Chopin et Liszt, et dans le même temps que Debussy, le coloris, la sensibilité, le mystère lui-même du piano d'Albéniz demeurent inimitables dans la hardiesse, l'abondance et la somptuosité. « Délire orphique à la Van Gogh », a pu dire Jean Maillard pour tenter d'exprimer, dans une correspondance visuelle, l'ivresse de lumière et de vie de ces tableaux à la gloire de l'Espagne. Douze pièces auxquelles rien ne se peut comparer dans toute l'histoire du piano, conduites avec une intense vitalité, une imagination prodigieuse, une exaltation d'alchimiste en quête d'un véritable magnétisme sonore : chacune d'elles porte, comme précédemment, un nom de ville (*Malaga, Jerez*) ou de lieu (*El Puerto, Triana*), presque toujours andalou, et se réfère à l'accent des vieilles cantilènes mauresques.

Par ailleurs, Albéniz ouvre ici la voie aux conquêtes pianistiques les plns importantes du xx^{e} siècle (Messiaen, Boulez, Stockhausen), en exploitant les possibilités encore inconnues de l'instrument et en innovant sur le plan de la technique.

La jubilation de ce poème de l'exil ne doit pourtant pas en masquer la secrète nostalgie. Si Albéniz a élu domicile en France, c'est à la suite des difficultés et des épreuves qu'il avait rencontrées dans la promotion d'un opéra national espagnol, lors d'une saison organisée à Barcelone avec Enrique Morera (1902). L'incompréhension de ses compatriotes l'avait d'autant plus affecté qu'une œuvre comme *Pepita Jimenez*, la mieux venue de ses comédies lyriques, devait connaître un triomphe à Bruxelles et à Prague.

Curieusement, du reste, à l'heure de sa mort (à Cambo-les-Bains, le 18 mai 1909), il n'était encore, pour les amateurs et même une grande partie de la critique, qu'un aquarelliste plein de truculence dont la folle prodigalité pouvait jeter à tous vents des « pièces pittoresques » à résonances folkloriques.

Aujourd'hui, on salue en lui un des plus intrépides explorateurs du monde sonore et, dans le frisson nouveau qu'il a suscité en évoquant le chant profond de sa race, l'un des plus grands poètes du piano de toute l'histoire.

André GAUTHIER

Bibliographie

J. Avinoa, *Albéniz*, Daimon, Mexico, 1986
W. A. Clark, *Isaac Albéniz : Portrait of a Romantic*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1999
H. Collet, *Albéniz et Granados*, Alcan, Paris, 1926 ; rééd. Éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982
S. Crespo, *Senderos espirituales de Albéniz y Debussy*, Mexico, 1944
A. Gauthier, *Albéniz*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978
W. Georgii, *Musique de piano*, Zurich, 1941
V. Jankélévitch, « Albéniz et l'état de verve », in *La Rhapsodie*, Flammarion, Paris, 1959 ; *La Présence lointaine, Albéniz, Séverac, Mompou*, Seuil, Paris, 1983
G. Jean-Aubry, « Albéniz », in *Les Musiciens célèbres*, Mazenod, Genève, 1946
J. Kalfa, *Isaac Albéniz*, coll. Carré Musique, Séguier, Biarritz, 2000
G. Laplane, *Albéniz*, Éd. du Milieu du monde, Paris, 1956
A. de Las Heras, *Vida de Albéniz*, éd. Patria, Barcelone, s.d.
J. de Marliave, *Études musicales*, Alcan, 1917
J. Martinez, *Falla, Granados y Albéniz*, Publicaciones españolas, Madrid, 1952
M. Raux-Deledicque, *Albéniz, su vida inquieta y ardorosa*, Buenos Aires, 1950
V. Ruiz-Albéniz, *Isaac Albéniz*, Comisaría general de música, Madrid, 1948

A. SAGARDIA, *Albéniz,* Plasencia, 1951.

ALBERT HEINRICH (1604-1651)

Le compositeur et poète allemand Heinrich Albert est l'auteur d'un célèbre recueil de cent soixante-dix pièces vocales qui font de lui le père du lied allemand.

Né le 8 juillet 1604 à Lobenstein (auj. Bad Lobenstein), en Thuringe, Heinrich Albert s'initie à la composition auprès de son cousin Heinrich Schütz, à Dresde, en 1622. Il étudie le droit à l'université de Leipzig, et complète probablement sa formation musicale avec Johann Hermann Schein, cantor à Saint-Thomas et *director musices* – directeur de la musique – de cette ville (1623-1626). De 1631 à sa mort, Heinrich Albert est organiste à la cathédrale de Königsberg, en Prusse, où il travaille avec le Kapellmeister de la cathédrale et de la cour Johann Stobaeus (Stobäus). Ses *Arien oder Melodeyen*, publiés en huit volumes à Königsberg (1638-1650), ainsi que le *Musikalische Kürbis-Hütte* (1641) manifestent son attachement à la monodie italienne ; ces lieder sont généralement des arrangements strophiques, pour une ou plusieurs voix et basse continue, dont les textes, religieux ou profanes, sont signés par son ami Simon Dach, par lui-même ou par d'autres poètes contemporains. Ces pièces sont fondamentales pour l'étude de la pratique de la basse continue, car certaines parties de la basse sont indiquées par des notes. Heinrich Albert a composé pour la scène deux ouvrages, *Cleomedes* (1635, dont il ne subsiste que deux airs), et *Prussiarchus oder Sorbuisa* (1645, perdu), qui comptent parmi les premiers opéras allemands. Il laisse en outre une cantate de concert et plusieurs motets. Il meurt le 6 octobre 1651, à Königsberg.

E.U.

ALBINONI TOMASO (1671-1750)

Il se disait *dilettante veneto*, mais cela ne veut rien dire de plus que le fait, pour Tomaso Albinoni, de ne pas vivre de la musique, étant de famille noble et riche. C’est en fait un des très grands musiciens de cette époque, contemporain et, croit-on, ami de Vivaldi. Son œuvre considérable pour le théâtre a pratiquement disparu, à part quelques airs isolés : mais on possède le livret de cinquante opéras, et le *Mercure François* lui attribue plus de deux cents œuvres théâtrales en 1731. Seule son œuvre instrumentale nous est parvenue ; elle est considérable par le nombre et la qualité, ainsi que par des innovations importantes. Comme Torelli, Albinoni oriente de manière définitive le concerto vers le « concerto de soliste », dans les trois recueils de *Concerti a cinque* (dont les deux derniers, admirables, sont destinés au hautbois). Il est l’auteur de plusieurs recueils de *Sinfonie* : le dernier, datant de 1735, adopte la forme en quatre mouvements (allegro, andante, menuet, presto) dont on attribue généralement l’initiative à Carl Philipp Emanuel Bach. C’est cette forme même qu’adopteront Haydn, Mozart et Beethoven. Dans la sonate, Albinoni s’en tient à la *sonata da chiesa* en quatre mouvements (adagio, allegro, andante, allegro). Dans tous ces domaines, Albinoni fait preuve d’une science certaine de l’écriture, d’un style ample, généreux, chaleureux et d’une grande invention mélodique. On ne sait plus rien de lui à partir de 1741, la seule trace de lui étant un acte de décès daté de 1750, mais qui pourrait être celui d’un homonyme. On peut signaler que le fameux *Adagio* qui l’a rendu célèbre, de nos jours, est une reconstitution réalisée par le musicologue Jean Witold à partir d’un fragment de concerto perdu.

Philippe BEAUSSANT

ALBONI MARIETTA (1826-1894)

La contralto italienne Marietta Alboni, née le 6 mars 1823 à Città di Castello, dans les États pontificaux (auj. en Italie), est réputée pour sa maîtrise du bel canto italien classique.

Maria Anna Marzia Alboni étudie le chant lyrique à Bologne lorsqu'elle attire l'attention de Gioacchino Rossini, qui lui offrira par la suite ses plus grands rôles de contralto dans ses opéras. En 1842, elle fait ses débuts en interprétant Climene dans *Saffo* de Giovanni Pacini, à Bologne, et obtient cette même année un franc succès dans *Le Siège de Corinthe* (rôle de Néoclès) de Rossini pour sa première apparition à la Scala de Milan. Elle réalise des tournées en Autriche (1843), en Russie (1844-1845), puis en Allemagne et en Europe de l'Est (1846). En 1847, Marietta Alboni fait sensation lorsqu'elle se produit pour la première fois sur les scènes londonienne, au Covent Garden, et parisienne, au Théâtre-Italien, dans le rôle d'Arsace de *Semiramide* de Rossini. En 1852-1853, elle fait une tournée triomphale en Espagne et aux États-Unis. Après son mariage, elle s'installe à Paris. Elle chante, au côté d'Adelina Patti, un duo du *Stabat Mater* de Rossini lors des funérailles du compositeur en 1868 et fait ses adieux à la scène en 1872, préférant se retirer en raison de sa forte corpulence. Elle meurt le 23 juin 1894 à Ville-d'Avray, près de Paris.

Marietta Alboni évitait de répéter afin de préserver sa voix, qui est restée magnifique jusqu'à ce qu'elle entre dans l'âge mûr. En raison du faible nombre de rôles de contralto, elle interprétait également ceux de soprano – rôle-titre d'*Anna Bolena*, Norina dans

Don Pasquale et Amina dans *La Sonnambula* –, voire ceux qui étaient destinés aux hommes, comme Don Carlo dans *Ernani* de Verdi, écrit pour un baryton.

E.U.

ALBRECHTSBERGER JOHANN GEORG (1736-1809)

Compositeur, organiste et théoricien de la musique autrichien, Albrechtsberger fut l’un des contrapuntistes les plus érudits et les plus brillants de son époque. Il fut aussi un des pédagogues les plus recherchés de son temps, et sa notoriété attira à Vienne de nombreux élèves, parmi lesquels Ludwig van Beethoven.

Né le 3 février 1736 à Klosterneuburg, près de Vienne, Johann Georg Albrechtsberger étudie l’orgue et la basse chiffrée auprès de Leopold Pittner, doyen des Augustiniens de sa ville natale. Il se perfectionne à l’abbaye de Melk (composition et orgue) et, de 1755 à 1765 ou 1766, mène une carrière d’organiste dans l’Empire austro-hongrois : à Raab (aujourd’hui Györ, en Hongrie), à Maria Taferl, près de Melk, et à l’abbaye de Melk elle-même. Nommé organiste à la cour de Vienne en 1772, il remplacera en 1791 son ami Wolfgang Amadeus Mozart comme assistant du Kapellmeister Leopold Hofmann à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne, avant de succéder à Hofmann après la mort de celui-ci, en 1793. Il restera à ce poste, le plus important de tout l’Empire pour un musicien d’église, jusqu’à sa mort, le 7 mars 1809, à Vienne. Considéré comme l’un des meilleurs organistes de son temps, comme en témoignent Maximilian Stadler, Charles Burney et Mozart lui-même, il est également un professeur exceptionnel qui va prodiguer son enseignement à toute une génération de musiciens, parmi lesquels Beethoven, Antoine Reicha, Carl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles. Sa maîtrise de la polyphonie baroque et du contrepoint ont largement contribué à enrichir le classicisme viennois.

Albrechtsberger est l'auteur de plus de 750 compositions, pour la plupart restées à l'état de manuscrits. Parmi ces œuvres figurent 35 messes, plus de 240 fugues pour divers instruments, des quatuors à cordes et des sonates en deux mouvements, ainsi que de nombreuses autres pièces de musique religieuse et de chambre.

Il est l'auteur d'ouvrages théoriques. Le plus célèbre, qui s'inspire d'ouvrages antérieurs publiés par Johann Joseph Fux et Friedrich Wilhelm Marpurg, est *Gründliche Anweisung zur Composition* (Leipzig, 1790), qui sera traduit en français par Alexandre Choron et publié à Paris en 1814 sous le titre *Méthode élémentaire de composition* ; il faut aussi citer une méthode de basse continue, *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Vienne, vers 1791). Ses écrits seront réédités par son élève Ignaz, Ritter von Seyfried (*J. G. Albrechtsberger's sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst*, Vienne, 1826).

E.U.

ALFVÉN HUGO (1872-1960)

Hugo Alfvén est l'un des compositeurs suédois les plus populaires dans son pays d'origine. Ses quatre-vingt-huit ans de vie lui ont permis d'enrichir de plus de deux cents œuvres le répertoire musical scandinave. Celles-ci sont cependant tellement enracinées dans le tempérament suédois qu'elles n'ont pas immédiatement rencontré l'audience internationale qu'elles méritaient.

Violoniste de formation (il jouera deux ans, de 1890 à 1892, au sein de l'orchestre de l'Opéra de Stockholm avant d'entreprendre sa carrière de compositeur), Alfvén a étudié la peinture parallèlement à la musique. Ses productions dans les deux domaines témoignent d'un exceptionnel talent de coloriste. Alfvén a été particulièrement prolixe dans le domaine de la musique vocale. Lui-même chef du chœur du Siljan — un regroupement de chœurs religieux et laïques de la région de Dalarna — de 1904 à 1957, il s'est fait connaître à l'étranger en donnant des concerts à la tête de l'Orphéi Drängar (formation chorale qu'il a dirigée de 1910 à 1947 et qui a contribué à la réputation internationale incontestable des chœurs et solistes vocaux originaires de Suède). Dans le même temps, de 1910 à 1939, Alfvén a assuré la direction de la musique à l'université d'Uppsala. Dès sa première symphonie (composée en 1897), Alfvén se situe dans une mouvance post-brahmsienne qui n'échappe pas à l'impressionnisme du tournant de siècle et témoigne d'une vitalité d'écriture qu'un Richard Strauss n'aurait pas reniée. Mais autant Strauss était antireligieux, autant Alfvén témoigne d'un tempérament chrétien émerveillé par la création, tout entier tourné vers l'extérieur et la beauté du monde. Son *Herrans bön* (La Prière du Seigneur), cantate pour soli, chœur et orchestre commencée en 1899 sur un îlot du merveilleux archipel de Stockholm et achevée à Rome en avril 1901, est là pour nous le rappeler. Cette « prière » intervient après la *Deuxième Symphonie* (1897-1898) — elle aussi composée depuis l'archipel —, qui se déploie sur quatre mouvements comme une immense vague chargée d'écume : cette œuvre reste une des plus belles musiques nordiques jamais composées. En 1903, avec son *Midsommarvaka* (traduit par Nuit de la Saint-Jean et répertorié sous l'intitulé de *Rhapsodie suédoise n° 1*), Alfvén signe son passage à la postérité. Cette œuvre d'atmosphère riche en couleurs lui assurera la célébrité hors des frontières nationales. En 1904, il retourne à la magie maritime avec le poème symphonique *En skågårdssägen* (La Légende de l'archipel) tandis que la *Troisième Symphonie* (écrite pendant l'été de 1905 en Italie, en pleine période d'exaltation amoureuse) ensoleille son répertoire par une prédominance de bois chatoyants et de cuivres éclatants : chez Alfvén, la recherche des timbres atteint ici un sommet. Après la secousse de la Première Guerre mondiale, la *Quatrième Symphonie* dévoile une sensualité impressionniste sensée représenter, à travers l'affrontement de la mer et des rochers, l'amour entre deux êtres humains : écrite pour soprano, ténor et orchestre, elle porte le sous-titre « Från havsbandet » (Depuis les contours de l'archipel). En 1931, la *Dalarapsodi* (Rhapsodie de Dalécarlie, connue sous le nom de *Rhapsodie suédoise n° 3*) porte l'empreinte du terroir et emprunte aux musiques traditionnelles (comme le faisait déjà le ballet *Bergakungen* — Le Roi de la montagne — composé de 1916 à 1923). La suite *Gustav Adolf* de 1932 ramène à un style académique puissant auquel se rattachera aussi le *Festspel* (Ouverture de fête) de 1944. La *Cinquième Symphonie* (ébauchée entre 1942 et 1953) restera inachevée. Parallèlement à toutes ses œuvres symphoniques, Alfvén a mis beaucoup de son cœur dans des œuvres vocales aussi diverses que des chants religieux, des berceuses ou des chants militaires, très appréciés en Suède. Maître de la musique à programme, sa renommée reste indissociable de celle du merveilleux archipel de Stockholm qui l'a si souvent inspiré. À Stockholm, une fondation Hugo-Alfvén perpétue sa mémoire.

Michel VINCENT

ALI RASHIED (1935-2009)

Le batteur américain de free jazz et de jazz d'avant-garde Rashied Ali (de son vrai nom Robert Patterson, Jr.) naît le 1er juillet 1935 à Philadelphie, en Pennsylvanie. Rashied Ali est l'un des premiers à s'émanciper du rôle traditionnellement dévolu au batteur – souvent considéré comme un simple « garde-temps » indiquant le tempo et le mètre – en mêlant plus intimement le son de ses instruments à ceux des autres solistes. Il s'initie aux percussions lors de son service militaire (1952-1955), puis étudie à la Granoff School of Music de sa ville natale, se produit avec des ensembles de rhythm and blues et avec des jazzmen – McCoy Tyner, Lee Morgan, Don Patterson, Jimmy Smith... – avant de gagner New York en 1963, où il joue avec Pharoah Sanders et Don Cherry, Paul Bley, Bill Dixon, Snn Ra, Albert Ayler (au côté du second batteur, Sunny Murray), Archie Shepp... Parallèlement, il participe à des groupes de rock. Sa participation aux groupes de John Coltrane, de 1965 à la mort du saxophoniste ténor, en 1967 – il reste le seul, et dernier, batteur de Coltrane après le départ d'Elvin Jones, en 1965 (ensemble, ils auront enregistré notamment *Meditations*, 1965) –, culmine dans l'album *Interstellar Space*, enregistré en duo avec Coltrane le 22 février 1967. Parmi les autres albums où il figure au côté de Coltrane, il faut encore mentionner *Coltrane Live At The Village Vanguard Again !*, enregistré en public le 28 mai 1966 avec Coltrane, Alice Coltrane au piano et Pharoah Sanders, ainsi que *Cosmic Music* (1966), *Coltrane in Japan* (1966), *Stellar Regions* (1967), *Expression* (1967), *The Olatunji Concert : The Last Live Recording* (23 avril 1967). Après la mort de Coltrane, Ali se produit en Europe avec John Tchicai et Niels-Henning Ørsted Pedersen, étudie la batterie auprès de Philly Joe Jones et forme un trio de free jazz avec John Surman et Dave Holland. La mode « loft » se développe à New York au début des années 1970 : des artistes commencent à investir entrepôts, hangars ou ateliers désaffectés ; un des lieux les plus incontournables du « loft jazz » appartient à Rashied Ali : il s'agit du restaurant et night-club Ali's Alley (ou Studio 77, au 77 Greene Street, Soho). De 1972 à 1979, il y joue accompagné par de nombreuses personnalités du free jazz et du jazz fusion, parmi lesquelles Archie Shepp, James « Blood » Ulmer et Jaco Pastorius. Il enregistre notamment *New Directions in Modern Music* (1973) et *Moon Flight* (1975). Rashied Ali joue au sein de son propre trio de funk-rock électronique fondé en 1986 avec Mark Bogaerts et son fils Amin Ali. Il appartient au groupe Phalanx (*Original Phalanx*, 1987 ; *In Touch*, 1988). Rashied Ali meurt le 12 août 2009, à New York.

E.U.

ALKAN CHARLES-VALENTINMORHANGE, dit (1813-1888)

Figure majeure du piano en France à l'époque romantique, Alkan souffre de la notoriété de Chopin et de Liszt : elle l'éclipsera jusqu'à la redécouverte de son œuvre à la fin des années 1980. Né à Paris dans une famille juive, il entre très tôt au Conservatoire, où il est l'élève de Pierre Zimmermann : il obtient le premier prix de piano en 1824, le premier prix d'harmonie en 1827 et le premier prix d'orgue en 1834 ; la même année, il remporte le premier grand prix de Rome. Il commence aussitôt une carrière de virtuose et fréquente les principaux salons de la capitale aux côtés de George Sand, de Chopin, de Victor Hugo ou de Liszt. À l'exception d'une courte période où il enseigne le solfège à temps partiel au Conservatoire de Paris (1829-1836), il n'occupe aucune fonction officielle. Il s'oriente bientôt vers la musique de chambre et l'enseignement, à titre privé. Une première éclipse interrompt sa carrière entre 1838 et 1844 et, après avoir refait surface pendant quatre ans, il quitte Paris pour n'y revenir que vingt-cinq ans plus tard (1848-1873). Doté d'une étonnante technique, très rigoureuse, il était surnommé le « Berlioz du piano ». Homme énigmatique, sa carrière comporte des périodes obscures que la musicologie n'a pas encore totalement éclaircies (R. Smith, *Alkan*, 2 vol., Londres, 1976 et 1987).

Son œuvre, essentiellement consacrée au piano, s'impose par sa diversité et sa nouveauté. À bien des égards, Alkan est au piano ce que Berlioz est à l'orchestre : un novateur plein d'imagination sachant décrire en musique. La révolution ferroviaire lui inspire une étonnante étude, *Le Chemin de fer* (1844). Parmi ses œuvres majeures figurent la *Grande Sonate*, op. 33, « Les Quatre Âges » (1847) et les deux cycles de *Douze Études dans les tons majeurs* (1847) et *Douze Études dans les tons mineurs* (1857), où figure le fameux *Festin d'Ésope*. Il est également l'auteur de deux concertos de chambre pour piano, d'un trio pour piano, violon et violoncelle, d'une sonate pour violoncelle et piano, d'une symphonie, d'un concerto pour piano et orchestre, de variations, de préludes pour piano ou orgue (ou pour piano-pédalier, instrument hybride, sorte de piano disposant d'un pédalier d'orgue, tombé en désuétude) et de mélodies.

Alain PÂRIS

ALLEGRI GREGORIO (1582-1652)

Le nom d’Allegri est attaché au fameux *Miserere* à deux chœurs qui faisait partie du répertoire secret de la chapelle Sixtine, et que Mozart transcrivit de mémoire à treize ans, après une seule audition, à la stupéfaction de son entourage. Mais ce *Miserere* célèbre, et d’ailleurs fort beau n’est pas sa seule œuvre et il ne se situe sans doute pas parmi ce qu’Allegri nous offre de plus intéressant et de plus nouveau. Allegri s’inscrit dans la lignée de ceux qui, suivant l’exemple de Galilei, adoptent pour la musique religieuse le *stile rappresentativo* et élaborent, dès les vingt premières années du XVII^{e} siècle, le motet soliste. Ses *Concertini* (1619), écrits à deux et quatre voix, sont une étape importante dans l’édification de ce genre. Les messes, motets et psaumes (manuscrits) sont plus traditionnels. Ses *sinfonie* et *canzone* instrumentales font penser aux œuvres similaires de Frescobaldi.

Philippe BEAUSSANT

ALLEN HENRY RED (1908-1967)

Le jazzman américain Henry « Red » Allen fut l'un des plus grands trompettistes de l'ère swing.

Henry James Allen, Jr. naît le 7 janvier 1908 à La Nouvelle-Orléans. Son père, Henry Allen, Sr. dirige un des orchestres de parade les plus populaires de La Nouvelle-Orléans. Le jeune Allen joue du saxhorn alto et de la trompette dans la formation paternelle. Il se produit avec d'autres groupes néo-orléanais, notamment ceux de John Casimir, de George Lewis et de Capt. John Handy, avant de rejoindre en 1927 le big band de King Oliver à Saint Louis (Missouri), qu'il quitte la même année pour l'ensemble que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats du Mississippi. Henry « Red » Allen est découvert par le label Victor, pour lequel il réalise ses premiers enregistrements sous son nom : *It Should Be You/Biff'ly Blues* (1929), *Feeling Drowsy/Swing Out* (1929), *Sugar Hill Function* (1930). Il est ensuite trompette principale des orchestres de Luis Russell (1929-1932), de Charlie Johnson (1933), de Fletcher Henderson (1933-1934) et du Mills Blue Rhythm Band (1934-1937), avant d'intégrer de nouveau l'orchestre de Luis Russell pour accompagner Louis Armstrong de 1937 à 1940. Il participe également à l'enregistrement d'albums majeurs de Billy Banks (*Bugle Call Rag*, 1932 ; *Oh Peter*, 1932) et de Spike Hughes (*Sweet Sorrow Blues*, 1933).

Grand admirateur de Louis Armstrong, Henry « Red » Allen n'atteint pas la perfection technique de son maître et ne peut exécuter comme lui des morceaux de bravoure. Il préfère donc offrir des solos à la mélodie et au rythme entraînants ponctués d'intervalles saccadés et de phrases asymétriques, prenant souvent une tournure très intime. Parmi ses meilleurs solos, citons ceux qui sont joués dans *Louisiana Swing* de Luis Russell, dans *Down South Camp Meetin'*, *Rug Cutter's Swing* et *Queer Notions* de Fletcher Henderson, ainsi que dans *Someday Sweetheart* de Coleman Hawkins.

À partir de 1940, Henry « Red » Allen dirigera de petits groupes qui joueront dans un premier temps du swing, puis évolueront, de 1954 à 1965, vers un New Orleans revival. Il se met aussi à chanter de façon régulière, développe le registre grave de sa trompette et s'affirme dans le blues. De cette période, on retiendra les albums *Ride, Red, Ride in Hi-fi* (1957), *Stormy Weather* (1957-1958), *Feeling Good* (1965). Il meurt le 17 avril 1967 à New York. La rareté de ses enregistrements comme leader rend d'autant plus précieux les albums auxquels il a participé aux côtés de Kid Ory, de Coleman Hawkins ou de Pee Wee Russell.

E.U.

ALLISON LUTHER (1939-1997)

Dans ce mouvement perpétuel où s’inscrit, entre langue vernaculaire et culture de masse, une musique noire américaine toujours entre disparition et renaissance, les générations se chevauchent, et coexistent tous les styles. De son appartenance à la troisième génération, prise entre blues d’avant sa naissance et blues de sa maturité, Luther Allison tire une problématique musicale qui l’oblige à une synthèse entre la forme terrienne, ouvrière, prolétaire des origines du blues et ses formes dérivées – rhythm and blues, rock and roll, soul, funk, rock – qui l’influencent en retour.

Il naît à Mayflower (ou à Widener ?), dans l’Arkansas, le 17 avril 1939, avant-dernier garçon d’une famille nombreuse et il monte à Chicago en 1951 avec ses parents âgés, que les aînés prennent en charge. L’un d’eux, Ollie, est guitariste, et le jeune Luther débute à la basse électrique dans son groupe avant de fonder les Four Jivers avec un autre frère, Grant, à la batterie. Il joue du rhythm and blues, mais le blues le tient, et il fait ses classes avec Magic Sam, Buddy Guy et Jimmy Dawkins, admire Otis Rush, son idole, n’ignore ni Muddy Waters ni B.B. King, et rencontre Freddy King avant d’enregistrer en Californie avec Sunnyland Slim, Johnny Shines et Shakey Jake. Il doit à ce dernier de figurer dans une anthologie, *Sweet Home Chicago*, publiée par Delmark, chez qui il grave son premier disque, *Love Me Mama*, en 1969. Il est ensuite l’alibi blues de l’usine Motown (trois enregistrements entre 1972 et 1976), tourne beaucoup avec ses Blue Nebulae, triomphe au festival d’Ann Arbor (Michigan) et franchit l’Atlantique en 1976. Il trouve en Europe, en France notamment, où il s’installe en 1983, sinon la gloire, au moins le respect dû à son art et à sa personne.

Affable, d’un contact facile, attentif aux autres (il envisageait au moment de sa mort d’un cancer pulmonaire, le 12 août 1997 à Madison, Wisconsin, de se lancer dans une campagne antitabac), il ne ménage pas sa peine : engagements, disques et tournées se succèdent jusqu’à ce que l’Amérique reconnaisse, un rien trop tard, ce fils prodigue débordant d’énergie. Elle passe dans son chant, tendu, intense, convaincu, à l’émotion retenue, comme dans son jeu de guitare, simple et dépouillé, même quand il étire le son jusqu’à la saturation ou s’évade, servi par les qualités de sa voix, hors des frontières du blues.

Il refusera toujours les limites implicites assignées bien plus aux musiciens noirs qu’aux musiciens blancs, ces derniers demeurant libres de mélanger les genres sans encourir reproches et désaffection, et, parti d’une expression commune à ses compagnons du West Side de Chicago, il gravera, après un *Love Me Papa* purement blues à Paris, une série de disques controversés, où il mêle à la tradition du blues la ballade soul, la batterie rock et les sons synthétiques. *Life Is a Bitch* en témoigne mieux que d’autres, et il arrive à un équilibre avec *Bad Love*, qui le réconcilie avec son public et qui, suivi de *Blue Streak* et de *Reckless*, largement distribués outre-Atlantique, lance sa carrière américaine. Il connaît enfin le succès et finit en beauté, non sans réaffirmer en chanson son credo : « Je sais que je suis un bluesman. »

Il faut écouter en priorité *Bad Love* (1994), synthèse réussie des courants qui traversent sa musique, *Love Me Papa* (1977), son ode au blues, et *Where Have You Been ?*, pour le suivre en concert à Montreux de 1976 à 1994 avant de revenir, si on le souhaite, à l’ordre chronologique : *Love Me Mama* (1969), guitare aiguë, très B.B. King, touchant mais sans originalité ; *Bad News Is Coming* et *Luther’s Blues* (1972 et 1974), où il s’est affermi, densifié ; *Live* et *Live In Paris*, témoignages de son passage à la Chapelle des Lombards en avril 1979 ; *Life Is A Bitch* (1984), premier essai, inégal, de synthèse ; *Here I Come* (1985), à l’hétérogénéité en partie compensée par son chant ; *Hand Me Down My Moonshine* (1992), où il est à la guitare sèche ; *Blue Streak* (1995) et *Reckless* (Ruf-Alligator, 1996), son dernier disque, toujours marqué par B.B. King, James Brown en citation, enlevé comme d’habitude à l’énergie, mais sans doute trop produit...

Francis HOFSTEIN

ALLMAN BROTHERS BAND

Groupe de rock américain, The Allman Brothers Band a, par ses sonorités bluesy et son goût pour le jam, contribué à faire naître le mouvement du rock sudiste dans les années 1970 et a ouvert la voie à plusieurs générations de groupe de rock alliant improvisation et reggae roots (« reggae original »).

À partir de 1960, le guitariste Duane Allman (1946-1971) et son frère, le claviériste Gregg Allman (né en 1947), se produisent ensemble dans de nombreux groupes de Floride. En 1968, Duane commence à travailler pour le Fame Studio de Muscle Shoals (Alabama) et est ainsi amené à jouer de Ia guitare dans des enregistrements de Wilson Pickett et d'Aretha Franklin. Sur la demande de Phil Walden, fondateur du label Capricorn Records, Duane forme The Allman Brothers Band, réunissant autour de lui son frère, Berry OakIey (1948-1972), Dickey Betts (né en 1943), Jaimoe (né en 1944) et Butch Trucks (né en 1947).

Bien que son premier album, éponyme, sorti en 1969, rencontre peu de succès en dehors des États du Sud, The Allman Brothers Band attire une attention grandissante lorsque Eric Clapton demande à Duane de participer en 1970 à l'enregistrement d'un album avec le groupe Derek and the Dominos. L'album *At Fillmore East* (1971), marqué par de nombreuses jam sessions où des réminiscences de jazz, de country et de musique latino viennent enrichir une base blues rock, élève les Allman Brothers au rang de maîtres de l'improvisation. Le groupe étant fortement influencé par ses origines sudistes, il inspire, par son succès, de nombreux rockeurs du Sud, qui à leur tour contribuent à l'épanouissement du rock sudiste. Duane Allman meurt cependant dans un accident de moto en 1971, avant même que The Allman Brothers Band ait pu savourer sa célébrité grandissante.

Le guitariste Dickey Betts reprend la direction du groupe, mais des tensions avec Gregg Allman conduisent à l'éclatement des Allman Brothers en 1976. Le groupe se reforme en 1978, mais cet événement prend des airs de feuilleton à l'eau de rose lorsque Gregg annonce son mariage avec la chanteuse et actrice Cher. Le groupe connaît une nouvelle dissolution en 1981. Réuni cependant pour une troisième fois en 1989, The Allman Brothers Band accentue plus encore ses improvisations sur fond de blues, un son dont s'inspireront notamment des groupes des années 1990, comme The Black Crowes ou Blues Traveler. Admis au panthéon du rock américain (Rock and Roll Hall of Fame) en 1995, The Allman Brothers Band réalise une tournée pour son trentième anniversaire en 1999, dont il sortira un album live en 2000. On pourra lire l'ouvrage de S. Freeman *Midnight Riders : The Story of the Allman Brothers Band* (1995). Dans leur discographie, mentionnons encore *The Allman Brothers Band* (1969), *At Fillmore East* (1971), *Eat a Peach* (1972) et *Brothers and Sisters* (1973).

J. D. CONSIDINE

E.U.

ALSINA CARLOS ROQUÉ (1941-)

Compositeur et pianiste argentin naturalisé français, né à Buenos Aires le 19 février 1941, Carlos Roqué Alsina y fait ses études musicales de piano et de direction d'orchestre, puis travaille la composition en autodidacte. Il mène parallèlement une carrière de pianiste commencée très jeune, d'interprète de la musique contemporaine et de compositeur. De 1959 à 1964, il participe aux concerts de l'Agrupación Nueva Música de Buenos Aires. Invité par la Fondation Ford à Berlin, il y réside à partir de 1964 et participe au programme « Artists in residence » ; il travaille avec Luciano Berio en 1965 et est, en 1966, assistant de Bruno Maderna à la Deutsche Oper Berlin. De 1967 à 1969, il est membre du Center of Creative and Performing Arts de New York, puis professeur invité à l'université de Buffalo. En 1969, il est cofondateur, avec Jean-Pierre Drouet à la percussion, Vinko Globokar au trombone et Michel Portal aux clarinettes, du New Phonic Art, groupe principalement axé sur l'improvisation, et dont la réputation devient rapidement internationale L'époque était, rappelons-le, caractérisée par la problématique de l'aléatoire et l'importance croissante de la liberté laissée à l'interprète dans l'interprétation de l'œuvre, avec John Cage, bien sûr (*Variations III* et *Variations IV*, 1963), mais aussi Pierre Boulez (*Troisième Sonate pour piano,* 1956-1957), Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück XI,* 1956-1957) et le free jazz. En 1971, Alsina reçoit le prix Guggenheim pour *Überwindung,* pour quatre solistes et orchestre (1970), et *Schichten,* pour orchestre de chambre (1971). Il se fixe à Paris en 1973.

Parmi les principales œuvres d'Alsina, on peut citer : *Drei Stücke*, pour orchestre à cordes (1964), *Funktionen*, pour ensemble instrumental (1965), *Trio*, pour trombone, violoncelle et percussion (1967), *Rendez-vous*, pour quatre musiciens (1970), *Unity*, pour clarinette et violoncelle, et *Approach*, pour deux solistes et orchestre (1973), *Themen*, pour un percussionniste (1974), *Stücke*, pour grand orchestre, *Señales*, pour piano et orchestre de chambre, *Décisions*, pour vingt-cinq musiciens (1977) – qui marque le début de l'orientation d'Alsina vers le théâtre musical, pour lequel il va beaucoup composer –, *Première Symphonie*, pour flûte, soprano, violoncelle et orchestre (1983), *5 à la une*, pour flûte, trois percussionnistes et chœur (1984), *Voie avec voix*, pour quatuor à cordes (1984), *Concerto pour piano et orchestre* (1985), *Suite indirecte*, pour orchestre (1989), *Éloignements*, pour six percussionnistes (créé par Les Percussions de Strasbourg au festival Musica de Strasbourg le 28 septembre 1990), *Concerto en deux mouvements*, pour quintette à vents et orchestre (1999), *Phares et rayonnements*, pour soprano, clarinette, violoncelle et bande magnétique, avec traitement en direct (2001), *Reflets en trio*, pour vibraphone, dzembé et marimba (2002), *D'un étrange dialogue*, pour percussion solo, deux groupes de percussions, quatre groupes de chœurs d'enfants et danse (2003), *Quartetto*, pour flûte, clarinette, violon, violoncelle (2008), *Bel Canto*, pour harpe et vibraphone (2009).

Le théâtre musical a ouvert à Carlos Roqué Alsina un champs de recherches dont les implications dramaturgiques, visuelles et gestuelles lui ont permis de rendre « corps » à l'instrumentiste dans sa relation avec l'espace. Pour le compositeur, cette virtuosité instrumentale – où Vinko Globokar s'est lui aussi illustré – n'est ni gratuite ni l'expression d'une vélocité exclusivement mécanique. Pour ce créateur, il s'agit plutôt de diversifier les voies d'approche des potentialités instrumentales, à travers la matérialité même de l'instrument et de celle, corporelle, du musicien. Participent de cette esthétique *Consecuenza II*, pour voix de femme et « accessoires » (1971), *Fusion*, musique pour une chorégraphie pour deux pianistes, deux percussionnistes et danseurs (festival de Royan, 1974), *La Muraille*, opéra de chambre sur un texte de Michel Rafaelli et Taankred Dorst (festival d'Avignon, 1981), et *Del tango*, pour trois musiciens et acteurs (Théâtre Gyroscope, Paris, 1982).

Créateur indépendant, Alsina ne veut se rattacher à aucune école. Interprète, il apprécie, dans l'improvisation de groupe, le jeu des réactions d'un musicien à l'autre. Il considère que l'essentiel de son activité créatrice consiste à composer de la musique par la mise en place de ses différents paramètres : la partition est donc entièrement fixée et ne comporte pas de parties improvisées. En revanche, il lui arrive d'employer un élément sonore naturel pour orienter le développement d'une œuvre : dans *Approach*, une bande magnétique fait entendre l'enregistrement d'un chœur de grenouilles, tel quel et sans manipulations, chœur qui forme un *cluster* (groupe de sons serrès) évoluant vers un accord tonal ; et le complexe harmonique de l'orchestre se transforme en suivant cette évolution.

Polyphonique, coloré, rude, puissant, l'art de Carlos Roqué Alsina manifeste son rejet des idéologies musicales dominantes, tout comme celles d'une musique institutionnalisée.

Nicole LACHARTRE

Alain FÉRON

AMARA LUCINE (1927-)

La soprano américaine Lucine Amara – de son vrai nom Lucine Tockqui Armaganian – naît le 1er mars 1927, à Hartford, dans le Connecticut. Elle étudie le chant à San Francisco, où elle se produit dans le chœur de l'Opéra en 1945 et 1946, et fait ses débuts en concert au War Memorial Opera House en 1946. Elle poursuit ses études à la Music Academy of the West de Santa Barbara (Californie) en 1947 et remporte en 1948 un concours qui lui permet de se produire au Hollywood Bowl. Elle passe les deux années suivantes à étudier à l'University of Southern California ; elle se produit avec l'Orchestre symphonique de San Francisco.

Elle débute au Metropolitan Opera de New York en 1950, où elle chante la Voix céleste dans *Don Carlo* de Verdi. Lucine Amara donnera avec la troupe du Met quelque huit cents représentations. Parmi ses grands rôles, mentionnons Micaëla (*Carmen* de Bizet), le rôle-titre de *Madama Butterfly* de Puccini, Leonora (*Il Trovatore* de Verdi), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, Mimì (*La Bohème* de Puccini), Nedda (*I Pagliacci* de Leoncavallo), Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten) et Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). Elle se produit également en Europe (notamment au festival de Glyndebourne, où elle incarne Ariane dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss et Donna Elvira dans *Don Giovanni* de Mozart), en Asie et en Amérique du Sud.

E.U.

AMROUCHE TAOS (1913-1976)

Sœur de l'écrivain Jean Amrouche, Taos Amrouche appartient à la Petite Kabylie, par son père, à la Grande Kabylie, par sa mère. Mais les hasards de l'histoire qui voulut que ses parents, en échange d'une bonne instruction française, fussent amenés à adopter le christianisme, puis la nationalité française, la firent naître à Tunis où les siens s'étaient exilés pour fuir l'exil intérieur au pays même. En cette « figue de Barbarie » que fut la famille Amrouche, deux des enfants, Jean et Taos, voulurent préserver la conscience la plus aiguë de leur double appartenance maghrébine et française, et s'attachèrent à jouer un rôle médiateur.

C'est à leur mère, Fathma, qu'ils doivent d'avoir su relier les rives des deux mondes. Cette femme, auteur d'une *Histoire de ma vie* (1968), se rattachait à une lignée d'aèdes, dont elle avait retenu les chants. Jean et Taos se mirent, l'un à traduire les poèmes, et cela donna les *Chants berbères de Kabylie* (1939), l'autre à compléter la collecte et à interpréter les chants. Douée d'une voix exceptionnelle, allant du plus grave au plus aigu, à la fois ample et riche de timbre, Taos, dès vingt ans, se sentit appelée à se consacrer aux monodies millénaires héritées de sa lignée. Sa participation au congrès de chant de Fès, en 1939, lui vaut d'obtenir une bourse pour la Casa Velázquez, à Madrid (en 1940 et 1941), pour rechercher dans le folklore ibérique les survivances de la tradition orale berbère. À la Casa Velázquez, Taos rencontre celui qui deviendra son mari, le peintre André Bourdil. De leur union naîtra une fille unique, aujourd'hui la comédienne Laurence Bourdil. De Madrid, ils retournent vivre à Tunis, puis à Alger, où Bourdil est pensionnaire à la Villa Abd el-Tif. Ils viendront définitivement s'installer en France en 1945. Les occasions de chanter en public ne se présentent pas tout de suite. Il y a eu, à Madrid et à Barcelone, en 1941, les premiers récitals ; mais, en France, c'est la guerre. Taos s'oriente vers la radiodiffusion. Après Tunis et Alger, c'est à Paris, de 1950 à 1974, qu'elle produira des émissions variées, sur les traditions orales, des entretiens avec des écrivains comme Jean Giono ou Joseph Peyré, une chronique hebdomadaire en kabyle de 1957 à 1963 ; la série se termine par une fresque sonore, en douze émissions, *Moissons de l'exil*, longue confidence.

À partir de 1954, deux récitals la font connaître à Paris. Puis il faudra attendre la fin de la guerre d'Algérie, le grand récital de 1964, Salle des concerts du Conservatoire, et celui de 1965, en l'église Saint-Séverin. Dès lors, on l'appelle à Orléans, à Florence, à Rabat ; Dakar et le Festival des arts nègres, en 1966, où le président Senghor l'invite, consacrent la portée africaine et universelle de son message. Mais Alger reste sur la réserve. Pourtant, les plus éminents de ses compatriotes témoignent en faveur de l'authenticité de l'héritage : Mouloud Mammeri, Malek Haddad, Mohammed Dib, Mostéfa Lacheraf et surtout Kateb Yacine qui, pour la représentation de sa tragédie, *Les ancêtres redoublent de férocité*, au Théâtre national populaire, à Paris, en 1966-1967, s'honore de son concours comme choryphée chantant. C'est ensuite Nanterre, en 1966 et 1969, Venise, en 1970, le Maroc encore, à la Mohammedia, pour le Colloque d'islamologie de 1970, Gstaadt auprès de Yehudi Menuhin en 1972...

Une conférence-récital de Taos était toujours une célébration rituelle. Vêtue de sa djellāba blanche, casquée du haut frontal, comme armée de lourds bijoux kabyles, elle invoquait les ancêtres avec une noblesse de tragédienne, faisait vivre les femmes à la meule, les gauleurs d'olives, les cortèges de noces, et traduisait les chants ; puis la voix s'élevait, sauvage, en chutes abruptes dans les chants de guerre ou de confrérie, en modulations d'infinie tendresse dans les berceuses — voix nue, sans accompagnement instrumental, dans un épurement de la tradition qui la magnifie. Jusqu'à la limite de ses forces, Taos Amrouche a forcé le public à reconnaître la valeur universelle d'une culture guettée par l'oubli. Elle nous laisse six disques, précieux témoignage de ce qui devait être une intégrale (par chance, une bande enregistrée sur Nagra par sa mère rassemble toutes les monodies) : *Chants berbères de Kabylie* (grand prix du Disque 1966) ; *Chants de procession, méditations et danses sacrées berbères* (1968) ; *Chants de l'Atlas* (1971) ; *Chants espagnols archaïques de la Alberca* (1972) ; *Incantations, méditations et danses sacrées berbères* (1974) ; *Chants berbères de la meule et du berceau*, 1975).

Dans l'œuvre d'écrivain de Taos Amrouche, *Le Grain magique* (1966) occupe une place à part. Aux poèmes recueillis de sa mère, Taos ajoute les contes et les proverbes. La riche diversité de la tradition kabyle y est présentée avec son imagination et sa sagesse, à travers le miroir d'un français très pur, en un subtil dosage de familiarité et de dépaysement. Mais Taos est aussi l'un des premiers romanciers maghrébins d'expression française : *Jacinthe noire*, écrit en 1935, est publié en 1947 (rééd., 1972). La suite de ses romans, proches de l'autobiographie, évoque l'aventure singulière de cette famille de « merles blancs » jamais vraiment intégrés nulle part et supportant l'exil avec dignité, mais aussi les conséquences du déracinement sur la jeune fille, plus vulnérable aux anciens tabous. De *Jacinthe noire* à *La Rue des tambourins* (1960), nous suivons le cheminement profond des ravages et la conquête du salut par la création. *L'Amant imaginaire*, publié vingt-cinq ans après sa rédaction par Robert Morel et qui eut plusieurs voix au prix Fémina en 1975, évoque une héroïne depuis longtemps blessée par la confrontation avec son destin d'étrangère. Elle est pourtant sur la voie de l'accomplissement. Non pas dans sa vie de femme : on retrouve sans cesse le personnage affamé d'amour et de justice de « l'Africaine, la trop seule, qu'un homme refuse comme il refuserait l'orage — parce que lui, l'Européen, le confortable, l'établi, il ne veut pas entendre l'appel qui trouble et la sommation qui dérange » (Jean Lacouture). Mais l'héroïne trouve une voie de salut : l'écriture et surtout ses « chants de vérité », les vieux chants de sa race qu'elle se consacre à faire connaître. Nous sommes dans les coulisses de la « Voix », nous suivons l'alchimie compliquée de la sublimation. Les maîtres de Taos sont, aussi bien que les classiques français, les Kabyles anonymes des poèmes aux fortes images, des proverbes au laconisme terrible qu'elle cite comme elle respire.

Jacqueline ARNAUD

AMY GILBERT (1936-)

Introduction

Dans la génération suivant celle de Pierre Boulez, Gilbert Amy fut le premier compositeur français à s’imposer. C’était à la fin des années 1950, à la grande époque du Domaine musical, cette époque qui connut d’ardentes discussions et de vives querelles autour du sérialisme, de la notion même d’œuvre, de celle d’inachèvement... Gilbert Amy, qui a presque toujours composé « avec des notes », selon la formule polémique de François-Bernard Mâche, s’est alors évidemment impliqué dans ces débats esthétiques, avant de développer un style personnel, fait tout à la fois de rigueur et de lyrisme, d’abstraction et de poésie. « J’ai le sentiment d’avoir fortement évolué depuis et je m’aperçois, en jetant un regard rétrospectif sur ma musique, qu’elle est jalonnée de “sauts” de langage harmonique, parfois malaisés à analyser dans leur démarche », déclarera-t-il en 1996. Un temps directeur du Domaine musical, ardent défenseur de la musique de son temps et chef d’orchestre d’exception, Gilbert Amy a par ailleurs créé de nombreuses œuvres de ses contemporains.

• La composition comme processus inné

Gilbert Amy naît le 29 août 1936 à Paris. Attiré très jeune par l’architecture et la littérature, il apprend le piano sans enthousiasme excessif, avant de connaître à douze ans la révélation de la musique, lors d’un concert. Dès l’âge de treize ans, s’inspirant de Schubert, de Schumann et de Berlioz, il commence à composer, sans posséder le moindre rudiment de contrepoint ou d'harmonie, simplement d'après ce qu'il entend au concert ou à la radio. Il affirmera plus tard qu'il ne croit pas aux compositeurs « devenus », c'est-à-dire à ceux qui ont commencé à écrire après leurs études de contrepoint, d'harmonie ou d'orchestration : pour lui, un véritable compositeur doit posséder cette capacité de création avant même d'en maîtriser toutes les techniques. Brillant lycéen, Gilbert Amy obtient en 1955, à la fin de ses études secondaires, le premier prix au concours général de philosophie. Mais sa découverte de Bartók, de Stravinski, du groupe des Six et de la polytonalité lui fait alors opter définitivement pour la musique. De 1955 à 1960, il fréquente, au Conservatoire national supérieur de Paris, les classes de Simone Plé-Caussade (contrepoint et fugue), Darius Milhaud (composition), Olivier Messiaen (analyse) et Yvonne Loriod (piano), notamment.

Sa rencontre avec Boulez, en 1956, va être décisive pour son processus compositionnel, de même que sa fréquentation des cours d'été de Darmstadt en 1958 et 1960, où il découvre Karlheinz Stockhausen et fait la connaissance de Bruno Maderna, Luigi Nono et Henri Pousseur. En 1957, sa *Cantate brève* est joué à Donaueschingen ; la notoriété internationale lui est acquise en 1958, avec *Mouvements*, commande de Boulez créée par l'orchestre du Domaine musical sous la baguette de Maderna.

Dirigé par Boulez, le Domaine musical voue tous ses efforts à la connaissance et à la diffusion de la jeune musique. D'un autoritarisme certain, cette association encourage l'attitude expérimentale et prône une musique dont les options esthétiques se résument à un refus radical du passé. Les œuvres du xx^{e} siècle qui y sont jouées sont principalement celles des trois Viennois (Schönberg, Berg et Webern) et Boulez se montre impitoyable dans la sélection des jeunes compositeurs qui souhaitent y être programmés ; les plus joués seront Stockhausen, Boulez lui-même, Pousseur, Luciano Berio, Mauricio Kagel, André Boucourechliev, Maderna, Nono... Tous se plient aux exigences du sérialisme intégral, où tous les paramètres notables – hauteur, intensité, durée et timbre – sont soumis à un contrôle total et se voient appliquer un traitement sériel. Pour Gilbert Amy, il ne fait aucun doute, à la fin des années 1950, que le sérialisme constitue le seul moyen de composer. Mais, sans renier cette esthétique qui fait de Webern – à la place de Schönberg – le père fondateur de la nouvelle musique, Amy va, à partir du début des années 1960, peu à peu se détourner du sérialisme strict.

En 1962, il commence à diriger ; en 1965, il se perfectionne en direction d'orchestre auprès de Pierre Boulez à Bâle. Il va désormais partager sa carrière entre la composition et la direction d'orchestre. À trente et un ans, en 1967, il succède à Pierre Boulez à la tête du Domaine musical, qu'il dirigera jusqu'à la dissolution de cette association, en 1973. Il est directeur des programmes musicaux de l'O.R.T.F. (1973-1975), puis il fonde en 1976 l'Orchestre philharmonique de Radio-France (depuis 1989, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio-France), dont il est, de 1976 à 1981, directeur musical et premier chef ; cet ensemble à effectif variable est plus particulièrement dédié à la musique contemporaine. En 1982, il enseigne la composition et l'analyse musicale à l'université américaine Yale. Il est nommé directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon en 1984, poste qu'il occupera jusqu'en 2000.

• Abstraction et lyrisme

En Gilbert Amy cohabitent deux natures d'artiste : d'une part, le créateur rigoureux et lucide, héritier de Pierre Boulez, d'autre part, le grand explorateur de l'alchimie des timbres, avec une prédilection pour les registres graves. La première nature domine au début de sa carrière : « Je n'ai pas évité la radicalisation systématique de l'harmonie dodécaphonique dans mes premières œuvres : surabondance d'intervalles “tendus”, utilisation des registres extrêmes, inflexions mélodiques “dissonantes”, etc. » (Gilbert Amy en 1996). En témoignent des pièces comme les cinq mélodies atonales constituant *Œil de fumée*, pour soprano et piano, sur des poèmes de Louis Parrot (1956), *Variations*, pour flûte, clarinette, violoncelle et piano (1956) – de facture strictement sérielle, à l'instrumentation raffinée, avec des réminiscences de Messiaen –, *Cantate brève*, pour soprano, flûte, vibraphone et xylomarimba, sur quatre poèmes de Federico García Lorca (1957) – œuvre qui, avec ses relations complexes entre la voix et les instruments, reflète l'influence du *Marteau sans maître* de Boulez (1955) –, *Mouvements*, pour 17 instruments (1958), aux tempos extrêmement complexes.

Marquée par les leçons de Pierre Boulez, *Épigrammes*, pour piano (1961), est une pièce dont la forme est sans cesse remise en question. Puis, Gilbert Amy commence à se détourner du sérialisme strict avec *Diaphonies*, pour deux ensembles de douze instruments disposés symétriquement et un seul chef (1962), et, plus encore, avec *Cahiers d'épigrammes*, pour piano (1964). Il explore ensuite les raffinements du grand orchestre, travaillant plus précisément sur la spatialisation du son, abordée dans *Diaphonies*. Avec ses deux orchestres dirigés chacun par un chef et un concertino faisant office de médiateur, *Antiphonies* (1960-1963) reflète l'influence de *Gruppen* de Stockhausen, entendu lors de sa création, en 1958. *Triade* (1965) est composé pour un orchestre divisé en trois groupes (d'où le titre) comportant chacun un élément fixe de cordes (4 violons, 4 altos, 2 violoncelles et 2 contrebasses) ; sous-titré

« D'après l'œuvre mescalinienne », *Triade* constitue la version symphonique d'un film d'Henri Michaux d'après des textes du poète, et sa structure suit celle du film ; le langage musical plutôt libre joue avec les contrastes de durée, les phénomènes « d'apparition et de disparition, de voilage et de dévoilage », faisant ainsi surgir musicalement des superpositions verticales, diagonales, des fondus, des glissements ou encore des phénomènes de masque.

Vient ensuite *Strophe*, pour soprano et un orchestre comportant un piano et de très nombreuses percussions (1965-1966). L'œuvre est composée à partir de cinq vers extraits de *L'action de la justice est éteinte* de René Char, recueil publié en 1931 et repris en juillet 1934 dans *Le Marteau sans maître* : hommage de Gilbert Amy à son maître Boulez. La voix intervient tout au long mais son traitement et ses rapports avec l'orchestre varient, ce qui confère toute son originalité à cette partition.

Si Amy sera toujours convaincu que l'acte de composer est nécessairement lié à la production du signifiant sonore, il n'aura de cesse de parvenir à une souplesse d'écriture où lyrisme et raffinement ne sont pas en contradiction avec la rigueur et l'abstraction qui en assurent la cohérence interne. Se penchant sur la problématique formelle, Amy introduira ainsi un certain degré de variabilité sans que celle-ci prenne pour autant le pas sur la directionnalité de l'œuvre. Commande de l'O.R.T.F., *Trajectoires*, pour violon et orchestre, créé en 1968 au festival de Royan sous la direction de Maderna, repense ainsi la fonction du soliste-concertiste. Cette pièce n'est en effet pas un véritable concerto : le soliste tantôt se fond dans la masse orchestrale, tantôt retrouve son rôle et se distingue de l'ensemble. Ménageant en son sein différents trajets possédant leur courbe et leur ascension propres, cette partition ne comporte pas de « mouvements » au sens classique : il s’agit d’une seule grande forme dans laquelle les changements sont imperceptibles, faits par « tuilages, par fondus-enchaînés, par décomposition et recomposition de la masse orchestrale ».

• La poésie avant tout

Avec *Triade, Strophe* et *Chant, Trajectoires* forme une série d’œuvres où la recherche formelle recoupe la réflexion poétique qui en constitue le point de départ (Michaux, Char, Mallarmé).

Le 17 octobre 1968, *Chant*, pour grand orchestre, est créé au festival de Donaueschingen. Prolongement d’un procédé annoncé dans *Strophe,* cette pièce divisée en deux grandes parties enchaînées se présente comme une véritable cantilation, à mi-chemin entre la déclamation et le chant. La fin de la première partie divise l’orchestre en deux sections distinctes et qui se répondent dans un style antiphonique. Cette idée sera réutilisée dans *D’un espace déployé*, pour soprano lyrique, deux pianos et deux orchestres (1972), d’après Mallarmé, qui met à profit toutes les forces d’un grand orchestre symphonique inégalement partagé, suivant une vieille idée antiphonique ; lors de la création, le 10 mars 1973, les deux « orchestres » (issus de l’Orchestre de Paris) étaient dirigés par Georg Solti et le compositeur lui-même. Poursuivant l’idée antiphonique, Gilbert Amy composera ensuite *Sonata Pian’e Forte,* pour soprano, mezzo-soprano et douze instruments divisés en trois groupes (1974) : les deux voix de femmes et deux groupes instrumentaux se répondent, dialoguant parfois ensemble mais toujours très brièvement.

Les années 1970 voient s’assouplir le style de Gilbert Amy, qui parvient à une force incantatoire rendant son œuvre plus « immédiate ». De cette époque, il faut citer : *Cette étoile enseigne à* *s'incliner*, pour chœur d'hommes, deux pianos, ensemble instrumental et bande magnétique, à partir de *La Divine Comédie* de Dante (1970) ; *Récitatif, air et variation*, pour douze voix mixtes a cappella (1971) ; ... *D'un désastre obscur*, pour mezzo-soprano et clarinette en *la* (1971) – à la mémoire de Jean-Pierre Guézec ; *D'un espace déployé* (1972) ; *Échos XIII*, pour quatre solistes et neuf instrumentistes (1976) ; *Chin'Amin Cha'Anamin*, pour voix et petit ensemble (1979), d'après Gabirol. Dans *Échos XIII*, les quatre solistes (un piano, une harpe, un cor et un trombone) sont chacun à leur tour « appels » ou « échos » l'un par rapport à l'autre, ce qui conduit au total à quatre fois trois couples « appels-échos » au cours de l'œuvre.

En 1980, le Groupe de recherches musicales (G.R.M.) de l'I.N.A. lui commande *Une saison en enfer*, pour voix, piano, percussion et bande magnétique. La maîtrise parfaite de l'électroacoustique dont fait preuve le compositeur en l'intégrant parfaitement aux voix et aux instruments produit une alchimie d'une rare beauté : le texte de Rimbaud, dit par trois voix – un enfant, une femme et un homme –, produit une polyphonie enchevêtrée dont la résonance est renforcée par le piano, la percussion et les sons électroacoustiques.

À propos de *Praeludium*, pour orchestre, composé en 1985, en hommage à Bach, Gilbert Amy écrit : « Jean-Sébastien Bach a donné ses lettres de noblesse à un exercice de pure et simple entrée en matière. À cet égard, les grands préludes pour orgue sont des exemples d'un genre noble et développé. C'est à ce modèle que je me réfère pour ce qui concerne la coupe de ce morceau pour orchestre. »

En 1988, l'Orchestre de Paris dirigé par Peter Eötvös crée la *Missa cum jubilo,* pour quatuor vocal, chœur d'enfants ad libitum, chœur mixte et orchestre. Après *Une saison en enfer,* le compositeur avait souhaité travailler sur un texte d'une portée plus universelle et se confronter ainsi aux grands compositeurs de messes ; il accepte en créant cette œuvre monumentale, où se ressent l'influence de Stravinski, les règles strictes d'une véritable messe en latin, avec Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei.

Après avoir longtemps affirmé qu'il se désintéressait du néo-classicisme et de tout ce qui lui semblait être une récupération stylisée, Gilbert Amy revient d'une certaine manière sur ses positions et compose en 1992 son *Premier Quatuor à cordes,* sur lequel plane l'esprit de Bach, de Beethoven et de Bartók. Un deuxième, intitulé *Brèves,* suivra en 1995, puis un troisième en 2009.

Avec *Trois Scènes,* pour orchestre (1996), le compositeur crée un concept musical nouveau, celui d'une « représentation symphonique mettant en scène la trame imaginée d'un opéra, resserré dans le temps et l'espace ». Sans voix, l'orchestre est le seul protagoniste à élaborer une action dramatique ; c'est le « scénario » purement orchestral qui donne à lui seul sa propre progression dramatique, soutenue par un contrepoint dense affecté par des brisures.

Le 14 octobre 1999, l'Opéra de Lyon ouvre sa saison avec *Le Premier Cercle,* opéra composé à partir du roman autobiographique d'Alexandre Soljénitsyne. Cet opéra, qui dure plus de deux heures, « n'a pas esquivé la confrontation avec la forme monumentale » et son articulation, classique, aboutit à une division en quatre actes et en scènes. L'action est ramassée – quatre jours à peine – et le compositeur, qui est son propre librettiste, s’est imposé la lourde tâche de concentrer 96 chapitres denses en conservant l’unité de l’œuvre et la dimension de fresque. Comme dans *Trois Scènes*, l’orchestre est un protagoniste qui joue un rôle quasi wagnérien, en contribuant à créer une atmosphère oppressive. La réussite musicale et dramatique de cet opéra, qui n’est pas sans évoquer Berg par son lyrisme poignant et son écriture vocale, en fait un des plus importants de la fin du xx^{e} siècle.

Parmi les œuvres des années 2000-2010, citons le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (2000), le *Concerto pour piano et orchestre* (2005), *Litanies pour Ronchamp*, pour deux chantres solistes, ensemble vocal, quatuor à cordes et percussion (2005), *Cors et cris*, pour treize musiciens et dispositif électro-acoustique (2012).

Juliette GARRIGUES

Alain FÉRON

ANDA GÉZA (1921-1976)

Pianiste suisse d'origine hongroise, représentant de l'illustre école magyare qui a vu éclore Annie Fischer, György Cziffra, Andor Foldes, György Sebök ou Tamás Vásáry, Géza Anda naît à Budapest le 19 novembre 1921. Sa famille encourage très tôt ses dispositions pour la musique et il entre à l'Académie Franz-Liszt de Budapest, où il suit notamment les cours de Ernst von Dohnányi et de Zoltan Kodály. En 1940, il remporte le prix de piano Franz-Liszt et donne dans la capitale hongroise son premier concert avec orchestre, interprétant le *Deuxième Concerto pour piano* de Brahms sous la baguette de Willem Mengelberg. Il triomphe à Berlin en 1941 avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Wilhelm Furtwängler, qui le surnommera le « troubadour du piano ». En 1943, cependant, malgré ses brillants débuts en terre germanique, les événements le poussent à se réfugier en Suisse, dont il adoptera en 1955 la nationalité.

Sa carrière prend son plein essor à la fin des hostilités. Dès 1952, il se produit au festival de Salzbourg ; il y apparaîtra tous les ans jusqu'à sa mort. Son répertoire est d'abord essentiellement virtuose et romantique : Beethoven – dont il enregistrera en 1960, avec Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier et l'Orchestre radio-symphonique de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay, l'une des plus belles versions discographiques du *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle* –, Schubert, Schumann Liszt, Chopin et Brahms ; il joue également Tchaïkovski et Rachmaninov. Mais Clara Haskil le remarque et enregistre avec lui en 1956, avec le Philharmonia Orchestra sous la baguette d'Alceo Galliera, la version pour deux pianos du *Concerto pour deux claviers* en *ut* majeur BWV 1061 de Jean-Sébastien Bach et le *Concerto pour deux pianos* en *mi* bémol majeur K 365 de Mozart. Considéré comme l'héritier spirituel de la grande pianiste suisse d'origine roumaine, Géza Anda va dès lors consacrer une grande partie de son énergie au compositeur autrichien. De 1961 à 1970, il grave la première intégrale de ses concertos pour piano, avec les effectifs allégés de la Camerata Academica du Mozarteum de Salzbourg qu'il dirige lui-même depuis son clavier ; seul avant lui, Edwin Fischer l'avait osé pour un seul d'entre eux, le *n° 20* K 466. Géza Anda écrit ses propres cadences pour seize des vingt-sept concertos. Par sa conception foncièrement antiromantique, très mesurée et maîtrisée, fougueuse mais réservée, au style lumineux et dépouillé d'où sont bannies la virtuosité gratuite et la sentimentalité, cette intégrale marque un important tournant dans l'interprétation moderne de Mozart et ouvre une voie où s'élanceront, quelques années plus tard, Daniel Barenboïm et Murray Perahia. Autre coup d'éclat qui lui permet de renouer avec ses racines hongroises, l'enregistrement des trois concertos pour piano de Bartók – compositeur qu'il adule – avec l'Orchestre radio-symphonique de Berlin sous la direction idiomatique et inspirée de Ferenc Fricsay (1960-1961), qui est récompensé par un grand prix du disque et reste, encore aujourd'hui, une référence par la rencontre entre la perfection du toucher et l'établissement par Fricsay du climat exact de ces musiques. Bartók marque pour Géza Anda le point extrême de ses incursions dans la musique du xx^e^ siècle.

Géza Anda a mené une intense activité professorale, au Conservatoire de Lucerne (1959-1968), où il succède en 1960 à Edwin Fischer comme responsable des masterclasses de piano, puis à Zurich à partir de 1969. Ce grand styliste meurt dans cette ville le 14 juin 1976.

Sa seconde épouse, Hortense Anda-Bührle, a créé en 1978 à Zurich la fondation Géza-Anda, qui est à l'origine d'une compétition internationale de piano, le Concours Géza-Anda, qui se tient tous les trois ans à Zurich depuis 1979, année où le premier prix fut décerné au pianiste français Georges Pludermacher.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. KAISER, *Grosse Pianisten in unserer Zeit,* Piper, Munich, 2000
H.-C. SCHMIDT, *Géza Anda, « Sechzehntel sind auch Musik ! »,* Artemis und Winkler Verlag, Zurich, 1991

ANDERS PETER (1908-1954)

Quand, le 10 septembre 1954, à Hambourg, Peter Anders se tua au volant de son coupé Mercedes, toute l'Allemagne prit le deuil de sa star la plus populaire, celle qui incarnait le mieux l'optimisme de l'après-guerre. Vingt ans plus tôt, Peter Anders (né à Essen, le 1er juillet 1908) faisait ses armes sur diverses scènes, avant d'être engagé à l'Opéra de Munich, où lui étaient confiés les emplois les plus divers de ténor lyrique. Le 24 juillet 1938, il y participait à la création de *Friedenstag*, de Richard Strauss (un Piémontais). En 1939, il gagnait l'Opéra d'État de Berlin. La guerre réduisant ses activités scéniques, il se consacrait surtout au lied, avec le pianiste Michael Raucheisen.

Dès la fin des années 1940, il devint l'idole du public, conquis par son physique et son timbre de jeune homme, sa joie de vivre et la richesse de son répertoire, qui incluait aussi l'opérette viennoise. Sa voix s'élargissant, il évolua vers des rôles de ténor dramatique et incarna Florestan (*Fidelio* de Beethoven), le rôle-titre d'*Otello* de Verdi et Walther von Stolzing (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner). Il devait aborder les rôles wagnériens de Parsifal et même de Tristan, quand le destin brisa net cet essor... Anders possédait une voix extrêmement phonogénique, qui laissait percevoir le sourire ou les larmes, grâce à une capacité infinie de nuances, d'inflexions et de couleurs. Il fut peut-être le ténor de langue allemande le plus intelligent et le plus sensible d'une époque qui en comptait pourtant beaucoup.

Philippe DULAC

ANDERSON FRED (1929-2010)

Le son puissant et l'inventivité mélodique du saxophone ténor américain Fred Anderson ont fait de lui l'un des musiciens majeurs du free jazz.

Né le 22 mars 1929, à Monroe (Louisiane), Fred Anderson est influencé par Charlie Parker, Dexter Gordon, Lester Young, mais développe ses propres sonorités. L'essentiel de sa carrière se déroule à Chicago, où il participe en 1965 à la création, sous l'égide de Richard Abrams, de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), coopérative d'artistes afro-américains soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir une musique nouvelle. Son influence croît, et il dirige des combos qui vont faire connaître de jeunes musiciens qui feront leur chemin, comme le batteur Hamid Drake, le tromboniste George Lewis ou le saxophoniste Douglas Ewart. Fred Anderson enregistre en 1977, pendant sa première tournée en Europe, son premier album en tant que leader de l'A.A.C.M. On lui doit, comme leader, plus de vingt albums, parmi lesquels *The Missing Link* (1979), *Chicago Chamber Music* (1997), *Fred Anderson Quartet* (3 vol., 1998, 1999, 2008), *Blue Winter* (2005). Le Velvet Lounge, club qu'il possède depuis 1983 à Chicago, devient un des hauts lieux du free jazz et du jazz d'avant-garde. Fred Anderson meurt le 24 juin 2010, à Evanston (Illinois).

E.U.

ANDERSON MARIAN (1897-1993)

Introduction

Bien sûr, lorsqu’on évoque la contralto américaine Marian Anderson, il y a le mythe et une vie entière consacrée à la lutte pour l’égalité des droits civiques. L’Amérique d’avant guerre n’est pas tendre pour ces Noirs qui ont la témérité de revendiquer leur part de Constitution, leur morceau de ce rêve américain qui était l’espérance du monde. Imaginons ce qu’est alors la réaction de ces ligues tétanisées par un conservatisme d’un autre temps, quand une jeune Noire a les moyens et l’audace de triompher dans un répertoire qui semble réservé de toute éternité à la race blanche. Marian Anderson est la première de ces grandes dames noires qui ont offert à l’art lyrique de nouvelles et somptueuses couleurs. Comme Paul Robeson, elle porte le negro spiritual à un rare point de perfection. Mais, bien mieux que lui, elle impose l’évidence de sa nature et la souveraineté de son chant dans les plus belles pages de la musique occidentale. Sans elle, y aurait-il eu Leontyne Price, Grace Bumbry, Jessye Norman, Shirley Verrett ou Kathleen Battle ?

1. Des débuts tardifs

Marian Anderson naît à Philadelphie, le 27 février 1897 (elle affirmera toujours être née le 17 février 1902, cinq ans plus tard), dans une famille noire d’une grande pauvreté. Vers huit ans, elle apprend le piano et commence à s’accompagner. Après la mort de son père en 1910, elle est contrainte – tout en fréquentant l’école – de chanter en public pour assurer la survie matérielle du foyer. Elle commence à travailler sa voix dans sa ville natale avec Giuseppe Boghetti. On finit par remarquer les qualités naturelles de celle-ci, mais l’accès à l’Académie de musique de Philadelphie lui est refusé pour des raisons raciales. Elle a déjà vingt-quatre ans quand elle devient à New York l’élève d’Agnes Reifsnyder, qui lui inculque le style et la discipline classiques, mais Marian Anderson conservera, rançon d’études commencées tardivement, une justesse parfois instable. Dès la fin de ses études, elle remporte en 1925 un concours de chant organisé par la National Music League, ce qui lui permet de se produire le 27 août 1925, accompagnée par l’Orchestre philharmonique de New York, au Lewisohn Stadium de New York. Après des études avec Frank La Forge, elle se lance dans une série de concerts à travers les États-Unis.

Très vite, l’ampleur exceptionnelle de sa voix de contralto, la profondeur et le velouté de son timbre, la ferveur de son expression musicale lui ouvrent les portes d’une éblouissante carrière internationale : une première tournée européenne (1930-1932) avec des débuts en Grande-Bretagne au Wigmore Hall de Londres et un concert à Berlin (1930), suivie d’une seconde (1933-1934) avec un concert à Paris (1934) ; en 1935, elle donne un récital au festival de Salzbourg. Lors d’un séjour en Scandinavie en 1933, elle rend visite à Jean Sibelius, retiré dans sa maison de Järvenpää ; le compositeur finlandais, fasciné par sa voix, lui dédie le lied *Solitude.* C’est à cette époque qu’elle enregistre ses premiers 78-tours pour Pathé-Marconi et qu’Arthur Rubinstein, cédant à l’enthousiasme, lui offre son propre imprésario, Sol Hurok, pour organiser sa carrière. Malgré les retentissants échos d’une renommée mondiale, New York attendra 1935 pour lui proposer un premier concert, au Town

Hall. Les grandes scènes lyriques américaines restent toujours fermées à cette chanteuse qui fait la gloire de l’Amérique.

2. Une championne de la déségrégation

Quel qu’en soit le prix, l’émancipation des Noirs – et cela fût-ce au prix de ses propres intérêts – est le combat de sa vie. Et Marian Anderson sait encaisser les coups. En février de 1939, l’association conservatrice Daughters of the American Revolution (« Les Filles de la révolution américaine ») réussit à l’empêcher d’entrer au Constitution Hall de Washington, où elle devait donner une soirée de lieder. Le scandale est énorme. Il faudra le soutien sans réserve de la femme du président, Eleanor Roosevelt – qui démissionnera des Daughters of the American Revolution –, et du secrétaire de l’Intérieur Harold L. Ickes pour que justice lui soit enfin rendue avec un concert en plein air rassemblant soixante-quinze mille personnes devant le Lincoln Memorial, le dimanche de Pâques (9 avril) 1939.

À l’invitation de Rudolf Bing, administrateur général du Metropolitan Opera de New York, Marian Anderson devient la première chanteuse noire à pénétrer ce temple du chant, où elle fait enfin ses débuts le 7 janvier 1955, triomphant dans le rôle d’Ulrica, la sorcière d’*Un bal masqué* de Verdi. Mais il est déjà bien tard : on peut être à la fois belle et immense musicienne sans avoir pour autant le sens du théâtre ; et le déclin de la voix est perceptible. Aussi sa carrière lyrique tourne-t-elle rapidement court. Elle abandonne la scène dès 1956, mais elle va continuer de se produire à travers le monde, au concert et en récital, jusqu’à sa tournée d’adieux, en 1965 : c’est le 18 avril 1965, au Carnegie Hall de New

York, qu’elle se produit pour la dernière fois. Elle avait créé en 1942 un prix qui porte son nom – le Marian Anderson Award, destiné à aider de jeunes talents – et publié en 1956 ses Mémoires sous le titre *My Lord, What a Morning*.

C’est en 1991 – juste avant qu’il ne soit trop tard : elle a quatre-vingt-quatorze ans... – que lui est décerné un Grammy Lifetime Achievement Award pour l’ensemble de son œuvre. Elle disparaît le 8 avril 1993, à Portland (Oregon).

Il faut écouter cette voix singulière, monumentale, habitée par la grâce, dans des negro spirituals – qu’elle chante avec le même engagement intérieur que Mahalia Jackson –, dans des airs ou des lieder de Bach, Alessandro Scarlatti, Haendel, Schubert, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Verdi, Hugo Wolf, Richard Strauss ou Sibelius. Elle se montre l’égale de la bouleversante Kathleen Ferrier dans la *Rhapsodie* pour voix d’alto, chœur d’hommes et orchestre de Brahms (avec l’Orchestre de Philadelphie sous la baguette d’Eugene Ormandy) et, surtout, dans ces *Kindertotenlieder* de Mahler qu’elle enregistre par deux fois, sous les directions de Pierre Monteux à la tête de l’Orchestre symphonique de San Francisco (26 février 1950) et de Jascha Horenstein dirigeant l’Orchestre national de l’O.R.T.F. (23 novembre 1956). Le timbre est splendide, homogène dans toute l’étendue de son très vaste registre. La ligne est d’une bouleversante simplicité, vibrant d’une vie intense et pudique à la fois. Arturo Toscanini, qui ne se trompait pas souvent, l’appelait « la voix du siècle ».

Leontyne Price lui rendra, juste après sa mort, un des plus beaux hommages (*New York Times*, 9 avril 1993) : « Son exemple de professionnalisme, de non-compromission, sa volonté de surmonter les obstacles, sa ténacité, son tempérament et son esprit indomptable m’ont convaincue que je pourrais atteindre des objectifs qui auraient autrement été impensables. »

Pierre BRETON

Bibliographie

M. ANDERSON, *My Lord, What a Morning : An Autobiography*, University of Wisconsin Press, Madison, 1992
A. KEILER, *Marian Anderson : A Singer’s Journey*, Scribner, New York, 2000
J. L. SIMS, *Marian Anderson : An Annotated Bibliography and Discography*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1981
E. SOUTHERN dir., *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*, Greenwood Press, 1982
J. B. STEANE, « Marian Anderson », in *Singers of the Century*, vol. I, pp. 46-50, Amadeus Press, Londres, 1996
K. VEHANEN, *Marian Anderson : A Portrait*, 1941, nouv. éd. Greenwood Press, 1970.

ANDRÉ MAURICE (1933-2012)

Né le 21 mai 1933 à Alès dans une famille de mineurs, Maurice André descend à la mine tout en commençant à étudier la trompette. Au Conservatoire de Paris, où il entre en 1951, il est l'élève de Raymond Sabarich et obtient un premier prix de cornet et un premier prix de trompette. Rapidement, il s'impose comme la figure marquante d'une génération de trompettistes français : il est trompette solo aux Concerts Lamoureux (1953-1960), à l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. (1953-1963) et à l'Opéra-Comique (1962-1967). Il joue en soliste et sa carrière prend un essor international avec les prix qu'il remporte aux concours de Genève (1955) et de Munich (1963). De 1967 à 1978, il est professeur au Conservatoire de Paris, où il introduit la petite trompette pour le répertoire baroque. Il y forme plus de cent trompettistes, parmi lesquels Bernard Soustrot. Il donne son dernier concert en 2008 à Béziers. Il meurt quatre ans plus tard, le 25 février 2012 à Bayonne.

Maurice André a considérablement fait évoluer le jeu de la trompette, qui est devenue, grâce à lui, nn instrument virtuose mais, surtout, mélodique. Bon nombre d'œuvres baroques et classiques, tombées dans l'oubli en raison de leur difficulté technique (usage presque exclusif des tessitures aiguës) ont été ressuscitées grâce à lui. Il a travaillé en étroite liaison avec les Établissements Selmer, qui fabriquent, sur ses directives, une trompette piccolo en *si* bémol aigu à quatre pistons spécialement adaptée à ce répertoire. La trompette connaît, grâce à lui, une popularité nouvelle qui entraîne de nombreux émules dans son sillage. Il a suscité aussi des partitions nouvelles : concertos de Henri Tomasi, Boris Blacher et

Marcel Landowski, *Heptade* et *Arioso barocco* d'André Jolivet, œuvres d'Antoine Tisné et Jean-Claude Éloy. Sous son impulsion, la trompette a retrouvé les lettres de noblesse qu'elle avait acquises au XVIII^{e} siècle et l'école française s'est imposée dans le monde entier.

Les entretiens qu'il a eus avec son ami Thierry Martin ont été publiés en 2007 sous le titre *Le soleil doit pouvoir briller pour tout le monde* (Publibook, Paris).

Alain PÂRIS

ANDRIESSEN LOUIS (1939-)

Reconnu comme l'un des principaux compositeurs néerlandais contemporains, Louis Andriessen assure un rôle de tout premier plan dans le monde musical européen. Influencé par des compositeurs comme Jean-Sébastien Bach, Maurice Ravel, Igor Stravinski ou Thelonious Monk, il préfère généralement les sonorités puissantes évoquant parfois les big bands ou la pop music. Du sérialisme à la musique répétitive, Louis Andriessen s'est essayé à tous les genres et a participé à des expériences esthétiques très diverses.

Né à Utrecht, le 6 juin 1939, Louis Andriessen étudie la composition avec son père, Hendrik Andriessen, également compositeur, avant de parfaire ses connaissances musicales au Conservatoire royal de La Haye, auprès de Kees van Baaren. Après y avoir obtenu un premier prix de composition, il poursuit ses études avec Luciano Berio, à Milan (1962-1963) puis à Berlin (1964-1965). Dans les années 1960, il est l'un des principaux compositeurs sériels des Pays-Bas. De cette période datent des pièces comme *Séries*, pour deux pianos (1958), *Nocturnen*, pour soprano et orchestre de chambre (1959), *Ittrospezione II,* pour grand orchestre (1963), *Registers* (1963) et *Souvenirs d'enfance* (1966), pour piano, *Anachronie II,* pour hautbois et orchestre de chambre (1969). Compositeur très prolixe, Louis Andriessen écrit pour toutes les formations, aussi bien pour instrument seul que pour grand orchestre.

En 1969, il participe à l'élaboration d'un premier opéra collectif (avec Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat et Jan van Vlijmen), *Reconstructie*, avec dispositif électronique. Le début des années 1970 est marqué par un changement radical d'esthétique : il découvre les compositeurs américains (au premier rang desquels George Gershwin, Leonard Bernstein, Nat King Cole, Charlie Parker) mais aussi la musique d'Edgar Varèse et celle d'Igor Stravinski. Il crée alors en 1972 un orchestre d'instruments à vent, De Volharding, pour lequel il écrit une pièce du même nom, ainsi que *On Jimmy Yancey* (1973).

À partir de 1975, il commence à réfléchir sur l'implication de la musique dans la politique. De cette réflexion naît *De Staat* (1976), œuvre très « américaine » – il s'agit d'une musique répétitive – mais dont la thématique est en même temps fondamentalement européenne. En effet, on ne trouve pas de compositeur américain capable d'utiliser, comme ici, des textes aussi sérieux que ceux de *La République* de Platon. On peut alors se demander ce que la musique a à voir avec l'État, une réflexion sur la chose publique ou sociale. Mais, pour Andriessen, l'acte compositionnel n'est pas une activité supra-sociale : « La manière dont on se sert des matériaux musicaux, les techniques qu'on emploie et la manière dont on les met en œuvre, les instruments pour lesquels on écrit sont très fortement déterminés par les circonstances sociales de l'auteur, par sa préparation, son entourage, son expérience auditive et par le fait qu'il y a dans son environnement des orchestres symphoniques et des subventions. » En effet, dans l'acte de création, seul le matériau musical abstrait – la durée et le rythme, par exemple – sont au-delà du social : il n'y a pas en soi d'accord fasciste ! Mais à partir du moment où on organise la matière musicale, celle-ci semble devenir pour le compositeur un fait social. D'un point de vue purement musical, *De Staat* n'a rien à voir avec la musique grecque, si l'on excepte l’emploi de quelques instruments, comme la harpe ou le hautbois, dont on sait qu’ils sont apparus dans la Grèce antique, ou encore de tétracordes, succession de quatre notes dans l’étendue d’une quarte juste.

En 1989, *Mattheus passie* (1976), *Orpheus* (1977) et *De Materie* (1989) sont mis en scène par Robert Wilson et présentés en ouverture du Holland Festival. Ils valent à Louis Andriessen de se faire un nom dans le domaine du théâtre musical.

En 1991, le compositeur collabore avec le cinéaste britannique Peter Greenaway à un téléfilm, *M is for Man, Music, Mozart,* réalisé à l’occasion du bicentenaire de la mort de Mozart. « La lettre M est au centre de ce voyage comme elle se trouve au cœur de l’alphabet et de l’humain autant qu’en vertu de sa position initiale dans le vocable musique. » De cette production filmée naît un spectacle théâtral en 1993 : le personnage de Mozart, central dans la version filmée, voit son importance réduite et la partie chantée, interprétée dans le film par la chanteuse de jazz Astrid Seriese et l’orchestre De Volharding, se voit accorder une place beaucoup plus importante. En 1997, Andriessen collabore une nouvelle fois avec Peter Greenaway dans un spectacle de théâtre musical intitulé *Writing to Vermeer* (créé le 1er décembre 1999 au Het Muziektheater d’Amsterdam). Il poursuit son travail pour la scène avec *Inanna,* pour ensemble vocal et instrumental et film (2003), *La Commedia,* opéra-film d’après Dante, Joost van den Vondel et l’Ancien Testament (2008), et *Anaïs Nin,* pour voix amplifiée, ensemble et film (2010).

Parmi les œuvres des années 2000-2010, mentionnons encore *La Passione,* pour voix soliste, violon soliste et ensemble (2002), les quatuors à cordes *Tuin van Eros* (2002) et …*miserere*… (2007), *Racconto dall' inferno*, pour voix et ensemble (2004), *The Hague Hacking*, pour deux pianos et ensemble (2008), *La Girò*, pour violon solo amplifié et grand ensemble (2011), *Mysteriën*, pour orchestre (2013), et *Tapdance Concerto*, pour percussion et ensemble (2014).

Juliette GARRIGUES

ANDSNES LEIF OVE (1970-)

Accéder à la célébrité impose, le plus souvent, de remporter ces féroces batailles qu'organisent les concours internationaux. Pourtant, l'accueil enthousiaste du public des salles de concert et les échos flatteurs d'une critique conquise dessinent parfois des perspectives insoupçonnées. C'est cette voie peu fréquentée qui s'est ouverte devant le pianiste norvégien Leif Ove Andsnes.

• Loin des concours internationaux

Leif Ove Andsnes naît à Karmøy (Norvège) le 7 avril 1970 et s'initie dès l'âge de quatre ans à la pratique du piano. C'est au Conservatoire de Bergen qu'il effectue ses études musicales, sous la direction de Jiří Hlinka, émigré tchèque qui lui fait découvrir l'univers esthétique de l'Europe centrale. Il se rend en Belgique pour se perfectionner auprès de Jacques de Tiège. Il vient à peine d'atteindre ses dix-sept ans quand le prix Hindemith lui est décerné (Francfort, 1987). L'année suivante, son pays natal l'honore de deux distinctions : le prix Levin (Bergen) et le prix de la Critique norvégienne (Oslo). Sans que le pianiste participe à aucune des compétitions internationales majeures qui lancent une carrière, sa réputation s'étend de manière irrésistible. Il n'a pas vingt ans quand il fait ses débuts aux États-Unis, puis au Canada. Dès 1992, il est invité par l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'année-même où il obtient, à Los Angeles, le Dorothy B. Chandler Performing Arts Award. Paris l'accueille pour la première fois en 1996. Le prix Gilmore – récompense (créée en 1991 par Yehudi Menuhin, Leon Fleisher et Simon Rattle) qu'accorde un jury, après avoir assisté aux prestations de son choix sans se faire connaître, sur la seule qualité des récitals – lui est attribué en 1998. Au cours de la saison 2004-2005, Leif Ove Andsnes ne donne pas moins de six concerts au Carnegie Hall de New York. Les chefs d'orchestre les plus réputés – Pierre Boulez, Mariss Jansons, Antonio Pappano, Simon Rattle, Jukka-Pekka Saraste ou Yuri Temirkanov – le réclament. Ses partenaires réguliers pour le lied ou la musique de chambre sont le ténor Ian Bostridge, le baryton Matthias Goerne, le Quatuor Artemis, le violoniste Christian Tetzlaff ainsi que les violoncellistes Truls Mørk et Tanja Tetzlaff. Le Parlement de Norvège lui attribue en 2007 le prix Peer Gynt en remerciement de son action pour la promotion des œuvres nordiques.

• L'héritage scandinave

Un jeu d'une rare délicatesse, une très riche palette de couleurs, d'attaques et de nuances, ainsi qu'un phrasé à la fois souple et sobre donnent à Leif Ove Andsnes une place de choix parmi les plus sensibles interprètes de sa génération. Son répertoire s'étend sur toute la période classique et romantique et met particulièrement en valeur les compositeurs scandinaves : Edvard Grieg bien entendu – notamment avec la *Sonate pour piano*, op. 7, et la *Ballade*, op. 24, pages rarement visitées par les virtuoses, ainsi qu'un choix de pièces lyriques qu'il enregistre sur le piano même du compositeur, un Steinway modèle B datant de 1892, conservé au musée de Troldhaugen près de Bergen – mais aussi Johann Halvorsen, David Monrad Johansen, Carl Nielsen Harald Saeverud, Geirr Tveitt ou Fartein Valen, qu'il interprète avec autant d'authenticité que d'émotion. Cela ne l'empêche pas de fréquenter assidûment la musique du xx^{e} siècle (György Kurtág, Witold Lutosławsky, Bent Sørensen ou Karol Szymanowski), ni de créer des partitions contemporaines, telles que *True Life Stories* de Mark-Anthony

Turnage (2000) et le *Concerto pour piano* de Marc-André Dalbavie (2005) qui lui est dédié. Avec une pincée d'humour, il lui arrive de proposer en bis sa propre transcription d'une chanson de Charles Trenet. Il assure enfin la direction artistique du festival de Risør en Norvège et anime, en Californie, l'Ojai Music Festival.

Leif Ove Andsnes se trouve, la quarantaine à peine dépassée, à la tête d'une discographie de taille déjà respectable. Les compositeurs classiques – Haydn (sonates et concertos), Mozart (concertos), Beethoven (concertos) – n'y sont pas oubliés. La musique romantique – de nombreuses pièces de Chopin (avec les trois sonates pour piano, y compris la première si souvent dédaignée), Schubert (lieder et dernières sonates), Liszt (un très remarquable récital), Schumann (œuvres pour piano seul, trios et quintette) et Brahms – en constitue le noyau central. Y figurent plusieurs versions de référence (les concertos pour piano de Schumann et Grieg) à côté de belles interprétations des concertos de Rachmaninov, du deuxième concerto de Liszt, du troisième de Prokofiev, ainsi que de partitions concertantes signées Britten ou Chostakovitch. Outre les musiciens scandinaves cités plus haut, Leif Ove Andsnes affiche toujours un goût marqué pour Bartók (sonates pour violon et piano), Janáček (pièces pour piano) et les pages contemporaines que nous avons évoquées, manifestant ainsi toute l'étendue de ses curiosités.

Pierre BRETON

ANERIO FELICE (1560 env.-1614)

Un des principaux compositeurs romains de son temps, l'Italien Felice Anerio succède en 1594 à son maître Giovanni Pierluigi da Palestrina au poste de compositeur de la Chapelle papale. Si ses œuvres de jeunesse sont pour la plupart profanes, il se tourne vers la musique sacrée après sa nomination au service du Saint-Père.

Né vers 1560 à Rome, Felice Anerio chante dans les chœurs de la chapelle Giulia sous la direction de Palestrina. Il calque son style sur celui de son illustre maître, à un point tel que plusieurs de ses pièces seront longtemps attribuées par erreur à ce dernier (par exemple, son *Stabat Mater* à 12 voix). Ses compositions plus tardives ne peuvent cependant pas être considérées comme de simples imitations de la manière de Palestrina, car elles comportent de nombreux passages où il exprime sa propre sensibilité, tout en restant fidèle aux qualités de l'école polyphonique romaine. Lorsque Felice Anerio meurt à Rome, dan la nuit du 26 au 27 septembre 1614, il laisse des madrigaux, sacrés et profanes, des *canzonettas*, des messes, des motets et de nombreuses autres pages de musique sacrée.

E.U.

ANGLÉS RAFAEL (1731 env.-1816)

Organiste, pianiste et compositeur espagnol. Le père Anglés tint les orgues de la cathédrale de Valence pendant dix ans (1762-1772). On connaît parmi les manuscrits conservés à la cathédrale de Orihuela plusieurs œuvres d'Anglés ; la bibliothèque centrale de Barcelone possède aussi des pièces pour orgue ainsi que des œuvres qu'il a copiées. Certaines de ses sonates furent publiées par J. Nín (*Classiques espagnols du piano*, Paris, 1925-1928). Le père Anglés appartient à une génération influencée par l'art de Domenico Scarlatti et du père Antonio Soler y Ramos, et qui compte notamment les pères Vicente Rodríguez, Narciso Casanovas, Felipe Rodríguez, José Galles.

Pierre-Paul LACAS

ANIMUCCIA GIOVANNI (1500 env.-1571)

Le compositeur italien Giovanni Animuccia, né vers 1500 à Florence, mort à Rome vers le 20 mars 1571, apporta une contribution importante à l'éclosion de l'oratorio.

Les détails connus de la vie d'Animuccia sont peu nombreux avant 1555, date à laquelle il succède à Giovanni Pierluigi da Palestrina comme chef de chœur (*magister cantorum*) de la maîtrise de la chapelle Giulia, à la basilique Saint-Pierre de Rome. Ses *laudi spirituali* à quatre voix du *Primo libro delle laudi* (Rome, 1563), pièces de musique religieuse chantées en italien, sont composées pour accompagner les offices célébrés par Filippo Neri à l'Oratoire de l'église San Girolamo della Carità, à Rome. Animuccia demande parfois à des solistes d'accompagner le chœur lorsque celui-ci interprète ses laudes, souvent présentées sous forme de dialogues. C'est à partir de la structure quasi dramatique de ce type de pièces que se développera l'oratorio.

Animuccia est l'un des premiers compositeurs à simplifier la structure de la musique sacrée du XVI^{e} siècle. Bien qu'il maîtrise et utilise abondamment l'art du contrepoint complexe de l'« école » franco-flamande qui domine la musique de la Renaissance, il expérimente également des formes musicales courtes, à la structure précise, aux mélodies syllabiques et au style déclamatoire. Parmi ses œuvres, qui ont peut-être influencé Palestrina, figurent plusieurs livres de madrigaux profanes, des messes, des magnificat, des madrigaux spirituels et des laudes spirituelles.

E.U.

ANSERMET ERNEST (1883-1969)

Chef d’orchestre connu pour ses initiatives novatrices ainsi que pour ses magistrales interprétations d’œuvres de compositeurs du xx^{e} siècle et sa façon pleine de fougue et d’intelligence d’aborder les problèmes de l’esthétique musicale contemporaine. Il fit ses études à Lausanne, où il fut professeur de mathématiques de 1906 à 1910. Puis il travailla la musique avec Gédalge à Paris et acquit l’expérience de la conduite d’orchestre en Allemagne. En 1915, il devint chef d’orchestre des Ballets russes de Diaghilev et il travailla souvent avec Stravinski. En 1918, il fonda l’orchestre de la Suisse romande, à Genève, qui acquit la notoriété grâce à ses tournées en Europe et aux États-Unis et à des enregistrements. Les propres œuvres d’Ansermet comportent un poème symphonique, des arrangements de poèmes de Baudelaire et l’orchestration des *Épigraphes antiques* de Debussy. Il est l’auteur de l’ouvrage *L’Expérience musicale et le monde d’aujourd’hui* (1948).

E.U.

ANTHEIL GEORGE (1900-1959)

Arnold Schönberg écrivit le 21 novembre 1920 : « Si nous vivions à une époque normale – aussi normale que la période antérieure à 1914 –, la musique de notre temps se trouverait dans une situation différente. » Le début du xx^e^ siècle est en effet marqué par de nombreuses ruptures, au premier rang desquelles la suppression de la tonalité (Schönberg) et une nouvelle conception du temps musical introduite par une révolution rythmique (Igor Stravinski). L’ère nouvelle éprouve le besoin de s’exprimer dans une musique nouvelle. De nombreux compositeurs réclament une musique appropriée aux bruits et aux rythmes des machines, des sons stridents et dynamiques qui s’accorderaient avec la vie moderne. En 1913, Debussy déclarait : « Notre devoir n’est-il pas de trouver la formule symphonique qu’exige notre époque, celle qu’appellent les progrès, les audaces et les victoires modernes ? Le siècle des aéroplanes a droit à sa musique. » L’art du bruit va être pratiqué par des compositeurs comme l’Italien Luigi Russolo (1885-1947), associé au mouvement artistique italien du futurisme, l’Américain d’origine française Edgar Varèse (1883-1965) ou l’Américain George Antheil (1900-1959), le « mauvais garçon de la musique », comme il se définit lui-même dans son autobiographie (*Bad Boy of Music*, 1945), où il raconte qu’il est « né à Trenton, New Jersey, en face d’une boutique bruyante qui vendait des machines ; ce qui, probablement [...], apportera de l’eau au moulin de ceux qui soutiennent qu’il existe quelque chose comme l’imprégnation prénatale ».

Georg Johann Carl Antheil naît le 8 juillet 1900. Très jeune, il se passionne pour la musique. Il étudie la théorie musicale avec Constantin von Sternberg et la composition avec Ernest Bloch. En 1922, il part pour l'Europe. À Paris, où il se fixe, il va fréquenter l'intelligentsia littéraire et artistique : Jean Cocteau, T. S. Eliot, James Joyce, Erik Satie, Gertrude Stein, Ezra Pound, William Butler Yeats, Picasso...

Après Luigi Russolo, qui avait fait l'objet d'une attention sérieuse de la part de Stravinski et d'Arthur Honegger, notamment, et un peu avant Edgar Varèse, cet Américain expatrié qui pense que « la musique est l'art le plus à même d'explorer la beauté des machines » fait sensation en 1926 à Paris. On y donne sa suite pour orchestre tirée d'une œuvre plus longue qui devait illustrer un film de Dudley Murphy, Man Ray et Fernand Léger, *Ballet mécanique*, composée pour un ensemble curieux de huit xylophones, huit pianos, un pianola, deux sonnettes électriques. Antheil effraie véritablement le public en y ajoutant le vacarme d'une hélice d'avion. L'œuvre est mal reçue lors de sa création, le 19 juin 1926, au théâtre des Champs-Élysées, comme de sa reprise, le 10 avril 1927, au Carnegie Hall de New York. À l'instar de Russolo et des compositeurs futuristes en général, George Antheil voulait avec cette pièce élargir l'univers sonore et opérer une véritable transformation de la notion même de forme musicale « en pensant plus à l'élément de durée qu'à l'élément sonore ». La pièce obtiendra cependant un réel succès le 21 février 1954 à l'université Columbia de New York, lors de la présentation d'une nouvelle version.

En 1933, George Antheil regagne les États-Unis. Après avoir été le messager de la musique du futur, il cesse d'être à l'avant-garde et redécouvre les maîtres du passé. En 1934, son opéra *Helen Retires*, sur un livret de John Erskine, est créé à New York. En 1936, il s'établit à Hollywood, où il va se livrer à une grande quantité de travaux « alimentaires », écrivant notamment des musiques de films : *The Plainsman* (*Une aventure de Buffalo Bill*), de Cecil B. DeMille (1936) ; *Specter of the Rose*, de Ben Hecht (1946) ; *Tokyo Joe*, de Stuart Heisler (1949) ; *Knock on any Door* (*Les Ruelles du malheur*), de Nicholas Ray (1949) ; *House by the River*, de Fritz Lang (1950) ; *The Pride and the Passion* (*Orgueil et passion*), de Stanley Kramer (1957)... George Antheil meurt le 12 février 1959, à New York.

Malgré les liens qui unissent Antheil aux formes musicales avancées, de John Cage à la musique concrète, son aventure ne peut toutefois se comparer à celle d'Edgar Varèse, qui demeure le grand maître de l'intuition en matière d'expérimentation musicale.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

G. ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, Samuel French, New York, 1990
L. WHITESITT, *The Life and Music of George Antheil, 1900-1959*, Umi Research Press, Ann Harbor (Michigan), 1983.

APERGHIS GEORGES (1945-)

Compositeur inclassable, Georges Aperghis a toujours affirmé sa liberté d’artiste et sa volonté de n’appartenir à aucune école : « Appartenir à une école, c’est comme se dire : voilà la maison que j’habiterai jusqu’à la fin de mes jours. Je vois tout de suite la mort au bout. »

Français d’origine grecque, Georges Aperghis naît le 23 décembre 1945 à Athènes, dans une famille d’artistes ; son père est sculpteur et sa mère peintre. Très jeune, il éprouve une double passion pour la peinture et pour la musique, découverte grâce à la radio et au piano, qui lui est enseigné dès l’âge de six ans par une amie de la famille. L’apprentissage du piano est d’ailleurs le seul enseignement musical qu’il recevra en Grèce. En effet, Georges Aperghis est en grande partie autodidacte : il commence par travailler seul sur des partitions en essayant de voir comment ses aînés ont procédé ; ce travail est d’autant plus impressionnant qu’il ne se limite pas à l’étude des musiques européennes mais qu’il s’intéresse aux musiques africaines ou asiatiques. Cependant, à Athènes, il ne dispose que de peu d’informations sur l’avant-garde européenne : il parvient à se procurer quelques partitions d’œuvres d’Arnold Schönberg, de Béla Bartók ou d’Igor Stravinski mais cela s’arrête là. Il décide alors de partir pour Paris, où il s’installe en 1963. S’ouvre immédiatement à lui la possibilité de rencontrer toute l’avant-garde musicale par l’intermédiaire du Domaine musical et des concerts à la Maison de la Radio. Il s’initie alors de manière plus approfondie à l’écriture musicale et plus particulièrement au contrepoint et à la fugue.

C’est à partir de cette époque que Georges Aperghis commence à composer. Ses œuvres de jeunesse sont influencées par le sérialisme et par les recherches de Iannis Xenakis : *Antistixis A*, *B* et *C* (1964-1965), *Anakroussis*, pour sept instruments (1967)... Mais, très vite, il se construit un langage beaucoup plus personnel et élabore ses propres systèmes. À la fin des années 1960, il découvre les univers musicaux de John Cage et de Mauricio Kagel, qui répondent davantage à ses convictions. Par ailleurs, son mariage avec la comédienne Édith Scob lui fait découvrir le théâtre, et il commence à réfléchir sur les rapports, harmonieux ou conflictuels, existant entre les facultés expressives du corps humain et les structures musicales (on pourra consulter à ce propos l’ouvrage d’Antoine Gindt, *Georges Aperghis. Le Corps musical*, Actes Sud, Arles, 1990). Cette démarche va le conduire tout naturellement à écrire non pas des musiques *pour* le théâtre, mais des pièces de théâtre musical.

À l’origine de cette nouvelle forme d’expression, Georges Aperghis présente le théâtre musical comme un nouveau genre et en aucun cas comme une alternative à l’opéra par manque de moyen. Pour lui, le théâtre musical se distingue de l’opéra par le changement de fonction de la dramaturgie, qui ne provient plus désormais du texte mais de la musique : « C’est la partition musicale qui doit faire naître les images, les situations, les jeux des acteurs. » La musique devient élément fédérateur et coordinateur, en organisant l’ensemble des diverses composantes. Elle peut être en adéquation avec le texte ou s’opposer à lui, et acquiert ainsi une grande indépendance : « Je vois toujours ma musique comme quelqu’un qui vit et qui respire ; je me dis : il pourrait aller par là ou par ici. »

En 1971, Georges Aperghis compose sa première pièce de théâtre musical, *La Tragique Histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, pour voix de femme chantée, voix de femme parlée, un luth et un violoncelle, créée au festival d'Avignon. Il poursuit ses recherches et fonde en 1976 l'Atelier théâtre et musique (A.T.E.M.), installé en premier lieu à Bagnolet puis au théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1997. Développant ce genre nouveau, il crée des spectacles inspirés du quotidien, de faits sociaux qu'il transfigure en les transposant dans un monde poétique absurde ou satirique. C'est ainsi que naissent *La Bouteille à la mer* (1976), *Conversations* (1985), *Énumérations* (1988), *Jojo* (1990), *H, Litanie musicale et égalitaire* (1992), *Sextuor « L'Origine des espèces »* (1993), *Tourbillons* (1995), *Commentaires* (1996), *Zwielicht* (1999), *Entre chien et loup* (1999), *Le Petit Chaperon rouge « Rotkäppchen »* (2001), *Paysage sous surveillance* (2002), *Happy end* (2007), *Luna Park* (2011)...

Parallèlement, Aperghis écrit des opéras : *Pandaemonium* (1973), d'après Jules Verne, *Jacques le Fataliste* (1974), d'après Diderot, *Histoire de loups* (1976), d'après Freud, *Je vous dis que je suis mort* (1978), d'après Edgar Allan Poe, *Liebestod* (1981), d'après une lettre de Bettina Brentano à Goethe, *L'Écharpe rouge* (1984), sur un livret d'Alain Badiou, *Tristes Tropiques* (1996), d'après Claude Lévi-Strauss, sur un livret de Catherine Clément, *Avis de tempête* (2004), sur un livret du compositeur et de Peter Szendy, avec Melville, Kafka, Hugo..., *Les Boulingrin* (2010), opéra-bouffe pour ensemble et quatre chanteurs d'après Georges Courteline. Contrairement au théâtre musical, la musique n'est pas, dans ces opéras, un élément fédérateur : elle se soumet au texte, principal vecteur de l'expression.

Le troisième volet de l'activité créatrice d'Aperghis est constitué d'œuvres dont la vocation n'est pas a priori scénique, même s'il introduit dans certaines de ces pièces des aspects théâtraux et gestuels. Compositeur prolixe, son catalogue présente une grande variété : séries de petites pièces pour instrument seul ou pour voix seule, musique de chambre pour des effectifs très variables et parfois inusités, pièces pour orchestre... Mentionnons, par exemple, *Kryptogramma* (1970), pour six percussionnistes, *Quatre Récitations* (1980), pour violoncelle, *Tingel Tangel* (1990), pour soprano, cymbalum et accordéon, *Faux Mouvement* (1995), pour trio à cordes, *Contretemps* (2006), pour soprano et ensemble, *Ligne de fissure* (2008), pour cymbalum seul, *Retrouvailles* (2013), pour deux percussionnistes comédiens.

Depuis le début des années 2000, la distinction entre ces trois volets se brouille. En témoignent des œuvres comme *Die Hamletmaschine-oratorio* (1999-2000), d'après Heiner Müller, pour chœur, ensemble, soprano, barytons, percussion et alto, *Dark Side* (2003), pour mezzo-soprano et ensemble d'après Eschyle, *Wölfli-Kantata* (2005), oratorio d'après Adolf Wölfli, pour chœur mixte et ensemble vocal de six solistes, ou encore *Happiness Daily* (2009), pour soprano, mezzo-soprano et ensemble.

N'accordant aucun crédit aux sons électroniques ou synthétiques, Aperghis n'a jamais éprouvé le besoin de renouveler le matériau sonore. Il a plutôt essayé de changer la structure, la hiérarchie et l'organisation des timbres existants. Très attaché à sa liberté de créateur, il construit une œuvre très personnelle, libérée des contraintes d'une avant-garde qu'il juge trop autoritaire. Il est et entend bien rester un compositeur indépendant. Son grand tour de force est d'avoir réconcilié le monde sonore et le monde visuel ;

rien d’étonnant à cela, si l’on songe qu’il a longtemps hésité entre la peinture et la musique.

Juliette GARRIGUES

ARCADELT JACQUES (1505 env.-1568)

Musicien franco-flamand, un des premiers grands madrigalistes, avec C. Festa et P. Verdelot. Il fut peut-être l'élève de Josquin Des Prés et certainement celui de Verdelot qu'il fréquenta notamment vers 1530 à la cour des Médicis et avec lequel il fit le voyage de Lyon, en compagnie d'un autre musicien français, Jean Conseil (1498-1535). Il retourna à Florence en 1532, mais il quitta cette ville après la mort d'Alexandre de Médicis. Vécut-il à Venise où paraissent en 1539 quatre livres de madrigaux à 4 voix ? On le retrouve en tout cas à Rome où, à la fin de l'année 1540, il est maître de chapelle à la Sixtine sous Paul III (après avoir peut-être servi à la Capella Giulia). Le pape le fait bénéficier d'un canonicat à Liège ; puis Arcadelt passe une année en France avant son retour à Rome, en 1547, où il reste jusqu'en 1551. Il devient maître de chapelle du cardinal Charles de Lorraine et maître de la chambre du roi Henri II (au moins de 1554 à 1562). Son œuvre religieuse, plus traditionnelle que ses compositions profanes, est fondée sur la technique de l'imitation. Il publia trois messes à 4 et 5 voix (Paris, 1557), dont une, *Ave Regina,* sur le motet de A. de Silva, et une, *Noe Noe,* sur celui de Mouton ; des *Motecta* (motets) à 4 voix (Venise, 1545), d'émouvantes *Lamentations*, un *Magnificat* (1557), et *Six Psaumes de David* (1559). C'est surtout comme madrigaliste et auteur de chansons françaises qu'il mérite attention. Parti de la *frottola* et de la chanson populaire italienne, il donne sa forme classique au madrigal (cinq livres à 4 voix, un livre à 3 voix). C'est lui qui, le premier, publie à Paris en 1547 (Attaingnant) la chanson française en forme d’air nouveau genre : syllabique, homophonique et de structure strophique, que va porter à son apogée P. Certon, quelques années plus tard. Il possède la pureté de lignes et l’élégance du style parisien (citons, par exemple, *Quand je vous aime*) ; le dessus se déroule souplement, accusant le charme, la douceur, voire la mélancolie ; il mérita d’être appelé *il bianco e dolce cigno*, titre de l’un de ses madrigaux. Son influence fut très profonde sur Palestrina. En 1654, paraissait la quarantième réédition de son premier livre de madrigaux. Chose rarissime, Giovanni Vindella transcrivit pour luth un volume entièrement consacré à Arcadelt ; et ses transcripteurs ne se comptent pas (S. Gorlier, S. Gintzler, et bien d’autres).

Pierre-Paul LACAS

ARENSKI ANTON STEPANOVITCH (1861-1906)

Le compositeur russe Anton Stepanovitch Arenski naît le 12 juillet (nouveau style ; 30 juin, ancien style) 1861 à Novgorod, dans une famille musicienne qui l'encourage à développer ses dons précoces : son père, médecin, joue du violoncelle ; sa mère, excellente pianiste, lui donnera ses premières leçons de musique. En 1879, il entre au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il suit notamment les cours de composition et d'orchestration de Rimski-Korsakov. Nommé en 1882 professeur au Conservatoire de Moscou, il formera à l'harmonie Alexandre Scriabine, Reinhold Glière et Sergueï Rachmaninov. Menant une triple carrière de pianiste, de chef d'orchestre et de pédagogue, il se fait connaître comme compositeur avec son premier opéra, *Un songe sur la Volga*, d'après la pièce d'Alexandre Ostrovski, créé au Bolchoï de Moscou le 2 janvier 1891. En 1895, il succède à Mili Balakirev à la tête de la Chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, poste qu'il occupera jusqu'en 1901. On lui doit un traité d'harmonie (1891), qui sera traduit en allemand par son élève Paul Juon (*Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*, 1901), et un ouvrage en deux volumes sur les formes musicales (1893-1894).

Ce compositeur hypersensible, au style expressif, à la nature sombre – il montre une prédilection pour les tonalités mineures –, à l'invention généreuse et à l'esthétique romantique a produit une musique de très grande qualité dont le langage, des plus attachants, est caractérisé par la synthèse réussie entre un sens mélodique prenant ses racines chez les musiciens du groupe des Cinq –

Balakirev, Rimski-Korsakov, César Cui, Alexandre Borodine, Modest Moussorgski – et une attirance marquée pour Piotr Ilitch Tchaïkovski et la musique européenne.

À son catalogue figurent trois opéras (*Un songe sur la Volga* ; *Raphaël*, créé au Conservatoire de Moscou le 18 mai 1894 ; *Nal et Damaïanti*, sur un livret de Modest Tchaïkovski – frère de Piotr Ilitch Tchaïkovski –, créé au Bolchoï le 22 janvier 1904), une cantate (*La Fontaine de Bakhtchisaraï*, d'après Pouchkine, 1899), deux symphonies (en *si* mineur, 1883, et en *la* majeur, 1889), un *Concerto pour piano* en *fa* mineur (1882), qui reflète l'influence de Chopin, une centaine de pages pour piano (dont six *Essais sur des rythmes oubliés*, 1893, et quatre suites pour deux pianos), un ballet (*Nuits d'Égypte*, 1900, créé à Saint-Pétersbourg en 1908 dans une chorégraphie de Michel Fokine), des mélodies et des œuvres chorales. Mais c'est dans sa musique de chambre qu'Arenski se dévoile le plus. Son lyrique et sensuel *Premier Trio avec piano*, en *ré* mineur op. 32 (1894) et ses deux quatuors à cordes reflètent les influences de Mendelssohn, de Robert Schumann et de Tchaïkovski ; le premier quatuor, dédié à Tchaïkovski, en *sol* majeur, est daté de 1888 ; le mouvement lent du second, pour violon, alto et deux violoncelles, op. 35, en *la* mineur (1894), sera développé dans ses *Variations sur un thème de Tchaïkovski*, pour orchestre à cordes. Ses *Quatre Pièces pour violon et piano* op. 30 (1893), ses *Quatre Pièces pour violoncelle et piano* op. 56 (1894-1901) et ses *Quatre Pièces pour violon et piano* op. 72 (1904) sont des miniatures, art dans lequel il excelle. Dans l'une de ses dernières pages, son *Deuxième Trio avec piano* en *fa* mineur op. 73 (1905), sa veine mélodique rejoint, en son chant du cygne (rongé par la tuberculose, il se sait condamné), celle du divin Schubert. Arenski meurt le 25 février (12 février, ancien style) 1906, dans un sanatorium de Terijoki, en Finlande (alors dans l'Empire russe) ;

son œuvre ultime est une musique de scène pour *La Tempête* de Shakespeare.

Alain FÉRON

ARGERICH MARTHA (1941-)

Rien ne semble pouvoir contraindre la pianiste argentine Martha Argerich à plier sa vie personnelle et professionnelle aux normes communément admises. Dotée de moyens hors du commun et d'une aisance instrumentale qui défie l'entendement, elle fascine et déconcerte tout à la fois. Imprévisible, elle annule ses concerts au dernier moment, ou en modifie sans préavis le programme. Cauchemar et providence des organisateurs – qui se battent pour l'attirer –, son nom seul suffit à remplir les salles d'une foule enthousiaste, conquise à l'avance. Sous le charisme triomphant et la fougue d'un tempérament de feu se cache pourtant une personnalité inquiète, pudique, qui se remet sans cesse en question et n'aime guère parler d'elle. Martha Argerich revendique bien haut une totale indépendance afin de suivre en toute liberté l'inspiration du moment et privilégie une approche très instinctive de la musique.

Martha Argerich naît à Buenos Aires le 5 juin 1941. Véritable enfant prodige du piano, elle se produit dès l'âge de quatre ans. Son premier professeur, Vicente Scaramuzza – qui aura également pour élève Bruno Leonardo Gelber –, développe sa musicalité naturelle et l'aide à élaborer une technique de haut vol. En 1949 – elle n'a que huit ans –, elle est capable d'enchaîner en public le *Premier Concerto pour piano* de Beethoven, le *Vingtième Concerto pour piano* K 466 de Mozart et la *Suite française* BWV 816 de Bach. Nantie d'une bourse de l'État argentin, elle gagne l'Europe avec sa famille en 1955. Elle travaille alors à Genève avec Madeleine Lipatti et Nikita Magaloff, ainsi qu'à Vienne, avec le très contestataire et contesté Friedrich Gulda. En 1957, à quelques semaines d’intervalle, elle remporte le premier prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni de Bolzano et le premier prix « femmes » – le premier prix « hommes » étant décerné à Dominique Merlet devant Maurizio Pollini, ce qui situe le niveau de la compétition cette année-là – du Concours international d’exécution musicale de Genève, qui comportait à l’époque ces deux catégories. Un premier disque fulgurant (1961) révèle, de Chopin et Liszt à Ravel et Prokofiev, un véritable « fauve » du clavier. Mais, après avoir mis au monde un premier enfant, elle se retire de la scène pendant quatre ans. Stefan Askenase et Arturo Benedetti Michelangeli – ce dernier de manière assez lointaine – achèvent sa formation.

L’existence de Martha Argerich connaîtra les vicissitudes qui sont le lot des caractères passionnés : elle aura quatre époux, parmi lesquels le chef d’orchestre Charles Dutoit et le pianiste Stephen Kovacevich. Elle effectue un éclatant retour en 1965, quand elle triomphe au Concours international de piano Frédéric Chopin de Varsovie, où elle décroche à la fois le premier prix, le prix du public ainsi que celui de la meilleure interprétation d’une *Mazurka*. Un concert au Lincoln Center de New York et un éblouissant enregistrement du *Troisième Concerto pour piano* de Prokofiev avec l’Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado (1967) marquent le véritable début de sa carrière internationale. Malgré un succès qui ne se dément pas, Martha Argerich réalise assez peu d’enregistrements en studio – par refus de se laisser enfermer dans des contrats d’exclusivité et par volonté de rester entièrement maîtresse de ses choix –, l’essentiel de son legs discographique étant pris sur le vif. Elle ne retient qu’un nombre réduit de concertos qui appartiennent tous au grand répertoire : Beethoven (les trois premiers uniquement), Chopin, Liszt, Schumann, Tchaïkovski, Rachmaninov, Prokofiev et le

Concerto en sol de Ravel, dont elle est l'une des meilleures interprètes. Pourtant, les plus grandes baguettes se l'arrachent : David Zinman, Giuseppe Sinopoli, Seiji Ozawa, Nikolaus Harnoncourt, Riccardo Chailly, Zubin Mehta, Václav Neumann, Christoph von Dohnányi, Myung-Whun Chung, Peter Maag, Michael Tilson Thomas, Yuri Terminakov, Malcolm Sargent, Sergiu Celibidache, Kirill Kondrachine, Rafael Kubelík... De longue date elle pratique assidûment la musique de chambre ; Gidon Kremer, qu'elle retrouve souvent au festival de musique de chambre de Lockenhaus, en Autriche, est l'un de ses partenaires les plus réguliers. Elle grave avec lui une électrisante version du *Concerto en ré mineur pour violon, piano et cordes* de Mendelssohn (1988) et, malgré ses réticences face aux intégrales, les dix sonates pour violon et piano de Beethoven (1984, 1987, 1993 et 1994). À ses côtés, on retrouve, dans des explorations musicales qui aiment à sortir des sentiers battus, les violonistes Vadim Repin, Ivry Gitlis, Itzhak Perlman, Ida Haendel, Ruggiero Ricci, Maxim Vengerov et Salvatore Accardo, les altistes Iouri Bashmet et Nobuko Imai ainsi que les violoncellistes Mischa Maisky, Natalia Gutman et Mstislav Rostropovitch, ce dernier avec une *Sonate pour piano et violoncelle* opus 65 de Chopin restée dans les annales (1980).

De Mozart à Ravel et Witold Lutosławski, elle s'investit – la chose est rare chez les virtuoses – dans les partitions pour deux pianos et pour piano à quatre mains : en compagnie du compositeur Alexandre Rabinovitch, de Nelson Freire, Lilya Zilberstein, Michel Béroff, Nicolas Economou, Stephen Kovacevic, Evgeni Kissin, Mikhail Pletnev mais aussi de jeunes artistes comme Mirabela Dina, Gabriela Montero, Polina Leschenko, Yefim Bronfman ou Giorgia Tomassi, elle donne une vie nouvelle à une musique trop délaissée. Le registre de ses prestations en solo s'étend de Bach et Scarlatti à Bartók et Prokofiev. Il ne semble guère – les œuvres d'Alexandre

Rabinovitch exceptées – se prolonger vers des créations plus récentes. Les pages pour piano seul de Beethoven, Schubert, Brahms, Rachmaninov, Debussy et Scriabine, qui constituent la base même des répertoires pianistiques, sont évitées avec une constance qui étonne tout d'abord. Plus à son affaire dans la pyrotechnie sonore – sa maîtrise des octaves et des traits acrobatiques est sidérante – que dans l'introspection et les vastes architectures, Martha Argerich sait choisir avec intelligence le terrain qui convient à son jeu et à son univers poétique. Si elle s'abandonne parfois au démon de la vitesse pure, à celui des contrastes dynamiques forcés ou à celui des impulsions hasardeuses, elle atteint les sommets dans certaines pages démonstratives de Chopin – souvent détachées des cycles habituels –, de Liszt et de Schumann. Ravélienne accomplie, elle laisse, en studio en 1974 et en public au Concertgebouw d'Amsterdam en 1978, de l'*Ondine* de *Gaspard de la nuit*, une interprétation d'une souplesse et une fluidité rares.

Atteinte par un cancer, Martha Argerich interrompt une nouvelle fois ses activités de 1973 à 1976. Quand elle revient sur scène, elle a perdu le goût des performances solitaires et, après 1980, ne se produit plus qu'exceptionnellement en récital (au Carnegie Hall de New York, au Japon, au festival de Verbier). Restent ses participations aux séances de concerto et, surtout, son goût jamais démenti pour la musique de chambre. Elle semble désormais vouloir s'effacer progressivement pour mettre en valeur une nouvelle génération de musiciens. C'est dans cette intention qu'elle fait partie du jury des concours les plus prestigieux et est depuis 1998 directrice artistique du festival de Beppu, au Japon. Afin de promouvoir les jeunes interprètes qu'elle prend sous son aile, elle crée en 1999 à Buenos Aires un concours international de piano qui porte son nom et, en 2002, le Progetto Martha Argerich à Lugano (Suisse). Une sérénité enfin conquise sur une dévorante célébrité ?

Pierre BRETON

ARI UP (1962-2010)

Chanteuse britannique d’origine allemande, Ari Up fonde, à peine âgée de quatorze ans, le groupe de punk-rock, de reggae et de musique expérimentale The Slits, très actif dans les années 1970.

Née le 17 janvier 1962, à Munich, Ariane Daniele Forster, fille d’un impresario, passe une grande partie de son enfance entourée de certains des grands noms de l’industrie de la musique. Joe Strummer, le chanteur des Clash, lui apprend ainsi à jouer de la guitare ; John Lydon, chanteur des Sex Pistols, plus connu sous le nom de Johnny Rotten, deviendra son beau-père. En dépit d’une absence quasi totale de formation musicale, l’adolescente monte en 1976 un trio punk féminin et prend pour nom de scène Ari Up. Un an plus tard, elle figure avec ses complices en première partie des Clash. En 1979, les trois jeunes femmes sortent leur premier album, *Cut*, à la pochette provocante : elles y apparaissent en effet les seins nus, couvertes de boue. Le disque, un des plus grands succès de la fin de la période punk, mêle des rythmes reggae à des idées féministes et impertinentes. L’album suivant, *Return of the Giant Slits* (1981), verse davantage dans l’expérimentation, mais conserve le son qui constitue la signature du groupe. Ce dernier éclate peu après, mais son discours féministe punk aura jeté les bases du mouvement « riot grrrl » des années 1990. En 2005, la chanteuse publie un disque en solo, *Dread More Dan Dead*, et reforme peu après les Slits, avec la bassiste d’origine, Tessa Pollitt. Ari Up meurt le 20 octobre 2010, à Los Angeles.

Michael RAY

ARISTOXÈNE DE TARENTE (IV^{e} s. av. J.-C.)

Aristoxène le Musicien, né à Tarente entre ~ 356 et ~ 352, élève d’Aristote et ami de Dicéarque, a participé aux grands travaux historiques et scientifiques du Lycée sous le scolarquat de Théophraste, en écrivant — sur la musique, son histoire, son enseignement, ses instruments, ses principes — des ouvrages qui eurent une influence considérable. Parmi les quatre cent cinquante-trois livres que Suidas lui attribue, un assez long fragment des *Éléments de rythmique* a été conservé, ainsi que, sous une forme peut-être altérée, ses *Éléments d’harmonique*, où il recommande de ne pas « tourner le dos à la sensation » et de se fier à l’oreille plutôt qu’à la raison mathématique. Sa théorie de l’âme est, elle aussi, musicale : unité du corps et rapport naturel de ses fonctions, l’âme est au corps ce que l’harmonie est à l’instrument de musique. À travers le *Phédon* de Platon (86 c et d), c’est aux doctrines pythagoriciennes qu’il faut faire référence. De fait, Aristoxène a connu les pythagoriciens de l’école de Phlionte et a laissé une *Vie pythagorique* et un livre de *Propositions pythagoriques*, qui nous ont été transmis principalement par Jamblique : ces ouvrages constituent l’une des sources de la légende pythagoricienne. Enfin, s’il ne reste rien de son œuvre éthique et politique, quelques autres biographies d’Aristoxène nous sont parvenues : sur Platon, Archytas et Socrate, dont le fils de Spinthare (une comparaison entre Diogène Laërce, II, 20 et Sextus, *Math.*, VI, 1, permet sans doute de l’identifier à Aristoxène) fait un malfrat inculte et bigame.

Barbara CASSIN

ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)

La carrière de la mezzo-soprano russe Irina Arkhipova s'étend sur plus de quarante ans, et l'évolution de sa voix lui permit d'interpréter des rôles de contralto. S'inscrivant dans la grande tradition illustrée par Evgeniya Zbruyeva ou Tatiana Tougarinova, elle saura cependant éviter les écueils d'un certain vibrato, traditionnel à l'école russe.

Irina Konstantinovna Arkhipova naît le 2 décembre 1925, à Moscou. À partir de 1948, elle suit des cours d'architecture à l'Institut d'architecture de la capitale soviétique, dont elle sort diplômée en 1953. Parallèlement, elle prend des cours de chant, et elle décide d'opter pour une carrière lyrique ; elle entre à l'âge de vingt-huit ans au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où elle étudie l'art lyrique dans la classe de Leonid Savranski. En 1954, elle rejoint la troupe de l'opéra de Sverdlovsk (auj. Ekaterinbourg) ; elle remporte en 1955 un concours international de chant à Varsovie, ce qui lui vaut d'être engagée par le prestigieux Bolchoï de Moscou, où elle débute triomphalement en 1956, dans le rôle-titre de *Carmen* de Bizet ; elle y accomplira l'essentiel de sa carrière, se révélant irremplaçable dans le grand répertoire national – Lioubacha (*La Fiancée du tsar* de Rimski-Korsakov), Marina (*Boris Godounov* de Moussorgski), Marfa (*La Khovanchtchina* de Moussorgski), Pauline (*La Dame de Pique* de Tchaïkovski), Lioubov (*Mazeppa* de Tchaïkovski)... –, mais somptueuse aussi dans Verdi (Azucena du *Trouvère* ; Eboli de *Don Carlo* ; Amneris d'*Aïda*) ou Massenet (Charlotte de *Werther*), ainsi que dans des ouvrages russes de son temps, au premier rang desquels *Guerre et Paix* de Prokofiev, dont elle participe (dans le rôle d'Hélène) à la création de la version la plus complète, le 15 décembre 1959, au Bolchoï, au côté de Galina Vichnievskaia (Natacha). Elle crée également des ouvrages lyriques de Tikhon Khrennikov (Nilovna, *La Mère*, 1957) et de Rodion Chtchedrine (Varvara, *Pas seulement l'amour*, 1961). En 1966, Irina Arkhipova est nommée Artiste du peuple ; ne contestant pas le régime soviétique (contrairement à Galina Vichnievskaia, épouse de Mstislav Rostropovitch, qui le lui reprochera dans ses Mémoires), Irina Arkhipova peut facilement se produire en dehors de l'U.R.S.S. Elle apparaît pour la première fois sur scène dans le monde occidental en 1960, au Teatro San Carlo de Naples (Carmen). Invitée dans le monde entier, elle triomphe à la Scala de Milan en 1967 (Marfa et Marina), en 1971 (Marfa) et en 1973 (Marina). Une tournée de la troupe du Bolchoï lui permet d'apparaître pour la première fois à Paris, sur la scène du Palais-Garnier, lors de la saison 1969-1970 (Marina, Marfa, Pauline) ; elle retrouvera ce même théâtre en 1976 (la Nourrice, *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, au côté de Grace Bumbry). Elle débute aux États-Unis en 1972, à l'Opéra de San Francisco (Amneris). La même année, on l'entend aux Chorégies d'Orange (Azucena, au côté de Montserrat Caballé – Leonora). Elle triomphe au Covent Garden de Londres en 1975 (Azucena), mais n'y reviendra pas avant 1988, alors qu'elle n'est plus au meilleur de sa voix (M^lle^ Arvidson, *Un bal masqué* de Verdi). Elle continue de se produire très tard, en Russie et à l'étranger : on l'entend au festival de Savonlinna, en Finlande, en 1989 (Marfa), au Metropolitan Opera de New York en 1992 (ce sont ses débuts sur cette scène), au sein de la troupe du Kirov, dans le rôle de la Comtesse (*La Dame de Pique*) ; elle y fera, en 1997, une apparition remarquée en Filipievna (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). En 1993, elle crée avec son époux, le ténor Vladislav

Piavko, la fondation Irina Arkhipova, destinée à promouvoir de jeunes chanteurs. Elle meurt le 11 février 2010, à Moscou. « Une voix franche et puissante, richement timbrée, à l’aigu insolent, au grave parfaitement assuré, jointe à une présence altière et rayonnante, en fit une des cantatrices majeures de son temps. » (Michel Parouty).

E.U.

ARLEN HAROLD (1905-1986)

Compositeur, arrangeur, pianiste et chanteur américain. Auteur de chansons aussi connues que *Over the Rainbow*, *Blues in the Night*, *Come Rain or Come Shine*, *I Love a Parade* ou *Stormy Weather* pour des films de Hollywood et des comédies musicales de Broadway, Arlen a été particulièrement prolifique de 1929 aux années 1950.

Harold Arlen, de son véritable nom Hyman Arluck, est né le 15 février 1905 à Buffalo (État de New York). Fils d’un hazan (chantre) et pianiste juif, il fait preuve dès l’enfance d’un talent musical exceptionnel. Il quitte l’école à l’adolescence pour constituer un orchestre et, jusqu’à l’âge de vingt-quatre ans, gagne sa vie comme interprète et arrangeur. Puis il se concentre sur la composition et entame une collaboration fructueuse avec le parolier Ted Koehler (*Get Happy*, 1929). Entre la fin des années 1920 et le milieu des années 1930, Arlen et Koehler écrivent de nombreuses chansons, notamment *Between the Devil and the Deep Blue Sea* et *I’ve Got the World on a String*, que l’on peut entendre dans des spectacles au Cotton Club de Harlem. Pour Broadway, Arlen compose la musique des comédies musicales : *You Said It* (1931) ; *Life Begins at 8 :40* (1934) ; *Hooray for What ?* (1937) ; *Bloomer Girl* (1944) ; *St. Louis Woman* (1946) et *Saratoga* (1959), toutes deux sur des livrets de Johnny Mercer ; *House of Flowers* (1954), sur un livret de Truman Capote. Pour Hollywood, Arlen écrit de nombreuses chansons, notamment *It’s Only a Paper Moon*, *Let’s Fall in Love*, *Lydia the Tatooed Lady*, chantée par Groucho Marx dans *At the Circus* (*Un jour au cirque*, 1939), *et That Old Black*

Magic. *Over the Rainbow*, chantée par Judy Garland dans *The Wizard of Oz* (*Le Magicien d'Oz*, 1939) et qui devient ensuite son thème, lui vaut un Academy Award en 1939. Arlen a également travaillé avec Ira Gershwin à Ia musique du film *The Country Girl* (*Une fille de la province*, 1954), avec Bing Crosby en vedette, et enregistré comme chanteur avec Leo Reisman et Cole Porter.

Il meurt le 23 avril 1986 à New York.

E.U.

ARMA PAUL (1904-1987)

Né le 22 octobre 1904 à Budapest, mort le 28 novembre 1987 à Paris, le compositeur français d'origine hongroise Imre Weisshaus (qui adoptera Ie pseudonyme Paul Arma Iors de son installation à Paris) apprend le piano dès l'âge de cinq ans et reçoit, de 1920 à 1924, un enseignement très complet, notamment en analyse et en écriture musicales, à l'Académie Franz-Liszt de Budapest, où Béla Bartók Iui ouvre toutes les voies de la musique : le maître lui transmet le goût des anciens, de Frescobaldi à Bach, mais éveille également sa curiosité à la musique de son temps. Le jeune homme découvre ainsi la musique de Stravinski et celle de son professeur. Bartók lui fait également connaître la musique populaire et lui transmet I'amour de la tradition orale, apanage des hommes demeurés proches de la nature. Parfois qualifiée péjorativement de « folklorique » en Occident, cette musique, passionnée et passionnelle, s'avère souvent beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît : eIle exprime Ia difficulté d'être, les aspirations, Ies joies, Ies peines et, de manière générale, tout ce qui relève de l'affect.

Au-deIà de I'enseignement musicaI généraI proprement dit et de la formation au goût et au jugement naît une amitié profonde entre le maître et son éIève. Bartók lui apprend l'exigence de soi et l'honnêteté intellectuelle : « Il faut aimer ce que l'on fait et, surtout, ne faire que ce qu'on aime, jusqu'à y engager tout son être, avec toutes Ies conséquences que cela implique. »

À partir de 1925, Paul Arma donne en tant que pianiste des récitals en Allemagne, en Bulgarie, en Italie, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, où il est appelé par Henry Cowell. À la fin des années 1920, il quitte définitivement la Hongrie devant la montée du fascisme ; il perd alors les manuscrits de ses premières compositions. Il gagne les États-Unis, où il continue à donner des récitals de piano, puis s'installe en Allemagne (1930-1933), où il dirige ses premiers concerts en tant que chef d'orchestre et chef de chœur à Berlin et à Leipzig ; il collabore notamment avec Bertolt Brecht et son épouse Helene Weigel, et avec Hanns Eisler. Le régime hitlérien le contraint une nouvelle fois à l'exil. Il se fixe à Paris en 1933 et devient pianiste soliste à la radio française. Rattrapé de nouveau par l'histoire, il est poursuivi cette fois par la Gestapo, et doit vivre caché. Se réfugiant dans les campagnes, il recueille et transcrit des chants populaires et des chants du maquis. C'est plus de 1 500 chants, nés quasi spontanément pendant cette période trouble, que le compositeur découvre : chants inspirés de la haine de l'occupant ou simplement pour oublier la guerre.

Grâce aux enregistrements et aux transcriptions réalisées par Paul Arma, la musique folklorique française va rayonner dans le monde : dans l'Europe entière mais aussi en Amérique latine, au Canada et aux États-Unis. Suivant la démarche que lui a enseignée Béla Bartók, Paul Arma compose des arrangements de ces thèmes populaires. Ce travail, qui peut apparaître simple à première vue, se révèle en fait très complexe car il ne suffit pas de noter un thème, de l'insérer dans la tonalité convenable et de l'harmoniser correctement, ce qui ne serait guère intéressant ; il faut disséquer ce thème du point de vue rythmique et trouver une harmonie élaborée qui lui conférera sa véritable personnalité. La complexification de l'écriture fait entrer le folklore dans un autre monde et il acquiert une considération dans les milieux où il était inconnu jusqu'alors. Les thèmes folkloriques deviennent des œuvres élaborées et savantes.

En 1945, Paul Arma, qui avait déjà un catalogue important, doit trouver la force et le courage de recommencer à composer alors que ses œuvres ont été détruites à trois reprises : en Hongrie, à Leipzig en 1933, en France par la Gestapo en avril 1944. Il ne lui reste pour passé que quatre œuvres conservées. Mais, résolument tourné vers l'avenir, il ne tentera jamais aucune reconstitution.

Paul Arma fut un compositeur très prolixe ; l'analyse de quelques-unes de ses œuvres éclaire sa démarche.

De 1942 à 1944, il écrit *Les Chants du silence*, onze mélodies sur des textes d'auteurs contemporains – Paul Eluard, Jean Cassou, Romain Rolland, Paul Claudel, Vercors... –, dont les partitions seront publiées, en 1953, avec des couvertures dessinées par Chagall, Picasso, Matisse, Braque, Léger... Pourquoi ce titre ? Paul Arma l'a choisi parce qu'il pensait qu'à cette époque troublée le silence seul était valable. Ces onze mélodies imposent donc une confrontation entre paroles, musique et dessin. L'image plastique particularise le texte par une sorte de projection alors que la musique éternise et généralise le sens dans une durée poétique. On découvre alors, entre musique, littérature et peinture, des correspondances, au sens baudelairien du terme, qui peuvent aussi bien converger que diverger.

À partir de 1945, Paul Arma se consacre à la compositions d'œuvres de genres très divers : symphonique, pour ensembles de chambre, pour voix. En 1948, sa *Suite de danses*, pour flûte et orchestre à cordes, est créée à Budapest dans le cadre du festival Béla-Bartók.

En 1957, la *Cantata da camera*, pour baryton, chœur, orchestre à cordes et piano est créée à Paris. Sur un sonnet de Jean Cassou qui évoque les souffrances de la classe ouvrière et réclame la justice, le compositeur rend hommage aux insurgés de Budapest d'octobre 1956. Mais la musique s'adapte mal aux paroles : les parties de chœur parlé, de chœur chanté, de soliste s'enchaînent assez mal, les problèmes de construction se succèdent ; cependant, l'irrégularité de l'ensemble n'enlève rien à certains moments d'une très grande beauté, comme l'évocation magnifique : « Ô Dieu de justice qui régnez, non aux cieux, mais dans le cœur de l'homme. »

À partir des années 1960, Paul Arma compose des musiques électroacoustiques : *Concerto pour bande magnétique* (1960), *Suite pour bande magnétique* (1961), *Sept Variations spatiophoniques pour bande magnétique* (1961), *Cantate pour bande magnétique d'après des poèmes de Michel Seuphor* (1964)...

Dès la fin des années 1960, sa grande originalité réside dans une démarche qui consiste à établir un lien constant entre les arts sonores et les arts plastiques. Il imagine ainsi un système de notation musicale par lignes colorées. C'est d'ailleurs souvent à partir d'un fait graphique qu'il élabore son discours musical. Paul Arma a passé toute sa vie entouré de plasticiens, de peintres, de sculpteurs, ce qui lui a donné un besoin absolu de vivre dans les arts plastiques. C'est à ces amitiés qu'il doit d'avoir 74 partitions dont la couverture est ornée de dessins prodigieux réalisés par autant d'artistes : Arp, Picasso, Léger, Matisse, Klee, Braque... ont permis cette symbiose des arts. Il a lui-même réalisé des œuvres plastiques : *Musicollages, Musigraphies, Musiques sculptées*...

Dans les années 1970, Paul Arma se consacre essentiellement à la musique de chambre. *Trois Regards*, pour hautbois seul (1971), se distingue par l'utilisation d'nne série libre dans la troisième partie, doublée d'effets percussifs et stridents qui contribuent à créer un climat atonal original. *Phases contre phases*, pour saxophone soprano et piano (1978), est remarquable tant du point de vue de sa structure rythmique que par le jeu serré de contretemps et de syncopes au piano. L'originalité de la pièce réside également dans l'effet de spatialisation, verticale autant qu'horizontale, qu'elle produit.

Personnalité singulière, Paul Arma se situe par sa musique à une croisée de chemins. Il a su assumer pleinement la rencontre entre la musique et les autres domaines artistiques.

Juliette GARRIGUES

ARMSTRONG Louis (1901-1971)

Introduction

Louis Armstrong est, avec « Duke » Ellington et Charlie Parker, un des trois génies reconnus de la musique de jazz. Alors que le jazz instrumental était encore proche des fanfares, que l’improvisation sur un thème donné – une des caractéristiques essentielles de cet art – se déployait surtout collectivement et à l’intérieur de cadres assez étroits, Armstrong inaugura le règne du soliste, donnant l’exemple, par son imagination créatrice, d’une liberté et d’une richesse d’expression jusqu’alors inconnues.

De ce fait, l’importance, sur le plan esthétique, du grand trompettiste et chanteur noir constitue également un fait historique décisif : d’entreprise collective, liée à nn milieu et à toutes sortes d’alluvions culturelles, le jazz, grâce à Armstrong, acquiert en effet son unité, sa dimension d’universalité et ses moyens originaux, à partir desquels deviendront possibles création et évolution, bref, les apports successifs des individualités qui jalonnent son histoire.

• Caractéristiques de son art

Si l’on excepte les années d’enfance et d’adolescence (1901-1918), la vie de Louis Armstrong – engagements, disques, tournées – se soumet presque entièrement à sa carrière, à son itinéraire musical. Il est donc licite de recenser les données principales de sa musique avant même de suivre sa biographie.

Instrumentiste – d’abord au cornet à pistons, puis, à partir de la fin des années vingt, à la trompette – Louis Armstrong apparaît, dans l’histoire du jazz, comme le premier soliste véritable : avant lui, en effet, les formations se vouaient essentiellement à une polyphonie improvisée. Si, dans les groupes auxquels il appartient, la musique se recentre autour de lui, c’est qu’il en impose, tout d’abord, par une virtuosité sans précédent (tout au moins jusqu’en 1934, époque où ses lèvres blessées le contraindront à un jeu plus décanté).

Mais c’est qu’Armstrong, aussi, affirme très rapidement un langage personnel, plus complet et plus complexe que celui des jazzmen de son temps, et que sert, en outre, une sonorité demeurée, aujourd’hui encore, absolument unique, sonorité ample, éclatante et majestueuse, dont le grain serré n’est jamais rompu par les inflexions incisives et l’expressivité fervente qui la mettent en œuvre : Armstrong, par exemple, n’utilisera jamais de procédés extérieurs, comme la sourdine *wa wa* dont certains trompettistes qui lui sont contemporains – « Bubber » Miley, entre autres – devaient user de manière si savoureuse.

Ainsi Louis Armstrong fait-il rapidement éclater les données du jeu Nouvelle-Orléans dont il procède cependant : la puissance de son tempérament lyrique lui permet d’user, avec une liberté toute nouvelle, du répertoire exécuté, soit qu’il transfigure un thème par quelque éblouissante paraphrase, soit qu’il le recrée, le dote d’une intensité dont il était initialement dépourvu, en se bornant à en décaler quelques notes et à l’épurer.

Gagnant en liberté mélodique, le discours improvisé gagne aussi en liberté rythmique : au phrasé un peu uniforme – en avant du temps ou assez pesamment sur le temps – des artistes Nouvelle-

Orléans, Armstrong substitue une phrase infiniment plus souple en son accentuation et son découpage, où le *swing*, cette pulsation qui est au cœur du jazz et le définit, s'épanouit avec une force d'évidence qui est absente du jeu de la plupart des premiers jazzmen.

Cela dit, Louis Armstrong reste, fondamentalement, attaché à l'esprit de la musique Nouvelle-Orléans : même lorsqu'on y rencontre de grands élans expressionnistes, son jeu demeure ramassé et plutôt carré, et la note, presque toujours attaquée, y acquiert, souvent, autant d'intensité expressive qu'une phrase entière. En outre, bien que sollicitant à l'occasion les airs à la mode, le trompettiste sera toujours fidèle au répertoire du vieux jazz originel.

Louis Armstrong, enfin, est un des plus grands chanteurs de l'histoire de la musique négro-américaine et un des plus caractéristiques, également, de cet art vocal si chaleureux qui, dans le même temps, s'épanouit à travers le *blues* et le *spiritual*. Sa voix, rugueuse et âpre, va à l'encontre des critères occidentaux de jugement et s'impose, au contraire, par son pouvoir émotionnel, transposition directe de celui qui informe le jeu de l'instrumentiste.

• Itinéraire musical

De la naissance à la fin de l'ère Nouvelle-Orléans (1901-1929)

Louis Armstrong naît le 4 août 1901 à La Nouvelle-Orléans (et non le 4 juillet 1900, comme l'ont longtemps fait croire la légende et le trompettiste lui-même), dans le quartier pauvre de Perdido. De bonne heure, il chante dans des cabarets et reçoit quelques leçons du trompettiste légendaire Bunk Johnson. En 1913, le jour de la Saint-

Sylvestre, il s'empare d'un pistolet et s'amuse à tirer en l'air : cela lui vaut une année de maison de correction, durant laquelle il développe sa technique instrumentale. À sa sortie, il joue dans des ensembles de danse mais aussi, pour vivre, vend des journaux, livre du charbon et travaille dans une laiterie.

Le grand départ de la carrière d'Armstrong coïncide avec son entrée, en 1922, dans le Creole Jazz Band de « King » Oliver, qu'il rejoint à Chicago. C'est avec ce petit orchestre qui, par sa qualité et l'équilibre de sa section mélodique (cornet, clarinette, trombone), fixe pour nous, à travers les quelques documents qui nous restent, l'image exemplaire du jeu Nouvelle-Orléans, qu'il grave ses premiers enregistrements. Ceux-ci inaugurent une discographie abondante et suivie, d'autant plus précieuse qu'en jazz le disque est le seul moyen de conservation des œuvres.

En 1924, Louis Armstrong est engagé dans la grande formation de Fletcher Henderson, à New York. De retour à Chicago, en 1925, il réunit, pour divers enregistrements, son premier Hot Five (cinq musiciens) qui comprend, notamment, le clarinettiste Johnny Dodds et le trombone « Kid » Ory (principales exécutions : *Cornet Chop Suey, Heebie Jeebies, Big Butter and Egg Man, Muskrat Ramble*), puis, en 1927, son Hot Seven (sept musiciens), qui s'enrichit d'un batteur, « Baby » Dodds, grâce auquel le petit groupe acquiert cette assise rythmique qui faisait un peu défaut au Hot Five (principales exécutions : *Willie the Weeper, Alligator Crawl, Twelfth Street Rag, Potato Head Blues, Wild Man Blues*).

En 1928, enfin, Louis Armstrong dirige son second Hot Five, où l'on relève le nom du grand batteur « Zutty » Singleton et, surtout, celui de Earl Hines, dont le jeu plein de verve réalise, avec un brio presque égal à celui de son modèle, une transposition pianistique du style d’Armstrong (principales exécutions : *Weather Bird* – un duo Hines-Armstrong seuls – *Fireworks, A Monday Date, Basin Street Blues, Hear Me Talking to Ya, St. James Infirmary* et deux chefs-d’œuvre, *West End Blues* et *Tight like This*).

Après 1929

En 1929, Armstrong accède au sommet de sa courbe créatrice. Il est une grande vedette, maintenant, et il lui faut compter avec le public. L’ère du jazz Nouvelle-Orléans est bien close et le trompettiste, délaissant le petit groupe, se produit avec ces grands orchestres qui sont désormais en faveur, et notamment avec ceux de Luis Russell, de Carroll Dickerson, de Les Hite, de « Chick » Webb. Son jeu, qui est parvenu à sa plus grande virtuosité instrumentale, penche vers l’expressionnisme et cultive un peu l’effet (principales exécutions : *I Can’t Give You, Mahogany Hall Stomp, St. Louis Blues, Shine, Chinatown, You Rascal You, Lawd You Made the Night too Long*).

L’Europe le voit en 1932 et en 1933-1934. C’est alors que l’état de ses lèvres le contraint à suspendre son activité. Quand il la reprend, toujours accompagné par une grande formation, son style s’est modifié dans le sens d’une sobriété et d’une concentration plus grandes (principales exécutions : *Thanks a Million,* un « remake » de *West End Blues,* et, surtout, *I Can’t Give You Anything But Love* – nouvelle et magistrale version). Puis, à partir de 1940, Louis Armstrong participe au mouvement Revival qui s’efforce de reconstituer et de relancer le jazz Nouvelle-Orléans. Il enregistre avec Sidney Bechet (*2/19 Blues, Perdido Street Blues*), puis réunit un petit orchestre qui s’apparente aux Hot Five et dont il maintiendra la formule jusqu’à sa mort (le 6 juillet 1971), à travers de nombreux remaniements de personnel (d’une production phonographique abondante et inégale, retenons surtout une *Musical*

Autobiography en plusieurs disques, où Louis, avec assez de bonheur, reprend les principaux thèmes qui ont jalonné sa carrière).

Le Louis Armstrong d'après 1960, étant donné la vie épuisante de tournées qui fut la sienne à cette époque – 1967 le vit encore au festival d'Antibes –, ne peut, évidemment, être mis au même niveau que celui des années 1929 : son jeu de trompette, encore remarquable dans le médium, avait perdu de sa sûreté et, surtout, de sa mobilité ; son style s'était figé, bien souvent jusqu'à la stéréotypie. Tout cela est normal. Satchmo (tel est son surnom le plus connu, contraction de *satchel mouth* qui signifie à peu près « bouche en porte-monnaie ») n'en est pas moins resté étonnamment présent dans la vie jazziste, et son art de chanteur avait encore, au fil des ans, enrichi ses ressources et ses nuances expressives.

Michel-Claude JALARD

Bibliographie

L. ARMSTRONG, *Swing that Music,* Longmans-Green, Londres, 1936 ; *Satchmo. My Life in New Orleans,* Prentice-Hall, New York, 1954 (*Ma Vie à La Nouvelle-Orléans,* trad. F. Thibaut, éd. Coda, Checy, 2006))
M. BOUJUT, *Pour Louis Armstrong,* Filipacchi, Paris, 1976 ; *Armstrong,* Préf. W. Marsalis, Plume, Paris, 2000
T. D. BROTHERS, *Louis Armstrong's New Orleans,* W. W. Norton, New York, 2006
J. L. COLLIER, *Louis Armstrong, an American Genius,* Oxford Univ. Press, New York, 1983 (*Louis Armstrong,* trad. J.-L. Houdebine, Denoël, Paris, 1986)
J. EATON, *Trumpeter's Tale,* Morrow, New York, 1956
G. GIDDINS, *Satchmo,* Toby Byron/Multiprises, New York, 1988 (*Satchmo,* trad. A.-P. Guilhon et I. Barbé, Denoël, 1991)
R. GOFFIN, *Louis Armstrong, le roi du jazz,* Seghers, Paris, 1947
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz,* Flammarion, coll. Le Portulan, Paris, 1954, nouv. éd., Parenthèses, coll. Epistrophy,

Roquevaire, 1981
J. G. Jepsen, *A Discography of Louis Armstrong,* Karl Emil Knudsen, Copenhague, 1972
M. Jones & J. Chilton, *Salute to Satchmo,* I.P.C. Specialist & Professional Press, Londres, 1970 ; *The Louis Armstrong Story,* Studio Vista, Londres, 1971
J.-M. Leduc & C. Mulard, *Armstrong,* coll. Microcosme. Solfèges, Seuil, Paris, 1994
A. McCarthy, *Louis Armstrong,* Cassell, Londres, 1960
M. Meckna, *Satchmo : The Louis Armstrong Encyclopedia,* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 2004
R. Meryman, *Louis Armstrong, a Self-Portrait,* Eakins Press, New York, 1971
R. O'Brien, *Armstrong,* Sans Souci, Zurich, 1960
H. Panassié, *Louis Armstrong,* éd. du Belvédère, Paris, 1947, rééd. Nouvelles Éditions latines, Paris, 1969
K. Richards, *Louis Armstrong, People of Destiny,* Children's Press, Chicago, 1961
J. Slawe, *Louis Armstrong,* éd. Papillon, Bâle, 1953
E. Southern, *Source Readings in Black American Music,* Norton, New York, 1971 (*Histoire de la musique noire américaine*, Buchet-Chastel, Paris, 1976, nouv. éd., *ibid.*, 1992)
H. J. Winkler, *Louis Armstrong,* Pegasus, Wetzlar, 1962.
Recueil de partitions : *Louis Armstrong,* 2 vol., E.M.I., Londres, 1980.

ARNE THOMAS AUGUSTINE (1710-1778)

Compositeur anglais, né le 12 mars 1710 à Londres, mort le 5 mars 1778 à Londres.

Arne est le fils d’un tapissier de King Street, dans le quartier de Covent Garden. Il étudie le droit à Eton, mais joue en cachette du violon et de l’épinette. Il acquiert une telle maîtrise que son père finit par ne plus s’opposer à sa carrière musicale. Hormis quelques leçons auprès de Michael Christian Festing, qui deviendra directeur du Royal Italian Opera, Arne est un musicien autodidacte. C’est principalement à l’opéra – où il se rend déguisé en valet pour entrer sans payer – que se forme son goût musical. Il apprend le chant à sa sœur Susanna Maria, qui deviendra une actrice et une chanteuse célèbre sous le nom de Mrs. Cibber, et à son jeune frère Richard. Tous deux interprètent sa première œuvre lyrique, *Rosamond* (1733) ; pour cet ouvrage, Arne fait adapter « à la manière italienne » le livret élaboré par Joseph Addison pour l’opéra éponyme de Thomas Clayton, créé en 1707. L’air virtuose *Rise, Glory, Rise* de cet opéra sera chanté pendant quatre décennies.

Arne est très vite engagé pour composer des intermèdes musicaux et de la musique de scène au théâtre de Drury Lane. Il est vite reconnu comme le plus grand compositeur lyrique anglais de son temps avec *Comus* (1738), masque en trois actes sur un livret de John Dalton d’après Milton. Sa maîtrise mélodique, inventive, pleine de charme et de fraîcheur s’exprime dans *Alfred*, un masque en trois actes demeuré célèbre pour son chœur final *Rule,* *Britannia !*, et dans le masque en un seul acte sur un livret de William Congreve *The Judgment of Paris*, deux œuvres créées le 1er août 1740 à Cliveden House, résidence du prince de Galles. Sa mise en musique de chansons de Shakespeare, qu'il compose pour des reprises de *Comme il vous plaira, La Nuit des rois* et *Le Marchand de Venise* en 1740-1741, marquent l'apogée de son premier style.

Vers 1744, après avoir passé deux ans à Dublin, en grande partie à cause de problèmes familiaux, Arne est engagé comme compositeur du Drury Lane et des Vauxhall Gardens, et prend pour apprenti le jeune Charles Burney. Au cours de la décennie suivante, Arne publie plusieurs recueils de chansons. En 1759, il reçoit le titre de docteur en musique à l'Université d'Oxford. Deux ans plus tard, son oratorio *Judith* est créé ; il est suivi de l'opéra *Artaxerxes* (1762) qui restera au répertoire britannique jusqu'au début du XIXe siècle.

Arne met en musique l'ode de David Garrick pour le jubilé de Shakespeare à Stratford (*An Ode upon Dedicating a Building to Shakespeare*, 1769) et compose le masque *The Fairy Prince* (1771), ainsi que les partitions des poèmes dramatiques *Elfrida* (1772) et *Caractacus* (1776) de William Mason.

Dans sa première manière, Arne manifeste un sens mélodique caractérisé par son élégance et son naturel, dû en partie aux sources écossaises, irlandaises et italiennes qui l'inspirent. Sa musique s'italianise ensuite, devient plus ornementée. Dans ses dernières œuvres, on voit même apparaître un style qui doit beaucoup à l'opéra bouffe, et qui préfigure Arthur Sullivan. Auteur de mélodies telles que *Rule, Britannia !* (*Alfred*), *Blow, Blow, Thou Winter Wind* (*As You Like It*) ou *Where the Bee Sucks* (*The Tempest*), Arne a largement contribué, à l'instar d'Henry Purcell, à enrichir le répertoire anglais de chansons. Il est considéré comme le plus important compositeur anglais du XVIIIe siècle.

E.U.

ARNOLD EDDY (1918-2008)

Chanteur et guitariste américain de country music. Richard Edward Arnold naît le 15 mai 1918 à Henderson, dans le Tennessee. Avec ses tenues vestimentaires soignées et sa voix de crooner calquée sur celles de Bing Crosby ou de Perry Como, il a largement contribué à la mutation d'un genre considéré comme une « musique de péquenot », le hillbilly, en une musique country élaborée. Il connaît son premier succès avec le single *Each Minute Seems a Million Years*, sorti en 1945. Il collectionne en 1947 les premières places dans les classements des ventes de country publiés par le magazine américain *Billboard* avec les singles *What Is Life Without Love, It's a Sin, I'll Hold You In My Heart. Bouquet of Roses* (1948) restera un an en tête des classements. Ces succès sont suivis de nombreux autres : *Texarkana Baby* (1948), *One Kiss Too Many* (1949), *Take Me in Your Arms and Hold Me* (1950)... Il dirige son propre groupe, The Tennessee Plowboy, et a un manager, le sulfureux et faux « colonel » Tom Parker (qui sera aussi celui d'Elvis Presley). Dans les années 1950, le rock naissant n'entame pas sa popularité, ses ballades continuent de séduire un public traditionaliste : *There's Been a Change in Me, Kentucky Waltz* (1951), *Easy on the Eyes* (1952), *Cattle Call* (1955), *Trouble in Mind* (1956), *Tennessee Stud* (1959)... Son style évolue vers un « Nashville sound » plus mièvre, avec notamment une section de cordes. Après *What's He Doing in My World ?* (1965), *Somebody Like Me* (1966) ou le prémonitoire *Then You Can Tell Me Goodbye* (1968), sa faveur décroît. Il fait ses adieux officiels en 1999. Il meurt le 8 mai 2008 à Franklin (Tennessee).

E.U.

ARNOLD MALCOLM (1921-2006)

Au même titre que Bernard Herrmann, Nino Rota ou Ennio Morricone, le Britannique Malcolm Arnold s'inscrit dans la lignée des grands compositeurs de musique de film qui n'ont jamais dédaigné le répertoire de concert. La partition qu'il a écrite pour le film de David Lean *Le Pont de la rivière Kwaï* lui a valu notoriété et fortune.

Malcolm Henry Arnold naît à Northampton (Northampshire) le 21 octobre 1921. Il a la chance de pouvoir étudier la trompette dès l'âge de douze ans. Louis Armstrong le fascine et il obtient une bourse pour le Royal College of Music de Londres où, en dehors de la trompette qu'il travaille avec Ernest Hall, il reçoit une formation de compositeur (avec Gordon Jacob) et de chef d'orchestre. Il est engagé comme deuxième trompette solo de l'Orchestre philharmonique de Londres (1942-1944), dont il deviendra trompette solo (1946-1948). Mais la composition l'attire.

Développant un style qui va à l'encontre des courants novateurs postwébemiens, son sens de la mélodie et des couleurs brillantes lui attire d'emblée un public nombreux, d'autant qu'il puise abondamment dans le répertoire des chansons traditionnelles anglaises. Le cinéma offre à de telles qualités un terrain de choix. Arnold signera 132 partitions pour le grand écran, dominées par celle du *Pont de la rivière Kwaï* (où il reprend la fameuse *Marche du Colonel Bogey* composée par Kenneth J. Alford en 1913), qui fait de lui le premier compositeur britannique couronné aux oscars d'Hollywood, en 1958. Sa rapidité d'écriture est étonnante – dix jours dans le cas de cette dernière partition –, et il compose directement pour l’orchestre, sans passer par l’état préalable d’une esquisse pianistique. Parallèlement, il développe pour le concert et la scène lyrique ou chorégraphique un répertoire qui n’est pas négligeable, même s’il paraît éclipsé par les réussites cinématographiques : neuf symphonies, une vingtaine de concertos, dix ouvertures (non suivies d’opéras), quatre ouvrages lyriques (*The Dancing Master*, d’après William Wycherley, 1952 ; *The Open Window*, d’après Saki, créé à la télévision en 1956 ; *Song of Simeon*, « nativity masque » sur des textes de Christopher Hassal, 1959 ; *The Turtle Drum*, un spectacle pour enfants, 1967), des ballets, de la musique de chambre...

L’originalité est l’une des qualités premières de Malcolm Arnold : ses concertos sont souvent destinés à des instruments peu sollicités ou à des formations originales (pour piano à quatre mains, 1951 ; pour harmonica, à l’intention de Larry Adler, 1954 ; pour deux violons, commande de Yehudi Menuhin, 1962 ; pour deux pianos à trois mains, 1969), sans oublier les cuivres, qu’il affectionne (deux concertos pour cor – 1945 et 1956, ce dernier dédié à Dennis Brain – et un pour trompette, 1982) ; en 1957, il signe une *Toy Symphony* (« Symphonie des jouets ») pour douze instruments-jouets, piano et quatuor à cordes. Gerard Hoffnung, le fondateur des fameux concerts humoristiques, lui commande l’un de ses grands succès, *A Grand, Grand Overture*, pour trois aspirateurs, une cireuse, quatre fusils et orchestre (1956). Pour le cinéma, aucune de ses autres œuvres n’a atteint la réussite du *Pont de la rivière Kwaï*, mais on peut retenir *L’Auberge du sixième bonheur* de Mark Robson (1958) et *Les Racines du ciel* de John Huston (1958).

Si sa carrière est couronnée de succès, sa vie privée accumule les échecs : deux mariages rompus, une santé détériorée par l’alcool et la drogue, plusieurs scandales et tentatives de suicide conduisant à des demandes de mise sous tutelle... Au milieu des années 1980, les médecins ne lui donnent plus que quelques mois à vivre. Mais il reprend le dessus grâce à son fidèle compagnon et secrétaire, Anthony Day.

Parmi les œuvres de cette période émergent le *Deuxième Concerto pour clarinette*, écrit pour Benny Goodman (1974), et plusieurs partitions pour ensemble de cuivres, notamment la *Symphonie pour cuivres* (1979). Mais les vingt dernières années de sa vie sont marquées par le silence. Arnold meurt à Norwich le 23 septembre 2006.

Pionnier, sans le savoir, du néo-romantisme, Malcolm Arnold est l'exemple type du compositeur populaire brocardé par les courants dominants à la mode. Si le succès de sa musique cinématographique a nui à ses autres œuvres, si la trop grande abondance de ces dernières et une certaine rapidité d'écriture exigent que l'histoire fasse son choix, il n'en demeure pas moins qu'Arnold a occupé une place importante dans la vie musicale britannique de la seconde moitié du XX^e^ siècle en sachant répondre aux goûts du public à une époque où la création musicale s'enfermait dans une recherche intellectualisée réservée à une élite.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. Burton-page, *Philharmonic Concerto. The Life and Music of Sir Malcolm Arnold*, Londres, 1994
P. R. W. Jackson, *The Life and Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark*, Ashgate Publishing, Aldershot (Hampshire), 2003
A. Meredith & P. Harris, *Malcolm Arnold : Rogue Genius*, Thames Publishing, Londres, 2004.

ARRAU CLAUDIO (1903-1991)

Un des derniers représentants de la tradition lisztienne, le pianiste américain d'origine chilienne Claudio Arrau naît à Chillán, au Chili, le 6 février 1903 ; sa mère lui donne les bases de sa formation musicale avant de le confier à un professeur du nom de Paoli. Dès l'âge de cinq ans, il commence nne carrière d'enfant prodige avec un récital à Santiago. En 1913, le gouvernement chilien lui octroie une bourse pour aller poursuivre ses études en Allemagne. Pendant cinq ans, il est l'élève de l'un des derniers disciples de Franz Liszt, Martin Krause, dont il devient l'héritier spirituel. Il joue au Gewandhaus de Leipzig sous la direction d'Arthur Nikisch. En 1918, la mort de son maître le laisse orphelin : il travaille sans professeur et remporte à deux reprises (en 1919 et en 1920) le prix Franz Liszt. De retour au Chili, en 1921, il commence une importante carrière en Amérique du Sud. Il donne son premier concert à Londres en 1922 et débute aux États-Unis en 1924 ; mais c'est un échec. Entre 1925 et 1940, il vit à Berlin, où il enseigne au conservatoire Stern. Il enregistre ses premiers disques en 1926 et remporte, un an plus tard, le premier prix au concours international de Genève. Parmi les membres du jury figurent Alfred Cortot et Arthur Rubinstein ! Il donne son premier concert avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1928 ; cinquante ans plus tard, ce même orchestre lui décernera la médaille Hans von Bülow pour commémorer un demi-siècle de collaboration. En 1929 et 1930, il effectue deux importantes tournées en U.R.S.S. Son esprit encyclopédique l'incite à présenter, en douze concerts, l'œuvre pour clavier de Bach à Berlin (1935-1936). Il récidive avec Mozart en 1936 avant d'aborder Schubert l'année suivante et Beethoven, dont il donne sa première intégrale des sonates et des concertos à Mexico en 1938. En 1941, les événements le mènent à se fixer à New York. Mais celui qui a conquis l'Allemagne par son intransigeance artistique ne parviendra pas à s'adapter au goût du public américain, trop friand de virtuosité et de cabotinage. Jamais Arrau ne cherchera à plaire au public. À la fin des hostilités, il reprend ses tournées dans le monde entier : Australie, Afrique du Sud, Europe, Japon. Lorsque le général Pinochet s'empare du pouvoir au Chili, il renonce à sa nationalité et choisit de devenir citoyen américain : il sera naturalisé en 1979. Après une absence de dix-sept ans, il retourne en 1984 dans son pays natal, où on fait de lui un héros : il reçoit le prix national chilien des Arts, et une rue de sa ville natale porte son nom. Rien ne semble pouvoir interrompre cette carrière de légende que mène ce jeune octogénaire, mais la mort de l'un de ses fils puis celle de sa femme le frappent de plein fouet : il cesse de jouer pendant quelque temps. Il s'apprêtait à reprendre le chemin de la scène lorsqu'il meurt subitement en Autriche, à Mürzzuschlag, le 9 juin 1991.

Le répertoire de Claudio Arrau était considérable. Outre les grands classiques et romantiques, qu'il affectionnait particulièrement, il a donné des centaines de récitals de lieder avec sa femme, la cantatrice Ruth Schneider. Il a défendu la musique de Ferruccio Busoni, Eugen d'Albert ou Erich Korngold ; il a créé ou imposé des œuvres de Carlos Chávez, Juan Vicente Lecuna, Juan José Castro et a été un des premiers pianistes non français à faire figurer Debussy à son répertoire. Mais on retiendra surtout l'image du beethovénien : il a enregistré à trois reprises l'œuvre pour piano du maître de Bonn, la deuxième fois entre 1962 et 1965, la troisième à plus de quatre-vingts ans. Il a également réalisé une nouvelle édition des sonates (publiée chez Peters à partir de 1973). Son style précis, sa sobriété, son sens de la construction, la pureté de son jeu ont traversé les époques sans prendre la moindre ride. Malgré une étonnante technique qu'il avait conservée intacte jusqu'à un âge avancé, il faisait figure d'anti-virtuose, refusant jusqu'aux *bis*. Il possédait un sens orchestral du piano, une densité du son typique de l'école allemande, avec ce sens de la rigueur qui devenait chez lui une sorte d'intransigeance. C'est cette intransigeance qui l'a tenu à l'écart de la musique de chambre, qu'il n'a vraiment pratiquée qu'avec le violoniste Joseph Szigeti et, occasionnellement, avec le Quatuor de Budapest. De même, rares sont les chefs d'orchestre avec lesquels il se sentait en harmonie : Bruno Walter, Furtwängler, Krips, Giulini ; mais il détestait Koussevitzky ou Karajan.

Sa vision de la musique était celle d'un homme assoiffé de culture, amoureux d'icônes et de tangos, passionné de lecture, de sport, de jardinage ou de peinture : « Si vous n'êtes pas sensible à la peinture, comment pouvez-vous comprendre les couleurs de Debussy et Fauré ? » Il puisait ses racines dans deux univers opposés, le soleil chilien et la rigueur germanique. Rien dans son tempérament ne le poussait à enthousiasmer les foules. Et il a toujours refusé de céder à la facilité car il savait qu'il possédait l'une des qualités fondamentales pour un artiste, le pouvoir de convaincre.

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. Gavoty, *Claudio Arrau*, René Kister, Genève, 1962 / I. Harden, *Claudio Arrau : ein Interpretenportrait*, Musik im Ullstein Buch, Francfort-sur-le-Main, 1983 / J. Horowitz, *Conversations with Arrau*, New York, 1982 (trad. franç., *Arrau parle*, Gallimard, Paris, 1985).

ARRIEU CLAUDE (1903-1990)

Née à Paris le 30 novembre 1903, morte à Paris le 7 mars 1990, la compositrice française Claude Arrieu occupe, par sa personnalité et par l'originalité de son style, une place importante dans l'évolution de la musique contemporaine.

Entrée en 1924 au Conservatoire national de musique de Paris, elle y travaille dans les classes de Georges Caussade, Roger-Ducasse, Noël Gallon, Marguerite Long et Paul Dukas et remporte en 1932 un premier prix de composition. Elle va dès lors développer un style personnel sans se soucier des modes et sans jamais se cantonner dans quelque académisme que ce soit. Elle s'intéresse cependant à toutes les conquêtes de son époque et particulièrement à l'évolution du langage musical et des différents moyens techniques désormais offerts. Elle intègre en 1935 le Service des programmes de la Radiodiffusion française, où elle sera metteur en ondes (1938) puis chef adjoint du service des illustrations musicales (1945-1947). Elle va participer à l'aventure de la musique concrète, en collaborant notamment à la série radiophonique expérimentale de Pierre Schaeffer *La Coquille à planètes* (1943-1944). En 1949, elle reçoit le prix Italia de la R.A.I. pour *Frédéric général*.

Claude Arrieu écrit pour toutes les formations, compose des œuvres de « musique pure » et d'autres appropriées au théâtre, au cinéma, à la radio, voire au music-hall, ajoutant à ses dons habituels le sens dramatique ou comique ainsi que le goût du rythme et des images.

Elle compose notamment six concertos – pour piano (1932), pour deux pianos (1934), pour violon (1938 et 1949), pour flûte (1946), pour trompette et cordes (1967) –, dans lesquels elle manifeste le souci constant de mettre en valeur l'instrument soliste, faisant preuve d'une parfaite maîtrise technique d'écriture et de construction. Loin de se laisser contraindre par les règles formelles, la compositrice se plie à leurs exigences comme si la rigueur du cadre qu'elles déterminent, plutôt que d'étouffer sa veine naturelle, lui en rendait l'expression plus aisée.

Parmi les pièces de musique de chambre les plus importantes, signalons son *Trio d'anches* (1936), sa *Sonatine pour deux violons* (1937), son *Quatuor pour clarinettes* (1964) ou encore sa *Sonatine pour flûte et piano*, qui fait une grande impression lors de sa première audition à la radio en 1944 par Jean-Pierre Rampal et H. Moyens.

Si Claude Arrieu a laissé des œuvres instrumentales importantes, c'est cependant la musique vocale qui a marqué sa carrière : la voix l'a beaucoup inspirée, et elle a mis en musique des poèmes de Joachim du Bellay, Louise de Vilmorin, Louis Aragon, Jean Cocteau, Jean Tardieu, Paul Eluard...

En 1953, *Cadet Roussel*, écrit en 1938 et 1939, est créé à l'Opéra de Marseille. Il s'agit de son premier opéra bouffe, sur un livret d'André de la Tourrasse et de Jean Limozin. La verve comique et spontanée de Claude Arrieu se donne libre cours dans cette joyeuse aventure et la spontanéité et la fraîcheur dont la musicienne fait preuve a fait dire à un critique qu'elle était l'héritière directe d'Emmanuel Chabrier. En 1960, *La Princesse de Babylone* est désignée comme le meilleur spectacle de la décentralisation lyrique. Claude Arrieu a su préserver en trois actes d'une demi-heure chacun la concision de l’œuvre de Voltaire (adaptée par Pierre Dominique), qui faisait faire à ses personnages le tour du monde en trois pages. Par ailleurs, elle fait preuve d’un grand savoir-faire en écrivant, sur un sujet bouffe, une musique bouffe mais qui n’est en aucune façon de la musique légère. S’exprimant dans un langage musical moderne, elle prouve avec cette œuvre que modernité et chant mélodique ne sont pas incompatibles.

Claude Arrieu a écrit de nombreuses mélodies, notamment les *Chansons bas,* pour chant et piano, d’après les poèmes de Mallarmé, créées en 1937, *Candide,* musique radiophonique sur des textes de Jean Tardieu d’après Voltaire. D’une manière générale, Claude Arrieu cède rarement à une inspiration de circonstance. À la Libération cependant, l’émotion et le réconfort transparaissent dans sa *Cantate des sept poèmes d’amour en guerre,* pour soprano, baryton et orchestre, d’après des poèmes de Paul Eluard. Cette œuvre, très classique de structure, est d’une grande sobriété dans son instrumentation et cette simplicité en accuse peut-être encore plus la pureté dramatique. Les sept poèmes sont confiés tantôt à la soprano, tantôt au baryton, qui s’unissent dans le sixième. L’œuvre est encadrée par un prologue et un épilogue qui sont réunis par leur thème commun.

Par les formes choisies (concertos, quatuors, sonates...), on peut penser que Claude Arrieu a écrit une musique d’un temps révolu et qui n’a pas tenu compte de la révolution qui s’est opérée au début du xx^{e} siècle avec la seconde école de Vienne, mais, comme l’a écrit Pierre Schaeffer : « Claude Arrieu est bien de son époque par une vertu de présence, un instinct d’efficacité, une audacieuse fidélité. Qu’importe les moyens, concertos ou chansons, les publics, l’élite des concerts ou la foule des spectateurs, pourvu que l’émotion au travers d’une technique impeccable et dans une spirituelle vigilance, trouve le chemin du cœur. »

Juliette GARRIGUES

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

Groupe de jazz américain, l’Art Ensemble of Chicago innove par les sonorités, la structure et la forme qu’il emploie dans son free jazz. Il embrasse une grande diversité de sources et de styles africains et noirs américains dans ses œuvres, caractéristique de ce qu’il nomme la « grande musique noire » (*Great Black Music*).

En 1966, le compositeur et joueur de bois Roscoe Mitchell (né en 1940) commence à monter à Chicago de petites formations de jazz qu’il appelle « art ensembles » et réunit notamment autour de lui le bassiste Malachi Favors (1937-2004) et le trompettiste Lester Bowie (1941-1999). Les trois musiciens sont souvent rejoints par le compositeur et joueur d’instruments à bois Joseph Jarman (né en 1937), qui devient un membre permanent de l’Art Ensemble en 1968. Ce quartette coopératif acquiert une renommée internationale dans les années 1969-1971, lorsqu’il enregistre ses premiers albums et réalise de nombreuses tournées en Europe et lorsqu’il s’adjoint le batteur Don Moye (né en 1946). Le quintette part alors presque tous les ans en tournée en Europe, au Japon et aux États-Unis.

Lorsque la tendance majeure du free jazz consiste en une musique intense, bruyante et très rapide, les membres de l’Art Ensemble of Chicago se lancent dans des improvisations collectives et individuelles, fondées sur une large gamme de tempos, de dynamiques et de textures modifiés au gré de leur imagination. Les cinq musiciens, poly-instrumentistes, maîtrisent avec virtuosité les harmoniques et la polyphonie de leurs instruments, Bowie se faisant en particulier remarquer pour son expressivité. Tous jouent des instruments à percussion, notamment des cloches, des calebasses et des gongs, et l'arrivée de Moye ne fait qu'élargir la gamme des percussions exotiques qu'ils emploient. Tandis que l'Art Ensemble incorpore des morceaux de jazz traditionnels ainsi que des œuvres classiques et populaires, ses membres s'inspirent de leur propre musique pour réaliser leurs improvisations sur des albums tels que *A Jackson in Your House* (1969), *People in Sorrow* (1969) et *Urban Bushmen* (1980).

Les cinq musiciens poursuivent également des carrières indépendantes. Bowie se produit ainsi comme soliste dans son groupe Brass Fantasy et dans le New York Organ Ensemble, tandis que Mitchell compose de longues œuvres, dont *Nonaah* (1976-1977) et *The Maze* (1978).

E.U.

ASHETON RON (1948-2009)

Le guitariste américain Ronald Franklin Asheton, Jr., naît le 17 juillet 1948 à Washington (D.C.). Surnommé par un critique musical le « parrain de la guitare punk », il fut le guitariste des Stooges (initialement, The Psychedelic Stooges), un groupe américain de rock de la fin des années 1960 et du début des années 1970, fondé en 1967 par Iggy Pop (James Newell Osterberg, Jr.). Les Stooges (*stooge* signifie « comparse ») ont contribué à définir le mouvement musical punk, ou punk-rock, expression brute d'une jeunesse désœuvrée et révoltée. Le style de jeu sauvage et agressif, les riffs de guitare paroxystiques et le son saturé de Ron Asheton sont manifestes dans des enregistrements comme *I Wanna Be Your Dog* de l'album *The Stooges* (1969, produit par John Cale, du Velvet Underground), *TV Eye* ou *Down on the Street* de l'album *Fun House* (1970). Les principaux membres des Stooges furent Iggy Pop (chant), Ron Asheton, son frère « Scotty » (Scott) Asheton à la batterie et « Dave » (David) Alexander à la basse. Ron Asheton est bassiste – il a été remplacé à la guitare par James (Robert) Williamson – dans le troisième album des Stooges, *Raw Power* (1973). Après la séparation des Stooges, en 1974, Ron Asheton joue avec un certain nombre d'autres groupes, notamment New Order (*New Order*, 1977), Destroy All Monsters (*November 22nd 1963*, 1989), New Race (*The First and Last*, 1982) et Dark Carnival (*Last Great Ride*, 1996). Les Stooges se reformeront en 2003 – Ron Asheton revenant à la guitare – et entameront de nouvelles tournées ; leur album *The Weirdness* sortira en 2007. En 2003, le magazine américain *Rolling Stone* confère à Ron Asheton le 29^e rang dans sa liste des « 100 plus grands guitaristes de tous les temps ». Ron Asheton est retrouvé mort le 6 janvier 2009, dans sa résidence d'Ann Arbor (Michigan), à la suite, probablement, d'une crise cardiaque.

E.U.

ASHFORD NICKOLAS (1941-2011)

Le parolier, arrangeur et chanteur américain Nickolas Ashford est à l'origine d'un impressionnant catalogue de ballades romantiques célébrant l'amour et l'attachement. Le duo qu'il a formé avec la chanteuse et compositrice Valerie Simpson (qu'il épousera en 1974) s'est illustré principalement dans la soul music, mais aussi dans le rhythm and blues, le funk et le disco. Le couple a signé de nombreux standards, parmi lesquels les plus célèbres sont *Cry Like a Baby* (chanté en 1964 par Aretha Franklin), *Ain't No Mountain High Enough* (interprété en 1967 par Marvin Gaye et Tammi Terrell, puis en 1970 par Diana Ross), *Didn't You Know (You'd Have to Cry Sometime)* [chanté en 1969 par Gladys Knight and the Pips], *I'm Every Woman* (interprété en 1978 par Chaka Khan) ou *Is It Still Good to Ya ?* (repris en 1980 par Teddy Pendergrass).

Nickolas « Nick » Ashford naît le 4 mai 1941, à Fairfield, en Caroline du Sud. Il rencontre Valerie Simpson au début des années 1960, dans le chœur de l'église baptiste qu'ils fréquentent à Harlem, et entame rapidement une collaboration musicale avec la jeune chanteuse. Le succès attendra 1966 et leur association avec Josephine « Joshie » Armstead pour frapper à leur porte avec un titre interprété par Ray Charles, *Let's Go Get Stoned,* qui devient numéro un au classement américain de rhythm and blues. Forts de ce premier « tube », Ashford et Simpson signent un contrat avec le label discographique Motown, pour lequel ils vont en écrire beaucoup d'autres, comme *You're All I Need to Get By, Reach out* *and Touch Somebody's Hand, Nothing like the Real Thing* ou *Precious Love.*

En 1973, Ashford et Simpson quittent Motown pour Warner, entament une carrière en duo et se produisent sur scène, où ils font la démonstration de leur incontestable complémentarité. Tout en continuant à écrire pour les autres, ils ne sont pas en reste de tubes sous leur propre nom : *Gimme Something Real* (1973), *Send It* (1977), *Is It Still Good to Ya* (1978), *Stay Free* (1979), *Street Opera* (1982). En 1984, leur single *Solid (as a Rock)* caracole au sommet des classements internationaux. En 1996, le couple ouvre à New York le Sugar Bar, un café-concert haut de gamme dédié à la scène musicale noire. En 2002, le duo Ashford & Simpson est intronisé membre du Songwriters Hall of Fame, institution américaine distinguant les auteurs-compositeurs. Nick Ashford meurt le 22 août 2011, à New York.

Karen SPARKS

E.U.

ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)

Pianiste et chef d’orchestre islandais d’origine russe, né le 6 juillet 1937 à Gorki, en U.R.S.S. (auj. Nijni-Novgorod, en Russie), Vladimir Ashkenazy possède un répertoire pianistique d’une étendue remarquable : Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Scriabine, Rachmaninov, Prokofiev, Chostakovitch...

Les parents de Vladimir Davidovich Ashkenazy sont tous deux pianistes professionnels. Le jeune Vladimir prend donc des leçons de piano dès l’âge de six ans, puis étudie pendant dix ans à l’École centrale de musique de Moscou – avec Anaida Sumbatian – avant d’entrer en 1955 au Conservatoire Tchaïkovski de la ville, dans la classe de Lev Oborin. Il acquiert une renommée internationale lorsqu’il remporte à Bruxelles, en 1956, le premier prix du Concours international Reine Élisabeth de Belgique. En 1962, il partage avec John Ogdon le premier prix du Concours international Tchaïkovski de Moscou. Ashkenazy émigre à l’Ouest en 1963 et obtiendra la nationalité islandaise en 1972 (il avait épousé en 1961 la pianiste islandaise Sofia Johannsdottir).

Au milieu des années 1970, Vladimir Ashkenazy se lance dans la direction d’orchestre. De 1987 à 1994, il est directeur musical du Royal Philharmonic Orchestra de Londres et occupe ce même poste, de 1989 à 1999, au Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. De 1998 à 2003, Ashkenazy dirige par ailleurs la Philharmonie tchèque. Directeur musical du NHK Symphony Orchestra de Tōkyō de 2004 à 2007, il assume cette même fonction à l’Orchestre symphonique de Sydney à partir de 2009.

E.U.

ASPINALL NEIL STANLEY (1941-2008)

Manager des Beatles, considéré comme un « cinquième Beatle ». Neil Aspinall naît le 13 octobre 1941 à Prestatyn, au pays de Galles. Camarade d’école de Paul McCartney et de George Harrison à Liverpool, il entame en 1959 une carrière de comptable. Ami du batteur Pete Best, qui sera remplacé par Ringo Starr en 1962, Aspinall devient en 1961 chauffeur des Beatles. Il va progressivement prendre en charge la logistique du groupe, fonction qu’il n’abandonnera qu’en 1968, pour intégrer la firme discographique que les Beatles viennent de créer, Apple Corps Ltd. Directeur général de cette firme à partir de 1973, Aspinall va servir de médiateur dans les conflits qui naissent entre les quatre musiciens, participer à la renégociation du contrat qui les lie à E.M.I., gérer les affaires du groupe – notamment leur « marque déposée » et leur copyright –, ainsi que le catalogue et les rééditions des « Fab Four ». Il joue un rôle de premier plan dans le litige qui oppose son label à la compagnie informatique Apple Computer Inc. à propos de leur logo. En 1995, c’est lui qui supervise *The Beatles Anthology*, série télévisée de dix heures qui expose l’histoire « autorisée » des Beatles. Ses contributions musicales se résument à jouer du tambura dans *Within You Without You*, de l’harmonica dans *Being for the Benefit of Mr. Kite !* de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, des percussions dans *Magical Mystery Tour*, et de figurer dans les chœurs de *Yellow Submarine*. Il prend sa retraite de Apple Corps en 2007. Il meurt le 24 mars 2008 à New York.

E.U.

ATKINS CHET (1924-2001)

Un des principaux créateurs du *Nashville sound* (« son de Nashville »), système de production des années 1960 tirant la country music vers des variétés affectées et sirupeuses, Chet Atkins fut aussi un guitariste au *fingerpicking* à quatre doigts, complexe et virtuose, comptant parmi les plus talentueux et les plus innovants de l'après-guerre.

Chester Burton Atkins naît à Luttrell (Tennessee) le 20 juin 1924. Son enfance, chaotique, est marquée par la pauvreté, une éducation sévère et une vie écartelée entre père et mère : il est le troisième enfant issu du deuxième des cinq mariages de son père ; Chet, qui souffre de plus d'un asthme rebelle le contraignant à rester alité durant de longues périodes, développe une passion pour les guitaristes de country music, de jazz et de blues qu'il écoute à la radio et sur les 78-tours de sa famille. Sous l'influence de son demi-frère Jimmy Atkins, il entreprend de jouer lui-même de la guitare sur le modèle de ses idoles : George Barnes, Django Reinhardt, Lonnie Johnson, Eddie Lang, Andrés Segovia, Charlie Christian et, surtout, Merle Travis, un des grands créateurs de la guitare country jouée en *fingerpicking*.

En 1942, Chet Atkins obtient son premier emploi de musicien professionnel en participant à une émission quotidienne de radio à Knoxville (Tennessee), dans laquelle il doit jouer un air différent de guitare au début de chaque programme. En 1943, une rencontre à New York avec le grand guitariste Les Paul laisse une trace indélébile et oriente encore davantage Chet dans la voie d'une country music fortement mâtinée de jazz.

Après avoir joué de la guitare dans plusieurs orchestres de country music, Chet Atkins est remarqué par le producteur de la grande compagnie discographique R.C.A. Steve Sholes, qui cherchait à Nashville un concurrent à Merle Travis, qui engrange à Hollywood succès sur succès. Atkins commence à partir de 1946 une riche carrière discographique. *Canned Heat, White Heat, Dizzy Strings, Bug Dance, Nashville Jump, Galloping Guitar, Yakety Axe, Country Gentleman*... sont des succès commerciaux qui installent Chet Atkins comme le guitariste le plus doué de Nashville. Ces titres sont aussi d'exceptionnels chefs-d'œuvre de virtuosité, de verve, de souplesse d'esprit et d'imagination.

Atkins est alors partout, enregistrant sous son nom autant que sous le couvert d'innombrables artistes, de Hank Williams ou des Carter Sisters à Elvis Presley. Il faut d'ailleurs souligner le rôle de Chet Atkins – qui joue dans de nombreuses séances de rock'n'roll – dans l'élaboration de la guitare rock. Nombre des caractéristiques de son jeu seront ouvertement reprises par la plupart des guitaristes nordistes ou britanniques du rock. Parallèlement, Chet, dont les idées musicales sont éclectiques, est progressivement associé à la production puis à la partie financière de ce qui est en train de devenir l'industrie du disque de Nashville, avec pour but avoué de rapprocher le plus possible la country music des variétés américaines, bien plus rentables financièrement.

L'empreinte du producteur Chet Atkins devient palpable sur presque toute la country music. Et, en 1968, Chet devient vice-président de la R.C.A., responsable de l'essentiel du Nashville sound. Peu à peu, Atkins, qui ne cesse d'enregistrer sous son nom –

il gravera six cents titres ! – se concentre sur des pièces instrumentales élaborées, virtuoses, touchant à tous les genres, abordant tous les rivages musicaux jusqu'à s'associer à des orchestres de chambre ou à des orchestres symphoniques. Mais, en s'éloignant notablement du terreau original de la country music, sa musique se pare d'une élégance glacée qui semble givrer toute émotion. Si son jeu en *finger-picking* est toujours admirable, l'absence fréquente de feeling fait que ses innombrables disques finissent surtout par être utilisés comme musique d'ambiance.

À partir de 1975-1980, Chet a cependant fini par reconnaître être allé trop loin et a lui-même qualifié de dérive l'évolution de Ia country music vers une commercialisation à outrance. Il a ainsi souvent opéré un retour à ses sources, enregistrant plusieurs beaux albums, notamment en duo, en compagnie de Merle Travis, Doc Watson, Les Paul, Jerry Reed ou Mark Knopfler, leader de Dire Straits.

Quoi qu'il en soit, l'influence de Chet Atkins, qui meurt à Nashville Ie 30 juin 2001, a été énorme sur le cours de l'histoire de la country music, sur la propagation du jeu de guitare en *fingerpicking* (le français Marcel Dadi fut l'un de ses meilleurs disciples) et son œuvre, pour être très inégale, n'en recèle pas moins nombre de moments remarquables.

Galloping Guitar :The Early Years (Bear Family BCD 15714) présente en quatre CD l'intégrale du meilleur de l'œuvre du grand guitariste, entre 1945 et 1954. *Guitar Man* (RCA CD 75408) constitue une bonne sélection de ses enregistrements plus tardifs (1959-1973). *Chet Atkins & Doc Watson : Reflections* (Shanahachie 3896) est un magnifique album de guitare par deux grands virtuoses.

ATTAINGNANT PIERRE (1494 env.-env. 1553)

Un des premiers éditeurs de musique français. Attaingnant est établi en 1514 à Paris. En 1528, il publie, *Chansons nouvelles* ; en 1529, *Dix-Huit Basses Danses garnies de recoupes et tordions... le tout réduyt en la tablature de lutz* ; la même année, la *Très Brève et Familière Introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tablature de lutz avec la manière d'accorder le dict lutz* (c'était la première méthode de luth). Sa production comporte environ cent cinquante ouvrages de musique ; elle eut une diffusion considérable dans toute l'Europe occidentale. Soulignons seulement l'importance de sa maison pour la diffusion de la chanson parisienne. Après sa mort, sa veuve, Marie Lescaloppier, continua d'éditer jusqu'en 1557. La concurrence était vive depuis l'apparition des autres éditeurs parisiens Nicolas du Chemin (1540) et surtout Le Roy-Ballard (1551).

Pierre-Paul LACAS

AUBER DANIEL FRANÇOIS ESPRIT (1782-1871)

Élève de Cherubini, directeur, après son maître, du Conservatoire, entre 1842 et 1871 (date à laquelle Ambroise Thomas lui succédera), maître de chapelle de Napoléon III, Auber est le dernier grand représentant de l'opéra-comique français, tel que l'avaient conçu Philidor, Monsigny et Grétry. Spirituel et brillant, génie facile (trente-sept opéras-comiques, plus dix grands opéras), il a, sinon la délicatesse qui permettait au XVIIIe siècle que ces œuvres légères puissent devenir parfois de petits chefs-d'œuvre, du moins un sens mélodique aisé, et la collaboration de Scribe à partir de 1823 lui permet d'obtenir, durant près de quarante ans, un succès à peu près continu (*Fra Diavolo,* 1830 ; *Le Domino noir,* 1837 ; *Le Lac des fées* ; *Les Diamants de la couronne* ; *Haydée,* 1847 ; *Manon Lescaut,* 1857). Mais son plus grand succès reste *La Muette de Portici* (1828) qui raconte l'insurrection de Masaniello à Naples en 1628 ; l'ouverture, les airs et les chœurs transportèrent le public en 1830 et donnèrent le signal à la manifestation bruxelloise qui commença l'insurrection pour l'indépendance de la Belgique. Peut-être Auber avait-il raison quand il disait de lui-même qu'il avait aimé la musique tant qu'elle avait été sa maîtresse, mais qu'il l'aimait moins depuis qu'il l'avait épousée ; en ne retenant de toutes ses œuvres que l'une des premières, la postérité alors semble ratifier ce jugement désabusé.

Philippe BEAUSSANT

AUCLAIR MICHÈLE (1924-2005)

Violoniste française. Née dans une famille vouée aux arts, Michèle Auclair commence l’étude du violon, à quatre ans, avec Line Talluel. Elle poursuit sa formation au Conservatoire de Paris, sous l’égide de Jules Boucherit, Boris Kamenski et Jacques Thibaud. Lauréate du premier prix de violon au Concours international de Genève en 1945, elle va jouer dans des formations de renom, comme la Société des concerts du Conservatoire, l’Orchestre philharmonique de Berlin et l’Orchestre philharmonique de Moscou. Contrainte à abandonner sa carrière d’instrumentiste à la suite d’ un accident, elle devient professeur au Conservatoire national supérieur de Paris (1969-1990). Elle poursuit son enseignement au New England Conservatory de Boston et à Tōkyō. On lui doit de remarquables enregistrements des concertos de Brahms et de Tchaïkovski sous la baguette de Charles Münch, ainsi qu’une intégrale des pièces pour violon et piano de Schubert.

E.U.

AUGÉR ARLEEN (1939-1993)

La soprano américaine Arleen (Joyce) Augér a accompli l’essentiel de sa carrière en Europe. Elle naît à Long Beach (Californie), le 13 septembre 1939, et fait ses études à l’université de sa ville natale entre 1957 et 1963 ; elle y travaille notamment la musicologie. Puis elle se consacre au chant et travaille avec Ralph Errolle à Chicago à partir de 1965. Elle chante surtout en concert et débute à l’opéra dans les rôles de Gilda (*Rigoletto*) et de la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*). Elle remporte, à Los Angeles, le concours Victor-Fuchs, qui lui permet de venir se perfectionner en Europe. Elle est alors engagée à l’Opéra de Vienne, où elle fait des débuts très remarqués dans le rôle de la Reine de la nuit en 1967, sous la direction de Josef Krips. En 1968, elle obtient la bourse Martha-Baird décernée par le Rockefeller-Fund for Music de New York. Elle apparaît pour la première fois sur la scène du New York City Opera dans le même rôle, en 1969. Rapidement, elle est invitée par les plus grands opéras allemands : Hambourg (1970), Munich, Francfort-sur-le-Main, Cologne... En 1971, elle est nommée professeur à l’université Goethe de Francfort, puis se spécialise, à partir de 1974, dans les cantates, passions et oratorios de Bach, qu’elle chante et enregistre sous la direction de Helmuth Rilling (plus de quarante 33-tours !), leur collaboration débutant à l’occasion d’une tournée au Japon. Elle devient une habituée du festival de Salzbourg et débute à la Scala de Milan en 1975 (*L’Enfant et les sortilèges* de Ravel), puis au Metropolitan Opera de New York en 1978 dans Marceline (*Fidelio*). Elle chante également aux festivals de Bayreuth et d’Aix-en-Provence. L’Amérique l’appelle et, à partir de 1983, elle se produit régulièrement au festival d’Aspen, au New England Bach

Festival et, en 1984, à Louisville, où elle incarne Donna Anna (elle avait auparavant chanté Donna Elvira). En 1985, elle obtient un triomphe dans le rôle titre d'*Alcina* de Haendel à Londres, qui sera renouvelé l'année suivante à Los Angeles et en 1990 à Paris et à Genève, sous la direction de William Christie. En 1986, elle participe aux cérémonies du mariage du prince Andrew, à l'abbaye de Westminster, à Londres, et, en 1991, au concert commémoratif pour le bicentenaire de la mort de Mozart, à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Elle donne également des récitals de lieder et de mélodies. Sa carrière est prématurément interrompue par un cancer ; elle meurt à Amsterdam, le 10 juin 1993.

L'originalité de sa voix — soprano lyrique coloratura — explique la diversité de son parcours musical : sa limpidité au lyrisme un peu sensuel et une technique irréprochable lui permettaient d'être aussi à l'aise dans les rôles de vélocité vocale que dans des parties plus lyriques. Sa collaboration avec Helmuth Rilling lui a permis d'aborder avec la même réussite l'opéra baroque ou Monteverdi. Elle a également incarné les principales héroïnes de Mozart (Constance, Donna Anna et Donna Elvira, la Comtesse, la Reine de la nuit), certains rôles de Richard Strauss et de Massenet, mais a toujours réservé la majeure partie de son temps au concert. Elle a créé des œuvres de Gottfried von Einem (*Geistliche Sonate*, pour soprano, trompette et orgue, 1974) et de Germaine Tailleferre (*Concerto de la fidélité*, 1982). En dehors des questions de tessiture, on peut rapprocher son profil de carrière de celui de Marilyn Horne.

Alain PÂRIS

AURIC GEORGES (1899-1983)

Cadet du groupe des Six, Georges Auric n'a jamais occupé le devant de la scène musicale comme Honegger, Poulenc ou Milhaud. Sa carrière s'est toujours déroulée en marge des circuits habituels ; il a touché à tous les genres avec une égale réussite.

Le groupe des Six. *Les compositeurs du groupe des Six, en compagnie de Jean Cocteau au piano. De gauche à droite : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc et Louis Durey.*

Après des études au Conservatoire de Montpellier — Georges Auric est né à Lodève, dans l'Hérault, le 15 février 1899 —, il vient se perfectionner au Conservatoire de Paris où il travaille le contrepoint et la fugue avec Georges Caussade. En 1914, il donne sa première œuvre, *Interludes*, jouée à la Société nationale. Puis il devient le disciple de Vincent d'Indy et d'Albert Roussel à la Schola Cantorum. En 1917, il compose son premier ballet, *Les Noces de Gamache*, suivi, deux ans plus tard, d'un opéra-comique, *La Reine de cœur* ; il détruira ces deux partitions. De sa rencontre avec Darius Milhaud et Jean Cocteau naîtra le groupe des Six, dont le seul point commun est une réaction contre tous les héritages esthétiques, du romantisme à l'impressionnisme. Auric est alors très influencé par Satie, qui fait figure de père spirituel du groupe des Six. Diaghilev lui commande ses premiers ballets (*Les Fâcheux*, 1924 ; *Les Matelots*, 1925). En 1930, il aborde la musique de cinéma avec *Le Sang d'un poète*, de Cocteau. Sa voie est tracée, et c'est surtout dans ces deux directions que se développera sa carrière. D'abord inspecteur général de la musique, il est couvert d'honneurs après l'incroyable succès de *Moulin Rouge*, partition destinée au film de John Huston (1952) dont la valse lui vaut renommée et fortune. De 1954 à 1977, il est président de la S.A.C.E.M. En 1962, il entre à l'Institut, et, de 1962 à 1968, il est administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (Opéra et Opéra-Comique). On lui doit notamment des spectacles comme *Wozzeck* (J.-L. Barrault et P. Boulez), *La Damnation de Faust* (M. Béjart), une collaboration avec Wieland Wagner prématurément interrompue (*Salomé, Tristan et Isolde, La Walkyrie*). Il attire au palais Garnier les plus grandes voix du moment (Maria Callas, Elisabeth Schwarzkopf, Birgitt Nilsson, Tito Gobbi, Galina Vichnievskaia...) et lui redonne un lustre perdu en luttant efficacement contre la routine du répertoire.

Mais les honneurs et les fonctions officielles ne constituent qu'un masque derrière lequel se cache la véritable personnalité de Georges Auric : doué d'une étonnante curiosité artistique, il s’intéresse à toutes les nouveautés. N’a-t-il pas participé à la création des *Noces* de Stravinski et à la première française du *Pierrot lunaire* de Schönberg ? Fidèle auditeur du Domaine musical, il se serait essayé au dodécaphonisme — de façon discrète — dans ses dernières œuvres. Auric a surtout profité de sa situation pour aider les autres musiciens : les jeunes compositeurs qui venaient prendre conseil et trouvaient en lui ouverture intellectuelle, lucidité et culture, mais aussi l’ensemble de ses confrères, en faveur desquels il a œuvré dans le cadre de la S.A.C.E.M., pour donner au compositeur français une ébauche de statut social.

L’œuvre de Georges Auric est assez peu abondante. Pour le concert, il laisse quelques pages instrumentales et de musique de chambre importantes mais peu connues : *Sonatine* (1923), *Petite Suite* (1927) et surtout *Sonate en « fa »* (1931), *Sonate pour violon et piano* (1936), *Trio pour hautbois, clarinette et basson* (1938), *Partita pour deux pianos* (1958), *Sonate pour flûte et piano* (1964), quelques mélodies et une *Ouverture pour orchestre* (1938).

À la scène, il s’est essentiellement consacré au ballet : *Les Fâcheux* (1924), *Les Matelots* (1925) et *La Pastorale* (1926) pour les Ballets russes de Diaghilev, puis *Les Enchantements d’Alcine* (1929), *Les Imaginaires* (1934), *Le Peintre et son modèle* (1949), *La Pierre enchantée* (1950), *Chemin de lumière* et *Coup de feu* (1952), *La Chambre* (1955), *Le Bal des voleurs* (1960), *Eurydice* (1963), sans oublier sa participation à l’ouvrage collectif *L’Éventail de Jeanne* (1927). Dans ce domaine, sa meilleure réussite reste *Phèdre* (1950), tragédie chorégraphique sur un argument de Jean Cocteau.

Le cinéma est peut-être le moyen d’expression dont sa discrétion et sa pudeur naturelles se sont le mieux accommodées ; il a signé une soixantaine de partitions, collaborant avec les plus grands réalisateurs de son temps : René Clair (*À nous la liberté*, 1932), Jean Delannoy (*Symphonie pastorale*, 1946), John Huston (*Moulin Rouge*, 1952), Henri-Georges Clouzot (*Le Salaire de la peur*, 1953), René Clément (*Gervaise*, 1956), Gérard Oury (*La Grande Vadrouille*, 1966), Max Ophüls, Otto Preminger et surtout Jean Cocteau (*Le Sang d'un poète*, 1930 ; *L'Aigle à deux têtes*, *L'Éternel Retour*, 1943 ; *La Belle et la Bête*, 1946 ; *Les Parents terribles*, 1949 ; *Orphée*, 1950).

Si ses premières pages s'inscrivent, par la concision et le sens de l'ironie qui les caractérisent, dans le mouvement de réaction du groupe des Six, Auric révèle assez vite un tempérament néoromantique qui s'affirme dans la *Sonate en « fa »* et dans *Phèdre*. La simplicité initiale, à laquelle s'ajoutent des emprunts aux musiques populaires, fait place à une certaine grandeur, souvent mal comprise. L'échec de la *Sonate en « fa »* (1931) est une leçon pour Auric, qui veut conserver le contact avec son public : pour lui, la musique est destinée au plaisir de l'auditeur et elle ne doit pas réclamer un effort d'attention excessif. Ce souci est présent dans le cycle des *Imaginées*, six pièces pour différentes combinaisons instrumentales et vocales commencées en 1968 et dans lesquelles se rencontrent la rêverie naturelle du musicien, son sens de la concision et une économie de moyens poussée à l'extrême : bref, un retour à Satie.

Auric a publié un recueil de souvenirs, *Quand j'étais là*... (Paris, 1979).

Alain PÂRIS

AUVERGNE ANTOINE D’ (1713-1797)

Violoniste et compositeur, Antoine d’Auvergne naît à Moulins où son père exerce la profession de « joueur d’instruments ». Arrivé à Paris en 1739, il étudie avec Jean-Marie Leclair, entre à l’Académie royale de musique en qualité de premier violon en 1741, et y devient chef d’orchestre en 1751. Il n’a composé jusqu’alors que de la musique instrumentale. Or, après avoir donné en 1752 l’opéra-ballet *Les Amours de Tempé*, sa première œuvre lyrique, il écrit avec *Les Troqueurs*, qui triomphe l’année suivante à la foire Saint-Laurent, ce qu’on s’accorde à considérer comme le premier opéra-comique français. Surintendant de la musique royale en 1764, directeur de l’Opéra à trois reprises entre 1769 et 1790, anobli et fait chevalier de Saint-Michel, il se retire, au moment de la Révolution, à Lyon où il meurt obscurément.

Marc VIGNAL

AVALON FRANKIE (1939-)

Les chansons de l'Américain Frankie Avalon, chanteur et trompettiste de rock, mais aussi acteur, ont occupé la tête des hit-parades de la fin des années 1950 au tout début des années 1960.

Francis Thomas Avallone naît à Philadelphie (Pennsylvanie) le 18 septembre 1939. Il manifeste dès l'enfance des dons exceptionnels pour la trompette et il est déjà un instrumentiste expérimenté lorsque, encore adolescent, il rejoint le groupe Rocco And The Saints, dont le batteur et chanteur est la future star pop Bobby Rydell. Sous la tutelle du directeur artistique Bob Marcucci, Avalon se lance en 1957 dans la carrière de chanteur et acquiert la célébrité grâce au show télévisé *American Bandstand* produit par la chaîne A.B.C. à Philadelphie ; tirant parti de son allure de jeune homme bien comme il faut, soignant son image, il devient le modèle de l'idole pop des teen-agers que véhicule cette émission. Rydell et Fabian (Fabiano Forte) ne tarderont pas à lui emboîter le pas.

De 1958 – lorsque son single *Dede Dinah* se hisse à la septième position du hit-parade pop – à 1962, Avalon va inscrire plus de vingt « tubes » (écrits, pour la plupart, par Marcucci) à son actif, notamment deux numéros un aux singles pop en 1959, *Venus* et *Why*. Comme acteur, il joue le rôle de Smitty dans *Alamo* de John Wayne (1960) ; Avalon et l'actrice et chanteuse pop Annette Funicello tiennent les premiers rôles romantiques dans des « beach movies » (« comédies de plage » : *Beach Party*, 1963 ; *Muscle Beach Party*, 1964 ; *Bikini Beach*, 1964 ; *Beach Blanket Bingo*, 1965...) très populaires aux États-Unis dans les années 1960. Il poursuit ensuite sa carrière de chanteur et d’acteur. En 1978 notamment, il se parodie dans *Grease*, de Randal Kleiser, aux côtés de John Travolta et d’Olivia Newton-John.

E.U.

AYLER ALBERT (1936-1970)

En 1964, deux ans après son installation à New York, le saxophoniste ténor Albert Ayler enregistre *Ghosts*, l'album qui devait passer pour l'un des manifestes fondateurs du nouveau jazz. Dans ce disque, les musiciens (avec Ayler, le cornettiste D. Cherry, le bassiste G. Peacok et le batteur S. Murray) reprennent, en la radicalisant, la conception coltranienne selon laquelle à l'ordre du discours (coercitif pour tout le jazz antérieur) doit se substituer un pur ordre sonore, dont l'avènement sonne le glas d'une option jusqu'alors dominante : la recherche d'une sonorité sinon flatteuse, du moins plaisante pour l'oreille. Désormais, vont faire leur entrée dans le jazz toutes sortes de sons et de bruits par lesquels la tradition culturelle de l'Occident a précisément défini la laideur sonore : cris, râles, hurlements, sifflements, crissements, coassements, couinements, raclements, éructations. Cette radicalisation imposait de bouleverser parallèlement le vieux schéma thème-improvisation-thème, auquel Coltrane lui-même n'avait fait subir que des aménagements timides. Au principe de la variation thématique, Ayler oppose un collage aux éléments singulièrement contrastés : des sonneries militaires, des appels de trompe, des comptines, des rumeurs d'orphéon, des citations approximatives d'hymnes nationaux (*God Save the Queen*, *La Marseillaise*), des rengaines au lyrisme mièvre sont juxtaposés à des séquences de stridences où grincent les uns contre les autres les timbres des différents instruments en une polyphonie sauvage, délibérément anarchique. Aucun projet ne règle cette succession, qui n'admet que la pression du *hic et nunc*, et se présente ainsi comme un événement plutôt que comme un objet esthétique. Dans les passages librement improvisés, Ayler éraille et exaspère sa sonorité ; dans les sonneries et dans les rengaines, au contraire, il l’arrondit à l’extrême, la gonfle et l’anime d’un vibrato ample, débordant de sentimentalité. Visant à une emphase jubilatoire de l’insignifiance, il se présente aussi comme un jazzman ambigu : il est souvent difficile, parfois impossible, de faire le départ entre ce qui relève de l’humour et ce qui procède d’une complicité émue avec les *Ersätze* culturels de ceux à qui la culture mandarinale a été refusée.

Scandalisée, la critique conventionnelle admit fort mal la « cacophonie » aylérienne et plus mal encore le recours aux éléments (trop) facilement repérables de son discours. EIle ressentait comme Ie dernier des outrages qu’on introduisit l’avant-garde par le défilé de l’archaïsme et de la banalité. On accusa le saxophoniste d’ignorance musicale, de naïveté et, bien sûr, de mauvais goût. Ces appréciations ressortissent à une approche qui n’est pas pertinente : celle qu’impose aux Blancs la culture occidentale. Or les agressions d’Ayler sont contemporaines du soulèvement de certains ghettos et de l’exacerbation générale des luttes politiques des Noirs américains. Dans les archaïsmes de sa musique, il fallait lire une volonté de ressourcement. Au reste, Ia parenté du nouveau jazz et du jazz préhistorique (improvisation collective, hyperexpressionnisme sonore, polyphonie non réglée, méconnaissance ou dédain des conventions) devait être à maintes reprises soulignée par les hommes de la *New Thing.* « Nous essayons de rajeunir ce vieux sentiment du jazz Nouvelle-Orléans que Ia musique peut être jouée collectivement et dans une forme libre », a déclaré Ayler. Par ce geste, la culture noire se reprenait en main après avoir longtemps cédé, et notamment dans le jazz, aux intimidations et aux séductions de la culture blanche.

N’est-ce pas cependant des stéréotypes occidentaux qui sont sollicités à travers les fanfares, comptines et autres Marseillaises hantées par Ayler et les siens ? Sans doute, mais le reproche ne tient guère. En montrant que le collage d’éléments empruntés aux deux cultures ne pouvait que prendre le tour d’une collision, Ayler administrait la preuve que ces cultures étaient, comme l’ont décrit Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, « immiscibles » et qu’il n’y avait pas, sur un autre plan, de solution à attendre des thèses intégrationnistes. De la sorte, c’est à une autre révolution, plus radicale encore, qu’incite la révolution aylérienne : après elle, le free jazz devra « se définir, non seulement comme recherche de systèmes sonores neufs, mais comme récusation des formes et clichés qui, bien qu’archaïques, continuent de régir les conceptions musicales occidentales courantes » (Carles et Comolli).

Alain GERBER

AZNAVOUR CHARLES (1924-)

Maurice Chevalier a dit de lui : « Il a osé chanter l’amour comme on le ressent, comme on le fait, comme on le souffre. » Pourtant le chemin fut long et difficile et, avant de connaître une gloire internationale, Charles Aznavour a bien failli subir l’échec définitif magnifiquement décrit dans *Je m’voyais déjà* (1961), bouleversant portrait hyperréaliste d’un artiste aux illusions déçues. De 1946 à 1959, rien ne pouvait laisser présager du destin de celui que les critiques surnommaient « l’enroué vers l’or ».

L’histoire de la famille de Charles Aznavour se confond avec celle du peuple d’Arménie. Sa mère, Knar (« lyre », en arménien) Baghdassarian, née en 1902 à Izmit, en Turquie, devient comédienne et chanteuse. Tout en poursuivant ses études, elle tient la rubrique spectacle d’un journal et c’est en l’interviewant qu’elle rencontre Misha Aznavourian, baryton d’opérette, qu’elle épouse à Constantinople en 1923. Les massacres turcs contre les Arméniens ayant repris – huit ans après 1915 –, le couple fuit vers la Grèce. Lors d’une escale à Salonique, où naît Aïda, la sœur aînée de Charles, ils décident de s’installer en France et de rejoindre Missak, le grand-père paternel de Charles, qui a ouvert à Paris un restaurant, Le Caucase, rue Champollion, fréquenté par la diaspora arménienne.

C’est le 22 mai 1924, rue d’Assas à Paris, que naît Shahnourh Aznavourian. La sage-femme n’arrivant pas à épeler son prénom, le francise d’autorité en Charles. L’enfant grandit entouré de chanteurs, de danseurs, d’acteurs, de musiciens, écoute tous les jours de nouveaux disques et va plusieurs fois par semaine au cinéma. À neuf ans, il tient son premier rôle dans *Un bon petit diable*, au Théâtre du Petit Monde. Véritable enfant de la balle, il joue un petit Noir dans *Émile et les détectives* au studio des Champs-Élysées, avant d'interprèter Henri IV enfant dans *La Reine Margot* d'Édouard Bourdet, aux côtés de Pierre Fresnay et d'Yvonne Printemps, sur la scène du Théâtre Marigny. On le verra également dans *Beaucoup de bruit pour rien* à la Madeleine et dans *L'Enfant*, de Victor Margueritte, à l'Odéon. Après une participation remarquée dans une troupe marseillaise, Piotr et ses Cigalounettes, il est engagé à l'Alcazar de Paris dans *Vive Marseille*, une revue menée par Berval. Il court les radio-crochets et fait, à quatorze ans, une brève apparition dans *Les disparus de Saint-Agil* de Christian-Jaque, où il rencontre le jeune Mouloudji.

Lorsque la guerre est déclarée, Misha et Knar essayent tant bien que mal de subvenir aux besoins de la famille. Ils acceptent tous les emplois qui se présentent tandis que leurs enfants les aident du mieux qu'ils peuvent. Charles s'improvise marchand de journaux sur les grands boulevards. « Ma voix, je me la suis forgée en vendant des journaux à la criée », dira-t-il plus tard. Il réussit à se faire admettre comme auditeur libre au Conservatoire dans la classe de Georges Leroy, sociétaire de la Comédie-Française et auteur d'une *Grammaire de la diction*. Il y côtoie des élèves qui connaîtront un parcours prestigieux : Gérard Philipe, Maria Casarès, Robert Dhéry, Colette Brosset, Jacques Charron, Alice Sapritch... Il tient le rôle principal dans *Arlequin magicien*, mis en scène par Jean Dasté. Il a dix-sept ans et écrit chaque matin une chanson. Il rencontre Pierre Roche, pianiste et compositeur, avec qui il monte un duo. Ils mettent au point un répertoire à base de jeux de mots, d'onomatopées, très inspiré par le swing et le jazz. En 1946, lors d'une émission de radio, Francis Blanche présente Roche et

Aznavour à Édith Piaf. Séduite, celle-ci les engage pour une tournée franco-suisse avec les Compagnons de la chanson. Elle est intéressée par les textes de Charles, qui sont, dit-elle, « remplis de trucs qu'on ne peut pas dire sur une scène ». Elle le surnomme le « génie con » et, jusqu'en 1954, il vivra dans son ombre, l'accompagnant au piano sur scène.

En 1947, Georges Ulmer obtient le grand prix du disque avec *J'ai bu*, signé Roche et Aznavour. Malgré ce succès, le duo se sépare en 1950. Pierre Roche s'installe au Québec et Aznavour rejoint les prestigieuses éditions Raoul Breton (dont il deviendra copropriétaire avec Gérard Davoust en juin 1992), où sont publiées, notamment, les œuvres de Charles Trenet et de Mireille. Il se met au travail et propose *Je hais les dimanches* à Édith Piaf, qui refuse la chanson ; c'est Juliette Gréco qui l'enregistrera. Suivent des titres pour Eddie Constantine (*Et bâiller et dormir*, 1951), Gilbert Bécaud (*Viens, Donne-moi*, 1951), Édith Piaf (*Jezebel, Il pleut*), Maurice Chevalier (*Mômes de mon quartier*), puis les Compagnons de la chanson, Jean-Claude Pascal, Johnny Hallyday (*Retiens la nuit*), Sylvie Vartan (*La Plus Belle pour aller danser*).

Malgré son succès de parolier, Aznavour tient à s'imposer comme chanteur. Il enregistre chez Selmer, mais les ventes de ses disques ne décollent pas. C'est en 1953, au Maroc, qu'il va voir ses efforts récompensés. Casablanca puis les autres villes du royaume chérifien ne tardent pas à succomber aux charmes du « petit » Charles, qui obtiendra jusqu'à dix-sept rappels. De retour à Paris, il reste trois mois à l'affiche du Moulin-Rouge. Bruno Coquatrix lui ouvre l'Olympia du 1^er^ au 21 juin 1955, dans le même programme que Sydney Bechet. Il crée *Sur ma vie*, une chanson qui sera enregistrée la même année couplée avec un autre succès, *Après l'amour*, un titre qui fait entrer l'auditeur dans l'intimité d'une chambre à coucher et qui vaudra à Charles Aznavour un nouveau sobriquet, « le crucifié du traversin ».

Eddie Barclay l’engage dans sa maison de disques et lui fait enregistrer de nouvelles chansons qu’il signe avec son beau-frère Georges Garvarenz. Les succès s’enchaînent : *Sa jeunesse, Je ne veux pas rentrer chez moi, Tu te laisses aller, Je m’voyais déjà, La Mama...*

Jusqu’au début des années 1970, Charles Aznavour traverse une période faste où ses chansons entrent directement dans la mémoire collective : *Les Plaisirs démodés, Hier encore, Que c’est triste Venise, For me Formidable, Désormais, Paris au mois d’août, Comme ils disent, Emmenez-moi* ou *She*, un titre qui devient un triomphe planétaire mais ne marchera jamais en France. Ses thèmes de prédilection restent les amours sensuelles, les romances contrariées, les états d’âme de l’homme amoureux. Il défonce les portes de la convenance et fait sauter les verrous de la pudeur masculine. « Comment s’y prend-il cet Azuavour pour rendre l’amour malheureux sympathique à l’homme ? Avant lui le désespoir était impopulaire. Après lui, il ne l’est plus. » écrira Jean Cocteau. En 1963, Charles Aznavour est accueilli au Carnegie Hall de New York. C’est le commencement d’une carrière internationale qui ne connaîtra aucun arrêt.

Charles Aznavour reste un des rares artistes, avec Yves Montand, à mener simultanément une carrière au music-hall et au cinéma. Il tient d’importants rôles *dans La Tête contre les murs, Un taxi pour Tobrouk, Tirez sur le pianiste, La Métamorphose des cloportes, Paris au mois d’août, Le Tambour, La Montagne magique, Les Fantômes du chapelier...*

Dans les années 1970, le garçon vulnérable et effacé s'est transformé en un solide homme d'affaires. Au sommet d'une gloire désormais incontestée, il est devenu un véritable ambassadeur de la chanson française. Il parcourt les scènes du monde, fréquente les plus grands : Frank Sinatra, Fred Astaire, Plácido Domingo, Liza Minelli – avec qui il occupe la scène du Palais des Congrès en 1991.

Personnage incontournable de la culture française, cet enfant d'émigrés arméniens ne se soumet pas au jeu hypocrite des faux-semblants. Il représente beaucoup d'argent et l'assume sans esquiver. Il s'enorgueillit sans fausse modestie d'être une figure du patrimoine français. Il n'a jamais oublié ses racines et les blessures du peuple dont il est issu. Le 21 septembre 1996, il se produit à l'Opéra d'Erevan. Intitulé *Pour toi Arménie*, ce concert ne sera publié en DVD qu'en 2001. *Ils sont tombés* (une chanson écrite avec Garvarentz en 1975) reste le point d'orgue de ce récital. À la fin de ce spectacle, il devient ambassadeur de la cause arménienne et, avec l'aide d'un traducteur, fait le point sur la situation du pays depuis le tremblement de terre de 1988 : « Notre peuple avait besoin d'une voix. Je suis croyant mais pas fanatique. Je crois qu'une force divine a apporté une voix à ce peuple et que j'ai eu la chance que ce soit tombé sur moi. Cette idée m'est arrivée très tôt. »

Alain POULANGES

BABBITT MILTON (1916-2011)

Milton Babbitt est considéré comme le principal représentant des compositeurs sériels américains. L’univers intellectuel et artistique dans lequel il a grandi sera déterminant pour celui qui établira des liens étroits entre la musique et les mathématiques.

Comme pour de nombreux compositeurs de sa génération, « structure » est le mot clé de l’univers de Milton Babbitt, qui s’est toujours senti concerné par l’organisation en tant qu’architecture sonore. Il a élaboré ses idées musicales avec une rigueur quasi scientifique. Méconnu – voire inconnu – en Europe, ne faisant pas partie du cercle restreint des compositeurs de Darmstadt, Milton Babbitt n’en a pas moins réalisé sa propre maîtrise sérielle du rythme.

Milton Byron Babbitt naît à Philadelphie le 10 mai 1916. Dès l’âge de quatre ans, il commence l’étude du violon ; quelques années plus tard, il étudiera aussi la clarinette et le saxophone. Adolescent, il se produit dans des formations de jazz. Encouragé par son père, il commence en 1931 des études de mathématiques à l’université de Pennsylvanie. Cependant, il opte rapidement pour la musique, qu’il va étudier à l’université de New York avec Marion Eugénie Bauer et Philip James, recevant en 1935 le titre de *bachelor of arts*. Il se perfectionne ensuite, en privé, auprès de Roger Session, qui lui conseille de poursuivre son cursus à l’université de Princeton, où il obtient en 1942 le titre de *master of fine arts*.

Durant la Seconde Guerre mondiale, il se consacre principalement à des recherches mathématiques, à Washington (D.C.) et à Princeton. Sa double formation de mathématicien et de musicien le conduit à écrire en 1946 un article (publié seulement en 1992), *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, qui constitue la première étude formelle et systématique de la méthode de composition à « douze sons » de Schönberg ; il y esquisse une théorie de la musique sérielle, ainsi qu'une théorie très complexe du sérialisme intégral.

Ce n'est cependant qu'à la fin des années 1940 que Babbitt commence véritablement à composer et à publier ses œuvres. Il étend alors le sérialisme des Viennois à tous les paramètres du son : hauteur (intervalles), rythme, timbre, dynamique. C'est dans l'application du sérialisme aux divers procédés rythmiques qu'il se montre le plus novateur. Il invente en effet un système rythmique sériel qui présente des analogies avec les combinaisons habituellement utilisées dans le sérialisme de hauteur : réalisant que la hauteur présente une unité régulière qui est l'octave, il s'est attaché à en trouver un équivalent rythmique. Afin de décrire les combinaisons possibles des quatre paramètres sonores, il crée le concept de « combinatorialité » (*combinatoriality*). Il utilise cette technique dans *Trois Compositions pour piano* (1947), dans la *Composition pour quatre instruments* (flûte, clarinette, violon et violoncelle) de 1948, dans la *Composition pour alto et piano* (1950).

À la fin des années 1950, il découvre la musique électronique, qui n'est pas pour lui, contrairement à ce que l'on pourrait penser, un moyen d'inventer de nouveaux sons mais plutôt un outil de contrôle du rythme, l'électronique facilitant l'élaboration du sérialisme rythmique. Il compose ainsi, pour bande magnétique à quatre pistes, *Composition for Synthesizer* (1961) et *Ensembles for Synthesizer* (1962-1964). Dans *Philomel*, pour soprano et bande magnétique à quatre pistes (1964), écrit avec le poète John Hollander pour la soprano Bethany Beardslee, il utilise la technique électronique pour opérer des transformations de la voix et obtenir ainsi des modifications sonores significatives : la pièce comporte une séquence où la voix de la soprano en direct est superposée à sa propre voix enregistrée sur bande magnétique et mêlée à des sons synthétisés.

Babbitt a enseigné à l'université de Princeton, à la Juilliard School of Music de New York, au Berkshire Music Center de Tanglewood, au New England Conservatory of Music de Boston ; il a également donné des cours d'été à Darmstadt.

Milton Babbitt a, comme théoricien et comme pédagogue, exercé une influence déterminante sur nombre de compositeurs et théoriciens : Harrison Birtwistle, Jonathan Harvey, Frederic Rzewski, Thea Musgrave, Paul Lansky, Fred Lerdahl, Joshua Rifkin, Charles Wuorinen, Hilary Tann, Martin Butler, Daniel Catán, Don Banks, Robert Bailey, Alden Ashforth, Kristi Allik...

Juliette GARRIGUES

BACH CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

Le deuxième des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien Bach, Carl Philipp Emanuel, naît à Weimar, mais n'a pas dix ans lorsque sa famille s'installe à Leipzig. Il y est externe à l'école Saint-Thomas, mais il reconnaîtra volontiers n'avoir eu comme professeur, en matière de musique, que son père. À dix-sept ans, il grave lui-même son premier menuet. Après de sérieuses études juridiques à Leipzig et à Francfort-sur-l'Oder, il entre en 1738 comme claveciniste dans l'orchestre du prince héritier de Prusse. Lorsqu'en 1740 celui-ci monte sur le trône sous le nom de Frédéric II, Carl Philipp Emanuel reste à son service : c'est lui qui accompagne le premier solo de flûte exécuté par le roi. Nommé claveciniste de chambre en 1741, avec un traitement assez modeste, il se révèle rapidement comme un maître de la musique instrumentale, en particulier du clavier. À ce titre, il marquera profondément son époque. En 1742, ses six *Sonates prussiennes* sont dédiées à Frédéric II ; en 1744 paraissent ses six *Sonates wurtembergeoises*, et en 1760 ses *Sonates avec reprises variées* dédiées à la princesse Amélie, sœur du roi. En 1753 et en 1762, respectivement, sont éditées les deux parties de son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*), ouvrage fondamental pour la connaissance du style du XVIII^e^ siècle. Étouffé malgré ses succès par l'atmosphère provinciale et conservatrice de la vie musicale berlinoise (dominée par le flûtiste Quantz et par les frères Graun, dont l'historien de la musique Charles Burney dira qu'on jurait plus par eux que par Luther et Calvin), il fréquente d’autant plus volontiers des écrivains comme Lessing ou Gleim, ainsi que les salons de Sara Levy, grand-tante de Felix Mendelssohn. En 1747, son père lui a rendu une dernière visite demeurée célèbre, puisqu’elle a été à l’origine de *L’Offrande musicale*. En 1750, il brigue en vain sa succession à Leipzig. En 1753, une nouvelle tentative en direction de Zittau, en concurrence avec son frère Wilhelm Friedemann, n’obtient pas de meilleurs résultats. Mais, en 1767, meurt son parrain Telemann, directeur de la musique à Hambourg. Carl Philipp Emanuel, devant plusieurs concurrents dont son demi-frère Johann Christoph, obtient le poste. Il prend officiellement ses nouvelles fonctions le 19 avril 1768, prononçant selon l’usage un discours en latin. Cantor au Gymnasium Joanneum, directeur de la musique dans les cinq églises principales de la ville, il y fait entendre plusieurs chefs-d’œuvre dont le *Messie* de Haendel, le credo de la *Messe en si* de son père et le *Stabat Mater* de Haydn. Lui-même écrit, au cours de cette dernière période de sa vie, une assez grande quantité de musique religieuse, ses ouvrages pour clavier *Pour connaisseurs et amateurs* (*Für Kenner und Liebhaber*), de la musique de chambre, et dix symphonies (la moitié de sa production en ce domaine) : six pour cordes, composées en 1773 pour le baron Van Swieten, et quatre pour grand orchestre, parues en 1780. Il fait la connaissance des poètes Klopstock, Voss et Claudius, et échange avec Diderot une correspondance suivie, tout en se montrant, dans ses relations avec ses éditeurs, homme d’affaires avisé. C’est en pleine gloire et en pleine activité créatrice qu’il s’éteint à Hambourg, trois ans seulement avant Mozart, estimé par lui, et considéré par Joseph Haydn comme celui de ses prédécesseurs auquel il doit le plus. En 1795, ignorant sa mort, celui-ci tentera de lui rendre visite en passant par Hambourg lors de son second retour d’Angleterre. Dans son héritage se trouvent la plupart des documents originaux de la famille Bach, et c’est grâce à lui qu’ont été conservés beaucoup de manuscrits de son père, auquel il n’a jamais manqué de rendre hommage, et dont l’œuvre a été pour lui non pas une gêne, mais un stimulant.

Carl Philipp Emanuel Bach, pionnier du concerto pour piano, seul musicien important à avoir couvert par une production abondante tout le second tiers et une bonne partie du dernier tiers du XVIIIe siècle, ne fut jamais un classique si par classicisme on entend équilibre, mesure, synthèse harmonieuse de forces opposées. Il fut, comme ses frères, comme son contemporain exact Gluck, et même comme le jeune Haydn, un représentant typique de cette génération de 1750-1775 qui, avant l’essor définitif du classicisme et en l’absence de style intégré, dut cultiver une manière très (d’aucuns diront exagérément) individuelle : ce qui chez lui donna un romantisme passionné, de brusques modulations dramatiques, des rythmes imprévus et largement syncopés, une démarche parfois velléitaire, bref ces traits qui se résument par les mots « sensibilité » (*Empfindsamkeit*) et orage et passion (*Sturm und Drang*). Dans certaines de ses pièces pour clavier (il affectionnait particulièrement le clavicorde), à caractère de récitatif d’opéra, il alla jusqu’à supprimer les barres de mesure, et ce n’est pas pour rien que, sous les notes de l’une d’elles, un poète contemporain voulut et put inscrire les paroles du célèbre monologue d’*Hamlet*. « Un musicien ne peut émouvoir les autres que s’il est ému lui-même », disait-il volontiers : cette maxime, bien mise en pratique, fut de celles qui lui permirent d’éviter la galanterie, et d’occuper en son temps une position unique.

Marc VIGNAL

BACH JEAN-CHRÉTIEN (1735-1782)

Cadet des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien Bach, Jean-Chrétien, né à Leipzig, n’a que quinze ans lorsque son père meurt ; il n’a pu bénéficier au même titre que ses demi-frères Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, d’une génération plus âgés que lui, de l’influence et des conseils paternels. Il est alors envoyé à Berlin chez Carl Philipp Emanuel, membre de la chapelle royale de Prusse, et en reçoit une solide formation de claveciniste et de compositeur, tout en découvrant avec Graun, Hasse et Agricola les délices de l’opéra italien. Vers 1754, tant pour échapper au milieu familial que pour découvrir de nouveaux horizons, il se rend en Italie (voyage qu’avant lui aucun Bach n’a effectué) et, grâce à une bourse du comte Litta, de Milan, peut prendre des leçons auprès du fameux padre Martini, à Bologne. Pour obtenir le poste d’organiste de la cathédrale de Milan, il se convertit au catholicisme et, bientôt, se met à écrire des opéras (ni son père ni ses frères n’en composèrent un seul). De cette époque datent également la plupart de ses ouvrages religieux. En 1761, il entre en relation avec Londres, où il arrive en 1762, engagé comme compositeur d’opéras italiens au King’s Theatre pour la saison 1762-1763 : en février 1763, son *Orione* obtient un grand succès. La même année, il est nommé maître de musique de la jeune reine, née princesse de Mecklembourg, et occupera cette situation jusqu’à sa mort. En 1764, c’est lui qui introduit à la cour le jeune Mozart, âgé de huit ans. Premier Bach cosmopolite, Jean-Chrétien est aussi le premier Bach mondain. Il participe pendant vingt ans à une vie musicale et théâtrale intense, dirigeant à partir de 1764, avec le gambiste Karl Friedrich Abel, les concerts par abonnements « Bach-Abel », faisant chaque mercredi de la musique chez la reine, introduisant en Angleterre l'instrument nouveau qu'est le piano-forte. Il fait deux voyages à Mannheim, en 1772 et en 1776, et un à Paris, en 1778 (où il rencontre Mozart pour la deuxième fois), pour les créations respectives de ses opéras *Temistocle, Lucio Silla* et *Amadis des Gaules*. À son retour à Londres, il voit sa position minée par deux rivaux, le chanteur italien Venanzio Rauzzini et le pianiste allemand Johann Samuel Schröter, et n'arrive pas à faire face à des difficultés financières croissantes.

Sa mort prématurée, prix d'une vie de splendeur et d'une surexcitation dont on trouve le reflet dans son portrait par Gainsborough, émeut surtout ses créanciers, mais provoque chez Mozart, dans une lettre à son père, cette réaction rare : « Bach n'est plus, quelle perte pour la musique ! » Ivresse mélodique, élégance, sensualité, facilité apparente, cachant en réalité le métier le plus sûr, caractérisent en effet beaucoup de compositions de Jean-Chrétien Bach, et on comprend que ces qualités, qu'il ne faut pas confondre avec superficialité ou galanterie, et qui bien souvent sont celles d'un Allemand élevé aux meilleures sources avant d'avoir visité et assimilé l'Italie, aient eu sur Mozart un effet profond et durable. Les *Sonates pour clavier*, op. V et XVII, les *Quintettes*, op. XI, les *Concertos pour clavier*, op. I, VII et XIII, les *Symphonies*, op. III, VI, IX et XVIII ont une saveur irremplaçable. Il faut citer également de nombreuses symphonies concertantes et, parmi la musique vocale, plusieurs airs de concert dont l'un, *Ebben si vada*, avec piano obligé, servit peut-être de modèle à Mozart pour son *Ch'io mi scordi di te* K. 505. Jean-Chrétien Bach poursuivit la réussite : au prix de quels renoncements ? « Mon frère [Carl Philipp Emanuel] vit pour composer, moi je compose pour vivre », avoua-t-il une fois sans fausse honte. « C’est ainsi que Bach composerait s’il le pouvait », déclara-t-il un jour à ses auditeurs médusés après une de ses audacieuses improvisations au clavier. Des œuvres comme la *Sonate en ut mineur*, op. V, n° 6, ou la *Symphonie en sol mineur*, op. VI, n° 6, montrent que lui aussi savait ce que signifient profondeur et passion. On lui reproche souvent de ne pas être entré, après avoir été un de ses prophètes, dans la terre promise du classicisme de Haydn et de Mozart. Mais ce fut également le lot de tous les autres musiciens de sa génération, qui durent soit s’arrêter comme lui au seuil de ce classicisme, soit tenter de le contourner.

Marc VIGNAL

BACH JEAN-SÉBASTIEN (1685-1750)

Introduction

Une vie d’apparence simple, prédestinée à concevoir une œuvre sans précédent, suffisamment longue pour la mener à bien, suffisamment régulière pour ne point l’entraver. Une curiosité inlassable, un enrichissement constant. Une expansion souveraine, merveilleusement délivrée sinon de fatigues et même de dépressions, mais de reniements de soi et de ce que l’on pourrait appeler les logiques du désastre. Bach n’eut pas de tranches de vie à biffer. S’il est vrai, comme l’exprimait si bien un jeune philosophe grec, Démétrius Platon Sémélas, que « la musique adore les contrastes tout autant qu’elle abhorre les contraires », on peut dire que tout ce qui pouvait enrichir la musique afflua, chez Bach, avec une telle puissance que ce qui pouvait aller contre en fut banni, par simple conséquence naturelle. C’est la première grâce que nous avons à constater, et la plus heureuse chance. D’où s’ensuivit ce titre de *père de la musique*. En somme, un géniteur tel qu’il devint une référence pour un ensemble assez impressionnant de musiciens. Référence posthume et, par là, sujette à une foule de propriétés, souvent discutables. Il y a un cas Jean-Sébastien Bach, de la même manière qu’il y a un axe Jean-Sébastien Bach. On assiste, en effet, à toute une gravitation autour de lui de la pensée musicale des grands qui suivirent et le connurent. Tels s’en éloignent, puis s’en rapprochent. Mais qui pourrait ne pas constater que l’on ne se réfère qu’à une présence phénoménale, dont on ne peut avoir, ordinairement, qu'un sens tout subjectif et menacé d'illusions, pour autant que les traditions se soient trompées à son sujet ? C'est chose faite. Il y a, une fois de plus, maldonne, et nos « sublimes » sont à repenser.

1. Passionné de musique et de liberté

Jean-Sébastien Bach naquit le 21 mars 1685, à Eisenach. Il était le quatrième fils de Johann Ambrosius Bach et d'Elisabeth née Lämmerhirt, sa femme. Sans doute, comme c'était la tradition dans une famille vouée à la musique, commença-t-il ses premières études avec son père, « musicien de ville » et renommé pour sa maîtrise instrumentale. Mais celui-ci mourut alors que Jean-Sébastien atteignait sa dixième année. Il lui avait donné ses premières leçons de violon et d'autres instruments à cordes, et avait, pense-t-on, demandé à son frère de lui enseigner la technique de l'orgue. Bon écolier, bon latiniste, l'enfant se pliait aisément aux disciplines, encore qu'il eût une véhémence naturelle et un franc-parler dont il ne se départit jamais. (Nous dirons tout de go que, fort de ses évidences, il n'hésita jamais à les brailler, fût-ce dans la maison du Seigneur, dans laquelle il habitait comme chez lui.)

Orphelin, il lui fallut un tuteur chez qui il pût vivre. Ce fut son frère aîné Johann Christoph, organiste dans la petite ville d'Ohrdruf, non loin d'Eisenach. Jean-Sébastien demeura cinq ans dans la nouvelle demeure, contribuant aux frais de ménage en chantant dans les chœurs, car il avait une ravissante voix de soprano. Il devint *senior* à l'école, dès l'âge de quatorze ans, alors que la moyenne était d'environ dix-sept. Il se montra de plus en plus expert en latin et en théologie luthérienne (on sait que la théologie fut toujours pour lui un objet de délectation, et presque sa marotte). C'est son frère aîné qui lui enseigna le premier le jeu du clavecin. Il eut, du reste, beaucoup de peine à refréner l'élan du jeune élève qui voulait dévorer les étapes, non sans un certain désordre. Jean-Sébastien poussait l'envie jusqu'à dérober des partitions interdites pour les recopier au clair de lune. Il semble que le fils aîné ait été jaloux du benjamin prodige. Considérant bientôt qu'il ne pouvait être longtemps à la charge de son frère, Jean-Sébastien se fit agréer comme choriste au gymnase de Lüneburg. Il y suivit toutes les classes.

Sans doute, et ce fut un des lourds regrets de sa vie, aurait-il aimé poursuivre ses études dans une université. Mais, n'ayant pas les moyens matériels de réaliser son rêve, il décida d'entrer comme violoniste dans l'orchestre du duc de Weimar. L'adolescence était finie.

Commence alors, pour Jean-Sébastien, une période de conquêtes. Autodidacte sans en être un, et plus indépendant qu'autodidacte, il va s'exercer à son métier, quotidiennement, avec passion, rejetant tout ce qui tend à l'entraver dans la libre recherche de son art.

Quelques mois après son arrivée à Weimar, il se fait nommer organiste dans la petite ville d'Arnstadt (l'orgue de son église étant tout neuf !). Nous sommes en 1704. Quatre ans plus tard, il ne supporte pas que le conseil municipal l'accuse d'une absence interminable : il était allé à Lübeck, entendre l'illustre Buxtehude jouer de l'orgue dans les *Concerts du soir*, qui faisaient courir tant de mélomanes, et avait oublié le temps et même sa fiancée, Maria Barbara ! « Quatre mois au lieu de quatre semaines », et l'on avait chuchoté que Buxtehude lui avait offert la main de sa propre fille, malheureusement un peu disgraciée et dont personne ne voulait. Ce fut là le seul ennui qui sortit Bach de son enthousiasme. Excédé aussi de la réputation d'intransigeant et de batailleur qu'il s'est faite à Arnstadt, Bach s'en va à Mülhausen, en 1707.

Il s'y marie avec Maria Barbara, sa cousine. Et, de nouveau, les disputes éclatent entre ses supérieurs et lui. Il boude surtout le surintendant Fröhne, qui est piétiste et qui considère la musique comme une source de dépravations. C'est insulter « un des plus doux présents de Dieu », et l'affaire va mal. De plus, Bach veut un carillon à son orgue qu'il pourrait manœuvrer avec ses pieds. Ce serait encore un charme et un camouflet pour le rigorisme des piétistes. Par surcroît, fort des leçons de Lübeck, il tend à un style hardi, très « coloriste », riche de timbres et d'ornements, de contrastes rares et savants ; bref, il veut montrer tout ce qu'il sait et nul n'en veut. Il agace et gêne. En conséquence, un an après, nouvelle fuite. En juin 1708, il retourne à Weimar, et là, pendant neuf ans, il exercera les charges d'organiste et de musicien de chambre ; en 1714, il ajoutera à ses titres celui de *Konzertmeister*.

Rien ne pouvant durer, Bach, devenu un éblouissant organiste et quasi légendaire (« C'est le diable ou Bach en personne ! »), jouissant d'une situation fort honorable, ayant des élèves brillamment doués et une vie de famille sans cesse enrichie de nouvelles naissances, Bach donc prit ombrage de ce qu'à la mort du *Kapellmeister* Drese on fît appel au fils de celui-ci, médiocrement doué, pour assumer cette charge, et non pas à lui. Ce fut le prétexte. En fait, le duc le punissait, ce faisant, d'entretenir des relations amicales, voire insolentes, avec son neveu Ernst August, dont il ne pouvait souffrir les idées ni le caractère. Le duc était allé jusqu'à interdire toute relation avec son neveu ; ce qu'apprenant, Bach n'eut de cesse qu'il n'ait offert à Ernst August, son élève, et à la barbe de l’oncle redouté, un concert d’anniversaire et un compliment écrit de sa meilleure plume ! C’était pousser loin le plaisir de fustiger le pouvoir, et la mort du vieux Drese avait fourni au duc une excellente occasion de riposter. Bach voulut donc partir.

Fort opportunément, son ami, le duc Ernst August, avait une sœur qui, en 1716, avait épousé le prince Léopold d’Anhalt-Köthen. Celui-ci, passionné de musique, apprenant que Bach aimerait se rendre à sa cour, se fit un devoir de réorganiser le corps des musiciens. Il offrait à Jean-Sébastien des conditions excellentes. La cour était calviniste, et la musique religieuse n’y trouvait donc point d’expansion possible. Mais, et c’est ce qui alléchait Bach, la musique de concert avait à la cour grande importance et le compositeur élu pourrait y débrider toute son invention. Bach ne pensait pas que le duc de Weimar ferait opposition à sa demande de congé, et irait jusqu’à le mettre en prison (du 6 novembre au 2 décembre 1717). Mais cela n’eut d’autre effet que de renforcer sa hargne. Finalement, le duc, voyant que Bach ne céderait pas, lui notifia et son congé et sa disgrâce.

Le séjour de Bach à la cour de Köthen fut un des plus heureux de sa vie. Le prince Léopold, musicien lui-même, favorisait toutes les entreprises de son *Konzertmeister,* et ne l’empêchait pas d’entreprendre des voyages dans les grands centres musicaux. Bach, à cette époque, se passionne pour les diverses formes du concerto et de la suite, et en compose, si l’on en juge par les comptes du relieur chargé d’assembler les diverses parties de ses œuvres, une quantité impressionnante. C’est une énorme perte pour la musique que de n’avoir pu retrouver la plus grande partie de ces ouvrages. C’est à Köthen qu’il entreprit de composer tout un groupe de pièces pour la formation de son fils aîné, Wilhelm Friedmann, qui manifestait des dons remarquables pour la musique. Cela nous vaudra ce

Klavierbüchlein qui fit tant pour sa gloire, et qui demeure un des ensembles les plus impressionnants de l'art pédagogique, tel qu'un grand musicien peut l'entendre.

Mais en juillet 1720, alors que l'aîné vient d'atteindre sa dixième année, un malheur frappe la maison : Maria Barbara meurt. Jean-Sébastien se trouvait alors en Bohême, à Carlsbad, où le prince Léopold faisait sa cure d'eaux. Lorsque Bach revint, il apprit que sa femme était déjà enterrée. Ce fut un des coups les plus affreux qu'il eut à subir. On sait combien il était profondément religieux, et combien lui fut apaisante et douce l'idée même de la mort. Il aima toujours ce prolongement d'éternité, au plus secret de lui-même, et sa foi ne fut jamais séparable de la plus totale confiance. Cela, sans doute, lui rendit moins terrible cette rupture soudaine avec la présence de celle qui l'avait secondé dans toutes ses premières luttes.

Mais, pour un homme semblable – et fort occupé –, il ne pouvait être question de laisser trop longtemps ses enfants seuls. De plus, il ne voulait pas d'un déséquilibre engendré par trop de solitude ni d'une mélancolie qui allait à l'encontre de sa foi. Il remarqua, quelques mois après, Anna Magdalena Wilcken, ravissante jeune fille de vingt ans, cantatrice à la cour et fille d'un trompette de l'orchestre princier. Dès décembre 1721, ils se marièrent. Bach avait trente-six ans.

Ce ne fut que lorsque le prince, devenu veuf, décida de se remarier avec une princesse d'Anhalt-Bernburg que les perspectives s'assombrirent. La princesse n'aimait pas la musique, et le prince, occupé par des soucis de réfection de ses appartements et de reconstitution de sa garde, se fit plus lointain. Bach, ne se sentant plus aussi aimé et indispensable, commença à rechercher un autre poste. Ce devait être, après d'infinies tergiversations, le cantorat à l'école Saint-Thomas de Leipzig.

S'il est vrai que les vingt-cinq années passées en cette ville virent naître une des parties les plus grandioses de l'œuvre de Bach, il est vrai aussi qu'elles furent les plus pénibles. On peut dire qu'il s'y est enlisé malgré lui. Le détail de ses querelles avec ses supérieurs et les notables de la ville ferait tout un volume. On n'avait pas voulu de lui dès le commencement. On espérait que Telemann prendrait la place. Bach ne fut accepté, pour ainsi dire, que par pis-aller. Le conseiller Platz a fort bien dit la chose : « Puisque nous n'avons pas pu obtenir le meilleur, nous devons nous contenter d'un médiocre. » Quant à l'école Saint-Thomas, elle était vétuste ; les élèves y étaient mal logés et mal nourris, les disciplines archaïques. Bach se voyait astreint à enseigner le latin ou à surveiller les classes tout autant qu'à essayer de faire chanter ses cantates avec des éléments dont l'art de *vocaliter* et d'*instrumentaliter* était défaillant. Ni son indépendance, ni son libéralisme, ni son bon sens, et moins encore son génie – qui adorait les prouesses – n'y trouvaient leur compte.

À la mort de Christiane Eberhardine, femme de l'électeur de Saxe (septembre 1727), Bach essaya, en composant son *Ode funèbre,* de se prémunir contre les attaques du conseil de l'université, qui lui était hostile, puisqu'il n'avait pas de grade supérieur. Vainement. Et toutes les tentatives réitérées de fuir Leipzig, au long des années – fait du reste assez étrange –, échouèrent. Pendant ce temps, les chefs-d'œuvre s'accumulaient. Si les élèves de Saint-Thomas et surtout ceux de l'université, à l'inverse des notables, aimaient profondément la musique du grand cantor, il ne semble pas que l'auditoire des officiels s'en soit grandement ému. Même une partition aussi prodigieuse que *La*

Passion selon saint Matthieu ne souleva aucun enthousiasme, et on lui trouva des allures d'opéra !

Ainsi s'écoula l'existence de Bach à Leipzig, divertie quelquefois par des voyages, dont le plus heureux fut celui qui le conduisit à Berlin, chez Frédéric le Grand, qui le reçut avec de grands égards.

Pendant l'hiver de 1749-1750, le grand musicien, qui avait toujours souffert de myopie, subit une opération aux yeux, car sa vue avait baissé au point de le laisser presque aveugle. L'opération échoua et il perdit complètement la vue. Le 18 juillet 1750, soudainement, il la recouvra, mais quelques heures après il fut terrassé par une attaque d'apoplexie. C'était la fin. Il mourut dans la soirée du 28 juillet, et fut enterré au cimetière Saint-Jean.

Il laissait une œuvre dont on pourrait dire qu'à elle seule elle est une Europe de la musique, magnifiée et portée à un degré d'autonomie incomparable. Quoi qu'il ait entrepris, il n'échoua en rien, et, hormis certaines pages de jeunesse, un peu irrégulières, il porta son art à un point de maturité et d'équilibre sans équivalent. De surcroît, toute son œuvre est préservée, comme par miracle, de toute scolastique. Nul n'est d'une plasticité aussi fine et tendre, nul n'est plus inventif, nul ne respire aussi aisément dans les architectoniques les plus subtiles et les plus fortes. Il est un des musiciens les plus libres et les plus logiques de l'histoire. On ne peut s'étonner, en conséquence, de la fascination de son œuvre sur les générations qui la connurent. Les contrastes mêmes que l'on y voit démontrent la richesse de sa substance et l'infinité de ses pouvoirs.

2. Difficile exégèse

Disons sans plus attendre que le malentendu le plus grave touchant la musique de Bach provient du sens défectueux que l'on a de l'homme, de l'œuvre et aussi du style de son époque. Après l'art savant qui prévalait encore au début au XVIII^{e} siècle, la musique, comme fatiguée de recherches polyphoniques excessives, se tourne vers le « style rococo ». Le contrepoint tend à disparaître au profit d'un verticalisme harmonique simple, qui soutient une mélodie, ou un *bel canto*, de caractère expressif, et, selon le vœu de Görner, « charmant, gracieux et badin ». Parallèlement, les traités d'écriture formulent des exigences et, déjà, s'éloignent beaucoup des légitimes prérogatives qui faisaient tout le sel du jeu des anciens. Ce qui « allait de soi », à savoir un besoin d'expansion naturel des langages, tend à se resserrer autour d'un dogme. D'où un durcissement des logiques tonales. Les règles, très exactement, s'embourgeoisent et, en dépit d'une apparence plus aisée et plus séduisante, accroissent leur rigorisme. La preuve la plus évidente réside en ces schèmes harmoniques (relations étroites et comme élémentaires, par exemple, des toniques, dominantes et sous-dominantes, ou encore raccourcissement des procédés de tension, ou limitation des licences touchant les retards, les notes de passage et les appoggiatures). De même, les formes deviennent des règlements. On coule en quelque sorte la musique dans des moules. Tout un ritualisme du *beau style* tend à s'instaurer. Or Bach, qui connut la première montée de la vague *galante*, n'en voulut pas et, à l'inverse, poussa le paradoxe jusqu'à surenchérir dans les prérogatives de l'art savant. C'est donc par l'approfondissement du style ancien qu'il imposa sa transcendance, et contre son époque.

On ne peut dès lors s'étonner que, passé près d'un siècle, le maître de Mendelssohn, Zelter, qui avait été formé à l'école de Haydn, se plaignît des « licences » de Bach, lorsqu'il le découvrit. Première erreur grave. Zelter voulait trouver dans l'ancien un modèle de stricte vertu qui pût endiguer la montée du mouvement romantique, qui, lui aussi, à sa manière allait à l'encontre du style rococo de sa jeunesse. De là vint qu'il arrangea Bach à sa façon, le corrigea, notamment, de ses « amabilités de dorure légère » issues de la coupable musique française et voulut prèsenter un Bach rigoureux, modèle des enfants sages et recteur strict des bons usages. Ce ne serait rien si la chose ne s'était imposée telle. Et cela nous valut une interprétation souvent erronée de la musique de Bach. Très exactement, on tend à lui enlever tout ce qui le caractérise et à lui conférer l'esprit même qu'il détesta, à savoir celui des notables de Mülhausen ou de Leipzig. Et la chose est à ce point cristallisée et sacralisée que le simple fait de protester au nom des documents historiques les moins contestables provoque la crainte chez la plupart des interprètes.

Or quelles étaient les caractéristiques du jeu de Bach et quelles impressions communiquait-il à ses auditeurs ? Tous les documents sont formels sur ce point : il surprenait l'auditoire par son extraordinaire virtuosité, son feu, l'invention étonnante des timbres, des styles, des contrastes, et, en quelque sorte, par la richesse de l'expression. Quand on connaît l'homme, sa fougue, sa virulence même devant les êtres qu'il n'aime pas, son individualisme, son don total à son art – ce fut un fleuve de travail ! –, il ne peut plus être question des sages rigorismes par quoi on essaie de mieux l'approcher. Il les déchire de naissance. Si l'on avait un génie littéraire à lui comparer, il faudrait penser à Shakespeare et non pas à Malherbe ! La grande chance de Bach est que la précision de son écriture en préserve malgré tout la substance. On ne le peut appauvrir ni durcir (puisqu'il est essentiellement riche et d'une plasticité merveilleuse) au point de faire de lui son propre contraire.

Prétexter la lenteur de son époque est une grande naïveté. Est-ce à dire que les pulsions passionnelles, par exemple, sont, de nos jours, plus vivaces ? C'est souvent l'inverse (on pourrait aussi dire que qui ne comprend pas le pourquoi des vingt et un enfants de Bach ne comprend pas l'homme Bach). Par surcroît, la virtuosité des musiciens, et cela depuis des millénaires, fut toujours *transcendante*. Il suffit pour cela de seulement regarder l'œuvre du cantor : elle est et elle sera comme elle fut, à savoir d'un abord technique extrêmement périlleux. Le temps ne l'a pas simplifiée. En conséquence, il est évident que celui qui jonglait avec elle stupéfiait (d'où l'exclamation « Il est diabolique ! », par laquelle les contemporains manifestaient leur enthousiasme). Ainsi, qui ne rend pas ce feu, cette souplesse, cette intelligence souveraine de l'expression, ce sens du symbole, notamment, dont cette œuvre est remplie et ne possède pas la qualité essentielle de l'art de Bach, « raviver la musique et ceux qui l'écoutent », se trompe et nous trompe.

3. La symbolique de Bacb

Les symboles qui nourrissent la musique de Bach ont soulevé beaucoup de controverses. Certains voudraient ramener à l'étroite musique ce qui, précisément, tend à la dépasser et à la pousser jusqu'au chiffre sonore d'une idée, d'un phénomène ou d'un état psychique. Mais, là encore, en dépit des gloses, c'est l'œuvre qu'il faut consulter, et la présence d'une symbolique dans la musique de Bach ne peut pas être mise en doute. Pourrait l'être seulement la conscience claire que Bach en eut ; mais, quand on connaît le goût du temps pour la numérologie, les phénomènes oniriques – qui compensent singulièrement la tendance rationaliste du siècle –, le symbolisme par quoi l'on tend à des équivalences de synthèse entre toutes les manifestations naturelles ou surnaturelles – rapports des sons, des nombres et des couleurs, rapports des tonalités et des *états d'âme*, personnification par un graphisme musical d'un être ou d'un objet, ou d'une de leurs propriétés –, on ne peut douter que Bach, qui aimait ces « franges d'ombre », n'ait eu un goût délibéré pour ces correspondances où il allait puiser de quoi enrichir sa musique. Il ne faut pas confondre, néanmoins, symbole et description : une ondulation d'arpèges peut figurer chez Bach les vagues du Jourdain, mais le dessin prévaut sur le résultat sonore. Souvent le symbole se voit plus qu'il ne s'entend, et la conjonction entre la vue et l'ouïe ne s'accomplit que si l'on a connaissance de la chose exprimée. Aussi bien, jamais Bach, qui fit pourtant grand usage de la description (comme la plupart des musiciens de son temps et de tous les temps), ne laisse celle-ci prévaloir sur l'équilibre de la forme et l'unité du style. Son monothématisme à lui seul le démontre. La polyphonie, du simple fait de sa nature, voile le dessin symbolique qui peut y être inclus. Mais celui-ci détermine souvent son caractère. Ce chiffre symbolique se présente alors comme une sorte de germe donnant cours à toute une prolifération arborescente. Partant de là, l'interprétation doit refaire, en quelque sorte, le même parcours. Bach attachait une grande importance au langage : aux titres, par exemple, tout autant qu'au texte d'un choral ou d'une cantate. C'est à l'ordinaire le poème qui lui suggère le symbole sonore. Répétition d'une même note : c'est la tombée du jour et, par extension, la fin de la vie ou le cérémonial funèbre (les glas, par exemple). Dessins chromatiques : c'est l'état anxieux, et sa cause (conflit intérieur) et sa conséquence (instabilité, souffrance obsédante). L'Agneau sauveur, c'est l'équilibre harmonieux de la double nature et, par extension, le rythme masculin équilibré et attendri par le rythme ternaire féminin. Chaque fois que Bach veut en quelque sorte nous conduire aux portes du bonheur ou du paradis, il s'exprime instinctivement en féminisant ses rythmes et ses courbes ; aveu profond qui montre à quel point cet homme avait le sens du rapport complémentaire des deux natures. Dans ce tissu si riche de la symbolique se découvre un des aspects les plus mystérieux de ce musicien et notamment la part prophétique qu'il faudrait longuement étudier pour mieux saisir jusqu'où sa raison se fonde.

4. Les deux natures

Comme l'a remarquablement formulé Debussy, « dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ». La plasticité de la musique de Bach est la caractéristique majeure de son génie, et il n'est d'interprète qui ne doive avant tout y penser. Si on lui ôte ce plaisir des courbes diversifiées à l'infini, ce délice du méandre, l'horreur innée de la droite – tout un groupe de musiciens et non des moindres le louèrent d'être « carré » et « anguleux », tant ils le lisaient de près ! –, on manque complètement l'aspect le plus extraordinaire de son génie. En ce sens, Beethoven est son plus glorieux opposé. Mais l'extrême virilisation de l'art de ce dernier souffre d'un manque, et l'élément féminin n'y parvient pas à maturité. Cela ne peut du reste gêner que ceux qui aiment à contempler en une œuvre une double polarisation harmonieuse plutôt que des déséquilibres héroïques. Toute une morale des profondeurs que l'on peut demander aux arts se dégage de là. L'analyse des seuls graphiques de Bach montre aisément le jeu des forces proportionnelles et combien les pulsions ascendantes, par exemple, sont contrebalancées par les descendantes, les deux parvenant toujours ou presque à établir une moyenne. C'était, du reste, pour Bach, une règle du beau et bon style. Trop d'agression virile – ce que l'on savait déjà fort bien au temps d'Avicenne – crée des excès et des défectuosités caractérielles, si ne les compensent pas les contreparties du don de soi et de l'attendrissement « féminin ». À simplement regarder une partition de Bach, on voit jouer ce balancement admirable et cette *sur-raison,* et l'on comprend aussitôt ce que Debussy admirait. Aussi pourrait-on dire que la musique de Bach aime à visiter les courbes. Il n'a pas l'effroi du labyrinthe, bien au contraire il en a le plaisir. C'est que, Dédale lui-même, il se joue de ce qui peut devenir pour les autres un redoutable emprisonnement. S'il a boudé l'époque galante, dont il connut la première vague, c'est qu'il ne pouvait être dupe de la sclérose et du dessèchement qui s'y manifestaient sous d'apparentes simplifications. À fuir cette écriture quasi végétale, cet art des rapports subtils, la véritable force de l'esprit se dégradait, et sa liberté et sa profonde élégance. Nous le disions plus haut : l'harmonie a beaucoup perdu en perdant l'art du contrepoint de Bach ; et s'il est vrai que Bach perdure, il se peut que, plus qu'aucun autre, il nous oblige à remettre en question les « fatalités irréversibles de l'histoire ». Car, de la même manière qu'il put lui-même instaurer son temps propre, au centre du temps extérieur – qui, dit-on, gouverne les modes et les styles –, il est vrai, en conséquence, qu'il nous est possible d'objectiver nos raisons, jusqu'à ne point les laisser s'assujettir à ce qui ne participe pas, essentiellement, de nos profondeurs véritables. Possibilité que Bach démontra d'abondance.

5. Les formes

Bach naquit architecte. Mais, là encore, il faut bien entendre l'éloge. Il va moins à une architecture que l'architecture ne vient à lui. Il se trouve en sa musique une permanente disponibilité de la forme qui en fait le prix. Sa pédagogie elle-même en fournit la preuve, laquelle était merveilleusement empirique. L'expérience librement avancée l’emportait toujours sur le concept préalable, et cela parce que l’élève ne peut voir d’emblée la justification de celui-ci : on n’apprend pas la nage hors de l’eau. De même, toute dogmatique, en ce qui concerne les formes, prive celles-ci de leurs meilleures vertus. C’est tout le drame, si choyé par les sots, du fameux lit de Procuste, où l’on vous raccourcit les membres, ou vous les rallonge, si vos dimensions naturelles ne sont pas exactement semblables aux archétypes du « beau parfait » que ce lit prétend avoir. Est-il tyrannie plus affreuse, mais malheureusement si souvent réclamée ? Que l’on songe aux canons de la forme sonate, par exemple, telle qu’elle se fixe au temps de Mozart ; et qu’on la compare aux conceptions des sonates de Bach... Voir seulement en celles-ci des dérivés de la suite primitive, c’est escamoter l’esprit même qui se plaît à ces élargissements ou à ces dérivés. Bach ne toise pas la musique de l’extérieur, et son emprise sur la matière n’a rien d’arbitraire. Ce sont les pulsions de la musique qui en déterminent les structures. Du reste, qui ne sait les étonnantes « irrégularités » – et un tel mot condamne le pion « sacré » qui se cache en la plupart des maîtres – que présentent les fugues du cantor ? On peut y suivre à vif le *jeu* dont il ne se lasse pas, parce qu’il lui propose sans cesse une foule d’inventions. Et on n’insistera pas sur les « fusées irrationnelles » que présentent les fameuses toccatas pour orgue, qui mettent l’analyste au défi de les justifier, sinon par l’épanouissement de la seule musique...

On veut signaler simplement ces échanges perpétuels et cette capacité de maturation que cette musique nous montre. Bach fut toujours amoureux de l’excellente musique du voisin. Il ne cessa de prospecter, puis de s’accroître des richesses de sa prospection. C’est pour cela qu’il est le plus européen des grands musiciens allemands et le contraire d’un pangermaniste trop exclusif, ce que Zelter ne verra pas non plus. Trop chrétien pour une frontière, pourrait-on dire de Jean-Sébastien. Et l'amplitude de son compas, ne serait-ce que dans cette prolifération des formes (et des styles qu'elles impliquent), montre combien cela, chez lui, était conscient et allait de soi. C'est ainsi que, si nous voyons les coloristes du nord de l'Allemagne lui donner occasion de surenchérir sur la diversité de la palette, notamment lors de la découverte de Buxtehude, dans sa jeunesse, nous le voyons, dès Weimar, demander aux Italiens un éclaircissement du rationalisme des formes, tout autant que des « caractères contrapuntiques » jusqu'ici ignorés. De même, le style français et tout ce qu'il entraîne avec lui de poésie ou de présence particulières l'incitera à plus d'élégance. Bach s'exerce avec un goût étonnamment affiné à la pureté multiforme de l'univers musical. Il ne se borne jamais, lui pourtant si avide d'unité, aux étroites limites d'une courte perfection, et, si, malgré tout, il est cerné par ses propres figures, ce ne sera que parce qu'elles sont infranchissables, étant celles de sa personnalité vraie. De là vient qu'il dessine si puissamment un type de génie qui ne craint nulle outrance, nulle avidité de connaître, nulle perte de la personnalité, nulle crainte du don de soi, et qui ne redoute pas que son expansion naturelle puisse altérer les règles de la raison. Au point que l'on peut voir dans la référence à Bach, vers laquelle viendront tant de grands musiciens menacés, un besoin de thérapeutique, une panacée, tour à tour (selon le cas du malade), de liberté ou de logique. De là encore cette « mouvance » de l'influence de Bach. Tel s'en fait un cilice, et tel autre y danse. Tel y calcule et tel autre y rêve. S'il ne présentait que des formes fixées une fois pour toutes, il n'aurait pas sur nous ce pouvoir.

6. Technique d'une transcendance

Les grands musiciens, et les plus savants, sont les plus abondants. Disons qu'ils possèdent l'art de jeter sur le papier l'essentiel. Ils ignorent la pathologie de la lenteur. Ainsi, il apparaît que Bach est un anti-Boileau ; du moins du précepteur avide d'un faux bon sens :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage...

Ce sont là des formules dont les morales dérivées des tyrannies vulgaires aiment à se nourrir. Beauté exigerait douleur. Ce à quoi Bach eût répondu, ce que son œuvre et son art de la pédagogie démontrent : « Apprenez à marcher sans vous tordre les chevilles ! » ou encore : « Délivrez-vous des nobles bégaiements ! »

Il disait devant des personnes que son art de faire étonnait : « J'ai beaucoup travaillé. Quiconque travaillera comme moi pourra faire ce que je fais. » Où l'on constate combien, au-delà du sourire malicieux, régnait un solide bon sens, délivré des tabous paralysants et soucieux de saines expériences. Bach respire aisément à haute altitude. Tant il est habitué au don permanent de l'expression de soi qu'il n'y prend pas garde. C'est ainsi que, le plus souvent, il laisse couler sur le papier (ce que les premiers jets dévoilent) fugues et sonates. Il n'y revient pas et les ratures sont rares. Son art de la correction est différent de celui de la plupart : il comporte moins de retouches (au sens où l'entendent les peintres) que de repentirs, accentuant la fraîcheur d'une courbe ou rendant un rapport plus subtil. Bach se corrige peu sur-le-champ. Ce n'est que passé un temps plus ou moins long, et selon le hasard d'une relecture, qu'il se plaît à modifier un texte plus ancien. Tout se passe donc comme s'il avait appris à se désentraver de toute gêne. En ce sens, Mozart est proche de lui, disant : « Le difficile est de dénouer un fil sans le rompre. » Bach se fait confiance. C'est le premier des apprentissages. La maîtrise vient lorsque la ligne, qui se déroule au ralenti – puisque l'écriture est plus lente que la pensée –, est en conjonction parfaite avec la secrète exigence intérieure. Cela demande une collaboration très juste des facultés qui régissent une création.

C'est ici où l'on pourrait repenser toute l'histoire de la musique et des arts : il y a ceux qui veulent régir leur musique, et ceux qui veulent que leur musique les régissent. Beaucoup de révolutions, et souvent malheureusement, sont nées des premiers : et l'on peut dire que les seconds obtinrent les plus heureuses synthèses. C'est le cas de Bach. Car il est très évident que les premiers sont menacés par l'excès du subjectivisme passionnel – lequel détermine à l'ordinaire les grandes modifications dans l'ordre des syntaxes et de leurs conséquences psychologiques. Tandis que les seconds, devant endosser leur temps et les contradictions qu'il comporte, apprennent à se laisser régler par l'ensemble de leurs facultés. Le travail consiste alors, par une longue interaction entre désir et conscience claire, à éliminer, comme on l'a dit, tout ce qui entrave la qualité profonde des pulsions créatrices. Où l'on voit que la déesse de la Bonté ne règne pas dans les conservatoires... Ni le goût des « fertilités heureuses » ! Et, si nous voyons, au cours des siècles, tant de révolutionnaires d'apparat se situer si ingénument au rang des policiers, cela ne doit pas nous surprendre. Ils ne sont que les fils de leurs pères... et pas davantage. Mais leurs préceptes compensateurs sont commodes et brillent dans les salons.

On peut s'interroger sur la façon dont Bach travaillait. Il l'a dit lui-même : « Il en va pour le contrepoint comme d'une conversation entre plusieurs personnes. » Il suffit de commenter la phrase pour voir se défaire ce nœud gordien. La conversation est centrée sur un sujet. Chaque voix est donc écoutée séparément, et la collaboration avec le sujet est en quelque sorte instinctive. Bach peut aussi bien écouter et transcrire au fur et à mesure qu'elle est dictée, une voix basse, moyenne ou élevée. L'une peut prédominer sur l'autre, mais toutes, cela va sans dire, se laissent former selon la syntaxe que le musicien dès longtemps maîtrise. De là cette étonnante souplesse et cette latitude de jeu. La mémoire seconde y a sa part cachée. De même ce que l'on peut appeler l'audition nouménologique. C'est un peu le processus du ver à soie, qui, fil à fil et selon cette admirable gymnastique qu'il tient de nature, forme son merveilleux cocon. Il n'y a aucune raison pour que le cocon ne soit pas réussi, et, s'il ne l'est pas, c'est que le fileur souffre et ne jouit pas de l'harmonie naturelle de ses facultés. Les subtiles pathologies de la création chez les hommes sont-elles autres choses que des accidents que la nature essaie de compenser ou d'annihiler ? La plus grande leçon de Bach consiste en cette préservation savante de ses dons personnels, sans quoi il ne serait pas ce musicien que nous admirons.

7. L'homme de foi

À pousser aussi loin dans l'art d'*être*, Bach éclaire les dimensions profondes de sa mystique. Il y pense moins qu'il ne la respire. On comprend, à le voir tel, qu'il n'avait nul besoin d'une église (sinon pour lui assurer ses légitimes revenus). Son fils Carl Philipp Emanuel, le Bach de Berlin, ne cachait pas que le travail des fameuses cantates était une obligation en vue du pain quotidien. Son père, en toute loyauté, eût pu dire la même chose. Il est vrai que cette couleur du temps, cette grisaille extérieure qui affectent parfois sa musique, ce sérieux-des-bons-usages sont le tribut versé inévitablement à la nécessité quotidienne. Le fond de la nature de Bach est beaucoup plus insolite, on pourrait même dire sauvage, que ce que les apparences exigeaient. Sa foi préserve son autonomie. Ses goûts pour la théologie ne lui fournissent que des occasions d’en traiter pertinemment et par voie dialectique. En réalité, son Dieu le constitue organiquement, si l’on ose dire, et, pour lui, c’est la première recounaissance. De là cet apaisement spontané de l’Esprit saint, par exemple, qui n’a rien pour lui du tourmenteur, comme il en va pour beaucoup de mystiques. Il suffit de constater ce que sa musique nous exprime à son sujet pour voir que Bach ignore ce conflit.

Aussi les objections des piétistes au sujet de la musique le laissèrent-elles indifférent, passé la colère. Ils attaquaient l’empirisme de sa foi, et le mot est court. Il faudrait dire sa vie même. Nul argument n’eût compensé sa faillite, et l’insulte à l’évidence : « Me reconnaissant doué pour établir une musique régulière pour la plus grande gloire de Dieu... et l’éducation de mon prochain... » Tout ce qui peut aller contre cela est d’avance banni et doit l’être. Les inquisiteurs de diverses obédiences n’eussent certainement pas aimé le personnage et eussent flairé en lui quelque hérésie... Cela ne signifie pas que Bach ne souffrait pas de mélancolie, voire, vers la fin, d’une claustration un peu hypocondriaque. De même, trop de morts parmi ses enfants et ses proches l’affectèrent, pour que l’on ne puisse s’expliquer cette nostalgie de délivrance qu’il éprouvait à penser à l’au-delà. Mais il est évident qu’il ne cessa de reprendre force en son Dieu ; non point tant à argumenter sur ses raisons de croire en lui qu’à s’abandonner aux *constances* d’une façon d’être par lui. Sa musique était un acte *nouménologique* permanent ; ce que ne peuvent comprendre que ceux pour qui il en va de même. Tout analyste se voit forcé de constater ce fait secret d’une structure complexe, qui n’est pas séparable du résultat que l’œuvre nous présente.

8. Le baroque et l’homme des

Cependant, l'œuvre de Bach est l'une des moins *naïves* qui soient. Il suffit de le comparer à Monteverdi, par exemple, pour comprendre ce dont notre cœur peut se plaindre. Nous évoluons très loin de cette fraîcheur de naissance que possédait auparavant le tonalisme. Très loin aussi, et plus encore, de ce que souhaitait capter l'esprit de la Renaissance. Cette douce ténuité d'aurore qui baignait la musique des madrigalistes, par exemple, laisse place à un midi dont la touffeur est assez oppressante. Bach est un adulte. Le dressage que propose le *Klavierbüchlein* à lui seul le démontre. Musique dont l'efflorescence se développe au centre d'une époque déjà durcie et où les morales d'État n'ont que faire de la notion de bonheur. Les compensations de poétique ne peuvent, dès lors, échapper entièrement aux nécessités du jour. C'est pour cette raison que ce que nous appelons la musique baroque entend peindre les dualités et les troubles dont le temps est chargé. Le romantisme n'est pas loin, l'orage couve. L'excès même des arabesques, la prolifération des *possibles* qui caractérise les expressions musicales, cette avancée d'une forêt de Brocéliande où tout peut être suggéré, et transformé, peignent l'amer délice de devoir vivre sans innocence. Mais que fallait-il, sinon s'abandonner à l'art pur d'une complétude de soi, et faire fortune de l'ambiguïté que comportait l'époque et que l'on ne pouvait pas outrepasser, sinon par la qualité de l'ouvrage entrepris ? C'est la grande sagesse de Bach que de n'avoir pas eu, au point d'engendrer un déséquilibre, la nostalgie de ce qui n'était plus possible en lui. La prudence qu'il met à ne point s'engager dans l'aventure de la jeune musique galante s'exerce aussi à ne point s'abandonner à ce qui n'est plus. Passé et avenir sont ainsi retenus, et leurs charmes exorcisés. Il est admirable qu'un génie soit, à ce degré, et touchant tant de points difficiles, justifiable. Une grâce est sur lui, et comme tangible. Peut-être est-ce, sans trop l'avouer, ce que nous admirons avant tout en cet homme. Une aisance à être, sans précédent, et l'art d'être tel, sans souci d'originalité préalable. Nul doute que son œuvre nous présente longtemps encore une infinité de leçons. Nous ne cessons de commencer la musique, et l'histoire, en conséquence, ne cesse d'être neuve à nos yeux. C'est beaucoup, en regard des famines, qu'un pain quotidien...

Luc-André MARCEL

Bibliographie

O. ALAIN, *Bach*, Hachette, Paris, 1970
A. BASSO, *Jean-Sébastien Bach* (trad. de l'italien par H. Pasquier), vol. I : 1685-1723, vol. II : 1723-1750, Fayard, Paris, 1984-1985
M. BITSCH, *« L'Art de la fugue », introduction, analyse et commentaires*, Durand, Paris, 1967 ; *« Le Clavier bien tempéré », édition analytique*, vol. I, Leduc, Paris, 1989 ; *« L'Offrande musicale », édition analytique*, Labatiaz, Saint-Maurice (Suisse), 1990
F. BLUME, *J.-S. Bach im Wandel des Geschichte*, Bärenreiter, Kassel, 1947
P. BUSCAROLI, *La Nuova Immagine di J.-S. Bach*, Rusconi, Milan, 1982
R. DE CANDÉ, *Jean-Sébastien Bach*, Seuil, Paris, 1984
G. CANTAGREL, *Bach en son temps*, Hachette, 1982
J. CHAILLEY, *Les Passions de J.-S. Bach*, P.U.F., Paris, 1963, 2^e éd. 1984 ; *« L'Art de la fugue » de J.-S. Bach*, Leduc, 1972 ; *Les Chorals pour orgue de J.-S. Bach*, *ibid.*, 1974
H. T. DAVID & A. MENDEL dir., *The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, Norton, New York, 1945, éd. rév. avec suppl., 1972
N. DUFOURCQ, *Jean-Sébastien Bach, le maître de l'orgue*, Floury, Paris, 1948, nouv. éd. Picard, Paris, 1984
A. DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 vol., Bärenreiter, 1971
W. EMERY, *Bach's Ornaments*, Novello, Londres, 1953, 6^e éd. 1965 (*Les Ornements dans l'œuvre de Bach*, Van de Velde, Tours, 1971)
J. N. FORKEL, *Über J.-S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802 (*Vie de Johann Sebastian Bach*, trad. G. Geffrey,

Flammarion, Paris, 1981)
K. Geireinger, *Jean-Sébastien Bach*, Seuil, 1970 ; *The Bach Family*, Oxford Univ. Press, Londres, 1954 (*Bach et sa famille*, Corrêa, Paris, 1955, nouv. éd. Buchet-Chastel, Paris, 1980)
P. Hindemith, *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Schott, Mayence, 1950
R. Kirkpatrick, *Le Clavier bien tempéré* (trad. de l’amér. par D. Collins), Jean-Claude Lattès, Paris, 1985
F. Krummacher, *Die Orgelbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Bärenreiter, 1978
G. Leonhardt, *L’Art de la fugure*, Van de Velde, 1985
J.-L. Macia, *Johann Sebastian Bach*, Actes Sud, Arles, 2006
L.-A. Marcel, *Bach*, Seuil, 1961, rééd. 1983
W. Neumann & H. J. Schulze dir., *Bach Dokumente*, 4 vol., Bärenreiter, 1963-1979 (vol. I : *Les Écrits de Jean-Sébastien Bach*, trad. par S. Wallon et É. Weber, Entente, Paris, 1976)
A. Pirro, *L’Orgue de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 1895 ; *J.-S. Bach*, Alcan, Paris, 1906, rééd. Éd. d’aujourd’hui, Plan-de-la-Tour, 1977 ; *L’Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, 1907, rééd. Minkoff, Genève, 1987
H. Rilling, *J. S. Bach H. -moll Messe*, Neuhausen, Stuttgart, 1979
A. Schering, *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1936, 2e éd. 1954
B. De Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, rééd. 1979
W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Breitkopf und Härtel, 1950, 3e éd. 1966 (catalogue BWV : Bach Werke Verzeichnis)
A. Schweitzer, *J.-S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, 1905, rééd. Foetisch, Lausanne, 1953
B. Schwendowius & W. Domling, *Johann Sebastian Bach. Zeit, Leben, Wirken*, Bärenreiter, 1977, trad. angl. *ibid.*, 1977
P. Spitta, *J. S. Bach*, 2 vol., Leipzig, 1873, 1880, 5e éd., Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1962 (trad. angl. par C. Bell & J. A. Fuller-Maitland, 3 vol., Novello, 1951)
G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Bärenreiter, 1970
C. S. Terry, *J. S. Bach Cantata Texts, Sacred and Secular*, Constable, Londres, 1926, 3e éd. 1949 ; *J. S. Bach. A Biography*, Oxford Univ. Press, 1928, 4e éd. 1949, rééd. Reprint Services Corporation, Irvine (Calif.), 1988 ; *J. S. Bach. The Historical Approach*, Oxford Univ. Press, 1930

P. Vidal, *Bach et les psaumes : passions, images et structures dans l’œuvre d’orgue*, Stil, Paris, 1977
W. G. Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach, Sacred and Secular*, 2 vol., Oxford Univ. Press, 1959
P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1980
P. Zwang, *Jean-Sébastien Bach*, Champion, Paris, 1990
P. & G. Zwang, *Guide pratique des Cantates de Bach*, Robert Laffont, Paris, 1982.
Bach-Jahrbuch, Neue Bach-Gesellschaft, Leipzig, 1904 et suiv.

BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)

Neuvième enfant de Jean-Sébastien Bach et fils aîné de ses secondes noces avec Anna Magdalena, troisième des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien, il aura, contrairement à ses frères, une carrière assez modeste et peu agitée. Il vient de s’inscrire à la faculté de droit de Leipzig, sa ville natale, lorsque l’occasion se présente d’un engagement comme musicien de chambre à la cour du comte de Schaumburg-Lippe, à Bückeburg (Westphalie). Il s’y rend au début de 1750, âgé de dix-huit ans, juste avant la mort de son père, et y restera jusqu’à la fin de ses jours, servant successivement les comtes Wilhelm (jusqu’en 1777), Friedrich Ernst (de 1777 à 1787), puis la régente Wilhelmine. Le comte Wilhelm aime surtout la musique italienne, et Johann Christoph, au début, doit se conformer à ses goûts. Mais la guerre de Sept Ans provoque le départ de Bückeburg des deux artistes italiens (Angelo Colonna et Giovanni Battista Serini) qui, depuis quelques années, en régentaient la vie musicale, ainsi que de fréquentes absences du comte qui s’en va réorganiser et commander l’armée portugaise et gagner des lauriers de fieldmarshall britannique. D’où l’apparition progressive aux programmes de Johann Christoph d’œuvres de créateurs allemands comme Gluck, Haydn (son contemporain exact) ou Holzbauer. La vie artistique à Bückeburg prend un nouvel essor au retour du comte, en 1763, et Johann Christoph a la joie de trouver en la comtesse Marie, que le comte épouse en 1765, une protectrice dévouée. Il pose pourtant, en 1767, sa candidature à la succession de Telemann à Hambourg : on lui préfère son demi-frère

Karl Philipp Emanuel, mais lui-même voit son traitement augmenté. En 1771, l'installation à Bückeburg, comme pasteur et conseiller consistorial, de Johann Gottfried Herder fait beaucoup pour le renom intellectuel et artistique de la cour. Les occasions de collaboration entre l'écrivain-philosophe et le compositeur sont nombreuses. En quatre ans, Herder, ennemi du dramatisme et du réalisme dans la musique religieuse, partisan convaincu de la « sensibilité » (*Empfindsamkeit*), écrit pour Johann Christoph les textes des oratorios *L'Enfance de Jésus* (*Die Kindheit Jesu*, 1773) et *La Résurrection de Lazare* (*Die Auferweckung des Lazarus*, 1773), puis de diverses cantates. En 1774, il lui fournit, après avoir présenté en vain le premier à Gluck, deux livrets d'opéra (*Brutus* et *Philoctète*) : la musique en est perdue. Mais le départ de Herder pour Weimar (1776), où Goethe l'a appelé, la mort de la comtesse Marie et celle du comte Wilhelm, interviennent à quelques mois de distance. Désorienté, Johann Christoph rend visite, en 1778, à son frère Jean-Chrétien à Londres : il en revient impressionné par ce qu'il a vu et entendu, et s'emploie plus encore que par le passé à élargir son répertoire, dirigeant par exemple *L'Enlèvement au sérail* (*Die Entführung aus dem Serail*) de Mozart. Sous la régente Wilhelmine, il retrouve le climat d'estime et presque d'amitié dont il a bénéficié jadis grâce à la comtesse Marie. Mais il a la douleur de voir disparaître non seulement ses trois frères, mais aussi le seul fils survivant de Karl Philipp Emanuel. Son travail ne s'en ressent pas, bien que la plupart de ses œuvres ne franchissent pas les limites de Bückeburg, ou même restent dans ses tiroirs. De ses quatorze symphonies, dix sont écrites entre 1792 et août 1794 : celle en *si* bémol majeur, la dernière sans doute, contemporaine des ultimes « londoniennes » de Haydn, en retrouve l'esprit tout en annonçant parfois Schubert, ce que, pour des raisons à la fois chronologiques et de tempérament, on ne peut prétendre d'aucune symphonie de ses frères. Cinq mois après l’avoir composée, Johann Christoph Friedrich meurt à Bückeburg, laissant une abondante production qui, à partir de 1780 environ, surtout dans le domaine instrumental (sonates, musique de chambre, concertos), s’est de plus en plus éloignée de l’influence de son demi-frère Karl Philipp Emanuel et des maîtres de l’Allemagne pour se rapprocher de celle de son frère Jean-Chrétien et du classicisme en général.

Son fils Wilhelm Friedrich Ernst, né en 1759, est alors chef d’orchestre et professeur de musique de la reine de Prusse. Il vivra jusqu’en 1845, et assistera en personne, le 23 avril 1843, à l’inauguration à Leipzig du monument de son grand-père Jean-Sébastien, dont avec lui s’éteindra la descendance mâle directe.

Marc VIGNAL

BACH WILHELM FRIEDEMANN (1710-1784)

Deuxième enfant et l’aîné des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien Bach, Wilhelm Friedemann naît à Weimar et commence par suivre une voie toute normale : éducation musicale auprès de son père qui le considère comme son enfant le plus doué et écrit pour lui le fameux *Klavierbüchlein* « commencé à Coethen le 22 janvier 1720 » ; études de droit à Leipzig à partir de 1729 ; la même année, voyage à Halle pour inviter Haendel, qui séjourne en Allemagne, à visiter Jean-Sébastien à Leipzig (la rencontre malheureusement n’a pas lieu). Le 1er août 1733, Wilhelm Friedemann prend possession d’un poste d’organiste à Sainte-Sophie de Dresde. Ses tâches sont assez légères, ce qui lui permet d’étudier les mathématiques, de se faire admettre à la cour (où il ne réussit pourtant pas à se faire engager), et de beaucoup composer (symphonies, concertos, pièces pour clavier). En avril 1746, les milieux artistiques de Dresde étant décidément trop férus de musique italienne, il démissionne pour aller occuper à Notre-Dame (actuellement Marktkirche) de Halle des fonctions d’organiste et de directeur de la musique : il les conservera dix-huit ans, en se consacrant beaucoup plus, comme compositeur, à la musique religieuse (cantates). De l’époque de Halle datent aussi ses *Polonaises* pour clavier, ainsi qu’une magistrale *Triple Fugue* pour orgue. Mais il a avec les autorités de nombreux démêlés, comme ceux nés d’un congé « abusif » pris par lui d’août à décembre 1750 pour régler la succession de son père et accompagner à Berlin, chez son frère Karl Philipp Emanuel, leur demi-frère Jean-Chrétien. Il cherche sans les trouver de nouveaux emplois, et accepte en juillet 1762, sans jamais l’occuper, une charge de maître de chapelle à Darmstadt. Finalement, le 12 mai 1764, il abandonne son poste à Halle sans en avoir d’autre en vue : saut dans l’inconnu exceptionnel au XVIIIe siècle, où tout musicien respectable se doit d’être au service de quelqu’un, et précédant de plus de quinze ans celui accompli en 1781 par Mozart. Il reste néanmoins à Halle, qu’il ne quitte qu’en 1770 pour Brunswick. Après s’être en vain porté candidat à des postes d’organiste dans cette ville et à Wolfenbüttel, il s’installe en 1774 (après avoir laissé à Brunswick, pour être vendus aux enchères, plusieurs manuscrits de son père) à Berlin, où il subsiste avec sa famille grâce à des leçons et à des récitals d’orgue (le premier fait sensation). Bien reçu par la princesse Amélie de Prusse, à qui il dédie en 1778 *Huit Fugues* à trois voix pour clavier, et par son maître de chapelle Kiruberger, il n’en intrigue pas moins pour déposséder celui-ci de sa charge : d’où pour lui une certaine défaveur, et surtout une gêne financière croissante. Porté à la misanthropie, il en arrive à signer de son nom telle composition paternelle, et inversement à signer du nom de son père telle de ses propres œuvres. Ses nombreux déménagements annoncent ceux de Beethoven à Vienne, et c’est dans la plus complète misère qu’à sa mort il laisse sa femme et sa fille. Un seul journal berlinois lui consacre une notice nécrologique, mais en le qualifiant de plus grand organiste d’Allemagne.

Rapidement, une légende forgée par ses contemporains Marpurg, Reichardt et Rochlitz, et entretenue au XIXe siècle par le roman pseudo-historique de Brachvogel, s’édifiera autour du nom de Wilhelm Friedemann Bach, et le présentera à la postérité comme un ivrogne, un débauché et un malhonnête homme. On peut en faire bon marché, tout comme de l’irrespect et de l’incompréhension qu’il aurait manifestés envers l’art de son père. Il lui manqua certes, pour des raisons que seule sans doute la psychanalyse serait à même d'éclairer, la concentration et la force de volonté nécessaires pour surmonter son instabilité émotive, faire bon usage de sa liberté, et exploiter à fond, sur le plan musical, ses intuitions géniales. Ses œuvres n'en reflètent pas moins la personnalité la plus forte, la plus visionnaire en tout cas, parmi les fils de Bach. Nombre d'entre elles, comme les *Fantaisies* pour clavier, apparaissent par leur inspiration romantique, voire impressionniste, et par leur étonnante liberté formelle, à caractère d'improvisation, véritablement prophétiques. Contrairement à celles de son frère Karl Philipp Emanuel, elles n'eurent de son vivant qu'un succès limité, et restèrent pour la plupart inédites : Wilhelm Friedemann, en particulier dans ses dernières années, se soucia assez peu de leur diffusion ; surtout, il souffrit plus que d'autres de sa situation entre deux âges. Son attachement à Jean-Sébastien luttait chez lui contre sa fidélité à son temps ; l'influence de son père laissa dans sa musique tant de traces que même sa production instrumentale, la plus réussie, par tant de traits (style homophone, travail thématique) si moderne d'esprit, parut à ses contemporains surannée et inutilement compliquée. Il se réfugia dans un monde à lui, d'une rare intensité d'expression, mais offrant peu de prise à ses successeurs immédiats. Pourtant, en 1782, Mozart copia les huit fugues dédiées à la princesse Amélie, arrangea la dernière pour trio à cordes, et la dota d'un prélude digne d'elle : bel hommage rendu à un maître qui laissa un souvenir impérissable à ceux qui eurent le privilège de l'entendre jouer, et qui fut aussi le seul des quatre fils de Jean-Sébastien à perpétuer la tradition d'organiste des Bach.

Marc VIGNAL

BACHIR MOUNIR (1930-1997)

Irakien né à Mossoul d’une mère kurde et d’un père syriaque orthodoxe, Mounir (ou Munir) Bachir a été surnommé l’« émir du oud ». Au côté de son père, Abdel-Aziz Bachir, luthiste et chanteur réputé, il se familiarise avec les diverses facettes de la tradition irakienne, où se mêlent influences syriaques, byzantines, kurdes, persanes et turques. À l’Institut de musique de Bagdad, il apprend, avec le maître Cherif Muhieddin Targan, tous les secrets du oud (ou *‘ūd*, littéralement : « bois »), luth arabe au manche court, à la caisse de résonance bombée et aux incrustations de marqueterie.

Diplômé à seize ans, le brillant Mounir Bachir se lance très vite dans des tournées internationales qui vont le mener à Londres, à Paris et à Vienne. Au côté du compositeur hongrois Zoltán Kodály, il prépare un doctorat en musicologie. C’est à Budapest, dont son épouse est originaire, qu’il mourra d’une crise cardiaque, le 29 septembre 1997.

Pendant une vingtaine d’années, Monnir Bachir sera, à divers postes, responsable de la politique musicale de son pays, ce qui lui vaudra d’autant plus de critiques qu’il avait des positions assez tranchées. Très tôt, il part en guerre contre la chansonnette et ses rengaines qui « dénaturent » la tradition arabe. Alors que son frère Djamil Bachir, mort en 1977, cultivait la fidélité aux ambiances populaires, Mounir Bachir, fasciné par le classicisme occidental, cherche avant tout l’épure et la méditation, quitte, parfois, à négliger le *tarab* (émoi), si essentiel aux musiques orientales.

D’une plume d’aigle fendue, il taquinait les cinq doubles cordes de son oud (plus une, pour les graves, qu’il faisait fabriquer spécialement). Tour à tour réflexives ou enjouées, ses « improvisations composées » se coloraient parfois de blues ou de flamenco pour inviter à la rêverie, voguant d’arabesques ornementées en fines mosaïques.

Avec Mounir Bachir, le oud, jusque-là cantonné dans un rôle d’accompagnement, est devenu un instrument soliste à part entière. À force d’étirer les *taqsim*, improvisations instrumentales qui, dans la tradition, servent d’écrin au chant, il a inventé un genre nouveau qui a fait école. Tous les oudistes de la nouvelle génération ont été marqués par son jeu, qu’ils s’en démarquent ou s’y conforment. Parmi eux, le Tunisien Anouar Brahem et le Libanais Rabih Abou Khalil s’essaient au dialogue avec le jazz. Mais son véritable héritier est sans doute l’Algérien Alla, également adepte du oud solo : dans ses improvisations habitées, il colle à l’enseignement des anciens tout en tentant quelques escapades vers les guitares flamenques ou les koras mandingues. Et nous envoûte, à la manière du maître Mounir Bachir, en donnant du relief au silence qui vient entre les notes, pour dire les drames et les désirs, tout en se laissant parfois aller à de légères cavalcades.

Éliane AZOULAY

BACKHAUS WILHELM (1884-1969)

Introduction

Au début du xx^e^ siècle, l'héritage des grands virtuoses romantiques du piano se scinde en deux écoles : les disciples de Franz Liszt – représentés par Edwin Fischer, Artur Rubinstein, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau... – et ceux du polonais Theodor Leschetizky – illustrés par Ignacy Jan Paderewski, Ossip Gabrilowitsch, Artur Schnabel, Benno Moiseiwitsch, Alexander Brailowsky... L'Allemand Wilhelm Backhaus s'inscrit dans la première lignée, qui accorde la primauté à la polyphonie et à l'architecture, mais à laquelle on a parfois reproché un certain manque de poésie.

• Un pionnier de l'enregistrement

Wilhelm Backhaus naît à Leipzig le 26 mars 1884. Au Conservatoire de sa ville natale, il est l'élève du pianiste Alois Reckendorf de 1891 à 1899 et il étudie également la composition avec Salomon Jadassohn, maître de Busoni, Delius, Grieg, Karg-Elert, Weingartner... En 1898 et 1899, Backhaus se perfectionne à Francfort auprès du pianiste Eugène d'Albert, grand ami de Brahms et disciple de Liszt. Il effectue en 1900 et 1901 une importante tournée en Angleterre, au cours de laquelle il remplace le grand Alexandre Siloti dans le *Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven avec le Hallé Orchestra de Manchester sous la direction de Hans Richter ; il se produit également à Londres en 1901, dans le cadre des Promenade Concerts, interprétant notamment le *Premier Concerto pour piano*, en *sol* mineur, de Mendelssohn et les *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms. Le succès est tel que l'Angleterre le retient ; de 1905 à 1908, il sera professeur au Royal Manchester College of Music.

En 1905, Wilhelm Backhaus remporte à Paris le concours international Anton Rubinstein, qui prélude à sa carrière internationale. Backhaus réalise en 1909 le premier enregistrement complet d'un concerto pour piano et orchestre, en l'occurrence le concerto en *la* mineur de Grieg ; il sera également le premier à graver, en 1928 pour His Master's Voice (H.M.V.), l'intégrale des vingt-quatre *Études*, opus 10 et opus 25, de Chopin. Il fait ses débuts américains le 5 janvier 1912, dans le *Cinquième Concerto pour piano « L'Empereur »* de Beethoven, avec l'Orchestre symphonique de New York sous la baguette de Walter Damrosch. En 1925 et 1926, il enseigne au prestigieux Curtis Institute de Philadelphie. Établi à Lugano, en Suisse, en 1930, il adopte la nationalité helvétique en 1931. Vienne l'honore en 1953 du prix Bösendorfer. Une longévité exceptionnelle lui permet de jouer en public jusqu'à la fin de sa vie : le 2 juin 1969, il enchantait encore son auditoire avec de courtes pièces de Schubert et de Schumann qu'il faisait chanter comme personne. C'est un grand maître unanimement respecté qui meurt à Villach, en Autriche, le 5 juillet 1969.

• Objectivité plutôt qu'austérité

Wilhelm Backhaus est apparu très vite comme le plus pur représentant de la grande tradition germanique. D'abord par le répertoire, qui se resserre, au fil du temps, autour de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven – dont il donnera, au disque comme au concert, l'intégrale des sonates et des concertos pour piano –, Schubert, Schumann et Brahms, dont il fut l'un des plus grands interprètes. Par le style ensuite, avec une construction rigoureuse qui s'appuie sur l'étude approfondie de la partition, une noblesse de ton et une sobriété de moyens très caractéristiques. Derrière une austérité de surface, il faut savoir redécouvrir une sonorité charnelle, une passion de l'objectivité à mille lieues de la froideur et de l'indifférence, un engagement total, bref une sincérité dont il y a peu d'exemples.

Parmi ses grands enregistrements figure une intégrale des trente-deux sonates pour piano de Beethoven, réalisée pour Decca (1950-1954) et considérée comme une des plus équilibrées en dépit de son caractère souvent austère. Sa gravure des cinq concertos pour piano de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Hans Schmidt-Isserstedt demeure une référence (Decca, 1958-1959), mais ne doit pas éclipser celles du *Troisième Concerto* avec Karl Böhm à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca, 1950) et du *Cinquième Concerto « L'Empereur »* avec le même orchestre sous la baguette de Clemens Krauss (Decca, 1953). Pour Beethoven, il faut ajouter sa gravure des *Trente-Trois Variations sur un thème de valse de Diabelli*, opus 120 (Decca, 1954). De Brahms, on retiendra les deux concertos pour piano, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Karl Böhm (*n° 1* : Decca, 1953 ; *n° 2* : Decca, 1967), le *Deuxième Concerto* avec Carl Schuricht à la tête du même orchestre (Decca, 1953), les deux sonates pour violoncelle et piano (*n° 1*, opus 38 ; *n° 2*, opus 99), où il est en compagnie de Pierre Fournier (Decca, 1955), les 16 *Valses* à deux mains, opus 39 (H.M.V., 1932 et 1936), les deux *Rhapsodies*, opus 79 (H.M.V., 1932 ; Decca, 1956), les 6 *Klavierstücke*, opus 118 (H.M.V., 1932 ; Decca, 1956). Wilhelm Backhaus a laissé une remarquable interprétation du dernier concerto pour piano de Mozart, le *n° 27*, K 595, avec Böhm à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca, 1955).

Pierre BRETON

Bibliographie

F. F. CLOUGH & G. J. CUMING, « A Backhaus Discography », in *Gramophone Record Review*, n° 68, p. 578, 1959
A. H. EICHMANN, *Wilhelm Backhaus*, Kister, Genève, 1957
J. KAISER, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, Piper, Munich, 2000.

BADEN POWELL (1937-2000)

Baden Powell est souvent considéré comme le plus grand guitariste brésilien de tous les temps et l'un des compositeurs les plus représentatifs de la musique brésilienne moderne. Comme João Gilberto, Tom Jobim, Bola Sete ou Vinícius de Moraes, il a bénéficié de la large diffusion de la bossa-nova dans les années 1960.

Roberto Baden Powell de Aquino naît le 6 août 1937 à Varre e Sai, une petite ville de l'État de Rio de Janeiro ; son père est un violoniste et un guitariste amateur passionné. Peu après sa naissance, sa famille déménage à Rio, au pied des favelas. Il écoute les musiciens que son père invite chez eux : le flûtiste et saxophoniste Pixinguinha, spécialiste du chôro, ou le guitariste Donga, réinventeur de la samba, imprégneront le jeune carioca.

À huit ans, il suit l'enseignement de Meira, qui l'initie à la musique populaire – celle de Garoto ou de Dilermando Reis –, mais aussi aux maîtres espagnols comme Francisco Tárrega ou Andrés Segovia. À l'âge de treize ans, en vrai musicien professionnel qu'il est déjà, Baden Powell accompagne des chanteuses comme Dolores Durán, Elizeth Cardoso ou Angéla Maria au sein de l'orchestre de la Rádio Nacional. En 1955, il est engagé par Ed Lincoln, dont le trio joue un répertoire plutôt tourné vers le jazz. Dans les années 1960, Baden Powell se confrontera au saxophoniste emblématique de la rencontre entre le jazz et la bossa-nova, Stan Getz, qui le fera connaître au public américain. Cette circulation des idées musicales s'opère dans les deux sens, comme en témoigne l'adaptation par

Baden Powell de standards comme *All The Things You Are*, de Jerome Kern. Il enregistrera même avec Stéphane Grappelli (*La Grande Réunion*, 1974) et dialoguera en concert avec Michel Legrand, Thelonious Monk ou Lalo Schifrin.

C'est en 1956 – il n'a alors que dix-huit ans – qu'il écrit son premier grand succès, *Samba triste*, sur un texte de Billy Blanco. En 1962 commence une amitié avec le diplomate, poète et compositeur Vinícius de Moraes – auteur de la pièce qui inspirera le film *Orfeu Negro*, de Marcel Camus –, avec qui il connaît d'emblée un succès, *Canção de ninar meu bem*. Le prolixe tandem écrira ensuite des classiques comme *Samba em prelúdio* ou *Deve ser amor*. Après un séjour à Bahia, Baden Powell s'intéresse aux formes musicales qui accompagnent les rituels magiques comme le candomblé. *Berimbau* sera adapté par Claude Nougaro sous le titre *Bidonville* ; avec *Samba da bênção*, cette chanson est représentative du style „afro-samba", qui puise dans les sources africaines. Une maquette de *Samba da bênção*, rebaptisée *Samba Saravah*, parvient aux oreilles de Claude Lelouch, qui modifie son scénario à trois jours du tournage pour l'intégrer dans son film *Un Homme et une femme* (1966).

En 1963, Baden Powell enregistre son premier album, *Um violão na madrugada*, et fait un triomphe à l'Olympia de Paris. Travaillant désormais avec Paulo César Pinheiro, il devient un véritable mythe dans son pays. Milton Nascimento interprète son *Cidade Vazia* et Elis Regina s'accapare *Canto de Ossanha*. De 1973 à 1983, Baden Powell réside en France. Il s'installe ensuite en Allemagne. En 1988, il revient au Brésil, mais, voyageur infatigable, continue de faire vivre son art des deux côtés de l'Atlantique. Il meurt le 26 septembre 2000 à Rio de Janeiro.

À l'aise dans les studios d'enregistrement, Baden Powell a gravé plus de 70 albums, souvent en Europe. Son écriture est marquée par le caractère mélancolique des dessins mélodiques interprétés d'une voix intimiste ou insérés dans ses arpèges touffus. Ses climats, souvent méditatifs et sensuels, n'oublient pas les constructions rythmiques qui rappellent les racines africaines. Son approche originale de la guitare sait assimiler les apports occidentaux – il s'est frotté à Jean-Sébastien Bach – et les sources traditionnelles de la musique brésilienne (baiào, musiques des chôros, samba...). La virtuosité n'est jamais gratuite, la maîtrise de l'instrument restant toujours au service d'une expression ou d'une émotion. Ainsi, l'art du balancement – la syncope à l'intérieur du temps qui confère une part de sa couleur à la musique brésilienne – ou la simulation quasi pianistique de l'orchestre par des enchevêtrements complexes de voies complémentaires sont autant d'éléments qui sortent la guitare à cordes de Nylon de sa grammaire obligée. L'un des traits marquants de cet univers qui fait le lien entre le contrepoint classique et les polyphonies africaines est l'imitation, ou plutôt l'évocation guitaristique d'instruments traditionnels comme le berimbau, arc musical à calebasse du Nordeste utilisé pour accompagner la capoeira, dans la chanson éponyme, ou la cuíca, petit tambour à friction de la samba, dans *Garota de Ipanema*.

Eugène LLEDO

BADINGS HENK (1907-1987)

Grâce à une production considérable qui touche à tous les moyens d’expression, le compositeur néerlandais Henk Badings s’est imposé comme le principal créateur de son pays au xx^e^ siècle.

Henk (Hendrik Herman) Badings voit le jour en Indonésie, à Bandung, le 17 janvier 1907. Orphelin de bonne heure, il se fixe aux Pays-Bas en 1915 et se trouve orienté vers des études de géologie – à l’école polytechnique de Delft – par des tuteurs qui voyaient d’un mauvais œil la perspective d’une carrière musicale. Sa formation musicale sera presque entièrement autodidacte, à l’exception d’une courte période d’étude avec Willem Pijper, l’un des plus grands pédagogues et compositeurs néerlandais d’alors (1930-1931). Nanti d’un diplôme d’ingénieur, il commence à faire des recherches paléontologiques et géologiques dans les Balkans en 1931, puis revient aux Pays-Bas pour se consacrer totalement à la musique. Entre-temps, sa *Première Symphonie*, écrite à l’instigation de Pijper, a été créée par Willem Mengelberg au Concertgebouw d’Amsterdam avec un certain succès (1930). Le même orchestre crée sa *Deuxième Symphonie* deux ans plus tard, sous la direction de son dédicataire, Eduard van Beinum. Badings enseigne la composition au conservatoire de Rotterdam et l’harmonie au Muzieklyceum d’Amsterdam, établissement dont il assure la direction entre 1937 et 1941. Puis il est nommé directeur du conservatoire de La Haye (1941-1944).

À la Libération, il est privé de toute fonction officielle à cause de certaines sympathies pro-allemandes dont il aurait fait preuve pendant l’Occupation. Il ne sera mis hors de cause qu’en 1947. Il mène alors une carrière de compositeur indépendant, se consacrant surtout à la recherche dans le domaine de l’acoustique et de l’électronique, et ne reprendra aucune fonction officielle avant le début des années 1960 : professeur d’acoustique à l’université d’Utrecht (à partir de 1961), cours de musique électronique à l’université d’Adélaïde, en Australie (1962-1963), professeur de composition à la Hochschule für Musik de Stuttgart (1962-1972). Il continuera à écrire sans discontinuer jusqu’à sa mort, survenue à Maarheeze le 26 juin 1987.

L’œuvre de Badings comporte trois périodes créatrices nettement différenciées. Jusqu’au début des années 1940, il utilise un langage issu du romantisme, qui respecte les formes classiques, tout en sachant déjà trouver dans l’écriture de son temps des harmonies rudes et une rythmique forte. Il aime les grands effectifs et les couleurs sombres (*Symphonies n^os^ 1* à *3*, *Quatuors à cordes n^os^ 1* et *2*, *Variations symphoniques*, 1936 ; *Concerto pour piano n^o^ 1*, 1939 ; oratorio *Apocalypse*, 1940).

Puis vient une période où ces éléments se décantent pour céder la place à la polytonalité et à un système d’écriture symétrique fondé sur huit sons. Il s’intéresse également à la musique modale, notamment mixolydienne (*Sonates pour piano n^os^ 2* à *6*, *Quatuor à cordes n^o^ 3*, 1944 ; *Symphonie n^o^ 5*, pour le soixantième anniversaire de l’orchestre du Concertgebouw d’Amsterdam, 1948 ; *Symphonie n^o^ 6 « Psalmensinfonie »*, 1953 ; *Symphonie n^o^ 7 « Louisville Symphony »*, 1954 ; *Concerto pour deux violons n^o^ 1*, pour le cinquantième anniversaire de l’orchestre philharmonique de La Haye, 1954). À partir de 1952, il se tourne vers la recherche acoustique et électronique : dans un premier temps, sa musique est totalement électronique, faisant abstraction des instruments traditionnels. Il remporte ainsi le prix Italia en 1954, avec son opéra radiophonique *Orestes*. Deux ans plus tard, il compose un ballet entièrement électronique, *Kain* ; en 1957, un nouvel opéra radiophonique (commande de l'Afrique du Sud), *Asterion* ; en 1959, un opéra télévisé, *Salto mortale*, qui lui vaut le prix du concours international des sociétés de télévision à Salzbourg. Puis, dans les années 1960, il réalise une synthèse entre les deux moyens d'expression, qu'il enrichit d'une recherche sur les micro-intervalles (il travaille alors sur une gamme de 31 degrés par octave définie par le physicien néerlandais Adriaan Fokker). C'est dans les grandes fresques chorales, souvent d'inspiration religieuse, qu'il donne le meilleur de lui-même : *Te Deum* (1962), *Passion selon saint Marc* (1970-1971) et l'oratorio la *Ballade van de bloeddorstige Jager*, avec lequel il obtient une seconde fois le prix Italia (1971). L'abondance et la diversité de l'œuvre de Badings en font un compositeur difficile à cataloguer : quatorze symphonies, six ouvertures, des sonates pour tous les instruments, cinq quintettes, des concertos pour piano (deux), pour deux pianos, pour orgue, pour violon (quatre), pour deux violons (deux), pour violoncelle (deux), pour basson... En dehors de ses opéras radiophoniques ou télévisés, il a signé trois ouvrages lyriques de conception traditionnelle : *Die Nachtwache* (La Ronde de nuit, 1942), *Liebesränke* (Ruses d'amour, 1945), et, le plus connu, *Martin Korda D.P.* (1960). Il a obtenu le prix de l'Accademia Chigiana de Sienne, en 1952, pour l'un de ses quintettes, et le prix Paganini, en 1953, pour ses deux sonates pour violon seul. Son œuvre est aussi bien profonde et dramatique qu'humoristique et légère. Elle a été remise en cause par la nouvelle génération des compositeurs néerlandais, qui ont vu en elle un bastion du traditionalisme, mais, les années passant, les partitions essentielles de cette production gigantesque qui, à bien des égards, pourrait faire penser à celle de Darius Milhaud, émergent.

Alain PÂRIS

BAEZ JOAN (1941-)

Symbole d’une génération protestataire, ancienne compagne de Bob Dylan, ardente militante des droits civiques, engagée contre les guerres et conflits – du Vietnam à l’Irak –, auprès du syndicat Solidarité, en Pologne, d’Andreï Sakharov, des mères de disparus en Argentine et au Chili, la chanteuse américaine Joan Baez a joué dans les années 1960 et 1970 un rôle prépondérant dans le succès de la musique folk auprès des jeunes. Malgré le déclin inévitable de ce renouveau musical, elle demeure une artiste populaire en ce début de XXIe siècle. En se produisant en tournée à travers le monde aux côtés de musiciens et de chanteurs plus jeunes et en multipliant ses prises de position politiques, elle réussit à toucher un nouveau public, aux États-Unis comme ailleurs. Son sens de l’engagement et sa voix inimitable sont toujours largement salués.

Joan Chandos Baez naît le 9 janvier 1941, à Staten Island (État de New York). Fille d’un physicien d’origine mexicaine que l’enseignement et la recherche mènent notamment à New York et en Californie, Joan Baez déménage souvent. Enfant, elle reçoit une formation musicale succincte et s’initie dans un premier temps au ukulélé. Elle passe cependant bientôt à la guitare, composant ses propres arrangements pour accompagner sa voix de soprano, d’une très grande beauté, et sort en 1960 son premier album solo, *Joan Baez*. Cette séduisante et jeune activiste dotée d’un joli timbre va être au premier plan de la renaissance de la chanson folk dans les années 1960, popularisant les chansons traditionnelles par ses interprétations dans des cafés, lors de festivals de musique, à la télévision et sur ses albums. Ces derniers atteindront les sommets des ventes entre 1960 et 1964 et resteront populaires par la suite. Joan Baez joue un rôle important dans les débuts de Bob Dylan, qu’elle a rencontré en 1961, et dont elle partagera la vie pendant plusieurs années (sa relation avec Bob Dylan, ainsi qu’avec sa sœur Mimi Baez et son beau-frère, qui forment le duo folk Mimi and Richard Fariña, est racontée dans l’ouvrage de David Hajdu *Positively 4th Street : the Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña, and Richard Fariña,* Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001). Joan Baez se fait connaître avec deux chansons emblématiques : une reprise de *The Night They Drove Old Dixie Down* (1971), interprétée à l’origine par le groupe The Band, ainsi que *Diamonds and Rust* (1975), chanson à succès de l’album éponyme, acclamé par le public et la critique.

Militante engagée dans les mouvements de protestation des années 1960, Joan Baez donne des concerts gratuits au profit de l’U.N.E.S.C.O., d’organisations de défense des droits civiques et de rassemblements contre la guerre du Vietnam. Elle refuse de payer les impôts fédéraux qui alimentent le budget de la défense en 1964 et sera incarcérée à deux reprises en 1967. L’année suivante, elle épouse David Harris, l’un des chefs de file du mouvement qui s’oppose à l’envoi de soldats américains au Vietnam, qui passera près de deux ans en prison pour s’être soustrait à la conscription (ils divorceront en 1973). Joan Baez se trouve en décembre 1972 à Hanoï, où elle a apporté des cadeaux de Noël et du courrier aux prisonniers de guerre américains, lorsque les États-Unis lancent sur la capitale du Vietnam du Nord le bombardement le plus intense de la guerre. Elle relatera cette expérience dans la chanson-titre de l’album *Where Are You Now, My Son ?* (1973) ; ce morceau parlé de 23 minutes est ponctué de sons que l’artiste a enregistrés pendant l’attaque aérienne. Au fil des ans, Joan Baez demeure très engagée sur le plan social et politique, prêtant régulièrement sa voix lors de concerts dédiés à de multiples causes.

Parmi les principaux enregistrements de Joan Baez, mentionnons *Farewell Angelina* (1965), *Any Day Now* (1968), *One Day at a Time* (1970), *Gracias a la Vida* (1974), *Diamonds & Rust* (1975), *Gulf Wind* (1976), *Honest Lullaby* (1979), *Very Early Joan* (1983), *Speaking of Dreams* (1989), *Play me Backwards* (1992), *Gone from Danger* (1997), *Bowery Songs* (2005), *Day After Tomorrow* (2008). Joan Baez a écrit une autobiographie, *Daybreak. An Intimate Journal* (Dial Press, New York, 1968 ; trad. de l'américain par Marcelle Sibon, *Le Lever du jour*, Stock, Paris, 1968), et des Mémoires intitulés *And a Voice to Sing With* (Summit Books, New York, 1987 ; trad. de l'américain par Danielle Michel-Chich, *Et une voix pour chanter*, Presses de la Renaissance, Paris, 1988).

E.U.

BAILEY MILDRED (1907-1951)

Dotée d’une voix souple et d’un phrasé impeccable, la chanteuse américaine Mildred Bailey est l’une des premières femmes non noires à avoir interprété le jazz avec un sens incontestable du swing et du blues hérité de ses influences principales, Ethel Waters et Bessie Smith.

Mildred Rinker naît le 27 février 1907, à Tekoa, dans l’État de Washington, d’un père blanc et d’une mère indienne de la nation Cœur d’Alene. Elle commence à apprendre la musique au côté de sa mère, pianiste. Vers 1913, sa famille s’installe dans la ville de Spokane. La mère de Mildred meurt en 1916 et la jeune fille se trouve livrée à elle-même dès l’âge de dix-sept ans. Les biographes ne s’accordent pas sur le détail des quelques années qui suivent, mais les grandes lignes de celles-ci sont relativement bien connues. Pour gagner sa vie, la jeune fille joue du piano dans des cinémas, travaille dans le domaine de la musique et chante dans des bars. Son mariage éphémère avec un dénommé Ted Bailey lui confère le nom sous lequel elle sera connue. Après avoir épousé en seconde noces Benny Stafford, Mildred Bailey s’installe à Los Angeles alors qu’elle n’a pas encore vingt ans et commence à chanter dans des boîtes de nuit et des bars clandestins. Attiré par le succès que rencontre sa sœur, Al Rinker s’établit à son tour à Los Angeles, entraînant son ami Bing Crosby dans son aventure. Engagés par Paul Whiteman en 1926, les deux amis présentent ce dernier à Mildred en 1929, année où elle grave son premier disque, *What Kind o’ Man is You ?*, avec Eddie Lang. La jeune femme rejoint l’orchestre de Paul Whiteman et devient ainsi la première chanteuse à se produire avec un big band. La carrière de Mildred Bailey prend son essor pendant les quatre années qu'elle passe dans l'orchestre de Whiteman. Ses interprétations de *Georgia on My Mind* et, surtout, de *Rockin' Chair* de Hoagy Carmichael deviennent des titres à succès (elle sera même surnommée la « Rockin' Chair Lady »).

En 1933, Mildred Bailey épouse le vibraphoniste de l'orchestre de Paul Whiteman, Red Norvo. Ce dernier crée la même année son propre groupe, tandis que la chanteuse se lance dans une carrière solo. Elle enregistre avec les plus grandes figures du jazz de l'époque, participe à des émissions qui sont diffusés dans tout les États-Unis, se produit dans les clubs et salles de danse. En 1936, alors que son groupe connaît quelques difficultés, Red Norvo fait appel à Mildred Bailey comme chanteuse soliste. Jusqu'à la dissolution de la formation, en 1939, le couple est surnommé « Mr. and Mrs. Swing ». Parmi les chansons les plus représentatives de Mildred Bailey, mentionnons *Someday Sweetheart*, *More than You Know* et *The Lamp Is Low*.

Après la dissolution de l'orchestre de Red Norvo, Mildred Bailey reprend sa carrière solo. Elle se produit dans des clubs new-yorkais, présente sa propre émission de radio sur C.B.S. en 1944 et continue à enregistrer. Des problèmes de santé l'obligent cependant à mettre un terme à la plupart de ses activités en 1945 ; elle se produira occasionnellement jusqu'à sa mort, le 12 décembre 1951, à Poughkeepsie, dans l'État de New York.

Parmi ses enregistrements, on mentionnera encore *When Day is Done* (1935), *Honeysuckle Rose* (1935) ; *Where are You ?* (1937), *Thanks for the Memory* (1938), *Washboard Blues* (1938), *Barrelhouse Music* (1939), *Arkansas Blues* (1939).

E.U.

BAIRD TADEUSZ (1928-1981)

Moins connu en France que Penderecki ou Lutosławski, Baird fait partie, comme eux, des figures marquantes de la musique polonaise contemporaine, à laquelle il a apporté un langage nouveau dans un style authentiquement slave qui lui valut d’emblée l’adhésion populaire.

Tadeusz Baird voit le jour à Grodzisk Mazowiecki le 26 juillet 1928, dans une famille d’origine écossaise : ses ancêtres, des catholiques persécutés par les anglicans, vinrent se réfugier en Pologne au milieu du XVIIIe siècle. Il commence ses études musicales pendant la guerre, à Łódź, où il travaille la composition avec Boleslav Woytowicz et Kazimierz Sikorski (1943-1944). Puis il prend part à l’insurrection polonaise ; il est fait prisonnier et ne doit la vie qu’à l’arrivée des alliés. Après la guerre, très affaibli, il entre au Conservatoire de Varsovie où il est l’élève de Piotr Rytel et de Piotr Perkowski (1947-1951). Il travaille aussi le piano avec T. Wituski et la musicologie avec Zofia Lissa à l’université de Varsovie (1948-1952).

Dès 1949, il fonde le Groupe 49 avec deux autres compositeurs, Jan Krenz et Kazimierz Serocki ; leur objectif est d’écrire une musique simple et expressive qui s’inscrive dans la ligne idéologique du réalisme socialiste. Dès 1951, Tadeusz Baird remporte le Prix national polonais (qui lui sera à nouveau décerné en 1964), suivi du prix Fitelberg (1958), du prix de la Tribune internationale des compositeurs de l’U.N.E.S.C.O. (1959, 1963 et 1966), du prix de la Ville de Cologne (1963), du prix Koussevitski

(1968), du prix de la fondation Alfred-Jurzykowski (New York, 1971)...

En 1956, il fonde, avec Serocki et quelques autres compositeurs polonais, l'Automne musical de Varsovie, qui s'impose rapidement comme l'un des festivals de musique contemporaine les plus importants et les plus ouverts aux différentes esthétiques de tous les pays du monde. Dès 1958, avec ses *Quatre Essais* pour orchestre, Baird est considéré comme l'un des piliers de la vie musicale polonaise puis internationale. Il est nommé professeur de composition à l'École supérieure de musique de Varsovie et occupe l'une des deux chaires les plus importantes de son pays.

L'esthétique de Tadeusz Baird peut se résumer en deux tendances contradictoires tempérées par un caractère individualiste, romantique, mélancolique, cependant ouvert à l'impressionnisme : il éprouve un penchant certain pour la musique ancienne de son pays mais cherche aussi à élaborer un langage nouveau. De 1949 à 1957, la première tendance domine son œuvre : le *Concerto pour piano* (1949), l'*Ouverture dans le style ancien* (1950), la *Symphonie n^{o} 1* (1950) et la *Symphonie n^{o} 2* (1952) sont autant de pages profondément enracinées dans le folklore polonais. Puis vient une seconde période, où son langage change radicalement : il s'appuie sur le dodécaphonisme et cherche une voie nouvelle. C'est l'époque où la musique polonaise connaît une crise profonde : les compositeurs refusent les directives esthétiques du pouvoir et créent une véritable avant-garde. Baird restera en deçà de cette avant-garde car, pour lui, l'essentiel en musique est expressif et non formel. Il découvre rapidement les limites du dodécaphonisme, qu'il considère comme un système « physiologiquement mort », mais il continuera néanmoins à l'utiliser, de façon souple et modérée. Baird est alors influencé par deux grands compositeurs : Debussy, dont l’impressionnisme trouve un écho dans son orchestration, et Berg, dont la force dramatique apparaît dans son œuvre sur le plan expressif. À ces deux grands modèles, il faut ajouter un guide inconscient, Webern, dont le pointillisme marque alors toute la musique polonaise. Sans en faire un usage systématique, comme Penderecki ou Lutoslawski, Baird lui accordera une large place dans son orchestration.

Claude Rostand disait qu’il « maniait les timbres avec invention et richesse ». C’est certainement l’une des caractéristiques profondes des dernières œuvres de Baird, marquées également par un style lyrico-dramatique et le besoin d’une certaine forme mélodique qui explique le retentissement de son œuvre en Pologne.

Les *Quatre Essais* pour orchestre (1958) correspondent au début de cette nouvelle esthétique, suivis d’*Expressions*, pour violon et orchestre (1959), d’*Exhortation*, pour récitant, chœur et orchestre (1960), d’*Erotica*, pour soprano et orchestre (1961), des *Variations sans thème*, pour orchestre (1962). En 1966, il compose un drame musical, *Jutro* (Demain) ; puis ce seront *Sinfonia breve* (1968), la *Symphonie n^{o} 3* (1969), *Play*, pour quatuor à cordes (1971), *Psychodrame*, pour orchestre (1972), le *Concerto pour hautbois* (1973), le *Concerto lugubre*, pour alto (1975), le *Double Concerto pour violoncelle et harpe* (1976), *Quatuor* (1978).

À la fin de sa vie, Baird ne se satisfait plus d’une musique pure : « La musique a un pouvoir de communication émotionnelle mais elle peut aussi transmettre des éléments concrets. » Le texte devient alors l’auxiliaire indispensable : « Le seul moyen de sortir de la situation est de se baser sur la parole, ce qui fait que la littérature a, avec le temps, une influence toujours plus forte sur mon action purement musicale. »

Cette orientation vers la musique vocale, amorcée au début des années soixante, s’accentue au cours des dernières années de la vie du compositeur, sous la forme d’une synthèse entre le langage élaboré après 1958 et la recherche d’un contact direct avec l’auditeur, qu’il avait su créer dans la première partie de sa carrière.

Alain PÂRIS

BAKER CHET (1929-1988)

Introduction

La mort sait parfois montrer une extraordinaire patience. Dévoré par la drogue, Chet Baker ne fut longtemps qu'un vivant en sursis. Sa brutale disparition a obéi à la logique inexorable des films noirs américains, à leur brumeuse ambiguïté, à leur poésie oppressante qui allume d'incertaines lueurs sur les pavés mouillés. Populaire trop tôt quand, jeune premier aux faux airs de James Dean, il jouait les utilités dans le contrepoint quelque peu convenu de Gerry Mulligan, Chet Baker a conquis au cours d'une carrière chaotique une resplendissante maturité dans l'indifférence générale. Il fut pourtant – à la trompette, au bugle, comme chanteur et comme leader – un des plus passionnants musiciens blancs du jazz de la seconde moitié du xx^{e} siècle.

• De l'Oklahoma au West Coast

Chesney Henry Baker naît le 23 décembre 1929 à Yale, dans l'Oklahoma. Son père, paysan et banjoïste, ne lui laisse pour tout héritage qu'un trombone et l'esclavage de la marijuana. De la formation musicale du jeune Chet nous ne savons presque rien. C'est comme trompettiste qu'il fait ses premières armes dans l'orchestre de danse de la Glendale High School ; il est alors fasciné par Harry James et Bix Beiderbecke. En 1946, il s'engage et joue dans l'orchestre de la 298^{e} armée, stationnée alors à Berlin. C'est là qu'il découvre, à la radio et par le disque, les audaces du bop qui fusent sous les lèvres de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie. De retour en Californie en 1948, il commence des études d'harmonie et de théorie musicale à Los Angeles. Il participe, au célèbre Lighthouse Cafe d'Hermosa Beach, à des *jam sessions* avec Art Pepper, Bud Shank et Shelly Manne, musiciens qui donnaient alors forme au style West Coast. En 1950, il s'engage à nouveau et l'armée l'affecte au Presidio Army Band de San Francisco. Il fréquente à cette époque les clubs de jazz du lieu, où il retrouve notamment Dexter Gordon et Paul Desmond. Chet Baker ne peut cependant s'empêcher de reprendre le cours tumultueux de sa vie agitée. Muté en Arizona, il déserte, joue avec Stan Getz et Charlie Parker, obtient d'être réformé.

Gerry Mulligan l'appelle en 1952 dans le premier de ses célèbres quartettes sans piano. D'emblée, le succès est considérable. Sa fine sonorité et son timbre délicat y font merveille, notamment dans sa ballade solo sur *My Funny Valentine* (1952), qui remporte un véritable triomphe.

• La destinée d'Icare

En 1953, Chet Baker abandonne la formation de l'illustre saxophone baryton et constitue un quartette avec le pianiste Russ Freeman. Il se met aussi à chanter d'une voix dont la couleur sensuelle et voilée nous parvient comme l'écho assourdi de son instrument. Chet Baker enregistre beaucoup : à Paris en 1955 et 1956 (où ses formations accueillent les Français Gérard Gustin, Benny Vasseur, René Urtreger, Raymond Fol, Jean-Louis Chautemps...), en Californie pour Pacific Jazz et à New York pour Riverside, qui l'associe en 1958 à Kenny Drew, Johnny Griffin, Philly Joe Jones, Hal Haig, Herbie Mann, Kenny Burrell, Bill Evans, Paul Chambers, Pepper Adams, Connie Kay... Mais les vieux démons sont toujours là. En 1959, Chet Baker est arrêté pour usage de stupéfiants et passe six mois au pénitencier de Rikes Island. Il se réfugie en Europe, mais, appréhendé à Lucques, en Italie, pour le même motif, il est condamné à dix-huit mois de prison ferme (1960-1961). Il adopte le bugle à la suite du vol de sa trompette, à Paris en 1962. Il en jouera jusqu'à la fin des années 1960. Mais le naufrage paraît définitif quand, en 1968, son pourvoyeur de drogue lui brise la mâchoire.

Le silence s'instaure pour plus de trois ans. Pourtant, sa descente aux enfers connaît quelques rémissions : il réapparaît dans les clubs new-yorkais en 1974, année où il retrouve Gerry Mulligan à Carnegie Hall pour un concert du souvenir le 24 novembre 1974. Il enregistre quelques albums en studio (notamment pour CTI, la compagnie de Creed Taylor, en 1974 et 1975, puis en 1982), effectue des tournées en Europe et au Japon. À Paris, il se produit le 3 novembre 1981 au Théâtre de la Ville, en compagnie de René Urtreger au piano, Pierre Michelot à la contrebasse et Aldo Romano à la batterie. Amsterdam, 13 mai 1988 : Chet Baker, pour des raisons non élucidées, tombe par la fenêtre de sa chambre, au deuxième étage de son hôtel. La destinée d'Icare.

Grand technicien, soliste exceptionnel malgré une étonnante économie de moyens, Chet Baker ne s'est que difficilement dégagé du statut de comparse de Gerry Mulligan, sous lequel il avait connu une gloire éphémère. C'est cette image que le public et les critiques ont trop longtemps voulu conserver, ignorant l'essentiel d'un talent qui n'a cessé de s'enrichir au fil des années. Au bugle ou à la trompette, Chet Baker s'avoue fils spirituel de Bix Beiderbecke et de Miles Davis. Le phrasé, sans vibrato, est d'une étrange pureté, la couleur d'un raffinement infini. Une imagination mélodique hors du commun s'exprime en de longues lignes paisibles. Sous l'équilibre absolu de la forme percent des élans lyriques qui comptent parmi les plus beaux de l’histoire du jazz.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. BAKER, *As Though I Had Wings. The Lost Memoir*, St. Martin’s Press, New York, 1997 (recueil de notes autobiographiques fragmentaires) ; trad. de l’américain par I. Leymarie, *Comme si j’avais des ailes. L’autobiographie secrète*, 10/18, Paris, 2001
P. BONCOMPAGNI & A. LASTELLA, *Chet Baker in Italy. Tales of Life & Music : 1955-1988*, Stampa Alternativa, Viterbe, 1992
B. BORGSTRÖM & C. LANDERGREN, *Chet Baker*, Eklund & Joost, Stockholm, 1990
W. CLAXTON & C. CAUJOLLE, *Young Chet*, Schirmer-Mosel, Munich, 2006
J. GAVIN, *Deep in a Dream : the Long Night of Chet Baker*, Alfred A. Knopf, New York, 2002
T. GIOIA, *West Coast Jazz. Modern Jazz in California. 1945-1960*, University of California Press, Berkeley, 1998
G. ROUY, *Chet Baker*, Éditions du Limon, Paris, 1992
J. DE VALK, *Chet Baker : His Life and Music*, Berkeley Hills Books, Berkeley, 2000
I. WULFF, *Chet Baker in Europe, 1975-1988*, Nieswand Verlag, Kiel, 1993.

Discographie sélective

Comme sideman (morceaux ou plages)

Avec Gerry Mulligan : *Bernie’s Tune, Lullaby of the Leaves, Line for Lyons, Carioca, My Funny Valentine, Bark for Barksdale, Walkin’ Shoes, Freeway* (1952), *I Can’t Believe That You’re in Love with Me, Lady Be Good, Makin’ Whoopee, Love Me or Leave Me, Jeru, Swing House* (1953) ; avec Stan Getz : *Stan Meets Chet* (1958).

Comme leader (albums)

Chet Baker Sings (1954), *Chet Baker and Crew* (1956), *Chet Baker Big Band* (1956), *Russ Freeman and Chet Baker Quartet* (1956), *Embraceable You* (1957), *Chet Baker Sings - It Could Happen to You* (1958), *Chet Baker in New York* (1958), *Chet* (1958, 1959), *Chet Baker Plays the Best of Lerner and Loewe* (1959), *Chet is Back* (1962), *Smokin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Groovin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Comin' on with the Chet Baker Quintet* (1965), *Cool Burnin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Boppin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *She Was Too Good To Me* (1974), *Broken Wing* (1978), *The Touch of your Lips* (1979), *No Problem* (1979), *This Is Always* (1979), *Someday my Prince Will Come* (1979), *'Round Midnight* (1981), *Blues for a Reason* (1984), *Chet Baker Sings Again* (1985).

BAKER JANET (1933-)

Son phrasé, son expressivité, sa présence scénique et l’homogénéité exceptionnelle de sa voix ont fait de la mezzo-soprano anglaise Janet Baker une des plus grandes interprètes de son temps. Son répertoire, extrêmement vaste, s’étend de la musique de l’âge baroque à Richard Strauss et Benjamin Britten.

Janet Abbott Baker naît le 21 août 1933, à Hatfield, dans le Yorkshire. Elle étudie le chant à Londres, avec Helene Isepp, notamment. En 1956, elle remporte le deuxième prix du concours Kathleen Ferrier, ce qui lui permet de partir étudier au Mozarteum de Salzbourg. Elle fait ses débuts scéniques en 1956, à l’Opera Club de l’université d’Oxford, en incarnant Róza (*Le Secret* de Bedřich Smetana). En 1959, elle chante Eduige (*Rodelinda* de Haendel) pour la Handel Opera Society, entamant ainsi une série de représentations mémorables d’opéras de Haendel et d’autres compositeurs baroques au Barber Institute de Birmingham.

En 1962, Janet Baker interprète Didon (*Didon et Énée* de Henry Purcell) ainsi que Polly (*The Beggar’s Opera* dans l’adaptation faite par Benjamin Britten). Le 16 mai 1971, elle crée, à la télévision, le rôle de Kate Julian (*Owen Wingrave* de Britten), écrit tout spécialement pour elle ; elle crée ce rôle à la scène le 10 mai 1973, au Covent Garden de Londres. Elle est une interprète exceptionnelle des opéras italiens anciens revisités par Raymond Leppard, excellant notamment dans le rôle de Pénélope (*Le Retour d’Ulysse dans sa patrie*) de Monteverdi à Glyndebourne en 1972. Elle crée en 1975 le cycle de mélodies de Dominick Argento *From the Diary of*

Virginia Woolf. Faite Dame commandeur de l’Empire britannique en 1976, Janet Baker fait ses adieux à la scène lyrique en 1982. Elle a écrit une autobiographie, *Full Circle* (MacRae, Londres, 1982).

E.U.

BAKER JOSÉPHINE (1906-1975)

Après avoir effectué ses débuts dans la comédie musicale à Broadway et à Philadelphie, Joséphine Baker participe à une tournée en France des Black Birds (1925) : c'est la *Revue nègre* présentée au théâtre des Champs-Élysées, et dont les décors et l'affiche sont signés par Paul Colin. Pratiquement nue (ses reins sont entourés d'une corolle de bananes), Joséphine Baker danse sur des rythmes encore inconnus (charleston en particulier) et utilise son corps comme jamais on ne l'a fait jusque-là sur une scène française ; ses contorsions, le galbe de son corps, sa science du geste font merveille. Le succès et le scandale sont tels que, malgré les protestations des bien-pensants (certains critiques l'accusent de déshonorer le music-hall français !), ils suffisaient à imposer auprès du public le personnage de Joséphine Baker.

Elle va alors se produire un peu partout à Paris, dans diverses revues, et commence, en 1927, à chanter ; sa petite voix de soprano et son accent américain la distinguent des autres chanteuses de charme exotique de l'entre-deux-guerres. Des chansons comme *La Petite Tonkinoise* (paroles de Henri Christiné, musique de Vincent Scotto), vieux succès de Polin qu'elle remet à la mode, ou *J'ai deux amours* (paroles de Géo Koger et Henri Varna, musique de Vincent Scotto, créée au Casino de Paris en 1930) vont très vite affirmer son image de marque et on les lui réclamera encore dans les années soixante, lors de ses rares passages à l'Olympia.

Au cinéma parlant, elle devient la vedette d'aventures romanesques et quelque peu racistes : *Zouzou* de Marc Allégret

(1934) et *Princesse Tam-Tam* d’Edmond T. Gréville (1935). En 1939, *Fausse Alerte* de Jacques de Baroncelli ne fait que perpétuer l’image légendaire de la chanteuse de *J’ai deux amours*.

Joséphine Baker sert dans la Croix-Rouge en 1939-1940, puis passe au Maroc où elle rend de grands services aux officiers du 2^{e} bureau. En 1942, elle est promue sous-lieutenant dans l’armée de l’air des Forces françaises libres. Sa conduite lui vaut la Légion d’honneur et la croix de guerre avec palme. La paix revenue, Joséphine Baker reprend sa carrière, et s’impose enfin aux États-Unis, malgré la discrimination raciale. En 1947, elle épouse le chef d’orchestre Jo Bouillon, au domaine des Milandes, en Dordogne. Du domaine, elle fait un asile de la fraternité humaine pour orphelins de races différentes. Dans ce rêve, obstinément poursuivi, elle engloutit sa fortune, malgré des opérations de sauvetage plusieurs fois tentées au music-hall à Paris, de 1959 à 1968.

Ayant perdu Jo Bouillon et les Milandes, Joséphine Baker trouve un asile pour « ses enfants » et continue ses tournées. Elle est frappée par la maladie sur la scène de Bobino où elle animait depuis trois semaines une revue retraçant sa carrière.

Louis-Jean CALVET

BAKFARK BÁLINT (1507 env. -1576)

Luthiste et compositeur, Bálint Bakfark est le premier musicien hongrois à accéder à la notoriété à travers toute l'Europe.

Né en 1506 ou en 1507, à Brassó (Kronstadt, en allemand), en Transylvanie (auj. Braşov, en Roumanie), Bálint Bakfark (ou Valentin Greff Bakfark) se forme à la cour du prince de Transylvanie János Zápolya (futur Jean Ier de Hongrie), qui l'anoblit en récompense des services rendus. Après la mort du roi Jean en 1540, Bakfark part pour la France, où il se met au service du cardinal François de Tournon, principal conseiller du roi François Ier. Il passe ensuite une partie de sa vie en tant que musicien de cour dans plusieurs pays d'Europe, notamment auprès du roi de Pologne Sigismond II Auguste.

Bálint Bakfark est l'un des plus célèbres luthistes de son temps ainsi qu'un compositeur remarquable. Son premier recueil de pièces pour luth est imprimé chez Jean Moderne, à Lyon, en 1553, sous le titre *Intavolatura Valentini Bacfarc Transilvani Coronensi...*. Cet ouvrage est suivi par un deuxième recueil imprimé en 1565 chez Lazar Andrisowycz à Cracovie, *Bakfarci Valentini Greffi Pannonii Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum...* Ses compositions pour luth, qui paraissent chez divers éditeurs à travers toute l'Europe, connaissent un grand succès. Bálint Bakfark contribue, par ces partitions et par sa virtuosité, à populariser la musique instrumentale. Ses œuvres et sa technique, strictement polyphoniques, contribuent par ailleurs à une profonde modification du style de la musique pour luth. En 1569, on le trouve au service de Jean II de Hongrie, en Transylvanie. Après la mort de ce dernier, en 1571, Bálint Bakfark s'établit à Padoue, en Italie, où il contracte la peste en 1576. Il brûle toutes ses pièces non publiées avant de mourir, le 13, ou le 15, ou le 22 août 1576, à Padoue.

E.U.

BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)

Né à Nijni-Novgorod de parents peu fortunés, Balakirev, dès l’enfance, fut attiré par la musique, mais, faute de ressources matérielles, son instruction théorique se borna à dix leçons de piano que lui donna un excellent professeur, Dubuc. À seize ans, il fit la connaissance d’Oulybychev, un riche mélomane, auteur de la première biographie de Mozart, qui disposait, dans sa propriété, d’un orchestre réduit. Successivement, il confia au jeune homme des travaux de copie, puis des « arrangements » et, en fin de compte, la direction de son orchestre. Ainsi, d’une manière purement empirique et à force de disséquer lui-même des œuvres de grands compositeurs, Balakirev put acquérir quelques notions de composition musicale. Fort de ces connaissances, il résolut d’entreprendre une réforme de la musique et partit pour Saint-Pétersbourg où, se méfiant des vrais professionnels en raison de ses propres lacunes (il est à signaler d’ailleurs que le premier conservatoire russe ne fut inauguré qu’en 1862 — jusqu’alors les futurs compositeurs allaient étudier à l’étranger), il s’entoura d’un groupe d’amateurs autodidactes comme lui : Cui, Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov. De la sorte se trouva fondé le « groupe des Cinq », dont la cohésion s’avéra de courte durée. « Lâché par sa couvée » (selon ses propres termes), Balakirev chercha une consolation dans le mysticisme, dans l’organisation d’une école de musique et de concerts publics gratuits. Ces entreprises aboutirent à ce qu’il appela son « Sedan musical » : l’orchestre présent au grand complet, Balakirev au pupitre et... un auditeur dans la salle. De dépit, pour cinq ans, il se fit chef de gare. En 1877, il regagna Saint-Pétersbourg, mais ce n’était plus le même homme : son enthousiasme éteint, il ne composa plus que des œuvres peu originales, d’une grande sagesse.

Pourtant, il avait eu une très grande personnalité de créateur, une personnalité qu’on ne sait plus apprécier de nos jours. En écoutant une de ses œuvres, on a en effet l’impression d’entendre tour à tour Borodine, Moussorgski, Rimski-Korsakov. Passionné par l’enseignement, apôtre plus encore que compositeur par vocation, Balakirev a distribué sa propre personnalité entre ses disciples, laissant chacun lui prendre ce qui convenait le mieux. Si Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov n’avaient pas vécu, il aurait sans aucun doute passé pour un des plus grands compositeurs russes. Et, de toute façon, du point de vue de l’histoire son rôle est considérable, tant il a su deviner, encourager et modeler de jeunes musiciens sur qui il disposait d’une autorité tellement considérable que Rimski-Korsakov a pu parler d’un pouvoir quasi magnétique.

Balakirev, très exigeant pour les autres et pour lui-même, composait lentement (ne lui fallut-il pas près de vingt ans pour mettre définitivement au point son poème symphonique *Thamar* dont l’audition dure à peine vingt-cinq minutes !). Néanmoins, il a laissé un catalogue relativement important : deux symphonies, deux beaux poèmes symphoniques (*Thamar* et *Russie*), une *Ouverture espagnole*, une *Ouverture tchèque*, une musique de scène pour *Le Roi Lear* de Shakespeare, un grand nombre de nocturnes, scherzos, mazurkas et valses pour piano, une sonate, une quarantaine d’excellentes mélodies — sans oublier le célèbre *Islamey* qui fut longtemps le cheval de bataille des pianistes virtuoses. Toutes ces œuvres prolongent Glinka et répondent à son dessein dans la mesure où elles concilient le respect des formes occidentales traditionnelles avec le culte d’un nationalisme musical.

Michel-Rostislav HOFMANN

BALANCHIVADZE ANDREÏ MELITONOVITCH (1906-1992)

Compositeur et pédagogue géorgien, fils du compositeur Meliton Antonovitch Balanchivadze et frère de Gueorgui Melitonovitch Balanchivadze, qui deviendra célèbre comme chorégraphe sous le nom de George Balanchine, Andreï Melitonovitch Balanchivadze est, par ses œuvres et son enseignement, la personnalité la plus influente de la musique géorgienne.

Né à Saint-Pétersbourg le 19 mai (ancien style)/1er juin (nouveau style) 1906, Andreï Balanchivadze commence l'étude du piano dès l'âge de cinq ans et s'essaie très tôt à la composition avec son frère aîné Gueorgui. En 1917, la famille Balanchivadze s'installe à Kutaïssi, en Géorgie. En 1921, Andreï entre au Conservatoire de Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), où il étudie la composition avec Mikhaïl Mikhaïlovitch lppolitov-lvanov. Ses toutes premières œuvres oscillent entre Chopin et Scriabine et usent encore bien maladroitement de certaines spécificités harmoniques de la musique géorgienne. En 1927, il obtient son diplôme avec une suite de danses en deux mouvements où se mélangent les influences de la musique occidentale et de la musique folklorique géorgienne. Cette même année, il est engagé comme pianiste dans les théâtres de Tiflis et un concert est en grande partie consacré à ses partitions. Sa notoriété s'établit et il est choisi pour participer à une expérience socioculturelle conduite, dans le cadre du premier plan quinquennal, par le gouvernement soviétique, qui recherche alors dans ses diverses républiques le ferment de ses prochains cadres. Il part donc se perfectionner au Conservatoire de Leningrad (ex-Saint-

Pétersbourg) auprès d’Aleksandre Matveïevitch Jitomirski (composition) et de Maria Yudina (piano). Il y reste jusqu’en 1931 et, participant enthousiaste de l’Association pour la musique contemporaine, il s’initie à la musique d’avant-garde occidentale. À vingt-cinq ans, il obtient son diplôme de fin d’études avec un sextuor pour quatuor à cordes, harpe et hautbois profondément influencé par Hindemith et marqué par l’emploi, cette fois parfaitement maîtrisé, de techniques issues de la musique traditionnelle géorgienne.

Revenu en 1931 à Tiflis, Balanchivadze y devient directeur musical et compositeur du théâtre Mardzhanishvili ; c’est en cette ville qu’il connaît son premier véritable succès public, avec le très lisztien *Premier Concerto pour piano*, créé en 1934. L’année suivante, il rencontre le célèbre danseur et chorégraphe géorgien Vakhtang Chaboukiani et compose pour lui *Le Cœur des montagnes*, considéré comme le premier ballet véritablement géorgien, à la fois par son sujet – il relate un épisode de la révolte paysanne contre le prince Eristhavi au XVIII^{e} siècle – et par son utilisation de mélodies et de rythmes de danses populaires ; ce ballet est créé à Leningrad en 1938.

Enseignant au Conservatoire de Tiflis à partir de 1935, Balanchivadze y est nommé professeur en 1942 ; il en dirigera le département de composition de 1962 à 1968. Parmi ses élèves figurent les compositeurs géorgiens Eleonora Gregoreïevna Eksanishvili, Natela Svanidze, Mikhaïl Shugliashvili, Nodar Mamisashvili, Teimuraz Bakuradze, Revaz Lagidze, Bidzina Kvernadze. De 1941 à 1948, il est directeur musical de l’Orchestre symphonique de l’État géorgien. Il est premier secrétaire de l’Union des compositeurs géorgiens de 1953 à 1962 puis de 1968 à 1973.

Balanchivadze achève en 1944 sa *Première Symphonie*, qui évoque les terribles événements de la Seconde Guerre mondiale. Après la fin des hostilités, il compose un *Deuxième Concerto pour piano* (1946), puis un nouveau bailet, *Les Étoiles de rubis* (1947). Lors de la tristement célèbre année 1948, marquée par la répression du « formalisme décadent », ces trois œuvres seront interdites par le régime.

À l'instar de maints autres créateurs de son pays, au premier rang desquels Prokofiev et Chostakovitch, Balanchivadze sacrifie en 1952 à la tradition soviétique des « ouvrages pour enfants », dont le but est plus d'exalter l'esprit de la jeunesse que de faire œuvre de pédagogie purement musicale : c'est ainsi que naît le *Troisième Concerto pour piano* (1952), dans lequel on remarque l'emploi d'un chant folklorique comme matériau du deuxième mouvement, l'usage de modes issus du folklore géorgien ainsi que l'imitation orchestrale du son de certains instruments traditionnels géorgiens. Ce concerto demeure une de ses œuvres les plus célèbres, avec le poème symphonique *Lac Ritsa* (1939), la *Deuxième Symphonie* (1959), le *Quatrième Concerto pour piano* (1967) et la *Troisième Symphonie* (1979). Balanchivadze a également signé une vingtaine de musiques de film. Il meurt à Tbilissi le 28 avril 1992.

Alain FÉRON

BALLARD HANK (1936-2003)

Chanteur et auteur-compositeur américain de rhythm and blues.

Né le 18 novembre 1936 à Detroit (Michigan), Hank Ballard passe son enfance dans l'Alabama, avant de retourner dans sa ville natale, où il travaille dans une usine de montage Ford. En 1953, il prend la tête d'un groupe de doo wop, The Royals, et enregistre avec eux *Get it* chez Federal, un label créé en 1950 par King. Bientôt rebaptisé The Midnighters pour éviter la confusion avec une autre formation, le groupe existera jusqu'en 1967. Sa popularité se limite d'abord à un public noir très admiratif qui fait le succès des Midnighters sur le circuit *chitlin* (lieux où l'on joue de la musique pour des auditoires afro-américains). *Work with Me, Annie* (1954), avec ses paroles très explicites, suscite l'opposition des producteurs de radio mais inspire aussi plus d'une vingtaine de chansons « réponses », notamment *Roll with Me, Henry* d'Etta James, et s'installe en tête du Top 10 du rhythm and blues pendant sept semaines. *Annie Had a Baby* et *Annie's Aunt Fanny*, qui avec le titre précédent constituent une sorte de trilogie, ainsi que *Sexy Ways* seront d'autres succès de la même veine.

En 1958, Ballard écrit *The Twist* et l'enregistre avec ses Midnighters. Le groupe est donc à l'origine du phénomène que fut la danse du même nom, mais c'est seulement en 1960 que la chanson, reprise par Chubby Checker, un habitué du célèbre show télévisé *American Bandstand*, connaîtra le grand succès. Parmi les « tubes » ultérieurs, on peut citer *Finger Poppin' Time* et *Let's Go, Let's Go, Let's Go* (toutes deux en 1960). Le phrasé du gospel que

Ballard anime de sa voix aiguë, les sonorités distordues et la guitare grinçante des Midnighters ont joué des rôles importants dans le développement du rock and roll.

Hank Ballard meurt le 2 mars 2003 à Los Angeles (Californie).

E.U.

BALLIF CLAUDE (1924-2004)

Contrairement à la majorité des compositeurs de sa génération, le Français Claude Ballif a toujours prôné une expression directe du sentiment afin d'offrir au public une écoute libérée de tout intellectualisme.

Né le 22 mai 1924 à Paris, Claude Ballif étudie le violon et le solfège dès l'âge de six ans. Cet enseignement est interrompu en 1937, lorsque son père, colonel instructeur, est nommé à Madagascar ; à Soanira, le jeune Ballif apprend à jouer de plusieurs instruments à vent avec le chef de musique de la direction de l'artillerie. Revenu en France, à Bordeaux, en 1940, il décide de se consacrer à la musique et commence l'étude de l'harmonie, de l'analyse et de la composition. Après plusieurs années passées au Conservatoire de Paris, où il reçoit notamment l'enseignement de Noël Gallon et d'Olivier Messiaen, il s'installe à Berlin en 1952, où il travaille notamment avec Boris Blacher. C'est à Berlin qu'il assume lui-même la création de ses premières pièces pour piano (*Airs comprimés* et *Pièces détachées*, 1953). Comme la plupart des compositeurs à cette époque, il ressent la nécessité d'utiliser la méthode de composition à douze sons, mais la série restera pour Ballif un moyen et jamais une fin. En 1955, il reçoit le premier prix de composition musicale au concours international de Genève pour sa pièce d'orchestre *Lovecraft* et son *Premier Quatuor à cordes*.

Adoptant une démarche très personnelle, il s'efforce de rattacher au passé chaque nouvelle étape de l'évolution de la musique et tente une synthèse de différents langages. Il élabore en particulier le concept de métatonalité (exposé dans *Introduction à la métatonalité*, parrn en 1956), fondé sur une échelle de onze sons, et qui permet d'échapper à la double dichotomie modalité-tonalité et diatonisme-chromatisme. De 1957 à 1959, Ballif suit les cours d'été de Darmstadt, où il travaille la direction d'orchestre avec Hermann Scherchen et s'initie aux micro-intervalles auprès d'Alois Hába ; à Darmstadt, lieu d'étude, de création et de confrontation artistique, il rencontre Bruno Maderna, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez... Ce qui ne l'empêche pas de se lier d'amitié avec John Cage et Bo Nilsson, avec lesquels il sème la terreur au sein des musiciens sériels, dont il critique le sectarisme. Favorable à l'innovation, Ballif n'en est pas moins opposé au sérialisme intégral, à la rationalisation forcenée de la musique. Pour lui, une œuvre réussie n'est pas un moment de perfection immuable et reclus dans le sublime, c'est au contraire un organisme vivant qui parvient à nous imposer le rythme de sa respiration, à nous faire partager ses mutations sonores, ses mouvements dans le temps et dans l'espace sans pour autant s'abandonner à l'ivresse sonore. Il a toute sa vie rappelé le célèbre mot de son ami John Cage : « Il faut laisser les sons être ce qu'ils sont. »

En 1959, il entre au Groupe de recherches musicales de la R.T.F. en qualité d'assistant. Après avoir créé deux pièces pour bande magnétique (*Études au ressort*, 1961, et *Points, mouvements*, 1962), il ressent le besoin de rompre l'isolement du studio, de réagir contre l'immuabilité de la bande et l'impression de froideur du son ainsi élaboré en réintroduisant dans sa création un élément vivant, le contact avec l'instrumentiste. En 1961, il commence la série des *Solfeggietto*, pièces de très grande virtuosité destinées chacune à un instrument différent : flûte (*n° 1*), cor anglais (*n° 2*, 1961), basson (*n° 11*, 1984), violoncelle (*n° 13*, 1985), marimba (*n° 16*, 1995)... Ballif n'hésite pas à utiliser les formes musicales du « passé » (trio, quatuor, quintette, sonate, prélude...) ; par le cadre qu'elles imposent, ces formes obligent le compositeur à respecter une articulation logique et expressive de masses et de couleurs, de tensions et de détente. *Ceci et cela* (1959, révisé en 1965) est ainsi un immense concerto où cinq groupes de percussions et un groupe de vents s'ajoutent à l'orchestre, qui rassemble cent dix musiciens.

Malgré la diversité déconcertante de ses techniques et de ses genres, l'œuvre de Claude Ballif paraît pourtant étonnamment cohérente et organique. C'est sans doute la raison pour laquelle il était capable de revenir à une pièce conçue longtemps auparavant et de la continuer là où il l'avait interrompue : la reformulation d'idées anciennes – ou, plus exactement, toujours présentes – lui a permis d'édifier des ponts temporels pouvant franchir jusqu'à quinze ou vingt années. Composé en 1953, son *Requiem* a ainsi été révisé en 1972 et 1973 pour devenir *La Vie du monde qui vient, « Première Symphonie mystique »*. Faut-il voir dans cette perpétuelle régénération la raison pour laquelle l'œuvre de Claude Ballif nous apparaît dotée d'une vigueur toute particulière ?

Parallèlement à son activité de compositeur, Claude Ballif a enseigné l'analyse et l'histoire de la musique à l'École normale de musique de Paris de 1964 à 1968, et la composition au Conservatoire national supérieur de Paris (1982-1990). Il a également participé, en 1968, à la création du département de musicologie de l'université de Vincennes (Paris-VIII). Claude Ballif est mort le 24 juillet 2004 à Poissons (Haute-Marne).

Juliette GARRIGUES

BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)

Compositeur et théoricien de la musique italien né le 3 septembre 1568 à Bologne, dans les États pontificaux, mort en 1634 à Bologne, Adriano Banchieri est, après Orazio Vecchi, le deuxième plus grand compositeur de comédies madrigalesques, suites de madrigaux sans intrigue véritable qui suggèrent plus qu'ils ne narrent une action dont les détails sont laissés à l'interprétation des chanteurs et à l'imagination des auditeurs. Ce genre – dans lequel les « personnages » ne sont pas individualisés musicalement – allait connaître une gloire éphémère peu avant l'essor de l'opéra.

Banchieri passe presque toute sa vie au monastère San Michele in Bosco, près de Bologne ; organiste, il y sera nommé abbé à titre honorifique (*abate benemerito*) en 1618. *La nobilissima anzi asinissima compagnia dei Briganti della Bastina* (Vicence, 1597), *La pazzia senile : ragionamenti vaghi, et dilettevoli...* (Venise, 1598), *Il studio dilettevole* (Milan, 1600), *Il metamorfosi musicale* (Venise, 1601, révisé en 1606), *Il zabaione musicale : inventione boscareccia* (Milan, 1604), *La Barca di Venetia per Padova* (Venise, 1605) et *Virtuoso ridotto tra signori, e dame... una nuova comedia detta Prudenza giovenile* (Milan, 1607, révisé en 1628 sous le titre *Saviezza giovenile*), *Tirsi, Fili e Clori* (Venise, 1614) s'inscrivent dans la lignée des comédie madrigalesque de Vecchi. *Il Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena* (Venise, 1608) s'affirme comme le chef-d'œuvre du genre.

Banchieri est un des cofondateur, en 1615, de l’Accademia dei Floridi de Bologne, qui donnera naissance à l’Accademia dei Filomusi. Banchieri fut en relation avec les plus grands musiciens de son temps – Claudio Monteverdi, Vecchi, Girolamo Diruta... – et il est l’auteur d’importants traités de pédagogie et de théorie musicales, parmi lesquels *Cartella musicale* (1614), sur les ornements vocaux. Il est à l’origine de nombreuses innovations : emploi de la barre de mesure, imprimée pour la partie d’orgue de ses *Concerti ecclesiastici* (1595) ; indication, dans *L’organo suonarino* (1605), des accidents, et usage des chiffres pour la basse, pour laquelle il invente le terme de « basso seguente » (qui apparaît dans *Ecclesiastiche sinfonie... per sonare et cantare et sopra un basso seguente*, Venise, 1607), annonçant ainsi la basse continue ; notation des indications de nuance *forte* et *piano*, dans *La pazzia senile*.

E.U.

BANCQUART ALAIN (1934-)

Né le 20 juin 1934 à Dieppe, le compositeur français Alain Bancquart effectue ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris de 1952 à 1960 (alto avec Étienne Ginot, musique de chambre avec Joseph Calvet, contrepoint et fugue avec Simone Plé-Caussade, composition avec Darius Milhaud), devient alto solo à l'Orchestre national (1961-1973), puis assure la direction artistique des orchestres de régions de l'O.R.T.F. (1973-1974) et de l'Orchestre national de France (1975-1976). Il est inspecteur de la musique au ministère de la Culture et de la Communication (1977-1984) et, parallèlement, producteur à Radio-France des programmes « Perspectives du xx^{e} siècle ». En 1977, Alain Bancquart participe – avec Tristan Murail et Hugues Dufourt – à la fondation du C.R.I.S.S. (Collectif de recherche instrumentale et de synthèse sonore), qui sera actif durant trois ans ; ainsi mêle-t-il tout naturellement l'électronique aux instruments traditionnels dans son opéra *L'Amant déserté* (1978), sur un texte de son épouse, la poétesse et romancière Marie-Claire Bancquart, et de Pierre Dalle Nogare. Il a enseigné la composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1984-1995).

1. Entre lyrisme et symphonisme

Son tempérament lyrique – il puise souvent son inspiration dans la poésie, comme dans *Les Cinq Dits de Jean-Claude Renard* (1986-1987) ou dans *Quand nasture se desnature*, pour voix de femme, clavecin et violoncelle (2001), d’après un fragment des *Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné – s’exprime avant tout dans la musique de chambre et dans les œuvres pour orchestre. Ses vastes compositions (*Symphonie en trois mouvements*, 1963, où il commence son travail d’appropriation de la grande forme ; *Première Symphonie*, 1979-1980 ; *Deuxième Symphonie*, 1981 ; *Troisième Symphonie « Fragments d’Apocalypse »*, d’après l’Apocalypse de Jean, avec ténor, deux basses et deux chefs d’orchestre, 1983 ; *Quatrième Symphonie*, 1985 ; *Cinquième Symphonie « Partage de midi »*, d’après la pièce de Claudel, avec un baryton, 1992 ; *Sixième Symphonie, en souvenir de Louis Saguer*, pour orchestre de flûtes, 2006 ; *Septième Symphonie « Lecture des ténèbres »*, pour orchestre à cordes, 2009) en font, non seulement par ce corpus devenu peu commun, mais aussi par l’écriture polyphonique qu’il y développe, l’un des plus importants symphonistes d’aujourd’hui.

Bancquart est l’un des grands polyphonistes contemporains. Le souci de la superposition de deux propos équivalents s’affiche dans deux des six volets du *Livre du Labyrinthe* (1994-1999) : *Prologue* « empile » ainsi deux pièces, *Portrait de Minotaure, avec Labyrinthe*, pour viole d’amour et fagott, et *Jeux de monstre*, pour clarinette, viole d’amour et violoncelle, tandis que *Labyrinthe/Miroir* en « combine » cinq, à savoir *Vol d’Icare*, pour flûte et guitare électrique, *Dédale*, pour violoncelle et harpe, *Minotaure*, pour clarinette et cymbalum, *Fil d’Ariane*, pour deux percussions et *Labyrinthe/Miroir*, pour piano seul. Ce travail sur la polyphonie transparaît également dans *Transparences*, pour violon et violoncelle (2002), où Bancquart fait entendre simultanément deux œuvres antérieures (*…Vous devenez une île heureuse…*, pour viole d’amour, 1996, et *Dans le rêve d’Ariane*, pour violon, 1997), ainsi que dans *Polyphonie étrange*, pour deux pianos (2011).

Alain Bancquart applique la pensée sérielle, pratiquant cependant un langage qui repose sur l'emploi de séries partielles ; par ailleurs, il se consacre à partir de 1967 à l'étude des micro-intervalles, des modes défectifs et des espaces non octaviants. II est ainsi l'un des premiers à défricher l'univers des quarts de ton, la première pièce mettant systématiquement ceux-ci à profit étant *Thrène I*, pour trio à cordes, datée de 1968 (Ivan Wyschnegradsky est, en France, l'un des rares à l'avoir précédé en ce domaine). Il utilise également les huitièmes de ton (*Respiration/Silence*, pour quatuor à cordes, 1999) ainsi que le piano en seizièmes de ton élaboré par Julián Carrillo (*Solitude du Minotaure*, pour un piano en seizièmes de ton, deux pianos en quarts de ton et deux violes d'amour, 1995 ; *Habiter l'ambre*, pour piano en seizièmes de ton et bande, 2000).

2. Pères spirituels

Le souci premier d'AIain Bancquart est la grande forme : en d'autres termes, l'expansion temporelle libérée de la contrainte de la pulsation métrique traditionnelle, grâce à des processus d'écriture fondés sur ceux des compositeurs qui ont nourri sa réflexion : Bach, Beethoven, Schubert, Bruckner, Messiaen et Stockhausen.

Bach, parce qu'il a conçu la trame contrapuntique de telle manière que les relations entre les lignes engendrent tout autant le discours harmonique que la forme même. La démarche contrapuntique et canonique de Bancquart vient sans conteste de là. Les procédés contrapuntiques propres dont il l'enrichit lui ont donné l'idée d'envisager un contrepoint où l'harmonie et la forme (c'est-à-dire le temps) ne seraient plus le résultat de processus combinatoires mais le matériau proprement dit de ces techniques.

Beethoven, parce qu'il bouleversa les notions de variation et de développement (ainsi dans la *Grande Fugue* opus 133). Bien entendu, la variation chez Bancquart se fait continue et le développement introduit une évolution organique de son matériau de base (tant des hauteurs que des rythmes). Le développement devient chez lui exponentiel, selon le principe de l'arborescence appliqué à ses techniques contrapuntiques.

Schubert, parce qu'il fut un maître de la mélodie et du temps. Parce que la mélodie schubertienne est pensée *dans* la polyphonie, *dans* le système harmonique (harmonie, mélodie et contrepoint n'étant point séparés). C'est de lui (et de Bach) que Bancquart apprit que la polyphonie est créée par le tout et non par un seul paramètre (la réflexion portée sur la modulation chez Schubert est riche de conséquences à ce sujet). De lui encore, il apprit que l'ampleur mélodique permettait de dépasser les phrasés qu'impose la barre de mesure. Enfin, Schubert n'est pas étranger à sa prise de conscience du rôle primordial des durées, des possibilités nouvelles procurées par l'étirement du flux temporel et de ses répercussions sur l'identité harmonique, qu'il affaiblit. De ces constatations, Bancquart concevra la mélodie comme la réduction monodique d'une polyphonie et, afin de préserver une idée harmonique « forte », il inventera des systèmes d'écriture contrapuntiques prenant en charge à la fois les durées et les hauteurs (qu'il construit en échelles défectives de micro-intervalles).

Bruckner, parce qu'il ne cessa d'explorer la densité du langage au travers de la durée macrocosmique, parce que son matériau se définit par une permanente évolution interne. De sa musique, Bancquart tira un enseignement fondamental : la forme en expansion nécessite des lignes de force, des points structurels d'articulation d'autant plus clairs et perceptibles (par les contrastes qu'ils ménagent) que le discours temporel se dilate.

Messiaen, à ce propos, le mit sur la voie, lui qui envisageait la durée en tant que matériau à part entière, lui qui décrétait l'indépendance des durées par rapport à la pulsation métrique traditionnelle, lui qui se libéra du carcan d'un temps continu en montrant qu'une organisation autre du temps pouvait être tout aussi cohérente. Bancquart développera donc dans d'autres directions ces riches prémices en prenant conscience de la nécessité de s'appuyer sur un univers d'intervalles différent, dont les potentialités seraient à même d'assumer le renouvellement des durées. C'est pourquoi il choisit de travailler sur des modes défectifs (mais enrichis, quant au nombre des hauteurs retenues, par rapport aux modes dits traditionnels) micro-intervalliques. C'est pourquoi il choisit aussi de dépasser le statisme harmonique de la modalité, de combiner ses échelles par permutations contrapuntiques interposées. Ainsi son matériau de hauteurs devint-il arborescent, ainsi préserva-t-il une cohérence modale.

Stockhausen, enfin, parce que les *Klavierstück* confirmèrent Bancquart dans la justesse de ses réflexions. Dans ces pages, le compositeur allemand explore non plus les unités de temps communes aux pulsations mais les divisions de ces unités. Cette intuition (que Stockhausen ne radicalisera point), c'est Bancquart qui en assumera pleinement les conséquences, portant son attention sur les nouvelles possibilités polyphoniques qu'elles offraient, tout en se gardant du systématisme et des dangers qu'entraîne une théorie dogmatique.

Les techniques que Bancquart emploie ne sont en effet presque jamais l'application stricte des règles qu'il s'est données, mais la recherche de processus combinatoires, qui, se démultipliant par et dans le jeu de l'écriture, aboutissent à une plus grande souplesse du discours, à une plus grande liberté compositionnelle (la cohérence ne faisant plus partie de sa problématique puisqu'elle est acquise une fois pour toutes grâce aux techniques dont son langage est formé). Cette dialectique entre *système* et *intuition*, qui prend en compte dans le même temps l'imaginaire créateur (au travers de l'imaginaire du système) et sa rigueur d'application (au travers de la multiplicité des choix que le système offre), ménage un large espace d'imprévisibilité dans le développement organique de son matériau. Un tel état de fait brouille les pistes à tous les niveaux des éléments mis en jeu.

Alain Banquart a publié en 2003 *Musique : habiter le temps* (Éditions Symétrie, Lyon).

Alain FÉRON

BARBARA (1930-1997)

Introduction

L’œuvre de la chanteuse française Barbara n’est pas volumineuse, mais le style de Barbara est unique. Si la chanson est la seule forme crédible de poésie depuis les années 1920, ce n’est pas parce qu’elle façonne des chefs-d’œuvre dans les matériaux nobles, mais qu’elle effleure les émotions juste avant qu’elles ne s’évanouissent. De quoi parlent les chansons de Barbara ? Il y a bien des bribes de scénario, des lieux, des personnages. Mais pour quel rôle ? Dans quelle pièce ? La poésie alors est cette mémoire blessée qui s’agrippe aux mots simples, aux visages, aux instants qui la déchirent ; c’est ce gémissement, à peine un cri, ces élans de tendresse triste et ces brefs sourires dans la panique de vivre que Barbara, sur scène, traduisait magnifiquement à travers une posture, un geste de la main. Ses chansons sont le mal de vivre et la plaie ouverte de l’adolescence, une sombre silhouette romantique, grimée en noir et blanc devant les touches du piano. Faut-il pour autant graver le nom de Barbara sur le monument aux mortes de celles qui disent la folie, le bonheur et la douleur d’être femme ? Parce qu’elle a choisi la stylisation du chant plutôt que les poses rhétoriques, elle est plutôt une figure possible du féminin en chacun de nous, énergie et fragilité, souffle dans le désordre de la nuit.

• La chanteuse de minuit

Barbara a toujours nié que son pseudonyme ait été trouvé dans le célèbre poème de Prévert : il s’agit en fait du prénom de sa grand-mère russe Varvara. Monique Serf est née le 9 juin 1930 à Paris, dans une famille juive originaire de Russie. Elle suit obstinément sa vocation d'artiste et prend des cours de piano et de chant au Conservatoire de Paris, mais elle est trop rebelle pour ne pas exploiter seule ses talents dans la lignée des grandes chanteuses populaires qu'elle aime, comme Marie Dubas, Fréhel ou Édith Piaf. En 1949, l'année où meurt son père à Nantes, Jean Wiener lui indique le cabaret de La Fontaine des Quatre-Saisons, dirigé par Pierre Prévert. Même si elle n'obtient qu'un emploi de plongeuse, elle y aperçoit Boris Vian, Mouloudji...

À vingt ans, elle tente sa chance à Bruxelles et joue devant de minuscules publics d'artistes et d'étudiants. C'est là que s'élabore le répertoire qui sera durablement le sien, à mi-chemin du music-hall et du cabaret rive gauche. Elle reprend les chansons de Xanroff (*Le Fiacre*, par exemple, qu'interprétait Yvette Guilbert, à qui elle emprunte l'art de la diseuse) ou de Fragson (*Les Amis de Monsieur*). De retour à Paris, engagée au cabaret de L'Écluse, où elle restera six ans, elle interprète Brassens, Ferré, Mac Orlan. Le premier 45-tours est pressé en 1955 ; elle y chante *Mon Pote le gitan* et *L'Œillet blanc*. Dans le deuxième, en 1958, *Barbara. La chanteuse de minuit*, sont enregistrées *L'Homme en habit rouge, J'ai troqué, La Joconde* et *J'ai tué l'amour*.

• L'« alhum à la rose »

Sa trentième année marque la vraie rupture, quand elle devient auteur-compositeur. Tout au long des années 1960, tandis que déferle la mode « yé-yé » et que s'impose le rock britannique, Barbara signe les beaux textes qui créent son mythe en groupant autour d'elle un public d'admirateurs inconditionnels : *Dis, quand reviendras-tu ?, Chapeau bas, Nantes, Le Mal de vivre, Pierre, Si la* *photo est bonne, À mourir pour mourir, Parce que (je t'aime), Une petite cantate*, et bien d'autres. Les premiers passages médiatiques et un grand prix du disque, en 1963, ont facilité son accès aux grandes salles : à Bobino, elle passe en première partie de Félix Marten (1961) et de Georges Brassens (1963). Tous les cabarets la réclament. Elle signe en 1964 un 33-tours, *Barbara chante Barbara* – surnommé l'« album à la rose » –, et, alors qu'elle est invitée à Göttingen, elle compose la chanson qui porte le nom de cette ville. En 1965, la « journée Barbara » sur France-Inter retransmet son spectacle de Bobino, dont elle est la vedette et qui voit son triomphe. Pour ce public et ses musiciens fervents, elle écrit *Ma Plus Belle Histoire d'amour* (1967). Pierre Seghers publie ses textes dans sa collection Poètes d'aujourd'hui (1968). À la mort de sa mère, elle compose *L'Enfance, Rémusat* et *Chanson pour une absente*.

Sa secrétaire, Marie Chaix, racontera plus tard ces années dans l'album biographique *Barbara* (1986). Tournées européennes, récital à l'Olympia en 1969, cinéma... C'est peut-être l'apogée de sa carrière. En 1970, la création de *Madame* de Rémo Forlani et l'album qu'on tire du spectacle sont des échecs commerciaux ; *L'Aigle noir*, un de ses succès pourtant les plus durables, déçoit ceux qui déplorent la dramatisation appuyée de la chanson, tout comme, en 1973, *La Louve* de William Sheller et François Wertheimer.

À quarante ans, Barbara s'installe à Précy-sur-Marne, dans une maison qu'elle ne quittera plus. Vedette consacrée, aimée en France et à l'étranger, elle traverse sans mal les années 1970. Dans les années 1980, on la voit dans des spectacles aux côtés de Bedos, Depardieu, Moustaki. De même qu'elle avait pris position contre la peine de mort, elle s'engage très tôt dans la lutte contre le sida, auprès des enfants ou des prisonniers.

Elle meurt le 24 novembre 1997 à l'hôpital américain de Neuilly-sur-Seine, d'un choc toxi-infectieux, après avoir enregistré en 1996 son dernier album, *Barbara*, et commencé la rédaction de ses Mémoires.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

BARBARA, *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*, Fayard, Paris, 1998, nouv. éd. 2002 ; *Barbara sur parole*, D. Carpentier, Paris, 2002
J.-D. BRIERRE, *Barbara : « une femme qui chante »*, Hors Collection, Paris, 1998
M. CHAIX, *Barbara*, Calmann-Lévy, Paris, 1986, nouv. éd. 1990
J. GARCIN, *Barbara : Claire de nuit*, La Martinière, Paris, 1999, nouv. éd., coll. Folio, Gallimard, Paris, 2002
C. LE COSSEC, *Barbara : la douleur de l'absence*, Autres Temps, Marseille, 1998 ; *Barbara : danser vers sa lumière, ibid.*, 2001
A. & B. REVAL, *Barbara : une si belle histoire*, France Empire, Paris, 1998
J. TOURNIER, *Barbara*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1968, nouv. éd. *Barbara, ou les Parenthèses, ibid.*, 1981.

BARBAUD PIERRE (1911-1990)

Promoteur de la musique algorithmique, Pierre Barbaud aimait déclarer : « Je suis né un 10 octobre au xx^e siècle. »La musique algorithmique est un mode de composition au moyen de l'informatique sur les bases de la musique sérielle. La liberté créatrice du musicien se situe uniquement au départ de la composition dans le choix des données du possible proposées à celle-ci, les solutions fournies par la machine ne devant pas être discutées, étant entendu que « jamais un homme de génie, si exceptionnel soit-il, ne remplacera une machine électronique ». Les machines Bull ont prêté leur concours et leurs installations pour la mise en route des premières expérimentations du Groupe de musique algorithmique de Paris ; dix programmes (sous le nom symbolique d'Algol) sont ainsi proposés par Pierre Barbaud en 1958. Postérieures à celles-ci, les tentatives de Xenakis se feront, elles, à partir de machines I.B.M. En choisissant, vers 1950, d'introduire « la pensée mathématique et les méthodes qui en découlent dans la composition musicale », Pierre Barbaud se situe bien comme un homme du xx^e siècle. C'est à partir d'expériences sur la musique de film et en participant à *Hiroshima mon amour* et à *L'Année dernière à Marienbad*, les films d'Alain Resnais, qu'il a pu préciser ce projet mathématique et musical qui tend aussi bien à canaliser le hasard qu'à discipliner l'inspiration. Pierre Barbaud a enseigné l'informatique musicale au Conservatoire de Paris (1977-1978).

Outre les musiques composées suivant la méthode algorithmique (*Variations heuristiques*, *Cogitationes symbolicae I* et *II*, *Lumpenmusik*), Pierre Barbaud a écrit plusieurs ouvrages scientifiques traitant de ces problèmes, parmi lesquels : *Initiation à la composition musicale automatique* (1966) et *La Musique, discipline scientifique* (1968).

Brigitte MASSIN

BARBER SAMUEL (1910-1981)

Compositeur américain né à West Chester (Pennsylvanie), Samuel Barber reçoit très tôt une formation de pianiste et d'organiste avant d'étudier au Curtis Institute de Philadelphie (1924-1932) avec Rosario Scalero, Isabelle Vengerova et Fritz Reiner. Il prend également quelques cours de chant. Dès 1928, il reçoit le prix Bearns pour sa *Sonate pour violon*. Il rencontre Gian Carlo Menotti : entre eux va se nouer une longue et fructueuse amitié qui marquera beaucoup Samuel Barber.

Ses premières œuvres remportent un certain succès : l'ouverture *The School of Scandal* (1933) lui vaut à nouveau le prix Bearns. Puis il se voit décerner la Pulitzer Scholarship (1935) et le prix de Rome américain (1936) qui lui permettent de voyager en Europe et de séjourner à Rome pendant deux ans. La découverte du vieux continent est déterminante et il restera toujours profondément attaché aux racines européennes de la musique. Sa *Symphonie n*^{o} *1* (1936) est créée à Cleveland puis au festival de Salzbourg ; Toscanini dirige en première audition son *1*^{er} *Essai* opus 12 et l'*Adagio pour cordes*, une page tirée de son *1*^{er} *Quatuor* (1936) qui deviendra son œuvre la plus populaire.

De 1939 à 1942, Samuel Barber enseigne au Curtis Institute de Philadelphie puis il est mobilisé (1943-1945). À la Libération, il revient en Europe comme conseiller à l'Académie américaine de Rome. Son ballet *Médée*, composé en 1943, s'impose grâce à la suite d'orchestre qu'il en tire ; Wladimir Horowitz crée sa *Sonate pour piano* (1947). Il aborde le théâtre lyrique avec *Vanessa* sur un livret de Menotti (1950), représentée au Metropolitan Opera de New York et à Salzbourg en 1958. Un second opéra voit le jour en 1966 pour l'inauguration de la nouvelle salle du « Met » au Lincoln Center : *Antoine et Cléopâtre,* qu'il remanie en 1974.

Les orientations très diverses, souvent contradictoires, de la musique de Barber ne permettent pas de le rattacher à un courant esthétique précis. Il fait partie de ces compositeurs américains qui ont cherché à déterminer la véritable identité de la musique de leur pays, tout en refusant un héritage absolu, que ce soit celui de Charles Ives ou celui de George Gershwin. La musique de Barber reste l'expression de sentiments personnels et elle repose sur un profond lyrisme particulièrement mis en valeur par ses connaissances vocales. Cette recherche du chant humain comme son langage harmonique en ont fait, aux yeux de certains, un compositeur anachronique, un néo-romantique. Il est très attaché aux formes traditionnelles et à la tonalité. L'influence de l'Europe le situe aussi en marge des autres compositeurs américains. Pourtant le public de son pays l'a toujours fêté car sa musique est immédiatement accessible.

Après une période néo-romantique qu'illustre l'*Adagio pour cordes,* il s'ouvre à la dissonance, à la polytonalité et à une certaine complexité rythmique avec le *Concerto pour violon* (1939). *Médée* (1943) est une sorte d'aboutissement par la liberté de son écriture. Puis il se laisse tenter par le néo-classicisme (*Capricorn Concerto,* 1944) avant de se tourner vers le dodécaphonisme (*Sonate pour piano,* 1947). À partir de 1950, il opère une synthèse de ces différentes expériences, guidé par la forme et la mélodie qui demeurent les deux éléments primordiaux de sa langue musicale. « Je ne suis pas un compositeur très conscient de lui-même. On dit que je n'ai aucun style mais cela n'a aucune importance. Je poursuis simplement mon chemin et je crois que cela requiert un certain courage. »

Alain PÂRIS

BARBIERI FEDORA (1920-2003)

Le 3 novembre 2000, la mezzo-soprano italienne Fedora Barbieri fêtait au Teatro del Maggio Musicale de Florence ses soixante ans de carrière en interprétant, à quatre-vingts ans, une ultime Mamma Lucia (*Cavalleria rusticana* de Mascagni). Son exceptionnelle longévité vocale lui a valu de triompher dans quelque cent dix rôles. L'éclat sombre de son timbre d'airain, la profondeur abyssale de son registre grave, mais aussi la vivacité d'un tempérament aussi à l'aise dans le drame que dans la comédie en ont fait l'une des mezzo lyriques les plus acclamées de son époque.

Fedora Barbieri naît le 4 juin 1920 à Trieste. Elle commence des études de chant dans sa ville natale sous la férule du directeur du Conservatoire Federico Bugamelli et du chef d'orchestre Luigi Toffolo et les poursuit à Milan avec la soprano Giulia Tess. Elle débute sur scène au Teatro Comunale de Florence, dans le rôle de Fidalma (*Le Mariage secret* de Cimarosa), le 4 novembre 1940, et, le lendemain, dans celui d'Azucena (*Le Trouvère* de Verdi), où elle remplace Gianna Pederzini, indisposée. Les succès se multiplient en Italie puis, en 1943, en Allemagne, en Belgique et aux Pays-Bas. Elle épouse cette même année le chef d'orchestre Luigi Barzoletti, directeur du Mai musical de Florence, et abandonne les planches pendant deux ans. En 1945, elle fait un retour triomphal à Florence en Azucena.

Sur les plus grandes scènes d'Europe et des Amériques – Scala de Milan, Teatro Regio de Turin, Opéra de Paris, Covent Garden de Londres, Staatsoper de Vienne, Metropolitan Opera de New York, Opéra de San Francisco, Lyric Opera de Chicago, Teatro Colón de Buenos Aires –, elle sera pendant de nombreuses années la plus prestigieuse interprète des héroïnes verdiennes de sa tessiture : Ulrica (*Un bal masqué*) de 1943 à 1969, Preziosilla (*La Force du destin*) de 1946 à 1957, Eboli (*Don Carlo*) de 1950 à 1956, Amneris (*Aïda*) de 1946 à 1958, Azucena (*Le Trouvère*) de 1945 à 1956 et Mrs. Quickly (*Falstaff*), son rôle fétiche, de 1949 à ...1981 ! On l'applaudit également dans Rossini (Angelina de *La Cenerentola*, à la Scala de Milan en 1946 et 1966) et Bizet (rôle-titre de *Carmen*, où elle s'illustre en 1948 à la Scala de Milan et en 1957 aux Arènes de Vérone, dont elle fut une partenaire régulière de 1955 à 1958). Membre éminent de la troupe du Metropolitan Opera de New York (de 1950 à 1954, puis en 1956), elle s'y fait admirer dans Cherubini, Donizetti, Ponchielli et Puccini. Ce prestigieux parcours lui permettra de côtoyer l'élite du chant de son temps – les sopranos Zinka Milanov, Elisabeth Schwarzkopf, Renata Tebaldi, Leontyne Price, Beverly Sills, Anna Moffo, Mirella Freni, les ténors Jussi Björling, Ramón Vinay, Mario Del Monaco, Franco Corelli, Nicolai Gedda, Jon Vickers, Luigi Alva, Plácido Domingo, les barytons Leonard Warren, Tito Gobbi, Giuseppe Taddei, Sherill Milnes, Renato Bruson, les basses Boris Christoff, Feruando Corena... – et la fine fleur des chefs d'orchestre : Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Victor De Sabata, Antonio Guarnieri, Fritz Reiner, Dimitri Mitropoulos, Arthur Rodzinski, Leonard Bernstein, Vittorio Gui, Carlo Maria Giulini, Tullio Serafin, Gabriele Santini, Lorin Maazel, James Levine, Peter Maag, Georges Prêtre, Claudio Abbado...

Fedora Barbieri a beaucoup fréquenté les studios d'enregistrement, et cela jusqu'à un âge très avancé (1990). De son abondante discographie émergent quelques indiscutables références : le *Requiem* de Verdi avec Herva Nelli, Giuseppe Di

Stefano et Cesare Siepi sous la direction enflammée d'Arturo Toscanini à la tête de l'Orchestre symphonique de la N.B.C. (1951) ; *Le Trouvère* (rôle d'Azucena, avec Zinka Milanov – Leonora –, Jussi Björling – Manrico – et Leonard Warren – Conte di Luna –, sous la direction de Renato Cellini, 1952 ; avec Maria Callas – Leonora –, Giuseppe Di Stefano – Manrico – et Rolando Panerai – Conte di Luna –, sous la direction d'Herbert von Karajan, 1956) ; *La Force du destin* (rôle de Preziosilla, avec Renata Tebaldi – Donna Leonora –, Mario Del Monaco – Don Alvaro – et Cesare Siepi – Padre Guardiano – sous la direction de Dimitri Mitropoulos au Mai musical de Florence 1953) ; *Médée* de Cherubini (rôle de Néris, enregistré le 10 décembre 1953 à la Scala de Milan avec Maria Callas dans le rôle-titre et sous la baguette de Leonard Bernstein) ; *Aïda* (rôle d'Amneris, avec Maria Callas dans le rôle-titre, Richard Tucker – Radamès – et Tito Gobbi – Amonasro –, sous la direction de Tullio Serafin, 1955) ; *Falstaff* (rôle de Mrs. Quickly, enregistré en 1956 par le Philharmonia dirigé par Herbert von Karajan, avec Tito Gobbi – Sir John Falstaff –, Rolando Panerai – Ford –, Luigi Alva – Fenton –, Elisabeth Schwarzkopf – Alice Ford –, Auna Moffo – Nannetta) ; *Don Carlo* (rôle d'Eboli, avec Gré Brouwenstijn – Elisabetta di Valois –, Jon Vickers – Don Carlo –, Tito Gobbi – Posa – et Boris Christoff– Filippo II –, sous la direction de Carlo Maria Giulini, Covent Garden de Londres, 1958) ; *Cavalleria rusticana* de Mascagni (rôle de Mamma Lucia, avec Plácido Domingo – Turiddu – et Renato Bruson– Alfio –, sous la direction de Georges Prêtre, Scala de Milan, 1982). Fedora Barbieri meurt le 4 mars 2003 à Florence.

Pierre BRETON

BARBIROLLI JOHN (1899-1970)

Chef d’orchestre et violoncelliste britannique, John Barbirolli est issu d’une famille franco-italienne. Fils d’un violoniste italien établi en Angleterre et d’une Française, Giovanni Battista Barbirolli naît le 2 décembre 1899 à Londres. Il s’initie au violon dès l’âge de quatre ans, avant d’opter pour le violoncelle et, à l’âge de dix ans, entre au Trinity College of Music de Londres. Après avoir fréquenté la Royal Academy of Music de Londres de 1912 à 1916, le jeune homme, qui anglicise son prénom, se lance dans une carrière de violoncelliste d’orchestre et de soliste ; il fait beaucoup de musique de chambre, notamment au sein du Quatuor Kutcher, qu’il rejoint en 1924, et fonde son propre orchestre à cordes. John Barbirolli se tourne ensuite vers l’opéra, devenant chef d’orchestre à plein temps. De 1929 à 1933, il est premier chef de la Covent Garden Touring Company ; il dirige au Sadler’s Wells en 1934 et prend la direction du Scottish Orchestra de Glasgow (1933-1936). Invité par l’Orchestre philharmonique-symphonique de New York pour la saison 1936-1937, il succède à Arturo Toscanini à la tête de la prestigieuse phalange, jusqu’à la fin de la saison mémorable organisée pour le centenaire de l’orchestre, en 1941-1942.

De 1943 à 1968, Barbirolli dirige le Hallé Orchestra de Manchester, dont il va faire un des meilleurs orchestres britanniques. Également premier chef de l’Orchestre symphonique de Houston de 1961 à 1967, il sera l’un des invités permanents de l’Orchestre philharmonique de Berlin de 1961 jusqu’à sa mort. Une crise cardiaque le terrasse, le 29 juillet 1970, à Londres, peu après une répétition avec le Philharmonia Orchestra. John Barbirolli avait été anobli en 1949.

Son nom reste attaché aux œuvres de ses compatriotes Frederick Delius, William Walton, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams et Benjamin Britten, ainsi qu'à celui de Gustav Mahler. Il a créé la deuxième suite de *Façade* de Walton (1938), le *Concerto pour violon* (1940) et la *Sinfonia da Requiem* (1941) de Benjamin Britten, les *Symphonies n° 7 « Sinfonia antartica »* (1953) et *n°8* (1956, qui lui est dédiée), de Vaughan Williams.

E.U.

BARBIZET PIERRE (1922-1990)

Au sein de l’école française de piano, Pierre Barbizet a occupé une place volontairement discrète, le soliste s’effaçant souvent derrière le musicien de chambre ou le pédagogue.

Né à Arica, au Chili, le 20 septembre 1922, il passe son enfance dans ce pays, où son père est industriel. De retour en France, il fait ses études générales à Marseille avant d’entrer au Conservatoire de Paris, où il remporte des premiers prix de piano (1944), d’histoire de la musique et de musique de chambre. Dans la classe d’Armand Ferté, il dit avoir acquis « certitude musicale et confort pianistique ». Ouvert à toutes les formes de musique, il est l’un des habitués du *Gay Relais* un cabaret à la mode de Pigalle où il forme, avec Samson François et Pierre-Petit, un trio qui ne manque pas de piment. En 1948, il remporte le grand prix au concours international de Scheveningen (La Haye) et, un an plus tard, le cinquième prix au concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud à Paris. Sa carrière démarre rapidement, en France et à l’étranger. En soliste, il s’impose aussi bien avec la musique de Mozart que dans le répertoire français, dont il devient un infatigable propagateur. Il inscrit à son répertoire plusieurs concertos contemporains (de Serge Nigg – *Premier Concerto*, qu’il enregistre sous la direction d’André Cluytens –, Henri Gagnebin et Ivan Semenoff). Mais il doit surtout sa notoriété internationale au duo qu’il forme avec le violoniste Christian Ferras, un des duos qui ont marqué l’histoire de la musique de chambre française, dans le prolongement d’équipes illustres comme Jacques Thibaud-Alfred Cortot ou Zino Francescatti-Robert Casadesus. Il est aussi le partenaire occasionnel de Jean-Pierre Rampal, Samson François, Jean Hubeau ou du Quatuor Parrenin.

En 1963, il prend la direction du conservatoire de Marseille, auquel il donne une nouvelle impulsion, cherchant à adapter à son époque l'enseignement qu'il avait lui-même reçu : « Pas de conformisme au milieu d'une immense tradition. » Il fonde les lundis du conservatoire, une série de concerts permettant aux jeunes talents d'affronter, en cours d'études, les feux de la rampe, idée très novatrice à une époque où l'on considérait qu'il fallait d'abord sortir du conservatoire avant de commencer à se produire en public. Il fait également œuvre de pionnier en créant des classes de jazz, de guitare classique et de musique électronique au conservatoire de Marseille, les premières classes consacrées à ces disciplines dans un conservatoire français. En 1974, il est en outre nommé professeur de piano au Conservatoire de Paris. Il meurt à Marseille le 18 janvier 1990.

Musicien complet, il jouissait d'une technique d'une grande limpidité et d'une élégance naturelle qui faisaient de lui l'un des représentants les plus caractéristiques de l'école française de piano. Il possédait un vaste répertoire mais se sentait particulièrement inspiré lorsqu'il jouait la musique d'Emmanuel Chabrier (dont il a enregistré en 1982 la première intégrale de 1'œuvre pianistique) ou Francis Poulenc. L'homme, un bon vivant qui plaçait au-dessus de tout l'amitié et la joie de vivre, était capable de se transformer en jazzman ou en accompagnateur de chansons à la mode.

Alain PÂRIS

BARBOTEU GEORGES (1924-2006)

Corniste et compositeur français. En 1948, il devient second soliste corniste au sein de l'Orchestre national, et remporte en 1951 le premier prix de cor au Concours international d'exécution musicale de Genève. Il devient cor solo des Concerts Lamoureux puis, en 1969, cor solo de l'Orchestre de Paris à la demande d'Herbert von Karajan, qui en est alors le conseiller musical. Professeur de cor au Conservatoire de Paris de 1969 à 1989, il a formé de nombreux cornistes, auxquels il a appris à maîtriser le vibrato qui a handicapé l'École française de cor durant plusieurs décennies. Soliste, musicien d'orchestre, chambriste, il a fondé en 1964 le quintette à vents Ars Nova. Souhaitant enrichir le répertoire de son instrument, il a composé des études pour le cor ainsi que de la musique de chambre. Esprit curieux, il a pratiqué tous les genres, du classique aux variétés en passant par le jazz. En 1968, il participe, au côté notamment du hautboïste Heinz Holliger et du tromboniste Vinko Globokar, à la création, à Darmstadt, de *Musik für ein Haus* de Karlheinz Stockhausen.

E.U.

BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)

L’alto est un instrument qui ne suscite aucun vedettariat parmi ses interprètes mais dont le rôle est pourtant essentiel dans les formations de musique de chambre ou symphoniques. L’altiste et chef d’orchestre russe naturalisé israélien Rudolf Borissovitch Barchaï (Rudolf Borisovich Barshai, en translittération anglo-saxonne) est l’un de ses plus illustres défenseurs. Il naît le 28 septembre 1924, à Labinskaïa (auj. Labinsk), village du district de Krasnodar, dans le sud de la Russie. En 1938, à quatorze ans à peine, il entre au Conservatoire de Moscou, où il étudie le violon avec Lev Zeitlin, ancien élève de Leopold Auer, qui lui permet d’acquérir une technique impeccable ; il fréquente aussi la classe d’alto de Vadim Borissovski, rénovateur de l’enseignement de l’alto en U.R.S.S. et un des fondateurs du Quatuor Beethoven, et suit à Leningrad les cours de direction d’orchestre du légendaire Ilya Musin (qui formera notamment Semyon Bychkov, Iouri Temirkanov et Valery Gergiev). Rudolf Barchaï entame en 1945 une brillante carrière d’altiste ; il se consacre surtout au quatuor à cordes, qui le passionne : avec d’autres étudiants du Conservatoire de Moscou – Rostislav Dubinski (premier violon), sa première épouse, Nina (deuxième violon), et Mstislav Rostropovitch (violoncelle, bientôt remplacé par Valentin Berlinski) –, il fonde en 1945 le Quatuor philharmonique de Moscou, dont la notoriété s’établit rapidement ; il sera même sommé de jouer lors des funérailles de Staline, en 1953, et, un peu plus tard le même jour, à celles de Prokofiev. Rudolf et Nina Barchaï quittent en 1955 cette formation, qui adopte le nom de Quatuor Borodine, et rejoignent le nouveau Quatuor Tchaïkovski de Julian Sitkovetski, dissous en

1958, après la mort prématurée de son fondateur. Barchaï, qu'une profonde amitié lie à Chostakovitch, est devenu le meilleurs altiste de l'U.R.S.S. Jouant sur un Stradivarius qui a appartenu à Henri Vieuxtemps, il pratique assidûment la musique de chambre en compagnie de Leonid Kogan, Emil Guilels, Rostropovitch, avec lesquels il enregistre notamment le *Premier Quatuor pour piano et cordes* de Fauré, des trios pour piano et cordes de Beethoven, le *Sextuor pour cordes « Souvenir de Florence »* de Tchaïkovski. En soliste, il laisse une gravure légendaire de la *Sonate pour alto,* opus 25, de Hindemith.

En 1955, Barchaï se tourne vers la direction d'orchestre et il fonde l'Orchestre de chambre de Moscou, qui devient rapidement une des meilleures formations du genre, et acquiert une notoriété mondiale. Il en sera le chef permanent jusqu'à son exil. L'ensemble accueille les plus grands solistes soviétiques – Kogan, Guilels, Sviatoslav Richter, David Oïstrakh... –, fait connaître le répertoire baroque, alors inconnu en U.R.S.S., et à peine toléré par le régime, joue Haydn, Mozart et Schubert tout en suscitant des œuvres nouvelles de compositeurs soviétiques – Boris Tchaïkovski, Edison Denisov, Alfred Schnittke, Moisseï Vainberg, Alexandre Lokchine, dont Barchaï se fait l'ardent défenseur... Avec Oïstrakh, il effectue des enregistrements légendaires de la *Symphonie concertante* en *mi* bémol majeur pour violon et alto de Mozart (1959) et de *Harold en Italie* de Berlioz (1964). L'Orchestre de chambre de Moscou et le Bath Festival Orchestra de Yehudi Menuhin donnent une version insurpassable du *Concerto pour double orchestre à cordes* de Tippett.

Barchaï réalise des transcriptions pour orchestre de la suite pour piano *Visions fugitives* de Prokofiev, du *Huitième Quatuor à cordes* (rebaptisé *Symphonie de chambre,* opus 110a), puis du *Troisième*

Quatuor (*Symphonie pour cordes et bois*, opus 73a), du *Quatrième Quatuor* (*Symphonie de chambre*, opus 83a) et du *Dixième Quatuor* de Chostakovitch. Le 29 septembre 1969, à Leningrad, il crée la *Quatorzième Symphonie* de Chostakovitch. Barchaï est un des premiers, avec Kyril Kondrachine, à faire connaître Mahler en U.R.S.S. On lui doit également des orchestrations pour formation de chambre de *L'Offrande musicale* et de *L'Art de la fugue* de Bach.

À l'instar de Rostropovitch, Barchaï envisage dès le milieu des années 1970 de quitter sa patrie. En janvier 1977, à Londres, il dénonce publiquement les abus et les persécutions – notamment l'antisémitisme – du régime soviétique, choisit l'exil et émigre en Israël, où il sera jusqu'en 1981 le directeur musical de l'Orchestre de chambre d'Israël à Tel-Aviv. Pour l'administration soviétique, il devient une « non-personne » : son nom disparaît des pochettes de ses enregistrements, des livres, et d'une biographie de Chostakovitch. Il se produit comme chef invité dans le monde entier. De 1982 à 1988, il est chef permanent et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique de Bournemouth, en Angleterre. Il est aussi directeur musical de l'Orchestre symphonique de Vancouver (1985-1987) et premier chef invité de l'Orchestre national de France (1987-1990). Dans sa discographie, pléthorique, il faut mentionner tout particulièrement une intégrale des quinze symphonies de Chostakovitch réalisée à la tête de l'Orchestre symphoniqne du W.D.R. de Cologne entre 1992 et 2000. Il proposera sa propre orchestration de la *Dixième Symphonie* de Mahler, inachevée, qu'il enregistre en 2001, à la tête de la Junge Deutsche Philharmonie.

Rudolf Barchaï meurt le 2 novembre 2010, à Liestal, près de Bâle, en Suisse, où il s'était établi en 1985.

E.U.

BARCLAY EDDIE (1921-2005)

Le 18 mai 2005 ont été célébrées en l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris, de joyeuses funérailles, animées par le swing New Orleans des Haricots rouges, formation des années 1960 ressuscitée pour l'occasion. Ainsi l'avait voulu pour lui-même le plus célèbre des producteurs français de disques, Eddie Barclay. « Que la fête continue », avait prévenu son autobiographie publiée en 1988.

Édouard Ruault naît à Paris le 26 janvier 1921. Son parcours scolaire est médiocre, mais l'adolescent se passionne pour la chanson, le cinéma américain et le jazz. Impressionné par Art Tatum et Fats Waller, qu'il écoute à la radio, il tente de reproduire leur jeu et apprend ainsi le piano en total autodidacte. Le pianiste est suffisamment aguerri pour se faire engager au club L'Étape, rue Godot-de-Mauroy, à Paris, où il alterne avec une future star de l'écran, Louis de Funès. Il fréquente assidûment le Hot Club de France, où officient Django Reinhardt et Stéphane Grappelli. En 1939, avec quelques amis – parmi lesquels Henri Salvador –, il improvise un premier orchestre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il créé un club où, malgré les décrets de l'occupant, on écoute du jazz.

À la Libération, il se met à la mode américaine : adoptant un look à la Clark Gable, il devient Eddie Barclay. Il écrit des chansons (*Tire, tire l'aiguille, La Valse des Lilas, L'Enfant de la balle*...), collabore pour quelques autres avec son ami Boris Vian (*Le Rock de Monsieur Failair*) et Charles Aznavour (*Quand tu m'embrasses*). Nuits blanches et musique dévorent sa vie. Il lance en 1949 un premier label – Blue Star, qui deviendra en 1950 Barclay’s Records –, à l’origine exclusivement dédié au jazz ; à son catalogue figureront des noms aussi prestigieux que ceux de Stéphane Grappelli, Django Reinhardt, Lionel Hampton, Sidney Bechet ou Chet Baker. Il aide Vian à lancer *Jazz Magazine*. Il connaît aussi ses premières réussites dans la chanson avec Renée Lebas et Eddie Constantine. En 1951, il crée la Compagnie phonographique française, qui deviendra en importance la première société de production française.

Eddie Barclay est le premier à comprendre l’importance du microsillon, qu’il découvre lors d’un voyage aux États-Unis en 1952, et à en commercialiser en France les deux formats (33-tours et 45-tours). Dans ses bagages il ramène aussi un contrat avec la maison de disques Mercury qui lui permet de diffuser Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Sammy Davis Jr. et Ray Charles. La chanson française est alors en plein essor grâce à de fortes personnalités comme Bruno Coquatrix – qui transforme un vieux cinéma, L’Olympia, en salle de spectacle – et Lucien Morisse, maître des programmes musicaux de la plus grande radio de l’époque, Europe n° 1. Redoutable homme d’affaires mais aussi étonnant dénicheur de talents, Eddie Barclay propose dans ses studios de l’avenue Hoche des conditions d’enregistrement exceptionnelles, avec Quincy Jones à la tête de l’orchestre maison. Pendant plus d’une décennie il va collectionner les succès auprès du plus vaste public avec Dalida, Charles Aznavour, Jacques Brel, Henri Salvador, Juliette Gréco, Jean Ferrat, Claude Nougaro, Cora Vaucaire, Mireille Mathieu, Hugues Aufray, Michel Delpech, Nicoletta, Melina Mercouri, Brigitte Bardot... Cette dernière le parraine sur la côte varoise, et il ne tarde guère à devenir un acteur essentiel des nuits tropéziennes. Les fêtes brillantes qu’il donne dans le cadre de rêve de sa villa du cap Camarat, près de

Ramatuelle, ainsi que ses innombrables conquêtes féminines – neuf mariages ! – font la joie des paparazzi. Mais le grand professionnel reste toujours sur la brèche. Il ne se laisse surprendre ni par les vagues yé-yé, twist et rock'n'roll (Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Frank Alamo, Vince Taylor, Les Chaussettes noires puis Eddy Mitchell...), ni par l'évolution de l'air du temps (Nino Ferrer, Robert Charlebois, Diane Dufresne, Pierre Vassiliu, Patrick Juvet, Daniel Balavoine, Guy Marchand, Jean Yanne, Alain Bashung...). Seuls « ratés » sur fond d'infaillibilité : Pierre Perret, Michel Sardou et Johnny Hallyday, qu'il laissera s'échapper chez Philips.

En 1978, atteint d'un cancer de la gorge, il cède la majorité de ses parts à Polygram – qui deviendra ultérieurement Universal – et se retire sur la côte méditerranéenne. Dans la nuit du 12 au 13 mai 2005, à l'hôpital Ambroise-Paré, à Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), cet amoureux des plaisirs de la vie, cet ardent défenseur de la chanson populaire française s'en est allé rejoindre, comme le dit très joliment Eddy Mitchell, « Dieu, saint Pierre, saint-émilion et saint-amour ».

Pierre BRETON

BARENBOIM DANIEL (1942-)

Introduction

Daniel Barenboim est l’une des personnalités les plus passionnantes et les plus attachantes du monde musical d’aujourd’hui. D’abord enfant prodige puis excellent pianiste, chef d’orchestre aux talents multiples et au répertoire éclectique, il est de surcroît un artiste qui s’engage dans la société civile, notamment comme militant convaincu de la fraternisation entre Israéliens et Palestiniens.

• L’enfant prodige

Né le 15 novembre 1942 à Buenos Aires (Argentine) de parents juifs d’origine russe, Daniel Barenboim se révèle un musicien très précoce, jouant parfaitement du piano à cinq ans et donnant son premier concert public à l’âge de sept ans. Stimulé par sa mère, elle-même excellente pianiste, il est essentiellement formé par son père. Il le dit lui-même : « Je n’ai jamais eu qu’un seul professeur, mon père, qui m’a communiqué le besoin de nourrir une relation constante entre le contenu musical et les moyens physiques employés pour le réaliser. Il m’a aussi appris l’importance qu’il y a de laisser les fragments musicaux se développer. La répétition machinale, insistait-il, est antimusicale ; l’évolution, le sentiment d’un “devenir” est ce qu’il y a de plus important. » (« Entretien avec Richard Osborne », in livret de l’intégrale des symphonies de Beethoven, Teldec-Warner, 2000). Cette approche très ouverte de la musique l’aura marqué toute sa vie et, tant au clavier qu’à la baguette, Barenboim essaiera de suivre à la lettre l'enseignement paternel.

En 1952, la famille décide de s'installer en Israël, par idéal politique mais aussi pour se rapprocher de la vieille Europe, qui reste le point d'attraction privilégié pour la musique classique. Très doué, le jeune Daniel donne la même année, à dix ans, ses premiers concerts à Vienne et à Rome. Paris l'entendra pour la première fois en 1955. Entre-temps, un autre événement capital s'est produit dans sa vie : à l'été de 1954, ses parents l'emmènent à Salzbourg suivre des masterclasses données par le chef Igor Markevitch. Là, Daniel a la chance de suivre des répétitions de Wilhelm Furtwängler avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dans les *Septième* et *Huitième Symphonies* de Beethoven ainsi que dans sa *Grande Fugue*. Il avoue que ce fut alors pour lui « un choc fantastique ».

En 1955 il vient à Paris travailler auprès de la grande pédagogue Nadia Boulanger, qui le perfectionne dans les domaines de l'harmonie et de la composition. Malgré son jeune âge, Barenboim commence alors une carrière de soliste, jouant des concertos sous la direction de Josef Krips et de Leopold Stokowski, donnant des récitals dans plusieurs capitales mondiales. Dès 1960, il interprète en public l'intégrale des sonates de Beethoven tout en amorçant une carrière de chef d'orchestre, métier qui l'attire tout particulièrement.

• L'épanouissement

Le disque va contribuer à le faire connaître universellement à partir de 1964. Il enregistre en effet abondamment pendant de nombreuses années pour E.M.I. Barenboim ose graver avant ses vingt-cinq ans toutes les sonates de Beethoven avec une spontanéité, une intuition philologique et une qualité sonore qu'il ne retrouvera pas tout à fait des décennies plus tard pour sa deuxième intégrale. Il a aussi la chance d’enregistrer les cinq concertos du même Beethoven avec Otto Klemperer, des disques somptueux qui restent aujourd’hui encore au sommet de la discographie. Les meilleurs chefs se disputent sa participation : John Barbirolli l’accompagne dans les concertos de Brahms, Pierre Boulez dans ceux de Bartók. Sa carrière est lancée. Y compris comme chef, puisqu’il enregistre pour R.C.A. les concertos de Beethoven avec Arthur Rubinstein au clavier ! Mais c’est Mozart qui lui vaut la consécration : son intégrale des sonates mais surtout des concertos avec l’English Chamber Orchestra, d’une verve inouïe et d’une poésie charmeuse, lui valent des louanges unanimes. On salue autant le pianiste, à la fois délicat et viril, qui caresse les phrases mozartiennes avec sensualité, que le chef qui imprime une dynamique bondissante et une saveur exaltante aux concertos et aux instrumentistes anglais. Il faut bien reconnaître que ses enregistrements ultérieurs de ces concertos, notamment avec l’Orchestre philharmonique de Berlin, n’auront pas la même alacrité. En travaillant régulièrement avec l’English Chamber Orchestra, Barenboim donne des concerts à travers toute la planète, accumulant les triomphes et abordant tous les répertoires, jusqu’au contemporain.

À la même époque, ce musicien inlassable se passionne pour la musique de chambre. Il se montre un accompagnateur attentif mais aussi inventif. Il fréquente ainsi de grands virtuoses comme Itzhak Perlman ou Pinchas Zukerman, dont il guide l’épanouissement et avec lesquels il enregistre énormément. Barenboim rencontre aussi la violoncelliste Jacqueline Du Pré. Pendant plusieurs années ils forment un duo étincelant tout en vivant une véritable idylle amoureuse. Malheureusement, la musicienne britannique est atteinte d’une sclérose en plaques qui l’empêche de jouer à partir du milieu des années 1970 ; elle meurt en 1987. Ce drame a fortement marqué

Barenboim, qui assurément y a puisé une énergie et une maturité sensibles dans ses interprétations ultérieures.

• Le chef célèhre

Même s’il continue à jouer du piano, reprenant sans cesse sonates et concertos, s’impliquant toujours dans la musique de chambre, accompagnant de grands chanteurs dans des récitals de lieder ou de mélodies – ses disques avec Dietrich Fischer-Dieskau sont admirables –, Daniel Barenboim se consacre de plus en plus à sa carrière de chef d’orchestre. Il dirige les plus grandes formations du monde. Surtout, iI est nommé en 1975 directeur musical de l’Orchestre de Paris, qu’il quittera en 1989 après l’avoir initié au grand répertoire allemand (Bruckner et le post-romantisme). En 1981, il fait ses grands débuts à Bayreuth dans *Tristan et Isolde*. Considéré comme un bon wagnérien, il y reviendra régulièrement, dirigeant notamment *La Tétralogie* de 1988 à 1992. Il n’hésite pas, ensuite, à cumuler des fonctions prestigieuses et absorbantes : en 1991, il est nommé directeur musical de l’Orchestre symphonique de Chicago, où il succède, comme à Paris, à Georg Solti ; il y reste jusqu’en 2006. À partir de 1992, iI occupe le même poste à Ia Deutsche Staatsoper de Berlin. Et, en 2000, il est nommé « chef à vie » de la Staatskapelle de Berlin. Il multiplie concerts et disques mais connaît au moins deux échecs. S’il quitte en 1989 l’Orchestre de Paris, c’est pour prendre la direction musicale du tout nouvel Opéra-BastilIe : hélas !, il ne s’entend pas avec Ies autorités de tutelle et démissionne avant même Ia première saison. Et il ne parvient pas à concrétiser son rêve : devenir le patron de l’Orchestre philharmonique de Berlin, qu’il a pourtant souvent dirigé. Mais les membres du fameux orchestre, qui votent par cooptation, lui préfèrent CIaudio Abbado puis Simon Rattle.

Sans l’avouer, Barenboim en garde une certaine amertume. D’autant qu’il s’estime l’un des grands continuateurs du musicien qu’il admire le plus : Furtwängler, qui marqua aussi l’histoire du grand orchestre berlinois. Il explique ce qui l’avait fasciné dès 1954 dans l’interprétation de ce chef : « La rigueur du rythme alliée à une certaine fluidité et une certaine faculté d’adaptation [...] Il y avait une volonté de laisser le tempo fluctuer d’une manière qui était nécessaire à la musique » (« Entretien avec Richard Osborne », 2000). Avec le temps, pourtant, les lectures du grand répertoire par Barenboim suscitent quelques critiques : il adopte une ampleur sonore quelque peu rigide qui confine à l’académisme. Par exemple, ses premières gravures des symphonies de Bruckner sont plus vivantes, plus chatoyantes que celles qui suivront, un rien empesées. Mais le chef israélien reste un incomparable meneur d’hommes, sachant exalter tous les pupitres, se montrant un accompagnateur de haute volée pour les concertos. Il réussit aussi à l’opéra : comment oublier sa *Flûte enchantée* avec l’Orchestre de Paris au début des années 1980 au Théâtre des Champs-Élysées, ou encore sa prodigieuse lecture de *Wozzeck* de Berg au Châtelet au côté de Patrice Chéreau (1992-1998) ? Principal chef invité de la Scala à partir de 2006, Daniel Barenboim y est nommé directeur musical en 2011.

• Une personnalité extra-mnsicale

Barenboim s’est toujours voulu un artiste engagé. Naturalisé israélien très jeune, il s’est senti l’héritier de la tradition juive et reste habité par le souvenir de la Shoah. Il a pourtant eu très vite le courage de diriger en Allemagne et de s’impliquer dans ce lieu symbolique du nazisme que fut Bayreuth. De même, il milite activement pour un règlement pacifique du conflit au Proche-Orient. À cet égard, il a collaboré avec l’essayiste palestinien Edward Said

(1935-2003), non seulement pour dialoguer (un livre en porte témoignage, *Parallèles et paradoxes*) mais aussi pour créer en 1999 le West-Eastern Diwan Orchestra, un orchestre symphonique qui réunit, outre des instrumentistes américains et européens, des musiciens israéliens et arabes, palestiniens entre autres. Leurs concerts sur cette terre âprement disputée (à Ramallah notamment) et à travers le monde portent témoignage de ce combat pacifiste et fraternel. Barenboim voulait, a-t-il affirmé « créer un forum où des jeunes gens de tous les pays du Moyen-Orient pourraient travailler la musique en analysant la relation entre les instruments comme une parabole de la construction d'une société » (interview au *Figaro* du 17 août 2006). Quelle que soit l'opinion que l'on a des qualités musicales de Barenboim, force est de constater que, sur ce plan, il se montre un artiste courageux et utile, allant jusqu'au bout de sa démarche d'interprète au service de la culture, de l'humanisme et de la paix.

Jean-Luc MACIA

BARNET CHARLIE (1913-1991)

Saxophoniste (soprano, alto et ténor), clarinettiste et chef d’orchestre américain, Charlie Barnet, qui se rattache, comme instrumentiste, à la tradition de Coleman Hawkins et de Johnny Hodges, est un des musiciens les plus importants de l’ère du swing.

Issu d’une famille très aisée, Charles Daly Barnet, né le 26 octobre 1913, à New York, résiste aux pressions de ses parents, qui rêvent de le voir embrasser une carrière d’avocat, et se tourne vers la musique. Il dirige son premier groupe dès l’âge de seize ans, sur un paquebot transatlantique, et réalisera ainsi vingt-deux traversées de l’océan. Il voyage également dans les mers du Sud et en Amérique latine. En 1932, Charlie Barnet prend la direction d’un groupe qui se produit au Paramount Hotel de Manhattan, à New York. Il formera par la suite plusieurs groupes de tailles très diverses. Il reste célèbre pour son enregistrement de *Cherokee*, dans l’arrangement de Billy May (1939), un standard de l’ère du swing qui devient sa signature.

Surnommé « Mad Mab », Barnet est l’un des personnages les plus hauts en couleur de l’époque des big bands : il se serait marié au moins six fois (certaines sources évoquent onze mariages). Il est également l’un des premiers chefs blancs à intégrer dans son orchestre, dès le début des années 1940, des solistes ou des chanteurs noirs : Lena Horne, Al Killian, Howard McGhee, Roy Eldridge, Trummy Young, Charlie Shavers, Oscar Pettiford, Frankie Newton... Comme chef d’orchestre, Charlie Barnet est avant tout influencé par le style des big bands de Duke Ellington. Il apparaît, avec ses divers ensembles, dans plusieurs films, parmi lesquels *Syncopation*, de William Dieterle (1942, aux côtés de Connee Boswell, Benny Goodman, Harry James, Gene Krupa...), *The Fabulous Dorseys*, de Alfred E. Green (1947, avec les orchestres de Tommy Dorsey et de Jimmy Dorsey) et *Make Believe Ballroom*, de Joseph Santley (1949, aux côtés du trio de Nat King Cole, de Frankie Laine, de Jimmy Dorsey, de Gene Krupa...).

Dans ses dernières années, après le déclin des big bands et la fin de l'ère du swing, Charlie Barnet tente de faire carrière dans l'édition musicale et la restauration, tout en continuant à jouer de façon occasionnelle. Il meurt le 4 septembre 1991, à San Diego, en Californie. Il a publié une autobiographie, *Those Swinging Years* (avec S. Dance, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1984).

Dans ses enregistrements comme leader, mentionnons encore *Nagasaki* (1935), *On a Holiday* (1935), *The Gal from Joe's* (1939), *The Duke's Idea/The Count's Idea* (1939), *The Wrong Idea* (1939), *The Right Idea* (1939), *Pompton Turnpike* (1940), *Redskin Rhumba* (1940), *Harlem Speaks* (1941), *Skyliner/West End Blues* (1944), *Portrait of Edward Kennedy Ellington* (1949), *Over the Rainbow* (1949).

E.U.

BARRAQUÉ JEAN (1928-1973)

Introduction

Le compositeur français Jean Barraqué réussit assurément à donner vie sonore à la définition qu'il donnait de son art : « La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide. » (« Propos impromptu », 1969). Mais, là où il réussit, il échoua, car, en considérant que la série était une idée musicale en soi, il voua son génie à une combinatoire complexe portant en elle-même l'impossibilité de l'achèvement. Reste la puissance d'une pensée qui voulut tout englober pour saisir l'essence de la musique : le développement. Et c'est peut-être parce qu'il y avait chez lui du Beethoven et du Schubert que Barraqué ne put atteindre à l'universalité d'une technique d'écriture qui aurait répondu à *toutes* les attentes de son siècle. Et c'est son échec aussi qui le grandit. De cette architecture en ruines, de ces fragments d'un Tout à jamais inatteignable, l'œuvre de Barraqué porte témoignage et, ce faisant, nous découvre son immense humanité.

• L'inachèvement sans cesse

Jean Henri Alphonse Barraqué naît à Puteaux, près de Paris, le 17 janvier 1928. Enfant, il apprend le piano et prend conscience de sa vocation de compositeur en écoutant, au début des années 1940, un enregistrement de la *Huitième Symphonie « Inachevée »* de Schubert. Il ne laissera aucune trace de ses premiers essais de composition : un nocturne en *ut* dièse mineur pour piano, datant probablement de 1943, deux sonates pour piano et une symphonie (1945-1947), des mélodies, un chœur a capella, une sonate pour violon seul et une symphonie en *ut* dièse mineur (1948-1950). Ne subsistent de cette époque que trois mélodies sur des textes du *Cantique des cantiques,* de Baudelaire et de Rimbaud (1950), dont il tirera ultérieurement *Séquence*. De 1945 à 1947, il étudie en privé l'harmonie, le contrepoint et la fugue avec Jean Langlais. De 1948 à 1951, il suit au Conservatoire de Paris le cours d'analyse d'Olivier Messiaen.

Sa biographie se confond ensuite avec son œuvre musicale et quelques textes dont il est l'auteur : une monographie sur Debussy (1962), une thèse au C.N.R.S. (où il est attaché de recherche de 1962 à 1970), *Debussy : ou l'approche d'une organisation autogène de la composition* (1962), et divers articles pour des revues ou des ouvrages collectifs.

Créateur exigeant, Jean Barraqué vécut et œuvra en marge de la vie musicale de son temps, et ne nous laisse que six partitions achevées et publiées, totalisant à peine trois heures et demie de musique mais dont nous n'avons pas encore fini d'explorer la richesse. Après sa mort, on découvrira, inachevées et très difficilement déchiffrables, ce qu'auraient pu être *Discours,* pour soprano, contralto, 5 ténors, 4 barytons, piano et orchestre (1961), *Lysanias*, pour solistes, chœur et orchestre (1966-1973), *Les Portiques du feu,* pour 18 voix a capella, *Hymnes à Plotia I,* pour quatuor à cordes, *Hymnes à Plotia II,* pour piano, une œuvre lyrique en trois actes, restée à l'état de plan, *L'Homme couché* (1969-1972), *Affranchi du hasard*, pour chœur et clarinettes, (1970). Afin d'être exhaustif, il faut cependant ajouter une anecdotique *Étude* pour bande magnétique (1954), réalisée au Groupe de recherche de musique concrète de Pierre Schaeffer, où il suit un stage entre 1951 et 1954.

C'est entre 1950 et 1955 que Barraqué conçoit et réalise ses deux premières œuvres. Sa *Sonate pour piano,* commencée en 1950, est achevée en 1952 : cette sonate, « la plus monumentale peut-être depuis la *Hammerklavier* [*Sonate pour piano n*° *29*] de Beethoven » (Patrick Marcland et Marc Vignal), d'une quarantaine de minutes, en deux parties – plutôt rapide pour la première, plutôt lente pour la seconde –, ne sera créée, au disque, par Yvonne Loriod, qu'en octobre 1957, et devra attendre le 24 avril 1967 avant d'être donnée en concert, par Élisabeth Klein, à Copenhague. Il est vrai que cette partition accumule les difficultés techniques et que sa durée rebute plus d'un interprète. *Séquence,* pour voix (soprano dramatique), batterie et divers instruments – 3 percussions, vibraphone ou xylophone, piano, célesta ou glockenspiel à clavier, harpe, violon, violoncelle –, commencée également en 1950, est achevée en 1955 ; cette pièce trouve son origine dans les trois mélodies écrites en 1950, et que Barraqué retravailla et instrumenta, tout en remplaçant les poèmes initiaux par des textes de Nietzsche traduits en français par Henri Albert, et en y ajoutant deux interludes instrumentaux. Afin de modérer ce qu'il nomme « tonalité sérielle », il utilise deux séries, séparées dans les deux premiers chants, ensemble dans le dernier. *Séquence* est créée le 10 mars 1956 au Théâtre du Petit-Marigny, à Paris, par la soprano Ethel Semser et l'Ensemble du Domaine musical sous la direction de Rudolf Albert. Son enregistrement, qui paraît en 1958, est accueilli avec enthousiasme par le compositeur, critique et écrivain André Hodeir, ce qui assure à Barraqué la notoriété internationale ainsi que l'appui d'un riche homme d'affaires florentin, Aldo Bruzzichelli, qui éditera ses œuvres.

• Barraqué-Broch

De 1955 date la rencontre de Barraqué avec le roman philosophique de l’écrivain autrichien Hermann Broch *La Mort de Virgile,* que lui fait connaître Michel Foucault, avec qui il entretient une liaison. Dès l’année suivante, Barraqué, fasciné par cette méditation sur la mort, sur l’éthique et sur l’art, rédige un plan général pour *La Mort de Virgile,* dont la réalisation va l’occuper le restant de sa vie. Il s’agit, pour le compositeur, d’écrire un cycle de commentaires et de paraphrases de la deuxième partie du roman de Broch, celle dans laquelle Virgile décrit son angoisse et son désespoir, au travers d’une série d’œuvres allant du piano solo à l’opéra (projet de *L’Homme couché*). La première étape de cet ambitieux programme est la mise en chantier, en 1956 et 1957, du *Temps restitué,* pour soprano, chœur et orchestre (les textes de Broch ont été traduits en français par Albert Kohn), qu’il laisse cependant momentanément de côté pour mener à bien deux autres volets de son cycle qui, n’ayant pas abouti, formeront le matériau de *...Au-delà du hasard,* pour quatre formations instrumentales et une formation vocale, achevée en décembre 1959 et créée le 26 janvier 1960 au Théâtre de l’Odéon, à Paris, avec notamment Yvonne Loriod au piano, Hubert Rostaing à la clarinette, Jean-Pierre Drouet au vibraphone, le Jazz Groupe de Paris d’André Hodeir et l’Ensemble du Domaine musical dirigé par Pierre Boulez. Cette œuvre est, selon les propres mots du compositeur, « une sorte de vision polydimensionnelle où plusieurs mouvements communiquent les uns avec les autres, paraissent, réapparaissent, s’évanouissent, incarnant l’idée de l’étrangeté, de l’hétérogénéité. Et où tous les paramètres (hauteurs, registres, durées, timbres) érigent une contradiction totale par rapport à l’orchestration (le groupe de jazz étant ici conçu comme une agglomération harmonique). » (in *Cahiers du jazz,* n° 4, 1961).

Les problèmes cependant s’accumulent (alcoolisme, dépression nerveuse, accident d’automobile en 1964) et ce n’est qu’en 1965 que Barraqué s’attelle à un nouveau volet de *La Mort de Virgile*, avec *Chant après chant*, pour six batteurs, voix et piano, achevé en 1966, « Partition que je rêvais austère, dure, violente, somptueuse, [...] stricte, pure, agitée, avare de son expression... » dont il dit aussi qu’elle est enfin l’œuvre qu’il devait à la mer et à son pays d’élection, la Bretagne. *Chant après chant* est créé le 23 juin 1966 à Strasbourg, avec notamment les Percussions de Strasbourg dirigées par Charles Bruck. En 1967 et au début de 1968, il orchestre et achève enfin *Le Temps restitué*, qui est créé le 4 avril 1968 au festival de Royan, avec la soprano Helga Pilarczyk et l’Ensemble du Domaine musical dirigé par Gilbert Amy. Sa dernière œuvre achevée est un *Concerto*, pour six formations instrumentales et deux instruments (vibraphone et clarinette), qu’il commence en 1962 à la demande de Pierre Boulez pour le Domaine musical et ne termine qu’en octobre 1968 ; les formations instrumentales sont des trios : par exemple basson, trompette et violon, cor anglais, trombone et alto, hautbois, cor et clavecin... Ce concerto, dédié à Hubert Rostaing, est créé le 20 novembre 1968 à Londres par son dédicataire, Tristan Fry au vibraphone et l’Orchestre symphonique de la B.B.C. sous la baguette de Gilbert Amy. D’autres parties de *La Mort de Virgile* avaient été esquissées, mais aucune autre ne verra le jour. Malade depuis quelques années déjà, Barraqué est frappé d’hémiplégie en 1973 et, opéré d’un hématome cérébral, il succombe peu après, le 17 août 1973, à Paris.

• L’idée sérielle chez Barraqué

Compositeur exclusivement sériel, Barraqué n’en utilise pas moins la série d’une manière des plus personnelles comparée à l’orthodoxie post-wébernienne. Il invente en effet une nouvelle technique de développement, les *séries proliférantes*, qu'il va appliquer à partir de *...Au-delà du hasard*. Une série « classique » est une permutation issue du total chromatique, c'est-à-dire une séquence de douze sons chromatiques, sans répétition, classés selon un ordre précis ; les transpositions, la rétrogradation et le renversement conduisent à 48 lectures différentes de la même série. Afin d'échapper à ce qu'il appelle la « tonalité sérielle », qui découle du fait que ces différents processus n'affectent pas la nature des intervalles de la série de départ, et entraînent donc une coloration harmonique, Barraqué va faire proliférer l'ordre sériel lui-même en réalisant le « produit » d'une série sur une autre, ce « qui a pour effet de permuter l'ordre des notes, de créer de nouveaux intervalles (but recherché), et de faire apparaître des notes pivots toujours situées aux mêmes places dans les séries engendrées, prémisse d'une dialectique entre la polarisation et la variation » (Marc Texier, 1995). Sans vouloir minimiser cette invention de Barraqué, précisons que cette technique singulière est exactement la même que celle des permutations symétriques d'Olivier Messiaen, décrites dès 1944, à cela près que Messiaen l'applique aux rythmes (rythmes rétrogradables et rythmes non rétrogradables), alors que Barraqué l'applique aux hauteurs. Chez ce dernier, l'œuvre est désormais organisée de son microcosme jusqu'à son macrocosme, elle est entièrement soumise à une unité organique indéfectible. Cependant, pour faire œuvre, pour produire de la musique en dépit du carcan intellectuel qu'une telle technique induisait, il fallait un tempérament créateur puissant alliant une inventivité et un imaginaire d'une ampleur peu commune.

Barraqué possédait indéniablement ces qualités. Mais n'exprimait-il pas, dans cet avant-gardisme forcené, sa nostalgie du romantisme ? « Dans „séries proliférantes“ il y a série, mais surtout prolifération, synonyme de „délire créateur“, flot continu de l’invention, sans limites, sans fin, sans détermination ; recréation par un procédé formel de cette grâce si décriée : l’inspiration. En cela le sérialisme de Barraqué pèche contre l’esprit sériel. Ce qui explique la méfiance qu’ont eu ses contemporains à son égard. » (Marc Texier, 1995).

Alain FÉRON

Bibliographie

Écrits de Jean Barraqué

« Résonances privilégiées : leur justification », in *La Musique et ses problèmes contemporains, Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault,* n° 3, 1954

« Des goûts et des couleurs... et où l’on en discute », in *Domaine musical,* n° 1, pp. 14-23, Bernard Grasset, Paris, 1954

« Rythme et développement », in *Polyphonie, Revue d’esthétique musicale,* n° 9-10, pp. 47-73, Richard Masse, Paris, 1954

Debussy, coll. Solfège, Seuil, Paris, 1962, éd. revue et mise à jour par François Lesure, 1994

« Sa carrière posthume », pp. 221-235, in *Mozart,* coll. Génies et Réalités, Hachette, Paris, 1964

« Debussy : ou l’approche d’une organisation autogène de la composition », pp. 83-96, in Édith Weber dir., *Debussy et l’évolution de la musique au XX^e siècle. Colloque international du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 24-31 octobre 1962,* éd. du C.N.R.S., Paris,1965

« Propos impromptu », in *Courrier musical de France,* n° 26, pp. 75-80, 1969

Jean Barraqué. Écrits, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, Publications de la Sorbonne, série Esthétique, n° 3, Paris, 2001.

Études

M. Bernstein, « Jean Barraqué », in F. Blume dir., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* vol. XV, Supplément, Bärenreiter, Kassel 1973

Entretemps, n° 5, numéro spécial Jean Barraqué (Joël-François

Durand, Michel Fano, Heribert Henrich, André Hodeir, Rose-Marie Janzen, François Nicolas, André Riotte, Patrick Ozzard-Low), Paris, oct. 1987

M. FOUCAULT, « Pierre Boulez, l'écran traversé », in *Silences*, n° 1, pp. 11-15, 1985, repris dans *Dits et écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, vol. IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1994

P. GRIFFITHS, *The Sea on Fire : Jean Barraqué*, coll. Eastman Studies in Music, University of Rochester Press, Rochester (N.Y.), 2003

H. HENRICH, *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Bärenreiter, Kassel, 1997 ; « Jean Barraqué », in H.-W. Heister & W.-W. Sparrer dir., *Komponisten der Gegenwart*, text + kritik, Munich, 1992

A. HODEIR, *La Musique depuis Debussy*, P.U.F., Paris, 1961

B. HOPKINS, « Barraqué and the Serial Idea », in *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. CV, pp.13-24, 1978-1979

R. LYON dir., « Portrait de Jean Barraqué », in *Courrier musical de France*, n° 44, pp. 130-132, 1973

H.-K. METZGER & R. RIEHN dir., *Jean Barraqué*, coll. Musik-Konzepte, n° 82, text + kritik, Munich, 1993

P. OZZARD-LOW, « Barraqué - Broch - Heidegger : a Philosophical Introduction to the Music of Jean Barraqué », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 16, pp. 93-106, Imprimerie de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1989

A. POIRIER, « L'histoire „toujours recommencée“ ... : introduction à la pensée analytique de Jean Barraqué », in *Analyse musicale*, n° 12, pp. 9-13, 1988

M. TEXIER, « Le Tremblement jusqu'au suicide », in *Livre-programme du festival Musica 1995*.

BARRAUD HENRY (1900-1997)

L’homme de radio exceptionnel qu’était Henry Barraud a jeté une ombre préjudiciable sur le compositeur. Pendant une vingtaine d’années, il a en effet présidé, avec un sens de l’engagement personnel qui laissait peu de place à ses propres activités créatrices, aux destinées musicales de la Radiodiffusion française, puis de la R.T.F. et de l’O.R.T.F.

Henry Barraud naît à Bordeaux le 23 avril 1900 dans une famille de négociants en vins et travaille d’abord dans l’entreprise familiale. Puis il étudie la musique en autodidacte. Après avoir reçu quelques conseils de Julien-Fernand Vaubourgoin, il vient à Paris et entre, en 1926, au Conservatoire dans la classe d’orchestration de Louis Aubert. Mais il en est renvoyé un an plus tard. Il travaille alors la composition avec Paul Dukas, le contrepoint et la fugue avec Georges Caussade. Il s’insère progressivement dans la vie musicale très active de la capitale : pendant six ans, il est inspecteur à la S.A.C.E.M., puis il participe à la fondation d’une société musicale destinée à faire connaître la musique contemporaine, Le Triton. Il joue un rôle essentiel dans la direction artistique de ce groupe et son talent de gestionnaire artistique est vite reconnu. En 1937, il se voit confier la direction des manifestations musicales de l’Exposition universelle de Paris. Ses premières œuvres rencontrent un grand succès : *Poème* pour orchestre (1931), *Quatre préludes pour orchestre à cordes* (1928-1935), créés par Charles Münch en 1938, *Trio d’anches* (1935). Mais la guerre interrompt cet essor : son opéra-comique *La Farce de Maître Pathelin* (1938) attendra dix ans avant d’être représenté à Paris, salle Favart. Les premiers drames de la guerre lui inspirent sa meilleure œuvre pour orchestre, *Offrande à une ombre* (1941-1942), à la mémoire du compositeur Maurice Jaubert, tombé au front.

À la Libération, en 1944, Henry Barraud est nommé directeur musical de la Radiodiffusion française. C'est lui qui organise la première tournée de l'Orchestre national aux États-Unis, en 1948. La même année, il est directeur de la Chaîne nationale, ancêtre de France-Culture. L'essentiel des programmes musicaux sont alors diffusés sur cette chaîne et Henry Barraud a en réalité la responsabilité des activités musicales – diffusion et création – de la Radiodiffusion française. On lui doit la fondation de la Maîtrise (1946) et du Chœur de la Radiodiffusion française (1947), la création de la chaîne France-Musique et le regroupement de l'ensemble des activités musicales radiodiffusées dans le bâtiment de la Maison de la Radio, inauguré en 1963. Après sa retraite, en 1966, il continue à être présent sur les ondes avec une émission hebdomadaire, « Regards sur la musique », qui reste un modèle d'approche et d'analyse de la musique. On retrouve cette simplicité dans ses livres : *Berlioz* (1955), *La France et la musique occidentale* (1956), *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui* (1968), *Les Cinq Grands Opéras* (1972).

Pendant toute sa carrière d'administrateur musical, seuls ses loisirs sont consacrés à la composition. Sa musique, qui s'exprime dans un langage modal et chromatique, est le reflet de son immense culture et d'un raffinement intellectuel profond. Elle se caractérise par une grande liberté d'écriture et rejoint, à partir de 1960, la démarche de Debussy, abandonnant tout développement au profit d'une « musique qui ne revienne jamais sur elle-même ». Son ballet d'après La Fontaine, *L'Astrologue dans le puits* (1948), est créé à l'Opéra de Paris en 1950 dans une chorégraphie de Serge Lifar.

Pendant trois ans (1949-1952), il se consacre à une tragédie lyrique d'après Cervantès, *Numance*, également créée au Palais Garnier (1955), et dont il tire une symphonie. Charles Münch révèle sa *Troisième Symphonie* (1956-1957) à Boston tandis que Jean-Pierre Rampal impose son *Concerto pour flûte et cordes* (1962). Plusieurs partitions marquent son attachement à la culture française : *Le Mystère des Saints Innocents*, oratorio sur un poème de Charles Péguy (1946-1947), *Images pour un poète maudit*, pour orchestre de chambre, d'après Rimbaud (1954), *Rapsodie cartésienne* (1960-1961), *Pange lingua*, cantate en hommage à Rameau (1964), *Une saison en enfer*, suite symphonique d'après Rimbaud (1968), *Enfance à Combourg*, symphonie chorale d'après Chateaubriand (1976). Il compose de nombreuses mélodies, de la musique de chambre et d'autres ouvrages lyriques, mais c'est *Tête d'or*, d'après Paul Claudel (1980), qui constitue son aboutissement en la matière. En 1969, il avait reçu le Grand Prix national de la musique. Il meurt à Saint-Maurice (Val-de-Marne) le 28 décembre 1997.

Alain PÂRIS

BARRETT SYD (1946-2006)

Chanteur, guitariste et auteur-compositeur de folk-blues britannique, cofondateur du groupe de musique progressive Pink Floyd. De son véritable nom Roger Keith Barrett. Il suit des cours de peinture et d'architecture à l'Art School de Cambridge, avant de rejoindre en 1966 le groupe qui a été fondé à Londres en 1965 par Roger Waters (chanteur et bassiste), Nick Mason (Nicholas Mason, batteur) et Rick Wright (Richard Wright, claviériste) ; ce groupe changera plusieurs fois de nom avant d'adopter celui de Pink Floyd (d'après les prénoms de deux bluesmen géorgiens, Pink Anderson et Floyd Council). Syd Barrett impose son style, fait de rhythm and blues et d'acid rock, le tout accompagné d'effets de lumière psychédéliques. Barrett compose la quasi-totalité du premier album de Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), inventant le psychédélisme anglais. Mais, drogué, dépressif, excentrique et imprévisible, Barrett est contraint de céder sa place, en 1968, à David Gilmour. Gilmour et Waters vont l'aider à publier quelques titres, dans l'album *The Madcap Laughs* (1970). Gilmour, Wright et le batteur Jerry Shirley participent au deuxième et dernier album de Syd Barrett, *Barrett* (1970).

E.U.

BARRETTO RAY (1929-2006)

Percussionniste et batteur américain de jazz, joueur de conga, spécialiste du latin jazz. D'origine portoricaine, il se produit d'abord aux percussions avec Charlie Parker, Max Roach, Art Blakey. Il intègre ensuite le Latin Jazz Combo que dirige le pianiste Eddie Bonemere et remplace le joueur de conga Mongo Santamaria au sein de l'orchestre de Tito Puente (1957-1960). Il enregistre avec Gene Ammons (*Blue Gene*, 1958), Dizzy Gillespie (*Carnegie Hall Concert*, 1961), Oliver Nelson (*Afro-American Sketches*, 1961), Jimmy Smith et Wes Montgomery (*The Dynamic Duo*, 1966). Il crée sa propre formation en 1961 et enregistre sous son nom : *Pachanga with Barretto* (1961), *Charango Moderna* (1962), qui comporte le tube *El Watusi* ; son album de latin jazz *Acid* (1967) le consacre comme un des protagonistes de la salsa. À la fin des années 1970, il signe un contrat avec la firme Atlantic, pour laquelle il va notamment graver les albums *Eye of the Beholder* (1977) et *Can you Feel it ?* (1978). Parmi ses enregistrement ultérieurs, mentionnons *Aqui se puede* (1987), *Handprints* (1991), *Taboo* (1994), *My Summertime* (1995), *Contact !* (1997).

E.U.

BARRY JOHN (1933-2011)

Le compositeur britannique John Barry a acquis la célébrité tout autant grâce aux musiques jazzy et pop qu’il a composées pour de nombreuses aventures cinématographiques de James Bond que pour quelques-unes des plus belles fresques symphoniques dédiées au septième art, comme celles d’*Out of Africa* ou de *Danse avec les loups*.

Né le 3 novembre 1933 à York, en Angleterre, John Barry Prendergast se prend très jeune de passion pour la musique et le cinéma. Son père possède plusieurs salles de cinéma, dans lesquelles l’adolescent découvre les compositeurs hollywoodiens les plus appréciés à l’époque : Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman, Alfred Newman... Il étudie le piano et la trompette, s’initie à la composition et à l’arrangement jazz, grâce notamment à des cours par correspondance avec William « Bill » Russo, arrangeur renommé de Stan Kenton.

En 1957, John Barry crée son groupe de jazz mâtiné de pop et de rock, le John Barry and the Seven, ultérieurement rebaptisée John Barry Seven, qui se produira jusqu’en 1966. Le succès du groupe est immédiat. John Barry supervise les enregistrements du chanteur de rock Adam Faith, notamment le tube *What Do You Want* (1959). Le John Barry Seven décroche un contrat auprès de la firme E.M.I. et connaît un beau succès avec *Hit and Miss* (1960). John Barry, qui compose aussi de la musique pour des émissions de télévision ainsi que pour des clips publicitaires, décide alors de se consacrer au cinéma. Il compose une partie de la musique du film *Beat Girl* de

Edmond T. Gréville (1960), dont la vedette est Adam Faith. John Barry devient ainsi le premier compositeur de variétés à pénétrer le milieu du cinéma britannique, qui est à cette époque dominé par des compositeurs « classiques », comme Malcolm Arnold.

L'année 1962 marque un tournant décisif : les producteurs Albert R. Broccoli et Harry Saltzman demandent à John Barry d'arranger le thème principal du premier James Bond, *Dr. No* (*James Bond 007 contre Docteur No*), dirigé par Terence Young. Barry s'en acquitte à merveille, arrangeant en un week-end – sans avoir lu le roman de Ian Fleming et sans voir aucune image du film – un thème qui a été composé par Monty Norman (Barry ne figurera pas au générique). Le thème de James Bond fonctionne sur le même rythme qu'un des succès des John Barry Seven, *Bee's Knees*, ou que la musique de *Beat Girl :* un riff de guitare précède l'orchestre au grand complet. L'élément fondamental de ce thème est subordonné à la puissance de la masse des vents : des trombones très ouverts et sonnant bas et des trompettes étroites afin de créer un son explosif. Le riff de guitare se transforme en un thème swinguant qui rappelle les rythmes be bop. Satisfaits, les producteurs proposent à Barry de composer pour la suite de la série des James Bond, ce qu'il fera jusqu'à *The Living Daylights* (*Tuer n'est pas jouer*, 1987).

Pour *From Russia with Love* (*Bons Baisers de Russie*, 1963), John Barry s'occupe de l'orchestration, Lionel Bart se chargeant de la chanson. En 1964, il écrit l'intégralité de la musique de *Goldfinger*. À l'instar des compositeurs des années 1930, Barry utilise la technique du leitmotiv et de la variation. Pour lui, la musique n'est qu'une composante du film qui doit être en harmonie avec le reste, notamment avec le décor. Pour *Goldfinger*, par exemple, il utilise des petites cymbales à doigts ; le son métallique de ces instruments, à la fois discret mais audible, n'est pas sans rappeler l'or et sa dureté.

C'est en composant la musique du film *The Lion in Winter* (*Le Lion en hiver*, 1968) d'Antony Harvey, que John Barry montre qu'il n'est pas seulement un musicien de variétés mais qu'il est aussi parfaitement à l'aise avec les conventions et les arcanes de la musique classique.

Pour *Midnight Cowboy*, de John Schlesinger (1969), il écrit plusieurs chansons et compose pour l'harmonica un thème dans lequel le contre-chant a plus d'importance que le thème lui-même, qui est très simple. Ce contre-chant, qui ne va nulle part et qui est inlassablement répété, constitue la parfaite illustration musicale des sentiments que l'on peut éprouver lorsque l'on déambule dans les rues de New York et que l'on croise des sans-abri errant sans but. L'instrumentation de la musique de *Midnight Cowboy* est volontairement simpliste : douze guitares sèches, une boîte à rythme et un harmonica.

À l'opposé de cette démarche se situe celle de la musique de *Out of Africa* de Sydney Pollack (1985). Le réalisateur avait insisté sur l'importance d'une musique qui permette d'impliquer émotionnellement le spectateur. John Barry évite le piège qui aurait consisté à composer une « grande musique » sur de beaux paysages. Il écrit, pour un orchestre symphonique, deux grands thèmes principaux qu'il va utiliser d'une manière opératique. La musique constitue alors vraiment un contrepoint à l'image et permet d'exposer les pensées et les émotions des personnages, qu'elle accompagne tout au long du film. John Barry utilisera la même approche pour *Dances with Wolves* (*Danse avec les loups*) de Kevin Costner (1990). Pour Barry – comme pour ses grands aînés

Korngold, Steiner, Waxman ou Newman –, le rôle de la musique au cinéma ne consiste pas à mimer une histoire, mais à aider à la raconter et à la comprendre.

On pourra consulter l’ouvrage de G. Leonard, P. Walker et G. Bramley, *John Barry : a Life in Music* (Sansom, Bristol, 1998).

Juliette GARRIGUES

BARTÓK BÉLA (1881-1945)

Introduction

Au début du XX^{e} siècle, le compositeur Béla Bartók fonda, avec Zoltán Kodály, la nouvelle école hongroise de la musique en faisant une large place à la culture populaire et à la musique folklorique. Depuis la formation de la nation hongroise, la musique a été une composante essentielle de sa civilisation. Que ce soit à cause de son contexte géographique ou de sa force assimilatrice, cette civilisation a su s’affirmer, à travers les vicissitudes de l’histoire, par sa tendance permanente à la synthèse. Durant un siècle et demi d’occupation turque, le pays fut divisé en trois parties et, une fois libéré des Turcs, il subit la domination autrichienne pendant une période aussi longue et sans avoir pu récupérer les territoires récemment libérés. Le Banat – partie méridionale de l’Alföld, la grande plaine du Danube –, libéré seulement en 1718, ne sera rattaché à la mère patrie que soixante ans plus tard. Des colonies étrangères, en majorité germanophones, furent installées au cours du XVIII^{e} siècle parmi la population hongroise décimée dans les guerres turques. Vers la fin de ce siècle commence, sous l’effet des idées nouvelles venues de France, une lente transformation de la société hongroise, évolution freinée, parfois brutalement, par Vienne. Le pays a cependant gardé son caractère agricole jusqu’au lendemain de la Première Guerre mondiale. Les conditions historiques n’ayant pas rendu possible la formation d’une classe moyenne unie et forte, la paysannerie, formant la grande majorité de la population et seule gardienne des vestiges d’une civilisation commune à toutes les couches, s’est trouvée de plus en plus isolée des classes supérieures.

Cette situation paradoxale n’a pas empêché les Hongrois de donner des musiciens éminents aux pays occidentaux dès le XVI^{e} siècle, alors que, chez eux, la pratique de la musique savante était réservée à des milieux restreints. À la fin du XVIII^{e} siècle apparaît une « manière », d’audience quasi nationale, le *verbunkos*, issu des danses de recrutement amalgamées à des éléments orientaux et viennois, manière qui eut un rayonnement international assez important à travers le style hongrois des compositeurs du XIX^{e} siècle (Franz Liszt, Ferenc Erkel, Stephen Heller, Mihály Mosonyi). Le verbunkos a symbolisé l’identité hongroise de la musique savante jusqu’en 1867, année du compromis austro-hongrois ; à partir de ce moment, il est relégué à l’arrière-plan. La Hongrie est dotée, dans le dernier quart du XIX^{e} siècle, d’institutions musicales d’autorité internationale, comme l’Académie de musique (École des hautes études, 1875), présidée par Liszt et dirigée par Erkel, où l’enseignement de la composition est confié à des maîtres allemands (Friedrich Robert Volkmaun, Hans Koessler), et l’Opéra royal (1884), qui peut s’enorgueillir de la présence de chefs illustres (Arthur Nikisch, Gustav Mahler), également de langue allemande. Au Parlement hongrois, l’opposition est alors animée par le parti de Kossuth (1802-1894), chef spirituel de la guerre d’indépendance anti-autrichienne de 1848-1849, mort dans l’émigration. Son héritage reste très stimulant au début du siècle suivant, lorsque prodynastiques et antidynastiques s’affrontent violemment et lorsqu’apparaît la nouvelle école hongroise de la musique avec Bartók et Kodály.

1. Entre Orient et Occident

• Enfance et adolescence

Béla Bartók naît le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós (aujourd'hui Sînnicolau Mare, en Roumanie), dans le Banat, où ses ascendants paternels, originaires de la Haute Hongrie et partisans fervents de Kossuth, étaient installés depuis trois générations. Son père, Béla, directeur d'une école d'agriculture et musicien amateur, fut l'animateur culturel de cette bourgade de 10 000 âmes environ, où se côtoyaient les ethnies hongroise, allemande, roumaine et serbe. Sa mère, Paula Voit, institutrice de formation, jouait du piano. Les dons exceptionnels de l'enfant, mais aussi sa constitution fragile, se révèlent très tôt. En 1885 naît sa sœur Erzsébet ; en 1888, son père meurt à l'âge de trente-deux ans. Désormais, sa mère, aidée d'une sœur, Irma, devra assurer seule l'entretien de la famille. Elle est nommée à Nagyszöllös (aujourd'hui Vinogradov, en U.R.S.S.), au nord-est de la Hongrie ; c'est là que Bartók termine ses classes primaires et commence ses études secondaires. En l'absence de lycée à Nagyszölös, M^me^ Bartók envoie son fils à Nagyvárad (Oradea), au lycée dirigé par l'ordre des Prémontrés. Grâce aux leçons de Ferenc Kersch, Bartók y accomplit des progrès sensibles au piano, mais l'année scolaire est assez médiocre, à tel point qu'à Pâques de 1892 M^me^ Bartók ramène son fils à Nagyszölös. Le 1^er^ mai, Bartók s'y produit publiquement, pour la première fois, lors d'un concert de bienfaisance organisé par l'école de sa mère. Il joue quatre œuvres, dont un mouvement de la *Sonate n^o^ 21 « Waldstein »* de Beethoven et l'une de ses compositions, *Le Cours du Danube*, pièce descriptive, certes naïve, mais pleine d'idées originales. Car il compose régulièrement, des danses de préférence. À la suite de ce concert, M^me^ Bartók obtient un congé d'un an avec traitement et elle s'installe, avec sa famille, à Pozsony (Presbourg, Bratislava), chef-lieu du comitat d'où est originaire sa famille et où elle brigue un poste. Bartók apprécie son nouveau milieu, continue ses études au lycée catholique et travaille le piano avec László Erkel, fils du compositeur. L'aunée sabbatique terminée, M^me^ Bartók est nommée à Besztercze (Bistrița), en Transylvanie. Bartók continue ses études au lycée allemand de cette ville, mais termine son année scolaire à Pozsony car sa mère a obtenu son affectation définitive à l'ancienne capitale administrative et législative du royaume de Hongrie. Pozsony sera pour Bartók sa ville adoptive ; il y passera cinq ans de son adolescence dans des conditions harmonieuses. Il termine ses études, obtient son baccalauréat en 1899, compose beaucoup, tient l'orgue à la messe des écoliers, découvre la musique classique et romantique, travaille le piano avec Erkel puis, après la mort de celui-ci, avec Anton Hyrtl ; il se lie avec la famille de Frigyes Dohnányi, un de ses professeurs au lycée, dont le fils,Ernő de quatre ans son aîné, pianiste et compositeur reconnu internationalement à vingt ans, est et restera longtemps pour lui un modèle. C'est sur l'insistance de Ernő Dohnányi que M^me^ Bartók conduit son fils à Budapest et le présente aux professeurs de Dohnányi à l'Académie, à István Thomán d'abord, qui l'admet dans sa classe de piano, à Hans Koessler ensuite qui, sur la recommandation de Thomán, le prend à son tour pour élève. À l'automne de 1899 commence la vie budapestoise de Bartók.

• L'élève de Thomán et de Koessler

Au début de ses années d'études supérieures, Bartók mène une vie renfermée et solitaire, vivant des subsides versés par sa mère. Thomán, ancien élève de Liszt, sera un guide idéal dans la maîtrise de son instrument aussi bien que dans l'évolution spirituelle de son élève. La situation matérielle de Bartók s'améliore peu à peu. Dispensé des frais d'études, il obtient des bourses et des récompenses substantielles, sa réputation de pianiste lui vaut des invitations comme soliste ou accompagnateur et quelques élèves privés. Parmi ces derniers se trouve M^me^ Emma Gruber (la future

M^{me} Kodály), chez qui Bartók fait la connaissance de Zoltán Kodály, un autre élève de Koessler, mais dans une classe différente, connaissance qui ne tardera pas à se transformer en une amitié déterminante et pour la vie.

Bartók eut moins de chance avec Koessler qu'avec Thomán. Ce maître allemand, bon pédagogue et bon compositeur, était un partisan de Brahms et un adversaire de Liszt et de Wagner à une époque où, chez Bartók, l'influence des deux derniers commençait à supplanter celle du premier. Orienté vers une conception esthétique opposée à celle que Bartók s'était choisie et ignorant, de surcroît, la langue et la civilisation hongroises, ses remarques perturbent parfois son élève. Mais ce n'est pas la seule perturbation subie par Bartók durant ces années. La plus sérieuse est, en 1900, une affection pulmonaire, qui lui fait perdre une année. Les deux autres, moins graves, n'en seront pas moins déterminantes : d'une part, l'effervescence politique, avec ses slogans anti-autrichiens et antidynastiques, éveillent un écho profond en lui ; d'autre part, l'audition d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, en février 1902, a sur Bartók un effet très stimulant. Lui qui, en dehors des exercices scolaires, n'avait presque rien écrit depuis trois ans se remet à la composition : une symphonie (partiellement orchestrée), des mélodies, des études pour piano, une sonate pour violon et piano et le poème symphonique *Kossuth*, hommage à son père, fervent partisan de Kossuth. Il apprend par cœur *Une vie de héros* de Strauss dans sa propre réduction, faisant l'admiration de ses auditeurs à Budapest, Vienne et Berlin, où il passe l'automne de 1903 et fait la connaissance de Busoni. Au début de 1904, la première audition de *Kossuth* suscite des controverses, et l'œuvre est saluée par la presse patriotique comme le début d'une ère nouvelle. En février, l'œuvre est donnée à Manchester lors d'un concert dirigé par Hans Richter, où Bartók joue en soliste. En juillet

1904, il assiste au festival de Bayreuth et passe le reste de l'été et une partie de l'automne dans la campagne hongroise, travaillant son *Quintette* avec piano, sa *Rhapsodie* op. 1 pour piano et orchestre et son *Scherzo* op. 2 pour orchestre et piano. C'est là qu'il entend, pour la première fois, des mélodies populaires sicules (*székely*) chantées par une servante ; il les note, mais n'en tirera profit qu'ultérieurement. En 1905, il séjourne à Vienne et passe deux mois à Paris, où il participe au concours Rubinstein – sans succès. Il s'agit de son premier contact avec la capitale française. La même année, il compose la *Suite* n° 1 pour orchestre et les trois premiers mouvements de la *Suite* n° 2, qu'il ne terminera que deux ans plus tard. Les années 1905-1906 sont marquées par les premières enquêtes systématiques sur le folklore hongrois. En 1906 paraît un cahier de vingt mélodies populaires pour chant et piano, harmonisées par Bartók et Kodály. Les enquêtes folkloriques enregistrées sur phonographe se poursuivent dans la grande plaine hongroise, non loin de sa ville natale. En octobre, il commence aussi à recueillir des mélodies slovaques.

• Le professeur et le folkloriste

En janvier 1907, Béla Bartók est nommé professeur de piano à l'Académie de musique, en remplacement de Thomán, qui a démissionné. Cette nomination le met à l'abri des soucis matériels. Il fait consciencieusement son enseignement et réorganise sa vie en conséquence. Il poursuit ses enquêtes folkloriques hongroises, slovaques et aussi roumaines (à partir de 1909) pendant les vacances scolaires. Il ne renonce pas à ses concerts pour autant. Son attachement pour Strauss dépassé, il découvre la musique de Debussy en 1907 et il en restera l'interprète durant toute sa vie. Le message de Debussy et celui du folkloriste du Centre-Est européen se confirment réciproquement. De 1907 date un *Concerto* pour violon composé à l’intention de la jeune violoniste Stefi Geyer, amour de jeunesse non partagé ; l’œuvre restera inédite du vivant de Bartók. Son premier mouvement sera intégré comme « L’Idéal » dans les *Deux Portraits* pour orchestre, terminés plus tard. 1908 marque le début d’une riche période créatrice d’œuvres pour piano : *Quatorze Bagatelles, Dix Pièces faciles, Deux Élégies, Pour les enfants* (en quatre cahiers, sur des mélodies populaires hongroises et slovaques), *Deux Danses roumaines, Quatre Nénies, Trois Burlesques, Sept Esquisses*, une éclosion qui aboutit à l’*Allegro barbaro* (1911) ; de la même époque datent le *Quatuor à cordes* n° 1 (1908), *Le Château du prince Barbe-Bleue* (1911), opéra en un acte sur le livret de Béla Balázs, *Quatre Anciennes Mélodies populaires hongroises* pour chœur d’hommes, deux œuvres symphoniques importantes, les *Deux Images* et les *Quatre Pièces* (orchestrées en 1921). Son échec sentimental courageusement surmonté par le travail, Bartók épouse, en novembre 1909, son élève Márta Ziegler. Le couple fait son voyage de noces à Paris, où Bartók rend visite à Vincent d’Indy avec une lettre d’introduction de Busoni ; cette entrevue est plutôt décevante pour lui. En mars 1910, il est de nouveau à Paris et joue ses œuvres et celles de Kodály au cours d’un concert consacré à la musique hongroise. Une semaine plus tard, le jeune Quatuor Waldbauer présente à Budapest son *Quatuor* n° 1 et son *Quintette*. À la fin de mai, Bartók joue sa *Rhapsodie* avec orchestre op. 1 à Zurich et fait la connaissance de Frederick Delius, dont il apprécie la musique et les qualités humaines. Le 22 août de la même année naît son fils Béla. À partir de 1912, découragé par le non-intérêt de la société hongroise pour la musique nouvelle, Bartók se retire de la vie musicale, ne donne plus de concert (en Hongrie, du moins) et ne compose plus ; il poursuit toutefois ses enquêtes folkloriques. Le couple Bartók fait un voyage d’agrément en Scandinavie en 1912 et, un an plus tard, une enquête chez les Arabes de la région de Biskra. À la fin de 1913 paraît à Bucarest le recueil de chants populaires roumains de Hunyad.

• Guerre et paix

L'été de 1914, Bartók est encore à Paris et parle de ses enregistrements au professeur Ferdinand Brunot, directeur du musée de la Parole. Une coopération est décidée. Quelques jours plus tard, c'est la guerre et Bartók n'aura que le temps de rentrer en Hongrie. Sa vie subit alors des changements profonds : les enquêtes folkloriques se réduisent, la vie musicale marque le pas ; mais l'enseignement continue et Bartók, réformé pour raisons de santé, se remet à composer. Jamais il n'a rendu autant d'hommages au peuple roumain que dans les œuvres composées à cette époque (*Sonatine, Colindas, Danses populaires* pour piano, mélodies populaires pour chœur de femmes et pour chant et piano). De la même époque datent les *Quinze Mélodies paysannes hongroises* pour piano, orchestrées plus tard, ainsi que la *Suite* op. 14 pour piano, deux séries de *Cinq Mélodies* pour chant et piano, *Huit Mélodies populaires hongroises* pour chant et piano et deux séries de mélodies populaires slovaques pour chœur d'hommes et pour chœur mixte avec piano. En 1916, la Roumanie entre en guerre contre la Monarchie austro-hongroise ; la même année, Bartók, avec son fils Béla âgé de six ans, abandonne la religion catholique pour le protestantisme unitarien. Deux chefs-d'œuvre sont composés pendant les années de guerre : le *Quatuor à cordes* n° 2 (pour la deuxième fois, le « retour à la vie » prend la forme de quatuor), et *Le Prince de bois,* ballet sur des arguments de Béla Balázs, présenté à l'Opéra de Budapest, sous la baguette d'Egisto Tango, en 1917.

En 1918, la guerre se termine ; la Monarchie vaincue, la Hongrie disloquée, Bartók doit renoncer à la collecte des musiques sur le terroir ; mais le classement et la publication des matériels déjà réunis lui donneront assez de travail jusqu'à la fin de sa vie. De toute façon, la situation politique ne favorise pas la coopération intellectuelle, en Europe centro-orientale du moins. En moins d'un an, la Hongrie change trois fois de régime : le royaume fait place à la République, qui s'efface devant l'éphémère « Commune de Budapest », suivie de la contre-révolution et du retour à un État semi-féodal, qui se maintiendra pendant un quart de siècle. Sous la République et la Commune, Ernő Dohnányi dirige l'Académie de musique ; Kodály est son adjoint. Avec ses deux amis, Bartók fait partie du directorium, qui a pour tâche d'élaborer les réformes de l'enseignement de la musique et de la vie musicale, réformes qui ne seront réalisées, en partie, qu'une quinzaine d'années plus tard, par Kodály et ses élèves, en plein régime ultra-conservateur. La contre-révolution met le violoniste Jenő Hubay à la tête de l'Académie de musique, Dohnányi quitte l'école (il y reviendra plus tard et succédera à Hubay comme directeur, en 1934) et Kodály est suspendu de ses fonctions pendant deux ans. Lié à l'éditeur Universal de Vienne depuis 1918, Bartók n'est pas inquiété. Il pense à s'expatrier et, profitant d'un congé d'un an avec traitement, il passe plusieurs mois à Berlin. Finalement, il diffère son exil : sa mère et ses enregistrements le retiennent en Hongrie, mais il passe désormais de plus en plus de temps à l'étranger. Certes, il n'est pas politiquement engagé, mais il sait très bien quels sont ses amis et ses adversaires. Il répond très énergiquement quand une partie de la presse l'attaque, en 1920, à cause de ses collectes de musiques roumaines. Toutefois, son acte le plus révolutionnaire est musical : il compose, en 1918-1919, *Le Mandarin merveilleux*, ballet sur des arguments de Melchior Lengyel, un message universel, sorte de « pause del silenzio » au lendemain de la guerre (ce ballet ne sera créé à la scène en Hongrie qu'après sa mort). D'autres œuvres voient le jour à la même époque : les *Études* et les *Huit Improvisations* sur des mélodies populaires hongroises, pour piano (la 7ᵉ *Improvisation* est dédiée à la mémoire de Debussy). En 1921-1922, ce sont les deux *Sonates* pour violon et piano dédiées à Jelly Arányi, avec qui Bartók les interprète, en Europe et en Amérique. À Paris, ils jouent la première *Sonate* au théâtre du Vieux-Colombier, le 8 avril 1922, à la séance de *La Revue musicale,* séance suivie d'un dîner chez Henry Prunières.

Sur une commande de la municipalité de Budapest pour le cinquantième anniversaire de la ville, Bartók compose sa *Suite de danses* pour orchestre en 1923, glorifiant, une fois de plus, la fraternité des peuples. La même année, il divorce et épouse son élève Ditta Pásztory. Un fils, Péter, naîtra de cette union en juillet 1924.

• Sur les chemins de l'antorité internationale

Après 1923, l'activité pianistique de Bartók s'amplifie. En 1924 paraît sa monographie sur *La Mélodie populaire hongroise,* et la même année est marquée par les *Scènes villageoises,* cinq mélodies populaires slovaques pour chant et piano, dont trois seront transcrites pour double quatuor vocal féminin et petit orchestre, en 1926. Cette année-là, le compositeur repart pour des horizons plus lointains à travers une éclosion d'œuvres pour piano (*Sonate, En plein air, Neuf Petites Pièces, Trois Rondos*) suivies du *Concerto* nº 1 pour piano et orchestre, du *Quatuor à cordes* nº 3 (1927, prix de la Musical Found Society), des deux *Rhapsodies* pour violon et piano, dont la première connut également une version pour violoncelle et piano et une pour violon et orchestre (la seconde sera orchestrée plus tard), le *Quatuor à cordes* nº 4 (1928), les *Vingt*

Mélodies populaires hongroises pour chant et piano (1929) et, en 1930, la *Cantata profana,* l'un des sommets de l'art bartókien. Les premières mondiales de la plupart de ces œuvres ont lieu hors de la Hongrie.

La première tournée aux États-Unis se déroule de décembre 1927 à février 1928. Pendant deux mois, Bartók parcourt le pays, faisant des conférences sur la musique populaire hongroise et sa place dans la musique savante, illustrée au piano par lui-même. Il donne des récitals de musique de chambre avec Jelly Arányi et József Szigeti, joue avec orchestre sous la direction de Willem Mengelberg, Fritz Reiner et Serge Koussevitsky. En janvier 1929, il séjourne en U.R.S.S. et donne des récitals à Kharkov, Odessa, Leningrad et Moscou. En 1931, il termine son *Concerto pour piano et orchestre* n° 2, compose les *Quarante-Quatre Duos* pour violons sur des mélodies populaires et orchestre quelques-unes de ses pièces pour piano. Cette année est particulièrement bien remplie : Bartók a cinquante ans et reçoit la Légion d'honneur des mains de Louis de Vienne, ministre plénipotentiaire, chef de la légation de France à Budapest. Au début de l'été, il est à Genève, à la session de la Commission de la coopération intellectuelle de la Société des Nations, avec Carel Čapek, Gilbert Murray, Thomas Mann, Paul Valéry, etc. L'année suivante, il compose *Six Chants sicules* pour chœur d'hommes, puis il termine, en 1934, son *Quatuor à cordes* n° 5. À partir de cette année, il est affecté à l'Académie hongroise des sciences pour la préparation de l'édition systématique de la musique populaire hongroise.

• Face à la barbarie

Depuis l'avènement de l'hitlérisme en Allemagne, Bartók évite « le pays malade de la peste » et, prétextant des raisons concernant les droits d’auteur, s’oppose à ce que ses œuvres ou ses concerts radiophoniques y soient diffusés. En 1934 paraît son ouvrage comparatif sur les musiques populaires danubiennes, ouvrage qui sera l’objet d’une violente attaque de la part des Roumains, qui l’accusent d’être un agent de l’irrédentisme hongrois pour avoir exprimé l’idée qu’un certain nombre de mélodies roumaines accusaient une influence hongroise. Bartók répond à cette attaque, mais ne se rend plus en Roumanie. Comme dans d’autres occasions, sa volonté sera plus forte que son découragement. Il se tourne vers la polyphonie vocale du XVI^e^ siècle, d’essence latine, pour renouveler son écriture vocale et compose, en 1935, ses vingt-sept petits chœurs pour voix égales et *Des temps passés*, une symphonie chorale pour voix d’hommes. En 1936, il termine *Musique pour cordes, percussion et célesta*, écrite pour Paul Sacher et l’Orchestre de chambre de Bâle. À la fin de l’année, il effectue, en Anatolie, sa dernière enquête folklorique. En 1937, la série *Mikrokosmos*, cent cinquante-trois pièces pour piano en six cahiers, est terminée, de même que la *Sonate pour deux pianos et percussion* ; en 1938, il compose les *Contrastes* pour violon, clarinette et piano et le *Concerto* pour violon et orchestre, en 1939, le *Divertimento* pour orchestre à cordes (également pour Paul Sacher) et le *Quatuor à cordes* n° 6. Sous le choc des événements, son humanisme devient plus militant. L’Anschluss, en 1938, ne le surprend pas ; il quitte sa maison d’édition viennoise pour Boosey & Hawkes, car sa décision est prise : il s’expatriera pour ne pas cautionner par sa présence les événements qui vont survenir. À la fin de 1939, sa mère meurt ; rien ne le retient plus, puisque ses cylindres sont en sûreté et, quoi qu’il arrive, Kodály restera en Hongrie.

• L’exilé

« Je ne peux plus rien pour mon peuple si je reste là ! » Ces mots prononcés par Bartók devant ses intimes expliquent les raisons de son expatriation. Certes, elles n'étaient pas les seules. Sa santé gravement atteinte, Bartók souhaitait trouver des conditions plus favorables et plus tranquilles que celles qui l'attendaient en Hongrie. Une fois de plus, il va suivre le chemin de Kossuth.

Au printemps de 1940, il effectue un deuxième voyage aux États-Unis. Ses prestations artistiques dans une Europe en état de guerre n'étant guère possibles, cette tournée avait également pour but d'évaluer les possibilités d'un troisième séjour, qui pourrait être bien plus long. Il apprend que l'université de Columbia lui décerne le titre de docteur honoris causa et désire lui confier le classement et la publication du recueil de musiques yougoslaves de Milman Parry, un travail de longue durée que Bartók accepte avec joie. Accompagné de sa femme, il quitte définitivement la Hongrie, le 12 octobre 1940, « un saut dans l'incertain devant la certitude de l'insupportable ». Ils arrivent à New York le 30 octobre. La cérémonie de remise du doctorat honoris causa a lieu en novembre et le couple contracte un certain nombre d'engagements, mais ceux-ci diminuent au bout d'un an, de même que les prestations de Bartók comme soliste. Les raisons de cet insuccès artistique sont multiples : Bartók se prêtait mal à une exploitation publicitaire de son nom et parlait peu de sa situation à ses amis. De plus, arrivé dans un pays en état de pré-belligérance, le moment était peu favorable pour s'imposer sur le plan artistique. Durant cette période, Béla, Ditta et Péter (qui a rejoint ses parents en 1942) ne peuvent compter que sur les rémunérations de l'université de Columbia versées aux termes d'un contrat du début de 1941 et renouvelé semestriellement. La santé de Bartók décline, il est obligé de refuser l'invitation de l'université de Seattle, mais accepte celle de Harvard. Pris d'un malaise lors d'une conférence, il est hospitalisé et subit des examens, dont le résultat ne laisse aucun espoir : il est atteint de leucémie. Grâce à l'intervention de ses amis, il connaît une amélioration de sa situation qui aura un heureux retentissement sur son état de santé, retardant l'issue fatale d'un ou deux ans. Les fonds épuisés de l'université de Columbia sont réalimentés, Bartók se remet à composer et, sur la commande de Koussevitsky, il compose son *Concerto pour orchestre* en 1943, puis une *Sonate* pour violon seul, commandée par Menuhin. En 1945, tout en travaillant sur ses publications folkloriques, il termine son *Concerto* pour piano et orchestre n° 3 à l'intention de sa femme et compose son *Concerto* pour alto sur la commande de William Primrose. Au début de l'automne, son état s'aggrave subitement et il meurt au West Side Hospital, le 26 septembre 1945. Son *Concerto* pour alto sera achevé par son ami Tibor Serly, à qui l'on doit également l'orchestration des dix-sept dernières mesures du *Concerto* pour piano et orchestre n° 3.

Inhumée, provisoirement, dans un cercueil métallique, au cimetière Ferncliff de Westchester County (État de New York), sa dépouille mortelle sera exhumée et rapatriée en Hongrie en juillet 1988. Elle repose au cimetière de Farkasrét, à Budapest, à côté de sa mère et de son épouse Ditta.

2. Folklorisme et avant-garde

La musique de Bartók montre une évolution continuelle vers un but qui ne sera jamais atteint intégralement, mais dont le caractère semble de mieux en mieux circonscrit. Cette évolution comporte des éléments constants, et s'accomplit par étapes successives séparées par des périodes de silence non moins caractéristiques. Nous savons que Bartók a beaucoup composé dans son enfance et son adolescence, et que son entrée à l'Académie de musique de Budapest est marquée par un silence de trois ans. Le compositeur cherche sa voie et son langage. Il semble les avoir trouvés en 1902. Quatre années plus tard, la découverte de la musique populaire puis celle de Debussy remettent tout en cause. La nouvelle époque créatrice durera de 1907 à 1912 et se terminera par les *Quatre Pièces* pour orchestre. Dans le silence qui la suit, on verra les recherches folkloriques s'intensifier et s'élargir, en Afrique du Nord, notamment, et la parution du premier recueil roumain. Après une nouvelle période de silence, Bartók publie sa monographie sur la *Mélodie populaire hongroise* (1924, en allemand en 1925, en anglais en 1931) et prépare sa nouvelle forme d'écriture ; entre 1934 et 1936, il se familiarise avec la polyphonie vocale classique et publie trois ouvrages importants, deux en hongrois : *La Musique populaire des Hongrois et celle des peuples voisins* (traduction française dans *Archivum Europae Centro-Orientalis,* 1936), *Pourquoi et comment recueillir de la musique populaire* – guide pour les recherches folkloriques (en français en 1948) – et un livre sur les *colindǎs* (noëls) roumaines, en allemand (Vienne, 1935). De 1940 à 1943 enfin, dans son exil américain, il est préoccupé par ses travaux folkloriques, anciens et nouveaux, et semble renoncer à la composition, à part quelques transcriptions d'œuvres plus anciennes.

• Nationalisme et romantisme

Deux influences liées l'une à l'autre apparaissent nettement durant la première période créatrice : celle des *verbunkos* et celle de Richard Strauss ! Bartók utilise deux courants différents du passé pour en faire une musique du temps présent. Son *Kossuth* possède des séquences géniales, mais sa réalisation dépassait ses forces. « Un nationalisme fervent exprimé dans un langage musical allemand » d’après Kodály. Mais il dépasse ses modèles. La *Rhapsodie* op. 1 est plus lisztienne que la musique de Liszt d’une certaine époque, tout comme les *Études*. Dans les deux *Suites*, sa personnalité s’affirme intégralement ; à côté des éléments du passé hongrois rehaussés et projetés dans le présent, on trouve d’autres procédés, comme la construction de l’œuvre en forme d’arche (une symétrie dans l’ordonnance des mouvements – ABCBA – et une parenté organique interne entre ceux-ci), un goût pour le scherzo transformé en burlesque, qui semble d’origine lisztienne et restera présent dans sa musique jusqu’à la fin.

• Les options fondamentales

La deuxième période créatrice de Bartók commence là où les apports folkloriques apparaissent dans son langage musical, au moment où il est déjà engagé sur la voie de l’avant-garde, celle de l’« expressionnisme » en l’occurrence. La question qui se pose à lui désormais sera : comment ces deux options apparemment contradictoires peuvent-elles coexister, voire se fondre dans la même musique ? Bartók trouvera la réponse, mais seulement au terme d’une longue évolution, après avoir parcouru, dans l’ordre chronologique, les héritages de Liszt, Beethoven, Bach et Palestrina. En attendant, il présente des mélodies populaires *originales* avec harmonies *complémentaires*, pour piano (*Pour les enfants* et, partiellement, dans d’autres œuvres conçues dans un but plutôt didactique). Il pratique encore ce procédé plus tard, et pas seulement dans les œuvres pour piano (mélodies, chœurs, duos, *Mikrokosmos*, jusqu’au *Complaint du mari*, chant ukrainien, 1945). Il compose également d’autres pièces qui ne semblent avoir rien de commun avec le folklore (bagatelles, esquisses, nénies, etc.). Il s’éloigne de Strauss tout en gardant des réminiscences wagnériennes dans ses deux premières œuvres scéniques. Il cesse d’être un « nationaliste » dans le sens propre du mot. Il compose, enfin, des œuvres « à la manière » de tel ou tel folklore, dans la perspective de l'avant-garde musicale. La réunion des deux options provoque un conflit dans les matériaux sonores, conflit qui se traduit par l'agressivité, la dissonance de l'écriture (« barbare », « sauvage », d'après certains critiques occidentaux). Il s'atténuera dans les périodes ultérieures. La présence folklorique dans ces œuvres-là peut être très variée, allant de la reconstitution de structures folkloriques à partir d'éléments folkloriques (*Deux Danses roumaines*, *Preludio – All'Ungherese* des *Neuf Petites Pièces*) ou non folkloriques (*Musique pour cordes, percussion et célesta*), jusqu'à l'abstraction, l'apothéose des idées qui en sont issues (*Allegro barbaro*).

• Progrès vers la synthèse

Chaque période créatrice enrichira la pensée musicale de Bartók d'éléments nouveaux. La troisième le conduira vers le dodécaphonisme (les deux *Sonates* pour violon et piano), jamais atonal et souvent complémentaire (*Le Mandarin merveilleux*, *Sonate* pour deux pianos et percussion), et vers l'expression par la musique de la fraternité des peuples (*Suite de danses*). La quatrième période verra l'éclosion de l'écriture contrapuntique (*Quatuor à cordes* n° 3, *Cantata profana*, *Duos*) et un nouvel équilibre des composantes dans les œuvres pour piano (*Sonate*, *En plein air*) ; la cinquième période est marquée par la réhabilitation du *verbunkos* (*Contrastes*, *Divertimento*), une introspection plus intense, accompagnée d'une structuration mathématique plus poussée ; la période américaine, enfin, voit la consolidation et un nouveau départ vers des horizons plus lointains (*Sonate* pour violon seul). Dans les deux dernières périodes, l'avant-garde a perdu son sens, l'expressionnisme et le folklorisme ne sont plus que deux aspects de la même essence.

• Structures

Dans ses œuvres, du début jusqu’à la fin, Bartók respecte et suit les formes traditionnelles de la musique savante : sonate, rondo, rhapsodie, lied, motet, etc., mais avec des nuances infiniment variées. Il cultive à la fois les trois systèmes – pentatonique, diatonique, chromatique – de la musique européenne, entre lesquels il établit souvent des rapports de progression : une idée surgie dans un contexte chromatique peut apparaître comme diatonique à la fin (*Quatuor à cordes* n° 2) ou vice versa. Il a horreur des redites : une idée musicale ne se présente jamais deux fois sous des formes identiques, et il n’existe pas deux œuvres qui soient structurées de la même façon. La concision reste pendant quarante ans l’un des caractères constants de son art. Nombre de ses œuvres, surtout dans les dernières périodes, sont taillées d’un seul bloc, contenant des parties ordonnées symétriquement (*Quatuor à cordes* n° 5) entre lesquelles existe une parenté organique et thématique. Le monothématisme et sa conséquence, la métamorphose de l’idée génératrice (héritage lisztien et folklorique à la fois) font partie de son style (*Musique pour cordes, percussion et célesta, Quatuor à cordes* n° 6) ; l’idée directrice peut apparaître, dans sa forme la plus complète, tantôt au début, tantôt à la fin de l’œuvre.

3. « Que de source pure » !

Les derniers mots de la *Cantata profana* de 1930 et les conclusions d’une lettre de Bartók un an plus tard nous révèlent l’une de ses préoccupations artistiques. En général, il était peu bavard, surtout lorsqu’il s’agissait d’exposer ses propres idées artistiques ou esthétiques. L’analyse de ses œuvres nous paraît plus révélatrice, sur ce point, que ses écrits ou sa correspondance.

• Contre l’éclectisme

En dehors de la pratique et de la théorie musicales, Bartók, par son activité scientifique, était sensibilisé à l’ethnologie et à la linguistique. Il avait appris une dizaine de langues, assez bien pour comprendre et traduire des textes folkloriques, et rédigeait en allemand, en anglais, quelquefois aussi en français et en roumain. Comme ethnologue, il était parvenu à une position préstructuraliste quand il avait déclaré, en 1938, qu’un temps viendrait où toutes les musiques populaires du monde pourraient être ramenées à des formules de base communes, relativement peu nombreuses. Pour lui, *langage* et *style* déterminent la pensée musicale. Or le style est issu du langage, soit par le choix arbitraire du compositeur (processus « romantique »), soit par la fréquence de ses éléments (processus « classique »). Les différents langages ont tendance à s’équilibrer quantitativement, s’enrichissant d’un côté, s’appauvrissant de l’autre.

Il y eut des époques, et la fin du XIX^{e} siècle en fut une, où le langage, en raison de l’accélération des moyens de communication et de la découverte du phonographe, s’enrichit démesurément et sans contre-partie. Le résultat fut un style éclectique, comme celui de Tchaïkovski, de Sibelius, de Mahler, de Dvořak, de Saint-Saëns, pour ne citer que les représentants les plus éminents de cette époque. Bartók voulait autre chose. Il savait bien que le langage est, par nature, hétérogène, ce qui était pour lui une raison supplémentaire de créer un style homogène. Comment y parvenir à une époque si profondément marquée par l’éclectisme dans tous les domaines artistiques ? À l’aide de la musique populaire.

• Pourquoi le folklore ?

Ce schéma pourrait résumer ce qui vient d'être dit à propos de la créativité artistique, au-delà de l'art de Bartók. Il comporte cinq notions différentes entre lesquelles existe un lien organique. La pensée, tout naturellement, est issue du langage qui, de son côté, est fonction des matériaux sonores. Nous entendons par *langage* l'ensemble des moyens expressifs dont se sert un auteur, une école ou une communauté plus large, à une époque bien délimitée. Il s'agit donc d'une notion à double face, individuelle et collective. Sur le plan collectif, le langage possède des dimensions, certes, très larges, mais mesurables et nullement illimitées. Or la création artistique vise justement à ce qui est au-delà des limites du langage, à ce qui est immesurable. On y arrive grâce au *style,* par écriture interposée. Mais, puisque le style, quantitativement et schématiquement, est un langage sélectionné, comment peut-il dépasser les dimensions de la base dont il est issu ? Par les nuances de toute sorte et sa mobilité. Si le langage offre le cadre plus ou moins strict de la création artistique, le style en est l'organisme vivant.

Au-delà de ces considérations d'ordre général, voyons comment Bartók a résolu, pour ce qui le concerne, le problème fondamental de la création artistique. Avant tout, par la simplification du langage. Le schéma établi plus haut est fondé sur cinq notions ; dans le folklore il n'en existe que deux, puisque les matériaux sonores et la pensée musicale sont identiques au langage, et l'écriture est, par définition, absente. La musique populaire possède un langage net et bien défini (aspect traditionnel et stable) et un style qui en est issu, infiniment plus riche, grâce à la *variance*, c'est-à-dire à la modification *qualitative et quantitative* de l'idée musicale. Il s'agit de la conséquence du caractère et de la transmission oraux du folklore. Deux informateurs populaires chantant ou exécutant le même morceau de musique populaire le feront de manière différente, si minime soit cette différence. Le même musicien populaire (ou chanteur) fera de même en deux prestations différentes assez éloignées l'une de l'autre ; et, en chantant une mélodie à plusieurs strophes, il y apportera des modifications involontaires d'une strophe à l'autre, modifications conditionnées par la prosodie du contexte.

Dans ses œuvres, Bartók essaie d'apporter à la musique écrite les procédés de la transmission orale, même là où ses idées musicales n'ont apparemment rien à voir avec le folklore. La variance est devenue l'un des facteurs principaux de son esthétique. Jamais chez lui une idée musicale n'est présentée deux fois de la même façon. Cela est également valable pour ses œuvres didactiques, pour les transcriptions et harmonisations de mélodies populaires hongroises et slovaques (les quatre cahiers de *Pour les enfants*) ou d'origines diverses (les *Quarante-Quatre Duos pour violons*). Des deux tendances contradictoires de la musique populaire, *stabilité* (conservation et traditions) et *mobilité* (variance), il donne dans ses œuvres priorité à la dernière, alors que son ami Kodály, dans ses compositions, semble préférer la première.

La variance, vieille hantise de la musique occidentale, est devenue un élément essentiel dans la musique de Liszt ; il existe sur ce point une filiation directe entre les deux maîtres hongrois. Toutefois, la créativité de Liszt n'est pas d'inspiration folklorique, telle que nous la voyons aujourd'hui. Le folklorisme de Bartók est, avant tout, l'intégration progressive, dans son langage personnel, du langage de la musique populaire, hongroise ou autre, et sans aucune concession à un public « populaire ». Un « populisme » à sens unique dans l'immédiat. Ce n'est qu'à titre posthume que l'accueil fait à la musique de Bartók a subi, sur le plan sociologique, l'évolution qu'il aurait tant aimé voir de son vivant. À partir d'un langage limité, il a créé un style de portée illimitée, et cela uniquement par la *fréquence* des éléments utilisés, dans un élan antiromantique et anti-éclectique.

Limiter le langage musical pour éviter l'éclectisme du style n'a pas été une spécificité de Bartók. Cette tendance a été bien nette dans la mouvance de certaines écoles entre 1900 et 1950, en France notamment, avec Debussy et ses disciples, puis avec le groupe des Six. L'école viennoise de Schönberg a été animée des mêmes intentions : remettre de l'ordre dans le langage musical désintégré, par une réorganisation dodécaphonique et sérielle de l'écriture. Bartók en était conscient et il rendit hommage à plusieurs reprises à Schönberg dans ses écrits, tout en précisant qu'il était arrivé lui-même aux mêmes conclusions que son illustre confrère viennois, mais par une voie différente, celle de la musique populaire. Et il en a donné la raison : « C'est parce que la musique populaire est un phénomène naturel. »

• National ou universel ?

« Pour devenir une nation, il faut maintes et maintes fois redevenir peuple », a écrit Kodály trois ans avant la déclaration pré-structuraliste de Bartók dont il a été question plus haut. Deux affirmations qui se complètent bien. Celles de Kodály dit qu'il faut d'abord être populaire pour arriver au concept d'une culture nationale. Elle ne dit pas, mais cela s'ensuit logiquement, qu'il faut être national d'abord pour pouvoir créer des valeurs internationales.

Bartók affirme simplement que toutes les musiques populaires du monde forment un seul conglomérat et, par conséquent, celui qui s'en occupe peut atteindre l'*universel* sans passer par le domaine *national*. Certes, les deux maîtres, au moment où ils ont établi leurs formules devenues célèbres, ne pensaient pas à la même chose ; il est cependant intéressant de constater l'absence de l'idée nationale dans l'affirmation de Bartók (c'était peu après l'attaque violente venue du côté roumain, comme s'il était désobligeant pour un peuple et, à plus forte raison, pour une nation d'avoir admis parmi ses propres traditions des éléments venus de l'extérieur !). Et Bartók de condamner, dans un écrit de la même époque, le nationalisme exacerbé, ennemi de tout progrès scientifique.

Or cet homme, cet humaniste, témoin ardent de son temps, adversaire farouche de tout sectarisme, partisan non moins farouche de l'égalité et de la fraternité des peuples, se referant aux traditions les plus nobles du passé hongrois, a été un fervent patriote, toute sa vie et tous ses actes en témoignent. Et, comme compositeur, il était hongrois avant tout. Ceux qui prétendent le contraire se trompent, ils confondent le style avec le langage. Dans le langage musical de Bartók, les éléments issus du folklore jouent un rôle très important, presque déterminant, à côté d'autres éléments non folkloriques. Ses sources folkloriques sont multiples : hongroises, roumaines, slovaques, ukrainiennes, arabes, bulgares... Et le bilan de son activité de folkloriste est encore plus éloquent : il a recueilli près de 3 500 mélodies roumaines, nombre supérieur à ceux des recueils hongrois et slovaques, sans parler des collectes accidentelles ou isolées (arabes, turques, ukrainiennes, serbes et bulgares). Mais, dans son style, la *fréquence* d'éléments hongrois (folkloriques ou non) est nettement prédominante, tout comme leur utilisation *analytique*. Est-ce dire que sa musique n'a pas de portée universelle ? Nullement.

De tous les compositeurs du xx^e siècle, c’est Béla Bartók qui, dans son style, a réussi le plus parfaitement la grande synthèse de toutes les sources musicales, a jeté un pont entre passé et présent, entre Orient et Occident, entre les hommes « primitifs » et ceux qui se trouvent aujourd’hui à divers niveaux de l’échelle sociale. Et il n’a pas encore dit son dernier mot. La dimension potentiellement infinie de son style fait de lui le *messager de la liberté*.

À un moment où notre musique « occidentale » est à la recherche de sa propre identité, il ne serait pas inutile d’y penser.

Jean GERGELY

Bibliographie

Publications posthumes des écrits et lettres de Bartók

Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Législation du folklore musical, Archives internationales de musique populaire, Genève, 1948 ; *Serbo-Croatian Folk Songs* (A. B. Lord dir.), Columbia Univ. Press, New York, 1951 ; *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, Acad. hongr. des sciences, Budapest, depuis 1951 ; *SerboCroatian Heroic Songs* (M. Parry & A. B. Lord dir.), Harvard Univ. Press - The Serbian Academy of Sciences, Cambridge (Mass.)-Belgrade, 1954 ; *Scritti sulla musica popolare* (D. Carpitella dir.), Einaudi, Turin, 1955 ; *Béla Bartók : Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde* (W. Reich dir.), Beeno Schwabe & Co., Bâle-Stuttgart, 1958 ; *Slovenské L’udové Piesne* I-II, Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava, 1959-1970 ; *Ethnomusikologische Schriften* I-IV (D. Dille dir.), rééd. fac-similé, Schott, Mayence-Budapest, 1965-1968 ; *Bartók összegyűjtött írásai* (« Écrits réunis de Bartók ») (A. Szőllősy dir.), Zeneműkiadó, Budapest, 1967 ; *Rumanian Folk Musik* I-V (B. Suchoff dir.), Martinus Nijhoff, La Haye, 1967-1975 ; *Bartók, sa vie et son œuvre* (B. Szabolcsi dir.), Corvina, Budapest-Paris, 2^e éd. 1968 ; *Béla Bartók Essays* (B. Suchoff dir.), Faber & Faber, Londres, 1976 ; Correspondance réunie, en hongrois (J. Demény dir.), Zeneműkiadó, Budapest, 1976 [publications partielles (Corvina, Budapest) en allemand, 1960 et 1973, en italien 1969, en anglais

1971] ; *Turkish Folk Music from Asia Minor* (B. Suchoff dir.), Princeton Univ. Press, Princeton, 1976 ; A. A. Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, Acad. hongr. des sciences, Budapest, 1976 ; *Yugoslav Folk Music* I-IV (B. Suchoff dir.), State Univ. of New York Press, Albany, 1978 ; Lettres de famille, en hongrois (B. Bartók fils dir.), Zeneműkiadó, Budapest, 1981 ; *Béla Bartók. Musique de la vie*... (P.-A. Autexier dir.), Stock, Paris, 1981 ; *The Hungarian Folk Song* (B. Suchoff dir.), State Univ. of New York Press, Albany, 1981.

J. GERGELY éd., *Béla Bartók : éléments d'un autoportrait, éd. bilingue hongrois-français*, trad. par J. Gergely, L'Asiathèque, Paris, 1995

Principaux travaux sur Bartók

La Revue musicale, n° 224, Paris, 1955 ; *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (Z. Kodály dir.), Acad. hongr. des sciences, Budapest, 1956 ; *Documenta Bartókiana*, publication non périodique des Archives Bartók de Budapest, n^{os} I-IV (D. Dille dir.), n^{os} V-VI (L. Somfai dir.), Budapest, 1964 ; *Liszt-Bartók, 2nd International Conference in Commemoration of Béla Bartók*, Acad. hongr. des sciences, Budapest, 1971 ; *Studia Musicologica*, Budapest, 1981 (numéro Bartók), 1982 (Bartók Symposium).

BÉLA BARTÓK fils, *Apám életének krónikája* (« Chronique de la vie de mon père »), Zeneműkiadó, Budapest, 1981 ; *Béla Bartók műhelyében* (« Dans l'atelier de Béla Bartók »), Szépirodalmi kiadó, Budapest, 1981

F. BÓNIS, *La Vie de Bartók en images*, Corvina, Budapest, 1964, revu et complété en 1980, publication en hongrois, allemand et anglais

F. BÓNIS dir., *Így láttuk Bartók ot* (« C'est ainsi que nous avons vu Bartók », 36 textes), Zeneműkiadó, 1976

J.-F. BOUKOBZA, *Bartók et le folklore imaginaire*, Cité de la musique, Paris, 2005

C. DELAMARCHE, *Bela Bartók*, Fayard, Paris, 2012

D. DILLE, *Thematische Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890-1904*, Acad. hongr. des sciences, Budapest, 1974 ; *Béla Bartók*, Metropolis, Anvers, 1974 ; *Généalogie sommaire de la famille Bartók, ibid.*, 1977

J. W DOWNEY, *La Musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*, Institut de musicologie de l'Univ. de Paris, Paris, 1964

A. FASSETT, *The Naked Face of Genius, Béla Bartók's American Years*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1958

W. Fuchss, *Béla Bartók und die Schweiz*, Hallung, Berne, 1958
J. Gergely, *Béla Bartók, compositeur hongrois* I-III, La Revue musicale, n° 328 à 335, 1980-1981
J. Gergely dir., *Béla Bartók vivant* (40 contributions d'auteurs différents), Publications orientalistes de France, Paris, 1985
J. Gergely & J. Vigué, *Conscience musicale ou conscience humaine ? Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók* (Bibliothèque finno-ougrienne, n° 7, publiée par l'Association pour le développement des études finno-ougriennes), La Revue musicale, Paris, 1990
M. Gillies, *Bartók Remembered*, Faber & Faber, 1990
E. Haraszti, *Béla Bartók, his Life and Works*, L'Oiseau lyre, Paris, 1938
J. Kárpáti, *Bartók's String Quartets*, Corvina, Budapest, 1975
E. Lendvai, *Béla Bartók, an Analysis of his Music*, Corvina, Londres-Budapest, 1971 ; *Bartók and Kodály*, Corvina, 1983
Y. Lenoir, *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940-1945)*, Contributions à l'étude de l'activité scientifique et créatrice du compositeur, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1986
H. Lindlar, *Lübbes Bartók-Lexikon*, Lübbe, Bergisch Gladbach, 1984
P. Mari, *Bartók*, Hachette, Paris, 1970
J.-L. Michaux, *Solitude Bartók : essai*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2003
S. Moreux, *Béla Bartók, sa vie, ses œuvres, son langage*, Richard-Masse, Paris, 1949 ; *Béla Bartók, ibid.*, 1955
E. Von der Nüll, *Béla Bartók, Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Mitteldeutsche Verlags, Halle, 1930
B. Pethő, *Bartók rejtekútja* (« Le Chemin caché de Bartók »), Gondolat, Budapest, 1984
Y. Queffélec, *Béla Bartók*, Mazarine, Paris, 1981
T. Serly, *Modus lascivus (The Road to Enharmonicism). A New Concept in Composition*, Modus Associates, Ann Arbor, 1975
L. Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (« Dix-Huit Études sur Bartók »), Zeneműkiadó, 1981
F. Spangemacher dir., *Béla Bartók Zu Leben und Werk*, Boosey & Hawkes, Bonn, 1982
H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford Univ. Press, New York, 1953
B. Suchoff, *Guide to Bartók's Mikrokozmosz*, éd. revue, Boosey & Hawkes, Londres, 1971
B. Szabolcsi dir., *Bartók, sa vie et son œuvre*, Corvina, Budapest-

Paris, 2e éd. 1968
T. Tallián, *Bartók Béla* (en hongrois), Zeneműkiadó, 1981
J. Ujfalussy, *Bartók Béla* (en hongrois), Gondolat, 3e éd. 1976 ; en allemand, 1973 ; en anglais, 1976
L. Vargyas, *A magyarság népzenéje* (« La Musique populaire des Hongrois »), Zeneműkiadó, 1981
J. Vigué & J. Gergely, *La Musique hongroise*, P.U.F., Paris, 2e éd. 1976
S. Walsh, *La Musique de chambre de Bartók*, trad. de l'anglais par V. Bauzou, Actes sud, Arles, 1991
A. Wilheim, *A Bartók Bibliography, 1970-1980*, New Hungarian Quarterly, Budapest, 1981
T. Zielinski, *Bartók*, Atlantis, Zurich, 1973.
On peut encore consulter les périodiques *Studia Musicologica*, Budapest, articles en langues occidentales ; *La Revue musicale*, Paris ; *Revue de musicologie*, Paris ; *Études finno-ougriennes*, Paris.

BARTOLI CECILIA (1966-)

Introduction

Comment Cecilia Bartoli est-elle devenue l'une des cantatrices les plus aimées de son époque, et l'une des plus populaires ? Elle-même avoue sans la moindre hésitation qu'elle n'aurait jamais pensé que sa carrière prendrait une telle tournure, et se développerait si vite. Peu nombreuses, en effet, sont celles et ceux qui ont pu franchir le cercle restreint des mélomanes pour s'imposer auprès d'un très vaste public, et cela sans faire la moindre concession, avec des choix de répertoire exigeants et la ferme volonté, malgré les pressions, de ne pas céder à l'appel du *crossover*, ce « croisement des genres » qui amène des artistes dits « classiques » à faire quelques pas dans le domaine de la chanson ou de la pop music.

• Au service de l'œuvre

Il est relativement facile, lorsque l'on est Italienne et si l'on en a le goût et les moyens vocaux, de se faire un nom dans l'opéra, surtout dans un pays qui a longtemps considéré que, hors du XIX^{e} siècle, il n'y avait point de salut, et où Verdi et Puccini restent les favoris des amateurs. La mezzo-soprano Cecilia Bartoli, elle, affiche clairement sa passion pour la fin du baroque, le classicisme et le bel canto des premières décennies du XIX^{e} siècle, qui correspondent le mieux à ses possibilités, ainsi que sa volonté de faire renaître, lorsqu'elle le peut, des ouvrages négligés, voire oubliés – ce fut le cas lorsqu'elle reprit, à l'Opéra de Zurich, *Nina, o sia La pazza per amore* de Giovauni Paisiello, qui lui valut un triomphe en 1998. Le monde lyrique du XVIII^{e} siècle la séduit, qui, au contraire du romantisme, n'a pas peur de montrer les sentiments humains dans leur nudité et leur violence.

Chacun de ses disques-récitals résulte de recherches minutieuses accomplies aux côtés de musicologues renommés, comme en témoigne *Mission*, consacré à Agostino Steffani, musicien baroque oublié. Se mettre au service des compositeurs : tel est le credo artistique de Cecilia Bartoli, elle s'y tient avec une probité qui mérite le respect. Voilà à quoi lui sert sa notoriété, alors que beaucoup se contenteraient de poursuivre un succès éphémère ou lucratif.

Il ne faut pas voir dans son ascension le moindre mystère, mais le seul résultat d'un travail acharné, joint à un charisme évident qui fait que, dès qu'elle entre en scène, s'établit avec les spectateurs un contact chaleureux et immédiat. Cecilia Bartoli a beau être une immense vedette, dont certains disques se sont vendus par centaines de milliers d'exemplaires – comme son récital consacré à Antonio Vivaldi (*The Vivaldi Album*) –, elle a su rester simple et accueillante, souriante et spontanée à la scène comme elle l'est à la ville. Au quotidien ? Elle aime flâner, aller sur les marchés, chez les antiquaires, regarder la télévision, et savourer la cuisine italienne. Tout en protégeant jalousement sa vie privée. Cantatrice d'aujourd'hui, elle est le modèle de l'anti-diva.

Cecilia Bartoli a travaillé avec les plus grands chefs et conserve une affection profonde pour Nikolaus Harnoncourt, qui lui a révélé les beautés des musiques anciennes et l'a convaincue d'aller vers elles. À ses côtés, ou avec Christopher Hogwood, elle a chanté Haendel et Haydn. Stylistiquement, aucun reproche ne peut lui être adressé, tant ses connaissances musicales sont réelles et profondes.

Remontera-t-elle un jour le cours du temps musical pour aborder Monteverdi – elle serait une Ottavia idéale du *Couronnement de Poppée* – ?

• La technique au service de l'art

Cecilia Bartoli naît à Rome, qui reste sa ville bien-aimée, le 4 juin 1966. Elle effectue ses études musicales à la fameuse Accademia di Santa Cecilia, mais reçoit en même temps un autre enseignement précieux, celui de ses parents. Car sa mère, Silvana Bazzoni, et son père, Angelo Bartoli, ont tous deux fait carrière dans le chant. Longtemps, Silvana l'écoutera attentivement, et demeurera sa plus fidèle conseillère. C'est elle qui a fait découvrir à la toute jeune fille Mozart et Rossini, qui formeront la base de son répertoire. C'est elle aussi qui lui a forgé cette technique ahurissante, qui lui permet de vaincre les vocalises les plus ébouriffantes – celles de Rossini qui, d'après elle, donnent parfois l'impression vertigineuse de ne jamais vouloir s'arrêter – et lui a inculqué cette science des couleurs vocales qui leur donnent un sens. Ajoutons une étonnante pertinence dans l'élaboration de l'ornementation, et voilà le portrait d'une artiste hors normes.

En 1985, une tournée en Allemagne de l'Est et un gala télévisé à Paris en hommage à Maria Callas suffisent à attirer l'attention de tous – y compris celle de chefs d'orchestre prestigieux comme Daniel Barenboim, Claudio Abbado, Simon Rattle, Herbert von Karajan – sur cette jeune cantatrice. À dix-neuf ans, Cecilia Bartoli incarne à la scène, à l'Opéra de Rome, la pétillante Rosina du *Barbier de Séville* de Rossini. Elle continue son périple rossinien avec *La Pietra del paragone*, aborde, à Pesaro, *La Scala di seta* et, à la Scala de Milan, *Le Comte Ory*, un rôle en français ; suit, en 1992, Angelina de *La Cenerentola* au Teatro Comunale de Bologne.

Fiorilla d'*Il Turco in Italia* viendra plus tard, ainsi que Desdemona d'*Otello*. Prudente, elle ne se risquera jamais à interpréter Isabella de *L'Italiana in Algeri,* dont la tessiture est trop grave. La joie de vivre de Rossini, la jeunesse radieuse de Mozart : deux génies qu'elle sert avec dévotion. Elle met très tôt à son répertoire Cherubino des *Noces de Figaro,* Dorabella et Despina de *Così fan tutte* – c'est dans ce dernier rôle qu'elle débute au Metropolitan Opera de New York, en 1996 –, Zerlina de *Don Giovanni,* qu'elle joue à Salzbourg en 1994, sous la direction de Barenboim et dans une mise en scène de Patrice Chéreau ; dans les années 2000, elle passera à Fiordiligi (*Così fan tutte*) et à Donna Elvira (*Don Giovanni*), à Zurich, guidée par Harnoncourt. Il faut ajouter Euridice dans un *dramma per musica* peu connu de Joseph Haydn, *L'Anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (Theater an der Wien de Vienne, mise en scène de Jürgen Flimm, sous la direction d'Harnoncourt, repris au Covent Garden de Londres sous la direction de Christopher Hogwood). Mentionnons encore le goût de Cecilia Bartoli pour les héroïnes haendéliennes, telles Almirena de *Rinaldo* (au Konzerthaus de Vienne, sous la baguette de Christopher Hogwood), Cléopâtre de *Giulio Cesare* (à l'Opéra de Zurich, sous la direction de Marc Minkowski, puis William Christie), ainsi que les rôles-titres de *Semele* (à l'Opéra de Zurich, dans une mise en scène de Robert Carsen, sous la baguette de William Christie) et d'*Alcina* (à l'Opéra de Zurich, sous la direction de Giovanni Antonini).

Cecilia Bartoli dans le rôle-tire de La Cenerentola, de Rossini. *Cecilia Bartoli (ici en 1994 à l'Opéra de Zurich dans le rôle-titre de «La Cenerentola» de Rossini) est l'une des rares cantatrices à avoir pu franchir le cercle des mélomanes pour toucher un public plus large. Sans doute parce que cette interprète accorde la primauté au cœur et à l'intelligence dans ses choix esthétiques.*

Comment décrire la voix de Cecilia Bartoli ? Elle n’est ni très grande, ni très puissante. Mais le timbre, celui d’une mezzo-soprano au registre grave dépourvu de toute lourdeur, à l’aigu fermement assuré, en est soyeux, rond et chaud ; son charme est irrésistible.

L’artiste se produit beaucoup en concert ; on la voit trop rarement, en revanche, dans des productions scéniques. Non qu’elle n’aime pas le théâtre ; elle a fréquemment prouvé, au contraire, que son tempérament et sa vitalité lui permettaient des incarnations captivantes, et des salles prestigieuses – le Met, l’Opéra de Paris, le Covent Garden de Londres – ainsi que des festivals renommés,

Copyrighted material

comme Salzbourg – où elle officie depuis 2012 en tant que directrice artistique du festival de Pentecôte –, l'ont accueillie. Mais il lui faut, pour qu'elle accepte une production, des conditions optimales ; celles qu'elle trouve à l'Opéra de Zurich, par exemple, où elle se sent en famille et en sécurité, et où elle peut aborder un nouveau rôle en toute tranquillité. Et elle a souvent affirmé que l'opéra ne lui suffit pas – elle s'y sent limitée par l'intrigue –, alors que si elle interprète des mélodies sur des textes de Métastase ou de Pétrarque, des lieder et des mélodies françaises, les mots lui ouvrent des horizons infinis.

Michel PAROUTY

BASHUNG ALAIN (1947-2009)

La route fut longue et accidentée avant qu'Alain Bashung rencontre son public. Artiste rock aux contradictions affirmées, il réclame de l'amour mais refuse les concessions nécessaires pour l'obtenir. Il se réfère volontiers à Bob Dylan, à Boby Lapointe, à Kurt Weill ou à Phil Spector pour justifier ses errances. L'industrie de la variété ne fait pas bon ménage avec l'avant-garde et Bashung ne doit sa réussite qu'à son exigence extrême, maladive. Il lui faudra une quinzaine d'années d'expériences, de recherches et de rencontres avant de trouver son style, sa voix. Grâce à une chanson, *Gaby, oh Gaby*, il s'impose enfin en faisant exploser les règles en vigueur, aidé par une presse spécialisée qui refuse de ne voir en lui que le gamin qui fuit la poisse sociale.

Alain-Claude Baschung (avec un « c ») naît le 1er décembre 1947 dans le XIVe arrondissement de Paris. Sa mère est ouvrière dans une usine de caoutchouc et son père est inconnu. « C'est pas facile d'être le bébé von dem hasard », chantera-t-il en 1979 dans *Elsass Blues*. Il passe ses dix premières années en Alsace, à Wingersheim, chez sa grand-mère. Il y découvre les joies du vélo et de la réussite scolaire. Il retrouve sa mère en 1959 et obtient un B.T.S. de comptabilité. À seize ans, il rompt avec sa famille, travaille comme comptable chez Rhône-Poulenc et nourrit une passion pour le rock, découvert en écoutant les radios allemandes. En 1966, il compose pour Noël Deschamps et enregistre son premier 45-tours. C'est le début de onze années de galère durant lesquelles il accumule les disques confidentiels et les petits concerts. En juin 1967, comme si le destin semblait lui envoyer un signe, il partage l'affiche d'un concert R.T.L. au Palais des sports de Paris avec les Troggs, les Pretty Things et Cream. En 1973, Claude-Michel Schönberg lui fait chanter le rôle de Robespierre dans l'opéra rock *La Révolution française*. Le succès du disque est immense et une adaptation scénique est donnée au Palais des sports ; Baschung (toujours avec un « c ») incarne cette fois l'accusateur Fouquier-Tinville. En même temps, il est employé comme comptable et responsable artistique par un petit label. Il rencontre Dick Rivers, qui lui demande des compositions et lui confie la réalisation de son album *The Dick n'Roll Machine*. Leur collaboration va durer trois ans et ouvrira de nouveaux horizons à Bashung. C'est à cette époque que le parolier Boris Bergman entre dans sa vie. En 1977 paraît *Roman-photos*, un album confidentiel qui, cependant, laisse entrevoir ce qui va suivre. L'album fondateur, *Roulette russe*, est enregistré deux ans plus tard dans des conditions spartiates. « Je n'ai commencé à vivre artistiquement qu'à ce moment-là. [...] Ce qui pouvait passer pour des défauts, comme ma voix pas extraordinaire, se catalysait en singularité. » Le succès lui est offert aux débuts des années 1980 avec *Gaby, oh Gaby*, un texte surréaliste sur une mélodie rock dissonante qui préfigure le changement de société qui marquera cette décennie. Suit l'album *Pizza* et son célèbre *Vertige de l'amour* (« J'ai crevé l'oreiller, j'ai du rêver trop fort »), couronné meilleur disque de rock en 1981.

Commence alors une nouvelle vie pour Bashung. Les tournées se suivent et rassemblent une foule conquise. Le chanteur se produit également au cinéma avec le film de Fernando Arrabal *Le Cimetière des voitures* (1983), rompt avec Bergman et s'approprie l'esthétique de Serge Gainsbourg dans *Play blessures*. La gloire ne parvient pas à refermer ses blessures et son désir de renouveau le conduit à quitter sa maison de disques pour rejoindre Philippe Constantin chez Barclay, qui lui avait rendu son contrat en 1977. La naissance de son fils Arthur, en 1983, lui donne l'envie de canaliser son énergie. Selon son propre aveu, c'est la première fois que sa vie ressemble à quelque chose. Le 15 juin 1985, il est place de la Concorde pour la première fête de S.O.S. Racisme. L'année suivante est marquée par les retrouvailles avec Bergman et l'album *Passé le Rio Grande* sera couronné par une victoire de la musique. Durant les dix ans qui suivent, il travaille sans arrêt – disques, films, tournées –, et se retrouve à l'hôpital, victime d'une hernie discale. En 1991, il part pour Memphis enregistrer *Osez Joséphine,* qui marque la rupture consommée avec Bergman et l'avènement d'un nouvel auteur, Jean Fauque. Plébiscité par le public et les professionnels, ce disque de platine remporte deux victoires de la musique et lui offre une légitimité incontestée. Il travaille dès lors à son rythme et poursuit sa recherche musicale et sonore sans jamais négliger le contact avec le public. « La tournée est le seul moment où j'ai l'impression d'être un chanteur. En studio, j'ai l'impression d'écrire un livre. » Le 14 mars 2009, Alain Bashung meurt à Paris, d'un cancer du poumon. Le 28 février 2009, il était apparu à la cérémonie de remise des victoires de la musique, lors de laquelle lui avaient été décernés les trophées de l'artiste interprète masculin de l'année et de l'album de chanson de l'année, pour *Bleu pétrole*.

Alain POULANGES

DISCOGRAPHIE

Roman-photos (Barclay, 1977), *Roulette russe* (Polydor, 1979 et 1980, avec un nouveau couplage où *Gaby, oh Gaby* remplace *Milliards de nuits*), *Pizza* (Philips, 1981), *Play blessures* (Philips, 1982), *Figure imposée* (Philips, 1983), *Live Tour 85* (Philips, 1985, paru en album de 8 titres puis en double album de 15 titres), *Passé le Rio Grande* (Barclay, 1986), *Novice* (Barclay, 1989), *Osez Joséphine* (Barclay, 1991), *Chatterton* (Barclay, 1994), *Confessions publiques* (Barclay, 1995), *Fantaisie militaire* (Barclay, 1998), *L'Imprudence* (Barclay, 2002), *La Ballade de Calamity Jane*

(Naïve, 2006), *Bleu pétrole* (Barclay, 2008).

BASIE COUNT (1904-1984)

Introduction

Du milieu des années 1930 à la fin des années 1950, les grands orchestres ont écrit l’une des pages majeures de l’histoire du jazz. Jimmie Lunceford, Benny Goodman, Earl Hines, Tommy Dorsey, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton et bien d’autres encore leur ont donné leurs lettres de noblesse. Mais nul n’a pu contester la suzeraineté absolue de Duke Ellington et de Count Basie. Personne n’a su échapper à l’écrasante influence de ces deux géants qui, chacun dans sa direction, semblent avoir définitivement épuisé les ressources des grandes formations nées à l’ère du swing. Les contrées qu’ils ont l’un et l’autre explorées appartiennent, certes, à des mondes sonores bien étrangers. Ils se rejoignent néanmoins dans une commune perfection.

• De Kansas City à New York

William « Bill » Basie naît à Red Bank (New Jersey) le 21 août 1904. Il s’initie dès l’enfance à la batterie et, sous la surveillance de sa mère, au piano. Il prend des leçons avec Willie « The Lion » Smith et avec Fats Waller, qui lui fait aussi découvrir l’orgue. On peut l’entendre à Harlem alors qu’il approche de ses vingt ans. Bessie Smith et Clara Smith le retiennent comme accompagnateur. En 1925, il fait ses débuts dans des comédies musicales. Une tournée le conduit à Kansas City en 1926, puis l’y abandonne sans travail. Il tient alors le piano dans les théâtres et les cinémas. En juillet 1928, le bassiste Walter Page l’engage dans ses

Blue Devils, où officie déjà le chanteur Jimmy Rushing. L'année suivante, en compagnie d'une partie des musiciens de l'orchestre, il rejoint la formation de Bennie Moten. À la mort de celui-ci, en 1935, il fonde son premier orchestre. Le célèbre critique John Hammond le distingue et le fait engager au Grand Terrace Café de Chicago. L'ensemble se produit pour la première fois à New York en 1936, au Roseland Ballroom. C'est en mars 1937 que Basie engage le guitariste Freddie Green, qui désormais ne quittera plus l'orchestre, et Billie Holiday. En 1937, Basie enregistre son premier disque chez Decca, *Swinging at the Daisy Chain*.

Celui que l'on appelle maintenant « The Count » est d'emblée considéré comme l'un des plus grands maîtres de l'ère du swing qui commence. Dès cet instant, l'histoire de Count Basie se confond avec celle de son orchestre. Et elle débute, de 1936 à 1939, par une période particulièrement brillante pour les quatorze musiciens qu'il anime. Sur des arrangements simples mais efficaces signés Eddie Durham, Buster Smith, Jimmy Mundy ou Herschel Evans, on peut entendre les solistes Buck Clayton et Harry « Sweets » Edison à la trompette, Lester Young, Herschel Evans, Earle Warren et Jack Washington aux saxophones, Eddie Durham, Benny Morton et Dickie Wells au trombone, avec des chanteurs aussi passionnants que Jimmy Rushing et Helen Humes. Quant à la section rythmique, c'est l'une des plus solides qui se puisse imaginer, avec Freddie Green (guitare), Walter Page (basse) et Jo Jones (batterie).

Ce premier âge d'or, marqué par des chefs-d'œuvre comme *One o'Clock Jump* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938) ou *Taxi War Dance* (1939), prend fin en décembre 1940, avec le départ de Lester Young, l'un des plus importants solistes de l'histoire du jazz avant Charlie Parker. Le vide qu'il laisse dans l'orchestre est bien sûr immense ; mais, pourtant, les dix années suivantes, la formation de

Count Basie ne souffre d’aucune pénurie de talents. Qu’il suffise de nommer, parmi les nouveaux arrivants, Buddy Tate, Don Byas, Lucky Thompson, Illinois Jacquet, Paul Gonsalves et Coleman Hawkins au saxophone ténor, Al Killian, Emmett Berry, Joe Newman et Clark Terry à la trompette, Vic Dickenson, George Matthews et Jay Jay Johnson au trombone. La section rythmique – mis à part un passage de Kenny Clarke en 1941 – est peu modifiée jusqu’à la fin de la guerre. Shadow Wilson (de 1944 à 1946) et Rodney Richardson (de 1943 à 1946) tiendront respectivement la batterie et la contrebasse. Les arrangements, écrits maintenant avec plus de raffinement, sont de la plume de Buster Harding, Buck Clayton, Gerald Wilson ou Earle Warren.

L’orchestre, qui compte alors dix-sept musiciens, est en pleine gloire quand des difficultés économiques le contraignent à interrompre ses activités. Pendant plus de deux ans (1950-1951), Count Basie se retrouve à la tête d’une petite formation de six à neuf musiciens dont les principaux sont Clark Terry, Wardell Gray, Buddy DeFranco, Serge Chaloff et Buddy Rich. Mais, tel le phénix, la formation renaît de ses cendres en 1952 avec un effectif de dix-neuf membres. L’orchestre a fait peau neuve. Marshall Royal est devenu le bras droit de Basie. De nouveaux arrangeurs – Neal Hefti, Ernie Wilkins, Manny Albam, Johnny Mandel, Frank Foster, Thad Jones, Nat Pierce, Benny Carter, Quincy Jones, Freddie Green, Billy Byers – proposent maintenant une musique plus complexe. Mais, même s’ils sont loin de démériter, les nouveaux solistes vedettes ne peuvent se hisser à la hauteur atteinte par les équipes précédentes. Citons parmi les meilleurs : Thad Jones, Roy Eldridge, Wallace Davenport à la trompette, Al Grey et Bill Hughes au trombone, Eddie « Lockjaw » Davis, Paul Quinichette, Frank Foster, Eric Dixon et Budd Johnson aux saxophones, Eddie Jones et Buddy Catlett à la basse. Le chanteur Joe Williams contribuera beaucoup, au cours de ces années, à maintenir la popularité d'un orchestre qui n'a plus tout à fait l'éclat de son glorieux passé. Mais le succès ne se dément pas. Tournées et festivals se multiplient, notamment à partir de 1954. De nombreuses célébrités comme Nat « King » Cole, Sarah Vaughan, Billy Eckstine, Sammy Davis Jr., Frank Sinatra ou Ella Fitzgerald recherchent, au disque et en concert, son accompagnement. Mel Brooks le fait jouer au grand complet en plein désert dans son film *Blazing Saddles* (*Le shérif est en prison*, 1974). Count Basie meurt le 26 avril 1984 à Hollywood (Californie). Son orchestre continuera de se produire sous la direction d'Eric Dixon et de Thad Jones (1985-1986), puis de Frank Foster (1986-1995) et de Grover Mitchell (après 1995).

• Sous le signe du swing

Count Basie laisse en héritage une abondante moisson de thèmes – *One o'Clock Jump, Jumpin' at the Woodside, Topsy, Jive at Five, Shoe Shine Boy, Harvard Blues, Rusty Dusty Blues, The King, The Mad Boogie, Mutton Leg, High Tide, Nails, Kid From Red Bank, Lil'Darlin', Rat Race, Lester Leaps In...* – qui, pour beaucoup, symbolisent la perfection absolue du swing.

Comme celui de Duke Ellington, le monde musical de Count Basie est d'une cohérence parfaite. Dès les premières mesures, il est immédiatement identifiable. Certes, au fil des ans et selon les arrangeurs, une évolution se dessine. Notamment dès le début des années 1950, qui voient rythmes et harmonie atteindre une plus grande richesse et la flûte trouver dans l'orchestre de jazz une place inattendue. Mais son style apparaît d'une étonnante stabilité. Car, dès les origines, Count Basie écrit pour l'orchestre et pour lui seul.

Duke Ellington pense plus à ses solistes qu'à sa formation instrumentale. Quand il ne leur dédie pas de véritables concertos, il compose en fonction du tempérament de musiciens qu'il connaît parfaitement – entrer chez le Duke, c'est pratiquement signer un engagement à vie –, il construit ses pièces en enchaînant leurs interventions. Les chaleureuses couleurs qu'il obtient résultent plus d'une originale synthèse de fortes individualités que d'une vision d'ensemble. Rien de tout cela chez Count Basie. S'il réserve une large part aux solos, il n'écrit pas pour eux. Tout est subordonné à la cohésion de l'ensemble, au phrasé de la masse orchestrale. Des *riffs* sobres par sections entières s'opposent aux envolées personnelles, cantonnées dans un cadre très strict, avec parfois des effets de surimpression sur la marche rythmique que l'orchestre semble poursuivre inexorablement. L'essentiel pour lui est d'obtenir une mise en place parfaite et une impeccable précision. Poursuivons la comparaison. Chez Duke Ellington, depuis les rugissements de la période *jungle* jusqu'aux harmonies étranges des années 1940, l'essentiel demeure la recherche de l'expression, pour ne pas dire de l'expressionnisme. Ce qui est au centre des préoccupations de ce gigantesque laboratoire qu'est l'orchestre du Duke, c'est l'exubérance des couleurs, la quête d'une sorte d'ivresse chatoyante. L'exotisme des rythmes – hésitant entre le paroxysme et la sérénité –, les alliages audacieux de timbres définissent un style qui n'appartient qu'à lui. L'art de Count Basie est infiniment plus abstrait. Un seul but : obtenir, par une rigoureuse alchimie, un corps pur habituellement instable, le swing. Rien ne doit détourner l'attention ni entraver la marche du rythme triomphant. Les tempos choisis sont volontairement retenus. Basie fuit tout ce qui pourrait ressembler à de l'exhibitionnisme. Pas de délire, mais la recherche permanente de l'équilibre du mouvement, d'une pulsation à la fois souple et robuste, assise sur une solide section rythmique que Count

Basie n'hésite pas à faire jouer souvent à découvert. Une puissante poussée collective, une démarche d'une rare élasticité, une douce euphorie née de la netteté du trait, de l'économie des effets et du contrôle des plans sonores, tels sont les aspects majeurs d'un art qui aime l'évidence et la limpidité.

On pourrait, sans compromettre l'essentiel, effacer les prestations – souvent peu exceptionnelles – de Duke Ellington au piano. On ne peut imaginer l'orchestre de Count Basie sans les interventions de son chef au clavier. Catalyseur irremplaçable, il relance sa « machine à swing » par des ponctuations incisives, de courtes phrases avares de notes, interventions essentiellement situées dans le registre aigu qui se détache aisément sur le fond orchestral. Ses solos, d'une extrême concision, se pimentent d'innombrables trouvailles rythmiques. Comme la petite tache rouge que Corot glissait au coin de ses toiles, Count Basie se cantonne dans un rôle modeste et essentiel : la mise en valeur d'une palette orchestrale d'une prodigieuse richesse. À la gloire du soliste, il préfère la profonde satisfaction du travail bien fait. Avec une percussion cristalline et une inspiration d'une savoureuse fraîcheur, Count Basie appose son immuable signature pour l'éternité.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. Basie & A. Murray, *Good Morning Blues : the Autobiography of Count Basie*, Random House, New York, 1985
S. Dance, *The World of Count Basie*, Scribner's Sons, New York, 1980
C. Deffaa, *Swing Legacy*, Scarecrow Press, Folkestone, 1989
C. Delaunay, « Count Basie : 20 années de grand orchestre », in *Jazz Hot*, n° 114, p. 11, 1956
L. Feather, *From Satchmo to Miles*, Quartet Books, Londres, 1975
B. Harding dir. *Count Basie's Boogie Woogie Styles*, Chappell &

Co., Londres, 1948
D. Helland, « The Count Basie Orchestra : Keeping the Spirit in a Ghost Band », in *Down Beat*, vol. LVII, n° 6, p. 21, 1990
N. Hentoff, « Count Basie », in *The Jazz Life*, pp. 143-156, Dial Press, New York, 1961
A. HODEIR, « Du côté de chez Basie », in *Jazz Review*, vol. I, n° 2, p. 6, 1958
R. Horricks, *Count Basie and his Orchestra : its Music and its Musicians*, Victor Gollancz, Londres, 1957
B. Kliment, *Count Basie*, Chelsea House, New York, 1992
A. McCarthy, *Big Band Jazz*, Barrie and Jenkins, Londres, 1974
A. Morgan, *Count Basie*, Spellmount, Tunbridge Wells, 1984
H. Panassié, « Count Basie and the Blues », in *Jazz Journal*, vol. I, n° 7, p. 2, 1948 ; « Count Basie en Europe », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 36, p. 3, 1954 ; « Reminiscing about the Count », in *Jazz Journal*, vol. X, n° 4, p. 15, 1957
R. Russell, *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*, University of California Press, Berkeley, 1971
G. Schuller, « The Quintessence of Swing : Count Basie », in *The Swing Era : The Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, Oxford, 1989, pp. 222-262
S. Sheard, *The Swing Era*, Alfred A. Knopf, Toronto, 1993
C. Sheridan, *Count Basie : A Bio-Discography*, Greenwood Press, New York, 1986
K. Vail, *Count Basie : Swingin' The Blues, 1936-1950*, Scarecrow Press, Oxford, 2003
Jazz Magazine, numéro spécial Count Basie, n° 251, 1977.

Discographie sélective

Shoe Shine Boy (1936, Vocalion) ; *Swinging at the Daisy Chain* (1937, Decca) ; *One o'Clock Jump* (1937, Decca) ; *Good Morning Blues* (1937, Decca) ; *Every Tub* (1938, Decca) ; *Doggin' Around* (1938, Decca) ; *Jumpin' at the Woodside* (1938, Decca) ; *Shorty George* (1938, Decca) ; *Dickie's Dream, Lester Leaps In* (1939, Vocalion) ; *Jive at Five* (1939, Decca) ; *Oh ! Lady be Good* (1939, Decca) ; *Taxi War Dance* (1939, Vocalion) ; *Miss Thing* (1939, Vocalion) ; *Ham 'n' Eggs* (1939, Columbia) ; *Tickle-toe* (1940, Columbia) ; *Gone with « What » Wind* (1940, OKeh) ; *Stampede in G Minor* (1940, OKeh) ; *Diggin' for Dex* (1941, OKeh) ; *Count Basie Swings and Joe Williams Sings* (1955, Clef) ; *April in Paris* (1955-1956, Verve) ; *Basie Plays Hefti* (1958, Roulette) ; *Chairman* *of the Board* (1958, Roulette) ; *The Count Basie Story* (1960, Roulette) ; *The Legend* (1961, Roulette) ; *Basie at Birdland* (1961, Roulette) ; *L'il Ol' Groovemaker* (1963, Verve) ; *Basie Jam* (1973, Pablo) ; *For the First Time* (1974, Pablo) ; *On the Road* (1979, Pablo).

BATTLE KATHLEEN (1948-)

Le répertoire de la cantatrice afro-américaine Kathleen Battle, une des plus belles voix de soprano colorature de son époque, s'étend de la musique de l'époque baroque aux œuvres de son temps, sans oublier le jazz et les negro-spirituals.

Kathleen Deanne Battle, née le 13 août 1948, à Portsmouth, dans l'Ohio, ne se destine initialement pas à une carrière lyrique. Elle obtient une bourse qui lui permet de partir étudier au College-Conservatory of Music de l'université de Cincinnati, où elle opte pour un cursus d'enseignement de la musique, ne souhaitant pas envisager une carrière d'interprète. Diplômée en 1971, elle commence à enseigner la musique aux enfants des quartiers déshérités de Cincinnati, tout en continuant à prendre des cours de chant. Elle est auditionnée par le chef d'orchestre Thomas Schippers, qui est alors directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra. Ce dernier, enthousiasmé par la voix de Kathleen Battle, l'engage sur le champs – bien qu'elle soit pratiquement dépourvue de toute expérience –, pour le Festival dei Due Mondi (« Festival des Deux Mondes ») de Spolète (Italie), en 1972 ; sa prestation dans *Un Requiem allemand* de Brahms y est saluée par la critique et le public.

Thomas Schippers présente Kathleen Battle au chef d'orchestre James Levine ; cette rencontre va être décisive pour sa carrière lyrique : Levine l'engage pour des représentations au festival de Ravinia, à Chicago, et au Metropolitan Opera de New York. Après avoir interprété des rôles secondaires dans de grandes maisons d’opéra américaines, Kathleen Battle incarne Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart) au New York City Opera en 1976 et Oscar (*Un bal masqué* de Verdi) à l’Opéra de San Francisco en 1977. Elle fait, le 22 décembre 1977, ses débuts au Metropolitan Opera à New York, où elle incarne le Pâtre dans *Tannhäuser* de Wagner (le rôle de Vénus est chanté par Grace Bumbry). Sa voix de colorature exceptionnellement pure ainsi que l’homogénéité de son registre, d’une étendue exceptionnelle – deux octaves et demie, du *la* grave au *mi* aigu –, font merveille chez Purcell, Haendel, Mozart et Richard Strauss. Au Met, elle incarne Sophie (*Werther* de Massenet), les rôles mozartiens de Blonde (*L’Enlèvement au sérail*), de Zerlina (*Don Giovanni*), de Despina (*Così fan tutte*), de Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart), de Pamina (*La Flûte enchantée*), les straussiennes Zdenka (*Arabella*), Sophie (*Le Chevalier à la rose*) et Zerbinetta (*Ariane à Naxos*), Elvira (*L’Italiana in Algeri* de Rossini), Rosina (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Cleopatra (*Giulio Cesare* de Haendel), Adina (*L’Elisir d’amore* de Donizetti). Adina sera son dernier rôle au Met, avec lequel elle donne sa dernière représentation le 1^er^ juin 1993, lors d’une tournée à Tōkyō (au côté de Luciano Pavarotti, qui interprète Nemorino). D’un caractère trempé, elle est en effet congédiée du Met au début de 1994 pour « manque de professionnalisme », la direction de la prestigieuse institution accusant la prima donna de malmener l’ensemble du personnel, des perruquiers aux machinistes en passant par ses collègues.

Elle a débuté au festival de Glyndebourne en 1979 (Nerina, *La fedeltà premiata* de Haydn), à L’Opéra de Paris en 1984 (Blonde), au Covent Garden de Londres en 1985 (Zerbinetta), au festival de Salzbourg en 1986 (Despina). Elle est une étonnante interprète du rôle-titre de *Semele* de Haendel.

Après son congédiement du Met, Kathleen Battle enregistre beaucoup en studio, se produit en concert – parfois avec des jazzmen, comme Al Jarreau ou Herbie Hancock –, interprète des spirituals, George Gershwin, Vangelis, Stevie Wonder, Bono...

Elizabeth LASKEY

E.U.

BAUDRIER YVES (1906-1988)

Le nom du compositeur français Yves Baudrier reste associé à ceux d'André Jolivet, d'Olivier Messiaen et de Daniel-Lesur, avec lesquels il avait formé le groupe Jeune France en 1936.

Né à Paris le 11 février 1906, Yves Baudrier fait des études juridiques et philosophiques avant de se consacrer à la musique. Son principal professeur est l'organiste du Sacré-Cœur, Georges Loth ; mais il est surtout autodidacte. Il joue un rôle déterminant dans la rédaction du manifeste de la Jeune France en 1936, prônant un retour aux valeurs humaines et expressives de la musique par réaction contre les courants abstraits alors à la mode, notamment le néo-classicisme. Il s'engage totalement dans ce nouveau mouvement, au sein duquel il fait figure de théoricien et auquel il consacre une partie importante de ses ressources personnelles pour organiser les premiers concerts Jeune France. En 1936, il compose son premier poème symphonique, *Raz de Sein*, qui révèle déjà son attirance pour la Bretagne et la mer. Un an plus tard, il s'affirme avec une partition pour un film imaginaire, *Le Musicien dans la cité*, qui retrace les impressions du compositeur sillonnant les rues de Paris. Paul Griffiths en a comparé les douze mouvements à ceux des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Cette œuvre, remaniée en 1947, fera l'objet d'une nouvelle version en 1964 pour une émission télévisée.

Après la guerre, Baudrier se consacre à l'enseignement et passe notamment une année aux États-Unis (1946). Mais sa voie véritable se situe dans le domaine cinématographique : il participe à la fondation de l'I.D.H.E.C., où il enseigne entre 1945 et 1965, et s'impose comme l'un des grands compositeurs de musiques de films de son temps : *La Bataille du rail* (1945) et *Les Maudits* (1947), de René Clément, *Château de verre* (1950), *Le Monde du silence* (1955) de Jacques-Yves Cousteau (avec Louis Malle). Son œuvre destinée au concert est marquée par la sincérité, une grande clarté d'expression, le refus des systèmes pour rester ouvert à tous les moyens d'expression, et un sens de la peinture dans l'esprit français du xviii^{e} siècle : « Le problème est d'abord d'ordre spirituel, puis psychologique, enfin technique. » Il est l'auteur de deux quatuors à cordes (1940 et 1961, le second sous-titré « Autour de Mallarmé »), de *La Dame à la Licorne*, pour piano (1936), dont il a effectué une orchestration, et de plusieurs partitions symphoniques : *Eleonora*, suite pour ondes Martenot et orchestre de chambre d'après Edgar Poe (1938), *Le Grand Voilier*, poème symphonique (1939), *Symphonie* (1944, créée par Roger Désormière en 1945), *Prélude à quelque sortilège* (1953), *Partition trouvée dans une bouteille* (1963). On lui doit également deux séries de mélodies sur des poèmes de Tristan Corbière (1944 et 1960), une *Cantate de la Pentecôte* (1952), dont il a signé la partition avec Marius Constant et Manuel Rosenthal, et un *Credo adjuva Domine*... (1960). De santé précaire, Yves Baudrier avait pratiquement cessé de composer depuis le milieu des années 1960. Il est mort à Paris le 9 novembre 1988.

On pourra consulter : S. Gut, *Le Groupe Jeune France*, H. Champion, Paris, 1984.

Alain PÂRIS

BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)

Le nom du chef d’orchestre suisse Rudolf Baumgartner reste associé au Festival Strings Lucerne, orchestre de chambre dont il fut le fondateur et le directeur musical durant plus de quarante ans, de 1956 à 1998 ; cet ensemble a contribué au renouveau de l’interprétation de la musique baroque dans les années 1960, tout en accordant une large place aux œuvres contemporaines.

Rudolf Baumgartner naît à Zurich le 14 septembre 1917 et reçoit sa formation musicale au conservatoire de sa ville natale puis à l’université de Zurich. Il est notamment l’élève des violonistes Stefi Geyer – dédicataire du *Premier Concerto pour violon* de Béla Bartók – de 1936 à 1941, Carl Flesch, de 1942 à 1944, et Wolfgang Schneiderhan, de 1944 à 1950 ; il travaille également la théorie avec le chef d’orchestre et compositeur Paul Müller-Zürich de 1936 à 1938. À la fin des années 1930, il commence une carrière de violoniste et joue dans différentes capitales européennes. Mais la musique de chambre l’attire davantage : il fait partie du Quatuor Stefi-Geyer (1936-1941), du Trio de chambre de Zurich (1943-1952) et du Trio à cordes de Zurich (1945-1954). Il est aussi violon solo de plusieurs orchestres de chambre et cette expérience le conduit en 1956 à fonder, avec Wolfgang Schneiderhan, le Festival Strings Lucerne. Cet ensemble de treize cordes et un clavecin se compose de jeunes instrumentistes qui viennent parfaire leur formation au seuil de leur carrière : la moyenne d’âge restera toujours très basse, se situant autour de vingt-cinq ans. Le premier concert a lieu en 1956, au festival international de Lucerne.

Baumgartner explore le répertoire baroque, qui connaît alors un regain d’intérêt avec des ensembles comme I Musici, I Virtuosi di Roma de Renato Fasano ou l’Orchestre de chambre de Stuttgart de Karl Münchinger. Mais, contrairement à ces formations, le Festival Strings se consacre aussi beaucoup à la musique de son temps et Baumgartner fait composer nombre de partitions importantes pour orchestre à cordes dont il assure la création et une large diffusion. Il se produit dans le monde entier avec son ensemble et attire des solistes prestigieux, comme les violoncellistes Enrico Mainardi et Pierre Fournier, les flûtistes Aurèle Nicolet et James Galway, le hautboïste Heinz Holliger, le claveciniste Ralph Kirkpatrick, les pianistes Clara Haskil et Mieczyslaw Horszowski, notamment. Tous deviennent vite des partenaires réguliers. De 1960 à 1987, Baumgartner est directeur du Conservatoire de Lucerne, qui devient un véritable réservoir de jeunes instrumentistes où se recrutent les membres du Festival Strings. Il est également directeur du festival de Lucerne (1969-1980), ce qui fait de lui le véritable directeur de la musique de cette ville. En 1986, la ville et le canton de Lucerne prennent en charge le Festival Strings Lucerne, dans le cadre d’une fondation destinée à perpétuer l’action de son fondateur et directeur, qui meurt le 22 mars 2002 dans sa résidence de Toscane, près de Sienne.

L’éclectisme musical de Rudolf Baumgartner était l’une de ses qualités fondamentales. Sans disposer de moyens financiers aussi importants que son compatriote Paul Sacher, il a cependant joué un rôle considérable de mécène et de diffuseur. Parmi les compositeurs qu’il a sollicités, on trouve plusieurs musiciens suisses : Conrad Beck, Rudolf Kelterborn, Klaus Huber, Frank Martin (cantate *« Et la vie l’emporta »*, 1974) ou Heinrich Sutermeister. Hors des frontières helvétiques, citons Joonas Kokkonen (*Sinfonia da* *camera,* 1962 ; « *...durch einen Spiegel...* », 1977), Jean Françaix (*Sei preludi,* pour orchestre à cordes, 1964), Marcel Mihalovici, Krzysztof Penderecki (*Capriccio,* pour hautbois et onze cordes, 1965), Ernst Krenek, Ivo Malec (*Lumina,* 1968), Maurice Ohana (*Silenciaire,* pour cordes et percussions, 1969), Iannis Xenakis (*Aroura,* pour douze instruments à cordes, 1971), Edison Denisov (*Concerto pour flûte, vibraphone, clavecin et cordes,* 1993) ou Kazimierz Serocki.

À mesure que les générations se succédaient au sein du Festival Strings Lucerne, Baumgartner a su maintenir la pureté de style et l'enthousiasme d'origine. Dans les années 1980 et 1990, avec la montée en puissance des baroqueux, son approche a pu sembler en perte de vitesse. Mais elle est toujours restée fidèle à elle-même, comme un trait d'union entre les deux époques auxquelles il avait consacré sa vie artistique. Il a mis en forme les deux dernières œuvres de Jean-Sébastien Bach : *L'Offrande musicale,* dans une version pour orchestre de chambre, et *L'Art de la fugue,* pour orgue, deux clavecins et orchestre à cordes.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

J.-S. BACH, *Concertos brandebourgeois, Concertos pour violon n^o 1* et *n^o 2, Concerto pour deux violons,* avec Wolfgang Schneiderhan et Rudolf Baumgartner
W. A. MOZART, *Concerto pour piano n^o 13,* avec Clara Haskil ; *Concertos pour flûte n^o 1* et *n^o 2,* avec James Galway ; *Concerto pour flûte et harpe,* avec James Galway et Marisa Robles
A. VIVALDI, *Les Quatre Saisons,* avec Wolfgang Schneiderhan ; *Concerto pour violoncelle n^o 12,* avec Pierre Fournier.

BAX ARNOLD (1883-1953)

Né à Streatham (Londres) le 8 novembre 1883, dans une famille fortunée qui le mettra sa vie durant à l'abri des contingences matérielles, le compositeur britannique Arnold Edward Trevor Bax commence très tôt à étudier la musique. Il fréquente, de 1900 à 1905, la Royal Academy of Music de Londres, où il a notamment pour professeurs Frederick Corder – grand admirateur de Wagner – pour la composition, et le pédagogue Tobias Matthay, pour le piano. C'est durant ses cinq années d'études que Bax découvre et l'Irlande et W. B. Yeats, au travers de *The Wanderings of Oisin*. Le poète irlandais exercera une profonde influence sur le compositeur, dont le mouvement lent de son *Quatuor à cordes*, sans numéro d'opus, composé en 1903, porte en exergue une citation de Yeats ; une fois orchestré, ce quatuor deviendra la première œuvre pour orchestre de Bax, le poème symphonique *Cathaleen-ni-Hoolihan* (1903-1905).

Empreint d'un mysticisme coloré de romantisme, très attaché au folklore irlandais, Bax va se faire le chantre du monde et de la mythologie celte, au point qu'il sera surnommé le « Yeats de la musique ». Ses premières œuvres, principalement pour piano, reflètent sa passion pour Chopin et pour Schumann, mais, très rapidement, c'est Wagner, Glazounov et Richard Strauss qui vont influencer sa technique orchestrale. De 1902 à 1914, il se consacre simultanément à la musique et à la poésie (il écrit, sous l'influence de Yeats, des poèmes, des nouvelles et des récits sous le pseudonyme très irlandais de Dermot O'Byrne). Il entame la composition d'une gigantesque symphonie qui ne sera jamais orchestrée, écrit un *Quintette à cordes en sol*, dont l'ampleur et la densité évoquent plus une œuvre pour orchestre à cordes, ébauche un opéra en cinq actes d'après *Deirdre*, de Yeats, dont le matériau lui servira à composer sa trilogie de poèmes symphoniques *Into the Twilight* (1908), *In the Faery Hills* (1909) et *Roscatha* (1910). Il tire du *Prometheus* de Shelley une œuvre démesurée pour deux sopranos, chœur et orchestre, *Enchanted Summer ;* il compose le poème symphonique *Spring Fire* (1913), d'une redoutable difficulté d'exécution.

La Première Guerre mondiale est pour Bax un traumatisme, amplifié par l'insurrection de Pâques 1916 à Dublin. Durant cette période tragique, il compose les poèmes symphoniques *The Garden of Fand* (1913-1916), *November Woods* (1917) et *Tintagel* (1917-1919), dans lesquels il tente de surmonter ses émotions par une évocation sublimée de la nature. De ces années de sang et de fureur datent encore son *Quintette avec piano* (1914-1915) et ses *Symphonic Variations*, pour piano et orchestre (1916-1917), écrites pour la femme qu'il aimait et pour laquelle il quittera son épouse et ses enfants en 1917. Cette succession de crises a abouti à un changement total de sa démarche compositionnelle ; ses œuvres ont gagné en profondeur d'inspiration, leur flamboyance orchestrale est redevable à l'influence de Stravinski, de Debussy et de Ravel. Bax compose sa *Première Symphonie* en 1920 et 1922 ; deux autres suivent dans la même décennie : la *Deuxième Symphonie* est orchestrée en 1926 et la *Troisième* achevée en 1929. *Winter Legends*, pour piano et orchestre (1930), et la *Quatrième Symphonie* (1931) marquent un nouveau tournant dans l'évolution esthétique du compositeur, dont le regard se tourne vers l'esprit nordique et ses sagas, pendant que son écriture se renouvelle sous les auspices de la musique de Sibelius. Se succèdent ainsi trois « ballades nordiques » : *Northern Ballad n^o 1* (1927-1931), *Prelude for a Solemn Occasion* (*Northen Ballad n^o 3*, 1927-1933), *Northern*

Ballad n^o 2 (1933-1934) – cette dernière constituant un des joyaux de toute sa production –, un poème symphonique, *The Tale the Pine-Trees Knew* (1931). C’est dans ses dernières années que Bax va atteindre le sommet de son art avec ses trois dernières symphonies (*n^o 5*, 1932 ; *n^o 6*, 1934 ; *n^o 7*, 1938-1939).

Du début des années 1940 à sa mort (à Cork, en Irlande, le 3 octobre 1953), Arnold Bax ne composera pratiquement plus. Très apprécié en Grande-Bretagne et en Irlande – où une partie de son œuvre n’a cependant pu être entendue qu’après sa mort –, Bax est fort peu connu en dehors de ces pays. Cela est fort dommage, car sa musique, extravertie, au souffle puissant, hantée par l’imaginaire celtique et l’océan, reste une des plus riches et des plus réussies de la musique britannique de la première moitié du xx^e siècle.

Alain FÉRON

BAYLE FRANÇOIS (1932-)

L’originalité de la démarche du compositeur François Bayle tient en ceci que toute son activité musicale se déploie autour de la musique électroacoustique ou, plus exactement, suivant une expression qui lui est personnelle, est vouée à l’exploration du monde « acousmatique ». Vaste domaine au sein duquel se meut l’admirateur passionné de Jules Verne qu’est François Bayle. Il est ainsi, tel l’explorateur, projeté dans le futur par le choix délibéré du matériau autour duquel s’organise sa création et inséré dans la réalité quotidienne et très concrète de nombreuses tâches liées à la découverte et à l’exploitation de son champ d’exploration (technique, pédagogie) : il fut responsable du Groupe de recherches musicales (G.R.M.) de 1966 à 1997. Cette année-là, il fonde son propre atelier-studio, Magison, à Paris.

Né à Tamatave dans l’île de Madagascar, le 27 avril 1932, François Bayle achève sa scolarité à Bordeaux, mais ne suit pas une filière classique de formation musicale. Celle-ci est personnelle : c’est au travail, et à partir des expériences sur le son lui-même, qu’il se découvre et se forme. Il est, bien entendu, beaucoup redevable à Pierre Schaeffer en ce domaine ; il a par ailleurs reçu les conseils de Messiaen et suivi les cours de composition de Stockhausen.

S’il utilise encore dans ses premières œuvres (à titre d’expérience) des instruments traditionnels conjointement à la bande (*L’Archipel*, 1963 ; *Trois Portraits d’un oiseau qui n’existe pas*, 1963 ; *Pluriel*, 1963), la référence à ceux-ci est pratiquement abandonnée par la suite. Par le moyen d’une grammaire, d’une arithmétique nouvelle, uniquement dans le domaine de la manipulation du son, François Bayle cherche — en élargissant sans cesse son langage — à établir une logique (« biologique » dit-il) entre les deux mondes imaginatifs de la pensée et de l’expression. Il tient aux titres de ses œuvres comme à des « idées » que les images acoustiques traduisent par autant de métaphores : *Espaces inhabitables*, 1967 ; *Jeîta ou Murmure des eaux*, 1970 ; le groupe de pièces de l’*Expérience acoustique*, 1970-1972 (*Substance du signe*, 1971 ; *Langue inconnue*, 1972 ; *Énergie libre, énergie liée*, 1972) ; *Purgatoire*, une évocation tirée de Dante, 1971-1972 ; *Vibrations composées*, 1973 ; *Tremblement de terre très doux*, 1978 ; *Toupie dans le ciel*, 1979 ; *Les Couleurs de la nuit*, 1982 ; *Motion-Émotion*, 1985 ; *Théâtre d’ombres*, 1987-1989 ; *Fabulae*, 1990-1992 ; *Morceaux de ciel*, 1996 ; *Si loin, si proche*, 1998 ; *La forme du temps est un cercle*, 2001 ; *Univers nerveux, octophonie*, 2006 ; *L’Oreille étonnée*, 2008 ; *Déplacements*, 2012.

François Bayle a écrit, avec Michel Chion, *Musique acousmatique. Propositions... positions* (I.N.A.-Buchet-Chastel, 1993).

Brigitte MASSIN

BEACH BOYS

Groupe américain de pop-rock qui est devenu l'idole de la jeunesse de la Californie du Sud grâce à ses mélodies suaves et à sa couleur vocale caractéristique. À l'origine, il se compose des frères Brian Douglas Wilson (chanteur, bassiste et pianiste, né le 20 juin 1942, à Hawthorne, en Californie), Dennis Carl Wilson (chanteur et batteur, né à Hawthorne le 4 décembre 1944, mort le 28 décembre 1983 à Marina del Ray, en Californie), Carl Dean Wilson (chanteur et guitariste, né le 21 décembre 1946 à Hawthorne, mort le 6 février 1998 à Los Angeles), de leur cousin Michael (Mike) Edward Love (chanteur et batteur, né le 15 mars 1941 à Baldwin Hills, en Californie) et d'Alan (Al) Charles Jardine (chanteur et guitariste, né le 3 septembre 1942 à Lima, dans l'Ohio). Par la suite, parmi les membres importants, on citera David Lee Marks (né le 22 août 1948, à Newcastle, en Pennsylvanie) et Brnce Johnston (de son véritable nom Billy Baldwin, né le 27 juin 1944 à Chicago).

Envisagé au départ comme un groupe pop à l'image bien définie – participant de la culture du surf et des dragsters de la région de Los Angeles des années 1960 – les Beach Boys, sous l'impulsion de leur principal chanteur, bassiste et producteur, Brian Wilson, s'imposeront ensuite comme chantres de l'angoisse existentialiste des jeunes des banlieues américaines. Ils auront réussi à traduire les aspirations douces-amères de la classe moyenne, de ceux qui avaient participé au grand mouvement vers la côte ouest des États-Unis dans les années 1920. Les Beach Boys personnifient le fragile rêve californien, que leurs parents n'ont pu conserver qu'en se battant âprement.

Élevés à Hawthorne, dans la banlieue de Los Angeles, la vocation musicale des frères Wilson est stimulée par leurs parents : leur père, Murry, qui tient un petit magasin d'outillage, écrit aussi des chansons. Encore adolescents, Brian, Dennis et Carl se réunissent avec leur cousin Love et leurs amis Jardine et Marks pour écrire et interpréter de la musique pop dans l'esprit de Chuck Berry, comme dans celui des Four Freshmen et des Four Preps.

Dennis, surfeur débutant et adolescent habitué à la scène de surf de Manhattan Beach, pousse Brian et le reste du groupe (qui porte alors le nom de Pendletons) à écrire des chansons à la gloire de ce sport naissant. Le succès régional remporté en 1961 par le premier single des Beach Boys, *Surfin'*, les amène à signer en 1962 leur premier engagement pour enregistrer de la musique rock chez Capitol Records. C'est la reconnaissance des ambitions de Brian comme compositeur de musique pop ; pendant des années, il va écrire presque toutes les chansons du groupe, souvent avec des collaborateurs (surtout avec Love). Les Beach Boys figurent vite au hit-parade des singles américains avec des odes aux automobiles et au surf comme *409* et *Surfin' Safari*. Après le triomphe commercial de la suite (album et single), *Surfin' USA*, en 1963 (l'année où Jardine remplace son remplaçant, Marks), Brian assume le contrôle artistique complet du groupe. L'album suivant, *Surfer Girl*, est une étape décisive pour l'autonomie par rapport au studio qu'il revendique, autonomie qu'il obtient de Capitol comme auteur, arrangeur et producteur. Évoquant les Four Freshmen mais inspiré en fait par *When You Wish Upon a Star* du film *Pinocchio* de Walt Disney (1940), la chanson-titre allie une aspiration enfantine à un chant pop très émouvant. Comme son héros, le producteur d'avant-garde Phil Spector, l'excentrique Brian se montre doué pour des arrangements éclectiques avec une puissance rock évocatrice (citons notamment *Little Deuce Coupe, Fun, Fun, Fun, I Get Around* et *Don't Worry Baby*).

Après le premier accès, en 1964, d'une série de dépressions dues au stress et à la drogue, Brian arrête les tournées et est remplacé tout d'abord par le chanteur et guitariste Glen Campbell, puis par le chanteur chevronné qu'est Johnston. Brian se concentre ensuite sur la production de studio des Beach Boys, surpassant tous ses modèles avec le chef-d'œuvre de son groupe, *Pet Sounds* (1966). Pastiche doux-amer de chansons rappelant les blessures d'amour sans retour et autres épreuves de l'âge, *Pet Sounds* sera considéré par Paul McCartney comme le catalyseur de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles. Brian triomphe une nouvelle fois avec *Good Vibrations*, « symphonie de poche » qui est numéro un aux hit-parades à l'automne de 1966. Il perd toutefois de son assurance lorsqu'un projet encore plus ambitieux, intitulé *Dumb Angel*, puis *Smile*, ne peut être mené à bien à la date voulue de décembre 1966. Épuisé et déprimé, Brian s'isole, pendant que le reste du groupe arrange à la hâte ce qui subsiste de l'album avorté pour en faire *Smiley Smile* (1967).

Mais l'inconsistance musicale de leurs disques croît à la fin des années 1960. Ils quittent Capitol en pleine bataille juridique sur la répartition des droits d'auteur et signent en 1970 un contrat avec Warner Brothers. Après l'échec des ventes de *Sunflower*, Brian se replie sur lui-même, s'adonne aux hallucinogènes, travaillant par intermittence pendant que le reste du groupe produit plusieurs bons albums qui ne se vendent pourtant que modestement au début des années 1970. Pendant ce temps, *Endless Summer*, compilation de leurs plus grands succès, passe numéro un au hit-parade en 1974. En 1976, un album inégal mais un succès commercial, *15 Big Ones*, signale la réapparition de Brian, toujours sous l'influence de la drogue. En 1977, Dennis sort un album en solo acclamé par la critique, *Pacific Ocean Blue*. Malgré les déboires personnels, les Beach Boys, réunis, semblent voués à une nouvelle réussite artistique lorsque Dennis se noie en 1983. L'excellent album *The Beach Boys* sort en 1985. En 1988, Brian publie un album en solo acclamé par la critique, les autres Beach Boys remportent un énorme succès avec *Kokomo*, et le groupe est intronisé au Rock and Roll Hall of Fame. Dans les années 1990, les Beach Boys poursuivent leurs tournées et enregistrements, Love continuant à jouer le rôle d'homme d'affaires du groupe qu'il tient de longue date. Brian sort un autre album en solo (*Imagination*) et collabore à des albums avec Van Dyke Parks (*Orange Crate Art*) et avec ses filles Carnie et Wendy (*The Wilsons*), interprètes à succès à part entière. Carl, qui était considéré comme le meneur artistique du groupe au cours des turbulentes années 1970 et 1980, meurt d'un cancer en 1998. La même année, les Beach Boys sortent *Endless Harmony*, recueil de raretés puisées dans un documentaire télévisé à succès sur le groupe.

E.U.

BEASTIE BOYS

Les Beastie Boys, groupe de hip-hop américain, furent les premiers rappeurs blancs à attirer un public conséquent. Avec la sortie de leur premier album, *Licensed to Ill*, en 1986, le hip-hop s'ouvre au public blanc et connaît dès lors un essor considérable. Cultivant l'art du décalage et de la dérision, l'éclectisme et la fusion des styles, le groupe a créé une musique au carrefour de plusieurs esthétiques en alliant un son rock et des paroles rappées. Le trio reposait sur Adam Yauch (voix et basse), Michael Diamond (voix et batterie) et Adam Horovitz (voix et guitare).

En 1981, quatre adolescents de la classe moyenne juive aux allures de bohème et sensibles à l'éclectisme de la scène musicale underground de Manhattan, Adam Yauch (surnommé « MCA »), Michael Diamond (« Mike D) », John Berry (guitare) et Kate Schellenbach (batterie) fondent à New York un groupe de punk hardcore baptisé The Beastie Boys. Dès 1983, la formation se resserre autour de trois membres : MCA, Mike D et Adrock (de son vrai nom Adam Horovitz). Ils sortent un premier maxi (format musical entre le single et l'album) intitulé *Cookie Puss* et commencent à s'intéresser au hip hop. Ils sont alors repérés par Rick Rubin qui les signe sur son label, Def Jam Records, et qui devient par ailleurs leur DJ. Rapidement, les Beastie Boys attirent l'attention du grand public grâce à plusieurs maxi-45-tours et assurent pendant une courte période la première partie de la tournée de Madonna en 1985. Il leur faut cependant attendre une tournée avec Run-D.M.C., rappeurs noirs populaires, pour se faire accepter auprès des adeptes de ce style musical.

Le premier album des Beastie Boys, *Licensed to Ill,* mêle habilement samples hard rock et textes à l’humour potache, révélant ainsi des affinités entre le rap et le hard rock sur le plan émotionnel et stylistique. Il obtient, avec le titre *(You Gotta) Fight for Your Right (to Party),* un succès retentissant : pour la première fois, un album de rap se classe en tête des ventes aux États-Unis.

Après avoir quitté Def Jam pour Capitol, le groupe sort *Paul’s Boutique* (1989). Il opère dès lors un choix stratégique en s’appropriant les influences rétro et funk et en ajoutant une dimension acoustique aux techniques numériques de montage sonore.

En 1992, les Beastie Boys créent leur propre label, Grand Royal, qui commercialisera, entre autres, les disques des Luscious Jackson, groupe féminin de rock alternatif, de Ben Lee, auteur-compositeur australien, et des Atari Teenage Riot, groupe de techno allemand. Leur troisième album, *Check Your Head,* sort en 1992. Il marque un retour à la formule initiale du groupe avec une instrumentation punk hardcore qui fusionne avec des influences funk. Là où les autres rappeurs de l’époque se bornent à l’utilisation des machines, les Beastie Boys les associent aux instruments et composent des morceaux aux rythmiques et aux styles variés. L’opus suivant, *Ill Communication* (1994), très similaire au précédent, conforte leur influence sur la scène hip-hop internationale avec des tubes comme *Sabotage,* dont le clip, réalisé par Spike Jonze, est un hommage ironique aux séries télévisées policières des années 1970. Le groupe prend un virage électronique avec *Hello Nasty* (1998), album récompensé par un Grammy Award et qui comporte notamment un nouveau tube, *Intergalactic*. Confronté à un ralentissement des ventes et à des dettes grandissantes, le label Grand Royal ferme ses portes en 2001. Les Beastie Boys retournent chez Capitol pour *To the 5 Boroughs* (2004).

Avec l’album hip-hop instrumental *The Mix-up* (2007), le groupe opère une fusion entre funk, musique latino et lounge. *Hot Sauce Committee Part One*, huitième album studio, est annoncé pour 2009, mais Yauch apprend la même année qu’il est atteint d’un cancer, et le groupe suspend enregistrements et tournées. Lorsque l’état de santé du bassiste s’améliore, les Beastie Boys reprennent les séances en studio et font paraître en mai 2011 *Hot Sauce Committee Part Two* (à l’exception d’un titre, la liste des pistes est identique à celle de l’album *Part One*, jamais sorti dans les bacs). Sur le plan stylistique, cet opus s’apparente à *Ill Communication*, et le clip du premier titre, *Make Some Noise*, bardé de stars et conçu comme un clin d’œil à leur tube *Fight for Your Right*, prouve que le groupe n’a pas perdu son sens de l’absurde.

Rattrapé par la maladie, Adam Yauch meurt le 4 mai 2012 à New York, laissant l’avenir du groupe en suspens.

Carol L. COOPER

E.U.

BEATLES

Introduction

John Lennon dit un jour que les Beatles étaient devenus aussi célèbres que Jésus-Christ. Il n’exagérait guère, et l’on n’épuise pas les significations qui se sont attachées au nom du groupe musical le plus emblématique de son époque et le plus célèbre de la musique populaire.

Le quartet eut dix années de vie, de 1960, où il prend officiellement le nom de Beatles, au 10 avril 1970, où Paul McCartney annonce son départ à la stupéfaction générale. Au moment de la dissolution, le plus âgé des quatre musiciens – Ringo Starr, le batteur – a trente ans, et le plus jeune – George Harrison, le guitariste – vingt-sept. Symboles historiques des années 1960 dans le monde occidental, ils furent parmi les artisans et les acteurs les plus visibles des modes, des passions et des utopies de ces années créatrices. Cheveux longs, minijupes, sexe et drogues, révolte adolescente, rock’n’roll, insolence d’une jeunesse qui n’avait pas vécu la guerre : tout a traversé les Beatles et ils ont tout traversé.

Un mythe s’est forgé autour de ces quatre garçons, de la singularité de leur rencontre, de leurs talents vocaux et instrumentaux complémentaires, de l’image médiatique d’un juste équilibre entre leurs personnalités respectives et leur allure de jeunes gens sympathiques, drôles et à la vitalité débordante. Image qu’ont nourrie au fil du temps les films qui les ont présentés comme des adolescents farfelus, leur rencontre avec le Maharishi Mahesh

Yogi, les allusions faussement obscures aux acides, le psychédélisme des paroles, des musiques ou de certaines pochettes d'album, les prêches sur l'amour universel... Les deux chefs, Lennon et McCartney, qui sont auteurs-compositeurs, chanteurs et musiciens, ont toujours affirmé que seuls ils auraient sans doute été de bons musiciens, mais que le succès des Beatles avait dépassé leurs talents individuels par la magie heureuse d'un concours de circonstances.

1. Errances croisées

John et Paul se rencontrent en juillet 1957, tandis que les Quarrymen que dirige Lennon se produisent dans une fête (John Winston Lennon est né le 9 octobre 1940 à Liverpool, James Paul McCartney le 18 juin 1942, également à Liverpool). George Harrison (né à Liverpool le 25 février 1943) les rejoint peu après : avant la fin de 1958, trois des quatre futurs Beatles historiques jouent ensemble régulièrement. Ringo Starr (Richard Starkey, né à Liverpool le 7 juillet 1940) fait son entrée dans le groupe en 1962, le départ du précédent batteur, Pete Best (né à Madras le 24 novembre 1941), ayant été exigé par George Martin, leur producteur. Il est l'élément qui manquait au quartet pour prendre son visage de légende. Tous quatre ont en effet de forts points communs. Issus des milieux modestes ou pauvres de Liverpool, ils passent leur petite enfance dans cette ville lourdement détruite par les bombardements. L'école ne fut pas pour eux un moment heureux et leur passion pour la musique populaire d'outre-Atlantique, noire et blanche (rock, blues, country...), ne repose sur aucune connaissance de solfège ou de théorie musicale. Ils sont des garçons de la rue que l'establishment ennuie et que fascine Elvis Presley. Vestes de cuir, pantalons serrés et coiffures de rockers, ils ne prendront l'allure qu'on leur connaît que sous l'impulsion de Brian Epstein, qui devient leur impresario à partir de la fin de 1961. La coupe de cheveux qui les a rendus célèbres, le costume et la cravate sombres, leur aspect rangé de jeunes gens corrects : tout fut l'œuvre de ce riche homme d'affaires homosexuel et cultivé, que compléta la photographe Astrid Kirchherr. Epstein allia, jusqu'à sa mort subite en 1967, de terribles erreurs dans la conduite de la carrière des Beatles avec un génie certain de la publicité pour promouvoir ceux qu'on appellera très vite les *fab four*. Lorsqu'il les avait découverts au Cavern Club de Liverpool, les musiciens – parmi lesquels il faut alors compter Stuart Sutcliffe (né à Edimbourg le 23 juin 1940, mort à Hambourg le 10 avril 1962), qui quitta le groupe assez tôt – se partagaient entre plusieurs clubs de la ville, souvent mal famés, et menaient une vie très dissolue. Leurs performances musicales n'étaient d'ailleurs pas forcément meilleures que celles des centaines de groupes de rock'n'roll qui envahissaient l'Europe sur le modèle américain. Les grands labels les refusaient. Dès son arrivée, Epstein sut exploiter leur étonnant charisme. Le contrat lia les cinq hommes durant cinq ou six ans, en dépit de leurs rapports souvent détestables.

2. Dix années qui ébranlèrent le monde

Epstein les fit connaître aux États-Unis, à la télévision, au monde entier, et son nom reste associé au déclenchement, dès octobre 1963, de la « beatlemania ». Les succès de plus en plus grands en 1961 et 1962 l'avaient conduit à imposer un rythme démentiel d'enregistrements et de coucerts, que l'hystérie des fans rendit pénibles au point que chacun des quatre Beatles en garda un souvenir épouvantable. Les 45-tours débouchent en février 1963 sur l’album *Please, Please Me* (avec les premières collaborations de Lennon et McCartney : *I Saw Her Standing There, Love Me Do*). La formule, apparemment simple, impose pourtant un *sound* entièrement inédit. Le caractère convenu des paroles fait affleurer un érotisme adolescent ; le rythme et l’orchestration mettent en valeur des mélodies légères, très différentes du rock américain, plus syncopé, et de la tristesse obsédante du blues ; le timbre presque féminin des voix apporte une touche de gaieté singulière à l’ensemble. L’image de ces quatre chevelus complices, pétillants et sexy est celle d’un monde qui aime s’amuser, danser, flirter sur fond de guitares électriques.

Mais la nouvelle donne technologique et économique du monde musical bouscule toutes les échelles. Les Beatles acquièrent des fortunes colossales tout en subissant une écrasante pression ; leurs succès auprès du public féminin se transforment volontiers en orgies, au prix d’une perte totale de liberté dans leurs mouvements quotidiens et d’une plongée profonde dans la drogue. La marijuana fut un virage à 180 degrés, selon les propos de McCartney : autour de 1965, ils en consomment tous les jours. L’explosion psychique du groupe, mais aussi celle de chacun d’eux, est une menace constante. Les concerts s’arrêtent donc, provoquant une fracture définitive dans le groupe, dont l’inventivité ne disparut cependant pas et qui fut même à l’origine des chefs-d’œuvre des années à venir. Après les albums *With the Beatles* et *Beatles for Sale* en 1964, *Help !* et *Rubber Soul* sortent en 1965. Puis ce seront *Revolver* en 1966, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* en 1967, *The Beatles* (« The White Album ») en 1968, *Abbey Road* en 1969 et enfin *Let It Be* en 1970. Le travail technique et musical de George Martin y fit merveille, dans l’inventivité des accompagnements notamment. Mais, à partir de 1967, les Beatles sont devenus des musiciens de studio, coupés de l’érotisme fusionnel des concerts qui avait tant fait pour leur image. Ils montent sur scène une dernière fois en août 1966, puis sur le toit de l'immeuble de la firme Apple à Savile Row (Londres), pour un ultime et mauvais concert le 30 janvier 1969.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, les Beatles, 1967. *Les quatre musiciens dans les uniformes militaires de fantaisie qu'ils avaient revêtus pour illustrer la pochette de l'album concept «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (paru le 1^{er} juin 1967). Ce manifeste pop qui a fait entrer le rock dans la maturité doit sa saveur musicale unique et inouïe au génie mélodique de Paul McCartney, à la qualité des arrangements de George Martin et aux trouvailles sonores de John Lennon.*

Chacun poursuivit alors une carrière en solo, jamais le groupe ne se reformera. John fut assassiné en 1980, George mourut en 2001, mais cela n'affecta pas la renommée du groupe, dont le mythe ne cessa de se consolider à partir des années 1970. Pieusement, vidéos et concerts filmés, monographies et rééditions d'albums, documentaires et expositions raniment la flamme nostalgique de ces

Copyrighted material

hérauts des années 1960. Le film *Backbeat* de Iain Softley (1994) se présente comme une semi-fiction qui raconte les débuts du groupe. Le téléfilm parodique *The Rutles : All You Need Is Cash* (1978, publié en DVD en 1996) montra un faux Lennon et un faux McCartney interprétant des chansons de Neil Innes. *A Hard Day's Night* (*Quatre Garçons dans le vent*), un film de Richard Lester datant de 1964, a été publié en DVD en 2003, avec des commentaires inédits du metteur en scène et de George Martin.

3. Inscrits au patrimoine musical universel

On reste frappé par la discordance entre une vie que n'ont pas épargnée les sordides questions d'argent, de sexe et de drogue, et les visages joufflus et optimistes qu'on voit sur les photos que tout le monde connaît. On sait par exemple que, quelques minutes avant d'être décoré, comme ses camarades, de l'Ordre de l'Empire britannique par la reine d'Angleterre, le gentleman Lennou s'était substantiellement dopé. Beaucoup plus tard, l'accaparement par Michael Jackson et la firme Sony des droits éparpillés des chansons des Beatles, qui échappèrent ainsi à McCartney lui-même, fut une affaire des plus douteuses. Mais on ne peut qu'admirer l'intelligence musicale de leurs albums, somptueux et fidèles à une même couleur sonore, tout en se montrant inventifs et variés. La collaboration, voire l'âpre compétition de Lennon et de McCartney y sont pour beaucoup, mais aussi une mystérieuse synergie dès qu'ils se retrouvaient à quatre dans un studio d'enregistrement. Tout est minutieusement travaillé chez les Beatles, le phrasé et l'harmonie. John a une voix exceptionnelle, qu'il aime développer sur les modes les plus étranges parfois ; il apporte sans excès la touche de démesure à ce qui, sans lui, aurait pu devenir mièvrerie. Paul est un talentueux bassiste, en position de directeur musical bien souvent, et son sens aigu de la mélodie continue d'étonner le monde musical. George est un guitariste de premier ordre, qui tient sa place auprès des plus grands, comme Eric Clapton ou Bob Dylan. Ringo contribue de façon sûre, en dépit de ses limites techniques, à la sonorité d'ensemble, et sa percussion discrète et efficace souligne sans la marteler la ligne mélodique.

L'intégralité de la musique enregistrée par les Beatles ne dépasse pas une douzaine d'heures. Douze heures, cependant, qui ont suffi à bouleverser l'univers de la musique populaire.

Michel P. SCHMITT

BEAUSSANT PHILIPPE (1930-)

Romancier, historien et essayiste, Philippe Beaussant est né à Cauderan en Gironde, le 6 mai 1930. Sa scolarité se déroule en province puis à Paris, avant ses classes préparatoires au lycée Pasteur de Neuilly-sur-Seine. Titulaire d'un Master of Arts et d'une licence de lettres à la Sorbonne, il est professeur de lettres classiques et découvre le monde en voyageant. Dès 1965, c'est à la Flinders University d'Adélaïde en Australie qu'il est lecteur en littérature française. Tout commence peut-être là-bas, au bout du monde, quant à son aventure musicale. À Sydney, le baroque lui « saute au visage » lorsque le claveciniste Dene Barnett fait sortir d'une copie de clavecin ancien du XVIII^e^ siècle « une sonorité forte, vaillante, avec des basses agrestes, des notes fruitées colorées, riches » (*Vous avez dit « baroque » ?*, 1988). Dans l'espace aussi s'installe d'emblée l'esprit de la musique baroque, son accent et son élan, à travers le mouvement plastique de la danse, l'ampleur du geste, l'envol d'une draperie ou l'éclat d'une déclamation oratoire. C'est en 1973 que Philippe Beaussant pourra à nouveau savourer la vraie *chair* de la musique grâce à Jean-Claude Malgoire qui répétait sur l'orgue historique de Saint-Maximin des fragments d'*Alceste* de Lully. Une sensation merveilleuse de surprise physique, morale, mentale et esthétique qu'il ne va cesser d'approfondir, d'abord en devenant le directeur fondateur de l'Institut de musique et danse ancieunes (1977), puis le créateur et le conseiller artistique du Centre de musique baroque de Versailles (1988-1995). Le contact de figures tutélaires, telles que Gustav Leonhardt, William Christie, Jordi Savall ou René Jacobs, sera lui aussi déterminant.

Après deux romans qui s’intéressent de près au travail de la mémoire (*Le Biographe*, 1978 ; *L’Archéologue*, 1979), Philippe Beaussant va donner un nombre considérable d’essais consacrés à la musique baroque et classique (*Versailles, Opéra*, 1981 ; *Vous avez dit « classique » ?*, 1991 ; *Le Chant d’Orphée selon Monteverdi*, 2002 ; *Passages : de la Renaissance au Baroque*, 2006), ainsi que des biographies de musiciens (*François Couperin*, 1981 ; *Rameau de A à Z*, 1983 ; *Lully, ou le Musicien du soleil*, 1992 ; *Claudio Monteverdi*, 2003) et des romans (*La Belle au bois*, 1989 ; *Louis XIV artiste*, 1999). Autant de synthèses musicologiques qui lui permettent de décrire le baroque comme un art rhétorique qui touche et séduit, une émotion qui fait éclater l’espace sonore, met en valeur ce qui est mouvement et contraste. Dans *Le Roi-Soleil se lève aussi* (2000), le romancier rapproche Louis XIV et Molière à travers la connivence qui les lie : ne sont-ils pas acteurs et metteurs en scène tous deux ? L’auteur de théâtre s’inspire de sa charge de valet de chambre au lever du roi, une occasion de rire des médecins, des bourgeois gentilshommes et des tartuffes. Quant à Louis XIV, il danse en s’identifiant à une représentation chorégraphique de sa propre majesté, écartant progressivement les gens de cour au profit de professionnels, comme Colbert, Louvois, Pontchartrain... C’est « la dépossession du rôle actif de la noblesse, réduite à l’état de spectateur de l’Histoire, qui se déroule désormais sans elle... » La leçon d’histoire traverse la passion de l’esthète et de l’humaniste.

Philippe Beaussant est élu à l’Académie française le 15 novembre 2007.

Véronique HOTTE

BEBEY FRANCIS (1929-2001)

Auteur-compositeur, écrivain, poète, chanteur et guitariste camerounais. En 1950, il vient étudier à Paris et joue avec son compatriote Manu Dibango. Il étudie ensuite le journalisme aux États-Unis puis regagne la France, où il entre comme reporter à la Sorafom (Société de radiodiffusion de la France d'Outre-Mer), ancêtre de Radio-France Internationale. Il est ensuite responsable du département musique de I'U.N.E.S.C.O. (1968-1974). Son roman *Le Fils d'Agatha Moudio* remporte en 1968 le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire et il publie en 1969 un ouvrage de référence sur les musiques africaines, *Musique de l'Afrique*. À partir de 1974, il donne des récitals en Europe, en Afrique, aux États-Unis et au Canada, dans Iesquels il présente des arrangements de musiques influencées par les styles et thèmes africains. L'ambiguïté de ses options artistiques, ni africaines, ni européennes, lui valent d'être rejeté par la communauté africaine ; il mêle ainsi la flûte pygmée à un quatuor à cordes dans *Kavailane*, commande du Kronos Quartet. Parmi ses albums, citons : *Prière aux masques* (1979), sur des poèmes de Léopold Sédar Senghor, *La condition masculine* (1991), *Amaya* (1991), *Sourire de lune* (1995), *Nandolo With Love,* dans lequel il chante, joue de la flûte pygmée et de la guitare (1995) et *Travail au noir* (1997).

E.U.

BÉCAUD GILBERT (1927-2001)

Né à Toulon en 1927, François Silly a choisi le pseudonyme Bécaud (nom du deuxième époux de sa mère) vers vingt-cinq ans, à son retour des États-Unis. Un prénom étroitement hexagonal et un nom qui en américain signifie « stupide » se devaient d'être remplacés par le second prénom du chanteur, et un nom qui évoquait à la fois une célèbre confiserie de l'époque et le mot populaire qui désigne le baiser. Prestance, saine chevelure ornant un sourire de séducteur méditerranéen, pointe d'accent du Midi, tout était réuni pour une brillante carrière.

Gilbert Bécaud suit d'abord les étapes traditionnelles de la vie d'artiste : les pianos-bars, le Conservatoire, les musiques pour les courts-métrages, et plus tard les cabarets parisiens. Jacques Pills l'engage comme accompagnateur : c'est avec lui qu'il se rend aux États-Unis. Il en rapportera le goût du show et l'énergie des vedettes de music-hall, dont certaines (Frank Sinatra notamment) interpréteront en anglais plusieurs de ses chansons. Édith Piaf, qui épousera Pills en 1952, le remarque et interprète *Je t'ai dans la peau*. C'est le début d'un immense succès. Pourtant, les paroles des quatre cents chansons qu'interprétera Bécaud sont pour la plupart de Maurice Vidalin, Pierre Delanoë et Louis Amade. Le chanteur est moins auteur-compositeur que vedette. Il impose une voix et un jeu de scène, efficaces et chaleureux. Il cultive les gestes et les objets fétiches, brutalisant les pianos, arborant une cravate à pois qui rehausse sa chemise impeccablement blanche et son costume bleu, portant sa main en conque sur l'oreille... Le tout renouvelle la chanson de variétés, en même temps que son ami Charles Aznavour avec qui il signe *Méqué méqué* ou *C'est merveilleux l'amour* (1958).

Bécaud est synonyme d'énergie, même si le surnom de « Monsieur 100 000 volts » s'imposa en partie sur un malentendu : si, lors de son concert de 1954, la salle de l'Olympia fut dévastée, ce n'était pas seulement parce que le chanteur avait libéré l'enthousiasme de ses fans, mais aussi parce que 2 000 spectateurs n'avaient pas trouvé la place qu'ils avaient espérée. Reste que sa présence bouillonnante, notamment sur la scène de cet Olympia où il devait faire trente-trois passages, tranche avec le jeu statique des artistes de l'époque. Elle ne fut dépassée que par celle des rockers qui allaient mettre dans la chanson une violence étrangère à l'interprète de *Il fait des bonds... le pierrot qui danse* (1957) ou des *Marchés de Provence* (1957). Il n'y eut pourtant pas de guerre déclarée entre la génération du baby-boom et Gilbert Bécaud. C'est même lui qui composa en 1960 *Âge tendre et tête de bois*, l'indicatif de l'émission télévisée animée par Albert Reisner, et qui s'adressait directement aux teen-agers. Certaines de ses chansons évoquent ces années où la France s'emploie à oublier l'après-guerre : la fantaisie et l'optimisme de l'artiste rejoignent un consumérisme insouciant, qui gagne du terrain sur la crispation idéologique. La flânerie dominicale sur les terrasses d'Orly (*Dimanche à Orly*, 1963) n'est pas sans rapport avec le développement d'un des plus grands aéroports du monde, à un moment où l'aviation française est en plein essor. L'amourette de *Nathalie* (1964) n'est possible que sur cette place Rouge vide de Soviétiques avec lesquels le gaullisme a su amorcer une forme de détente. *Tu le regretteras* (1965) est d'ailleurs un hommage au général de Gaulle, qui avait renoncé à l'Algérie française trois ans auparavant. Bécaud se lança également dans l'écriture d'un opéra (*L'Opéra d'Aran*, 1962), et d'une comédie musicale (*Madame Rosa,* 1986) à partir de *La Vie devant soi* d'Émile Ajar, qui rencontrèrent un vrai succès à Broadway.

Retenons la création d'un personnage dont le goût pour la théâtralisation, détonant mélange de sincérité et de cabotinage, a su exprimer l'amour de la vie, le bonheur ou l'amertume de l'amour (*Mes Mains, Et maintenant*...). À la différence des chanteurs-poètes qui ont interprété leurs propres textes comme Brassens, Brel ou Ferré, à la différence aussi de ceux qui n'existent que par leur seule voix, Bécaud fut d'abord un exceptionnel mélodiste, capable de transformer des thèmes conventionnels (*Quand il est mort le poète,* 1965 ; *La Corrida,* 1956) ou étrangement banals (*Le Jour où la pluie viendra* 1957 ; *Quand Jules est au violon,* 1963 ; *L'Orange,* 1964...) en refrains que des milliers de gens ont aimé fredonner. Le talent d'un chanteur se reconnaît aussi à la trace qu'il laisse dans l'éphémère du quotidien.

Michel P. SCHMITT

BECHET SIDNEY (1897-1959)

Un des grands solistes de jazz, maître du saxophone soprano, et « le meilleur clarinettiste de l’histoire du jazz », selon Lucien Malson. Avec Louis Armstrong, Sidney Bechet reste une des fortes personnalités du style New Orleans. Il commença à jouer de la clarinette à l’âge de six ans. Dès 1940, il était devenu vétéran pour avoir joué dans plusieurs formations locales quasi légendaires, de Kepperd, de Jack Carey et de Buddy Petit. Après avoir travaillé à La Nouvelle-Orléans avec Clarence William et King Oliver (1916), il s’installa à Chicago, puis, en 1919, à New York. Cette année-là, il fit une tournée en Europe avec le Southern Syncopated Orchestra de Marion Cook. Il joua au Philharmonic de Londres, puis à Paris avec l’orchestre de Bennie Peyton. De retour à New York en 1921, il se consacra de plus en plus au saxophone soprano ; il joua quelques mois avec Duke Ellington en 1925 avant d’entreprendre nne nouvelle tournée en Europe avec la *Revue nègre* qui lança Joséphine Baker. Il joua par intermittence dans la formation de Noble Sissle (1928-1938) et, vers la fin des années quarante, se fixa à Paris, jouant le plus souvent avec Claude Luter. Au moment de sa mort, sa renommée égalait celle des plus grands.

Bechet est le seul musicien de jazz à avoir atteint la perfection en tant que saxophoniste soprano. Son style spectaculaire et plein d’une superbe assurance se caractérise par un vibrato généreux, une mélodie ondulante et des cascades d’arpèges exécutées avec fougue et passion. Son vocabulaire harmonique relativement simple s’allie à une technique accomplie, bien que très personnelle, lui permettant d’obtenir ce que la plupart de ses auditeurs ont considéré comme un chef-d’œuvre de simplicité. Tant au saxophone qu’à la clarinette, Bechet possède une sonorité ample et il fait preuve d’une force d’exécution remarquable.

Parmi ses succès à la clarinette, citons *Blues in Thirds* (1940), *St. Louis Blues* (1944), au saxo soprano *Maple Leaf Rag* (1932), *Gone away Blues* et *Jelly Roll* (1945), et ses enregistrements français avec Luter.

Michèle GRANDIN

BECK CONRAD (1901-1989)

Compositeur suisse de culture germanique et de formation française, Conrad Beck fut l’une des figures marquantes de la vie musicale bâloise, au même titre que son ami le chef d’orchestre et mécène Paul Sacher, qui lui a commandé et créé de nombreuses partitions. On trouve plusieurs traces de son attachement à la cité rhénane dans des œuvres comme *Der Tod zu Basel* (« La Mort à Bâle », 1952), miserere à la mémoire des victimes du tremblement de terre de 1356, *Aeneas-Sylvius-Sinfonie* (1957), en hommage au fondateur de l’université de cette ville, et la *Sonatine pour orchestre* (1960), composée pour le cinquième centenaire de cette même université.

Fils de pasteur, il naît à Lohn, près de Schaffhouse, le 16 juin 1901, et commence ses études musicales (piano et théorie) au conservatoire de Zurich (1921-1924) avec Paul Müller, Reinhold Laquai et Volkmar Andreae. Puis il vient à Paris, où il travaille avec Ernst Lévy et Nadia Boulanger ; il reçoit également les conseils d’Albert Roussel, d’Arthur Honegger et de Jacques Ibert. Avec quelques autres compositeurs étrangers émigrés ou fixés dans notre pays (le Tchèque Bohuslav Martinů, le Polonais Alexandre Tansman, le Roumain Marcel Mihalovici, le Hongrois Tibor Harsányi et le Russe Alexandre Tcherepnine), il participe à l’École de Paris, qui se situe alors à l’avant-garde de la création musicale sans prôner la moindre unité esthétique : lui-même se caractérise par un rigoureux retour à Bach que tempère l’environnement français dans lequel il évolue. Il attire l’attention avec son *Quatuor à cordes n^o 3* (1926) et, d’emblée, les plus grands chefs d’orchestre s’intéressent à sa musique : ses principales œuvres sont créées par Walther Straram à Paris, Hermann Scherchen en Allemagne, Ernest Ansermet et Paul Sacher en Suisse, Serge Koussevitzky aux États-Unis. Son *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre,* exécuté à Chicago en 1930 sous la direction de Frederick Stock, lui vaut le prix Elizabeth Sprague-Coolidge, mais il s’impose surtout avec sa *Cantate sur des sonnets de Louise Labbé* (1937).

Il revient en Suisse en 1932 lorsqu’il est nommé chef d’orchestre à Radio-Bâle. Entre 1939 et 1966, il en est directeur du département musical. Il est également professeur au conservatoire de Bâle, et siège régulièrement au jury du concours Prince Pierre de Monaco. Passionné d’alpinisme, il partage sa vie entre la Suisse et son manoir de Rosey (Haute-Saône) et meurt à Bâle le 31 octobre 1989.

Son œuvre, très abondant, sacrifie au néoclassicisme en vogue entre les deux guerres : écriture stricte et dépouillée, attachement aux formes, contrepoint rigoureux et riche, mais toujours doté d’une profonde intensité expressive. « Ce que sa musique a de toujours très hardi et peut-être de risqué dans sa *teneur,* elle le compense par une cohérence et une sûreté de sa *dialectique* qui témoignent d’un musicien maître de son art et aussi de sa pensée » (Ernest Ansermet). À l’image d’Arthur Honegger, qui l’a profondément marqué, Conrad Beck se situe à la charnière des cultures latine et germanique. Après la Seconde Guerre mondiale, il s’oriente vers un style plus dépouillé, cultivant une certaine transparence d’écriture avec des emprunts fréquents aux mélodies traditionnelles de son pays.

On lui doit sept symphonies (les cinq premières s’échelonnent entre 1925 et 1930, la sixième date de 1950 et la septième, *Aeneas-Sylvius-Sinfonie,* de 1957), un poème symphonique, *Innominata,* consacré à son ascension du mont Blanc, *Nachklänge*, tripartita pour orchestre (1983), des concertos pour quatuor à cordes (1929), piano (1933), violon (1940), clavecin (*Kammerkonzert*, 1942), alto (1949), clarinette et basson (*Concertino*, 1954), hautbois (*Concertino*, créé par Heinz Holliger, 1964), clarinette (1968), cinq quatuors à cordes, un ballet, *La Grande Ourse* (1936), des oratorios, *Oratorium nach Sprüchen des Angelus Silesius* (1934), *Der Tod zu Basel*, miserere (1952), *Die Sonnenfinsterniss* sur un texte d'Adalbert Stifter, commande du festival de Lucerne (1967), un *Requiem* pour chœur a cappella (1930), des cantates, *La Mort d'Œdipe* sur un texte de René Morax (1928), *Lyrische Kantate*, sur des poèmes de Rainer Maria Rilke (1952), *Elegie* sur des poèmes de Friedrich Hölderlin (1972).

Alain PÂRIS

BEECHAM THOMAS (1879-1961)

Ce chef d’orchestre anglais est à l’origine de la majeure partie de la vie symphonique et lyrique londonienne. Originaire du Lancashire, il naît à Saint-Helens, le 29 avril 1879, dans une famille très riche (les Laboratoires Beecham) qui l’envoie étudier à Oxford. Il apprend la musique en dilettante et utilise sa fortune pour organiser des concerts, puis fonder des troupes d’opéra et des orchestres qu’il dirige lui-même. Entre 1902 et 1904, il est engagé comme chef d’orchestre dans une petite compagnie lyrique, le K. Trueman Traveling Opera. Puis il fonde le New Symphony Orchestra of London (1906-1908) avant de prendre la direction du Covent Garden (1910-1913) avec l’appui de la fortune familiale (les théâtres fonctionnaient alors en concession et les directeurs étaient responsables de leur gestion sur leurs fonds propres). Il redonne au premier opéra anglais un lustre perdu depuis bien longtemps et présente pour la première fois en Grande-Bretagne *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *Salomé*, *Elektra*, et invite les Ballets russes, Fedor Chaliapine, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler et les plus grands interprètes de son temps. Il dirige ensuite à Drury Lane, puis, en 1916, les concerts de la Royal Philharmonic Society avant de fonder la Beecham Opera Company (qui deviendra la British National Opera Company). Mais sa fortune ne résiste pas au coût de ses réalisations et il fait faillite en 1920.

À cette époque, il est déjà considéré comme le plus grand chef d’orchestre britannique et a été anobli en 1916 pour les services rendus à la musique anglaise. Il mène une carrière d’invité qui lui permet notamment de faire ses débuts américains en 1928 à New York. En 1929, il consacre à Londres un festival à l’œuvre de Frederick Delius et organise le Delius Trust, destiné à assurer l’édition et l’enregistrement de la musique de ce compositeur. En 1932 il fonde le London Philharmonic Orchestra et revient à la direction de Covent Garden (1933-1939) après une saison consacrée à Wagner. Pendant la guerre, il quitte la Grande-Bretagne pour une importante tournée en Australie, au Canada et aux États-Unis : il est directeur musical du Seattle Symphony (1941-1943) et dirige régulièrement au Metropolitan Opera de New York (1942-1944). Mais l’accueil qu’il y rencontre n’est pas très chaleureux, tant sur le plan artistique, où son côté autodidacte dilettante est difficilement compatible avec le professionnalisme des orchestres américains, que sur le plan humain, où le mépris qu’il porte aux cultures non britanniques est particulièrement mal reçu dans le contexte de la guerre. De retour en Angleterre, il perd ses fonctions à Covent Garden et les musiciens de l’Orchestre philharmonique de Londres choisissent l’autogestion. Il décide alors de fonder un nouvel orchestre, le Royal Philharmonic Orchestra (1947), dont il assumera la direction jusqu’à la fin de sa vie. Il meurt à Londres, le 8 mars 1961.

Beecham a joué un rôle déterminant pour faire connaître la musique anglaise dans le monde entier. Mais il a également imposé la musique de Sibelius et de Richard Strauss en Angleterre et contribué au regain d’intérêt que connaissaient alors Haydn et Mozart. Son approche de la musique ancienne passait par des arrangements très personnels dont il était l’auteur et dont notamment *Le Messie* de Haendel a connu les égards. Mais rien ne pouvait remplacer l’enthousiasme qu’il communiquait à tous ses collaborateurs. L’homme cultivait un humour légendaire et un raffinement qui convenait particulièrement à la musique française, qu’il a su servir, notamment dans un enregistrement de *Carmen* avec Victoria de Los Angeles, qui constitue encore une référence.

Alain PÂRIS

BEETHOVEN LUDWIG VAN (1770-1827)

Introduction

Si nous ignorions tout de la vie de Beethoven, mais si son œuvre entière nous était parvenue, nous la comprendrions, nous l'aimerions peut-être moins profondément, mais cette œuvre continuerait de nous apparaître comme celle d'un des plus grands musiciens.

Inversement, si un cataclysme avait anéanti la totalité de l'œuvre musicale de Beethoven, mais si l'histoire de sa vie avait miraculeusement échappé à ce cataclysme, nous comprendrions et nous aimerions peut-être moins profondément son caractère, mais sa vie continuerait de nous apparaître comme celle d'un des plus grands héros.

Et, dans les deux cas, nous ne comprendrions pas, nous n'aimerions pas l'œuvre ou la vie dans une direction autre avec une signification autre. Car l'*identité* de Beethoven est tout entière dans l'une et dans l'autre.

Telle est, sans doute, la constatation fondamentale dont il faut partir lorsqu'on veut essayer de donner une réponse à cette question : « Qui a été Beethoven ? », tant il est vrai que, chez lui, la vie et l'art se confondent. Avec une intensité de conscience et de volonté proprement héroïques, il s'est appliqué à réaliser et à approfondir cette unité de tout lui-même, cette rigoureuse adéquation de l'homme et de l'artiste, de ses raisons de vivre et de son objectif dernier : la création musicale.

Beethoven sait ce qu'il veut. Il sait qu'il est le seul musicien de son temps à le vouloir, et il sait que les musiciens du passé, si fort qu'il les vénère, ne pouvaient pas encore le vouloir : créer une musique dont l'impulsion soit telle qu'elle entraîne les hommes à conquérir la joie, dans la liberté, par l'action temporelle. Mais Beethoven sait aussi qu'une telle musique ne peut être créée qu'au cours d'une vie qui s'y conforme la première.

Si nous voulons entrer dans sa propre pensée sur son œuvre, nous devons, à notre tour, reprendre les données principales de sa vie, et la situation de cette vie dans l'histoire de son temps. Tous les hommes sont situés par leur conditionnement historique, même quand ils cherchent à le fuir. Mais Beethoven est le premier des musiciens modernes, parce qu'il est le premier à avoir connu clairement et assumé volontairement sa situation dans l'histoire.

• Le génie solitaire

Voulant consacrer sa vie à la création musicale, Ludwig van Beethoven quitte, à l'âge de vingt-deux ans, sa ville natale, Bonn, pour se rendre à Vienne, où il demeurera jusqu'à sa mort. Vienne est la ville qui offre le plus de chances à un musicien. Or il s'y trouve de plus en plus seul. Le musicien qu'il admirait le plus passiounément, Mozart, est mort un an avant sa venue à Vienne. De ses maîtres, il déclarera n'avoir rien appris. De ses confrères, il n'a pas reçu davantage : ce ne sont ni Hummel, ni Cramer, ni Seyfried, ni Wranitzky, ni Eybler, ni les autres compositeurs viennois d'alors qui représentent pour lui des émules. Pour le seul Cherubini il proclame son admiration, mais il ne lui doit rien. Moins encore à

Weber, dont l'exemple ne le stimule guère à se remettre à l'opéra. Inutile de parler de Rossini. Et quand il rencontrera la musique de Schubert, ce sera sur son lit de mort. Pas plus qu'il ne s'est reconnu de maîtres, il n'a vraiment formé de disciples avec lesquels il ait pu mettre en commun sa pensée profonde. Ni de Ries, ni de Czerny, ni de Moschelès, malgré leur fidélité, il n'a reçu aucun stimulant.

Ce n'est pas la faute de Beethoven s'il est le seul génie musical de sa génération. Avant d'incriminer son orgueil de titan qui veut être seul, il est utile de méditer sur un tableau chronologique. La conscience, à la fois fière et désolée, toujours plus aiguë qu'il a de son isolement musical, ne provient d'aucune volonté de puissance, mais seulement de sa lucidité. Il sait bien qu'il ne peut compter que sur lui-même. Les réactions du public, les réactions des chers confrères, les réactions des critiques, il s'en occupe comme un lion d'une puce.

• L'évolution créatrice

Il a hérité l'immense et magnifique richesse de toutes les musiques du XVIII^e siècle. Avec admiration, il ne cesse d'en explorer les ressources, d'en méditer les suggestions. Il recueille ce trésor entre ses mains puissantes, que le respect ne paralyse d'aucun scrupule, que la fidélité la plus haute pousse à dépasser, non à reproduire.

Les contemporains de Beethoven ont eu très vite l'impression que sa musique ne ressemblait à aucune autre. Or, en écoutant ses toutes premières œuvres, et même les œuvres des premières années viennoises, on peut sans doute déceler déjà les inflexions d'un langage personnel, mais dont son auteur n'est pas encore le maître. Beethoven a cependant conscience qu'une question se pose et il ne s'en remettra pas aux circonstances pour la résoudre. Il lui faut le temps de se découvrir lui-même au moins autant que d'apprendre son métier. C'est un travail de longue haleine et il n'a pas envie de le brusquer. Il est assez remarquable qu'il ait attendu l'âge de trente ans pour livrer au public sa première symphonie et ses premiers quatuors. Le fait était très anormal pour un musicien de cette époque. Beethoven ne pouvait pas ne pas le savoir et ne s'en est nullement inquiété. On touche là le plus caractéristique de son génie créateur : dès le début de sa carrière, Beethoven a conclu un pacte avec le temps. L'homme le plus ardent et le plus avide du monde met toute sa confiance dans la durée : il devient le plus patient des travailleurs.

C'est ce qui lui permettra d'être peut-être l'artiste qui s'est le plus renouvelé sans se trahir de sa première à sa dernière œuvre, et cela au cours d'une vie qui paraît bien longue à côté de celles de Mozart et de Schubert, mais bien brève à côté de celles de Bach, de Haendel, de Haydn ou de Wagner. Brahms a pu dire que la *Cantate sur la mort de Joseph II* (1790) était déjà du Beethoven d'un bout à l'autre. Mais quel itinéraire, des premières sonates à la *Sonate* op. 111, des premiers trios et quatuors aux cinq derniers quatuors, des premières œuvres orchestrales à la *Neuvième Symphonie* ! Emmanuel Buenzod n'a pas tort de faire observer que la distance qui sépare le début et la fin de l'œuvre beethovénienne est plus grande que la distance qui sépare en général une génération de musiciens de la suivante.

Pour expliquer cette évolution, Fétis et Lenz ont avancé la théorie des trois styles (1854), que Liszt a combattue dès son apparition, et qui s'est pourtant répandue sans qu'aucun critique ose la reprendre dans son intégralité, et sans même que les critiques arrivent à s'accorder entre eux sur les limites de chacun de ces styles. Il serait temps, une bonne fois, d'en faire justice, car rien n’est plus organique, rien n’offre plus d’unité dans son développement, rien n’est plus délibéré que l’évolution de Beethoven. Si l’on voulait marquer toutes les étapes qu’il a conscience de parcourir, ce n’est pas trois, mais dix ou vingt étapes que les documents révèlent – et des étapes si brèves que la continuité du mouvement devait être davantage soulignée que les pauses. Jamais Beethoven ne s’est moins cru « arrivé » ou en possession d’une manière définitive, et satisfaisante, qu’à la veille de sa mort.

• L’envers de la surdité

Un certain nombre de facteurs extérieurs expliquent cette évolution. Il faut sans doute mentionner d’abord une surdité croissante. Beethoven a commencé à souffrir de ce mal dès l’âge de vingt-six ans. On a souvent expliqué par là l’isolement volontaire qui a préservé Beethoven des influences, de la facilité ambiante, mais l’a incité à des hardiesses techniques incontrôlables, l’obligeant presque, à défaut de toute expérimentation sonore, à faire de sa musique une science abstraite. La part de vérité qui entre dans ces vues paraît moins déterminante qu’on ne l’a prétendu. Il est permis de se demander, à la suite de Romain Rolland, dans quelle mesure la surdité n’a pas agi comme un stimulant de la création beethovénienne, si paradoxal que cela puisse paraître.

Un médecin, le docteur Marage, après avoir établi un diagnostic sur la nature exacte de la surdité de Beethoven, fait une remarque d’extrême importance : « Si Beethoven avait été atteint d’otite scléreuse, c’est-à-dire s’il avait été plongé dans le noir acoustique, *intus et extra* [absence de toute sensation auditive], il est probable, pour ne pas dire certain, qu’il n’aurait écrit aucune de ses œuvres à partir de 1801 [...]. Mais sa surdité, d’origine labyrinthique, présentait cela de particulier que, si elle le retranchait du monde extérieur, elle avait l’avantage de maintenir ses centres auditifs dans un état constant d’excitation, en produisant des vibrations musicales et des bourdonnements qu’il percevait parfois avec tant d’intensité [...]. Si elle avait supprimé les vibrations extérieures, elle avait augmenté les bruits intérieurs. »

Autre facteur d’évolution : la surdité contraint Beethoven à abandonner la carrière de virtuose. Le danger de la virtuosité, c’est d’abord la recherche du trait brillant et difficile qui met l’exécutant en valeur. Or il est clair que l’œuvre de Beethoven s’est très vite épurée : pour s’en tenir au genre musical où la virtuosité tient la plus grande place, que l’on compare le *Cinquième Concerto pour piano* aux deux premiers.

Mais un autre danger de la virtuosité, c’est la recherche du charme facile qui ravit le public. Beethoven n’a jamais beaucoup aimé plaire. Du jour où il n’a plus, quand il compose, aucun projet d’exécuter lui-même son œuvre, aucun compte à tenir des réactions immédiates d’un salon ou d’une salle à la première audition, le plus élémentaire souci de charmer le quitte. De plus en plus, Beethoven donne le pas à l’édition sur l’exécution dans l’avenir prochain de ses œuvres. Il s’agit de publier et de trouver des éditeurs, non de jouer sur-le-champ et de trouver des virtuoses. Une fois éditée, de préférence simultanément dans toutes les grandes villes, l’œuvre créera elle-même son public, suscitera ses interprètes à travers le monde. Elle n’est plus à la merci des exécutants et du public d’un soir : plus Beethoven en prend conscience, plus il se sent les coudées franches.

• L’homme du siècle

C’est ici qu’on retrouve l’accord profond entre Beethoven et son époque. Il a été le premier à pouvoir tirer parti du grand essor de l’édition musicale à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, mais aucun musicien avant lui n’aurait eu autant que lui besoin d’en tirer parti. La même remarque vaut pour le progrès technique des instruments. On sait qu’il a collaboré avec Streicher, facteur de pianos, en vue d’augmenter les possibilités expressives de l’instrument. Ce n’est pas seulement l’étendue du clavier, qui passe de quatre octaves et demie ou cinq octaves à six octaves et demie, en grande partie sous son impulsion ; c’est le jeu des pédales, la force des cordes, la solidité de l’ensemble qui retiennent son attention.

Il en va de même pour les instruments de l’orchestre. Dès qu’un perfectionnement technique apparaît, Beethoven attentif se hâte de l’utiliser. Il réclame que les techniciens lui fournissent les instruments dont il a besoin, exactement comme il exige que le violon de Schuppanzigh ou la voix de Karolina Unger parviennent à s’accorder à sa volonté créatrice. Mais il n’attend pas, il devance son époque. Aux yeux de Romain Rolland, « les dernières sonates devancent et présupposent les nouveaux instruments à clavier dont Beethoven n’a jamais pu user ». Et déjà Richard Wagner estimait que l’orchestration de la *Neuvième Symphonie* dépassait les possibilités des instruments du début du XIXe siècle.

• La musique à programme

Tout ce qui se présente de l’extérieur, Beethoven s’en empare pour créer, pour progresser. Mais le principe même de sa marche, la loi interne de son évolution ne lui sont dictés par rien. Le but qu’il poursuivit, et qu’il fut sans doute le premier musicien à poursuivre, tient en un mot : *s’exprimer*. « Ce qui suscite mes idées, ce sont des dispositions d'esprit [*Stimmungen*] qui s'expriment avec des mots chez le poète, et qui s'expriment chez moi par des sons, résonnant, bruissant, tempêtant, jusqu'à ce qu'enfin ils soient en moi de la musique. »

Escamotant l'évidence, une certaine critique essaie de discréditer certaines interprétations que Beethoven donnait à Schindler : celle sur « le Destin qui frappe à la porte » au début de la *Cinquième Symphonie* est sans doute la parole qu'on voudrait le plus anéantir. Mais, quelque dédain qu'on ait pour eux, les grands titres mis par Beethoven en tête d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre sont plus difficiles à effacer : *Pathétique, Malinconia, Héroïque, Pastorale, L'Adieu, Quartetto serioso, Chant d'action de grâces sacrée d'un convalescent, Résolution difficilement prise...*, sans compter les annotations relatives à l'expression en marge de tant d'esquisses ou de versions définitives.

On pourrait objecter que de tels titres restent exceptionnels. Ce serait oublier le projet, sans cesse repris et toujours avorté, entre 1816 et 1827, d'une édition des œuvres complètes, dans laquelle Beethoven envisageait de donner toutes les explications voulues sur la signification de chaque œuvre, et même un titre à chaque morceau. Pour nous, la non-réalisation de ce projet constitue une perte considérable. Mais il est pernicieux de chercher à y suppléer par des inventions, si traditionnelles ou si ingénieuses qu'elles puissent être. L'usage courant finit par imposer l'emploi de titres absurdes comme le *Clair de lune, L'Empereur*, la *Symphonie de la danse*, ou *À l'archiduc*. D'autres constituent des contresens moins néfastes : *L'Aurore* ou l'*Appassionata*, le *Quatuor des harpes* ou le *Quatuor héroïque*. Tous ces titres apocryphes ont cependant le même défaut grave : imposer à l'auditeur une idée toute faite de l'œuvre, qui n'a en général rien de commun avec le sens que

Beethoven lui donnait. Faute de connaître ce sens, il vaut mieux écouter l'œuvre. Wagner appelle la *Septième Symphonie* la *Symphonie de la danse* ; Romain Rolland l'appelle la *Symphonie des forêts*, un troisième y voit une émeute populaire. Que ne nous permettent-ils d'écouter Beethoven sans interposer entre lui et nous le prisme de leurs rêveries ?

Exprimer n'est pas décrire. « Expression du sentiment plutôt que peinture », dit le titre de la *Pastorale*, et Beethoven ajoute pour lui-même : « Tout spectacle perd à vouloir être reproduit trop fidèlement dans une composition musicale. » Une seule fois dans sa vie, il donnera dans le descriptif, et ce ne sera pas sa plus grande réussite : quand il met les deux armées en présence au début de *La Bataille de Vittoria* ! Même alors, il ne s'y tient pas longtemps, et il préfère exprimer la défaite de l'armée napoléonienne par la désagrégation progressive du thème de *Malborough* que par l'imitation des hurlements de la déroute.

• Le monde intérieur

« Le chemin mystérieux mène vers l'intérieur », disait Novalis de la poésie. Beethoven ne ressemble guère à Novalis, pourtant il aurait pu en dire autant de sa musique. Aucun pittoresque ne vient détourner vers l'extérieur la tension intime de sa recherche. Mais il serait tout aussi absurde de demander à sa musique la précision technique d'une philosophie : ce sont des *Stimmungen* qui réclament en lui de s'exprimer, ce ne sont pas des concepts. La *Symphonie héroïque* veut exprimer et communiquer la *Stimmung* de la révolution, elle se garde bien de proposer une théorie de la révolution. La *Messe en ré* veut exprimer et communiquer une *Stimmung* religieuse ; elle se garde bien de proposer une théologie ou une théodicée ; tout au plus se contente-t-elle d'escamoter les articles du credo qui s'accordent le moins avec elle.

Rien n'est plus communicable, certes, mais, en dernière analyse, rien n'est plus individuel qu'une *Stimmung* : disposition d'esprit, état d'âme, mise à l'unisson de toutes les puissances mentales, organisation du dynamisme psychique dans une direction donnée, comment arriver à traduire ce vocable sans équivalent exact en français ? Dans les sentiments personnels qu'exprimaient les œuvres des grands musiciens précédents, un monde social se reconnaissait plus ou moins spontanément. Dans les sentiments personnels qu'exprimaient les œuvres de Beethoven, ce furent d'abord les individus qui se reconnurent. À part *La Bataille de Vittoria*, à peu près aucune de ses œuvres ne suscitera dès son apparition cet enthousiasme collectif, cet engouement de tout un milieu qui confère à l'auteur le prestige de la réussite sociale. Un par un, chaque auditeur, chaque lecteur reçoit le choc et réagit.

Un homme est amoureux, mélancolique, frappé par la mort d'un ami, en proie aux premières atteintes d'une infirmité ; il s'exprime, et ce sont les *Sonates* op. 14, la *Sonate* op. 10 n° 3, l'*adagio* du *Premier Quatuor*, la *Pathétique*. Celui qui entend ce chant n'a pas absolument besoin de savoir les circonstances exactes dont il est né ; il se sent concerné fraternellement, rejoint dans sa propre solitude. Tous ceux qui aiment Beethoven et qui se sont découverts en lui n'ont pas besoin de beaucoup d'imagination pour deviner quelle a pu être la première prise de contact de Moschelès, de Bettina ou de Schubert avec la musique beethovénienne. Et le rédacteur anonyme qui rendait compte de l'*Appassionata* dans la *Gazette de Leipzig* avait dû lui aussi éprouver cette rencontre comme un des événements les plus importants de sa vie, car il trouve spontanément pour en parler les mots mêmes que Beethoven emploiera bien plus tard : « Venue du cœur, qu'elle aille au cœur ! »

• Composition et sincérité

La condition d'une telle recherche, c'est qu'elle sache se refuser à toutes les sollicitations qui ne la favorisent pas. Ce n'est pas par raideur congénitale, c'est par nécessité organique que Beethoven écarte tout ce qui le détournerait de son chemin. Lui, si habile dans sa jeunesse à exprimer le caractère des autres ou à contrefaire le jeu et la manière de ses rivaux, à mesure qu'il prend conscience de sa propre tâche et qu'il décide de la mener à bien, devient de plus en plus rétif à l'idée de traiter un sujet étranger à son cœur.

Beaucoup plus extraverti, beaucoup moins occupé d'exprimer sa vie, le génie de Mozart fait contraste ici, par sa plasticité merveilleuse, avec celui de Beethoven. Il se plie sans effort à la variété des commandes et à la diversité des livrets. Peut-être même est-il secrètement reconnaissant de cette multiplicité qui lui permet de réaliser tant de virtualités musicales qu'il devine en lui. La musique est pour Mozart la justification suprême. Beethoven, lui, consacre sa vie à la musique, il aime passionnément son art. Mais Beethoven *existe* avant d'être musique. Il est d'abord lui-même, et c'est pour exister davantage qu'il crée son œuvre. Ses *Stimmungen* n'existent pas pour devenir de la musique, c'est la musique qui existe pour exprimer ses *Stimmungen*. L'art n'est pas une fin en soi, il est au service de l'existence.

La conséquence de cette manière de concevoir l'œuvre musicale, qui est de plus en plus celle de Beethoven, se déduit facilement. Alors que la musique de Mozart est essentiellement théâtrale, la musique de Beethoven est essentiellement lyrique. Quand nous nommons aujourd'hui Beethoven, nous pensons spontanément aux neuf symphonies, aux sonates pour piano, aux quatuors. Nous ne réalisons plus d'emblée à quel point la proportion des différents genres qui caractérisent l'œuvre de Beethoven est exceptionnelle à son époque. Haydn seul lui fraye la voie dans cette direction, et encore couronne-t-il sa carrière par deux oratorios. Mais tous les autres musiciens les plus célèbres du temps, de Gluck et de Mozart à Weber et à Rossini, sont précisément célèbres d'abord ou essentiellement comme auteurs d'opéras. Au fond de lui, Beethoven a conscience de son originalité : « C'est la symphonie où je suis dans mon élément à moi. Quand j'entends quelque chose en moi, c'est toujours le grand orchestre. » Or ce choix, non pas exclusif, mais préférentiel, de la musique instrumentale est dicté à Beethoven par le caractère de lyrisme personnel qu'il donne à son œuvre. Le texte d'un chant apporte encore avec lui un sens conceptuel, même vague, une référence à l'extérieur. Beethoven préférera confier aux seuls instruments la tâche d'exprimer avec une sécurité totale son univers intime. C'est pourquoi l'*Hymne à la joie* sera exposé par l'orchestre seul avant d'être repris par les voix.

• Après Beethoven

La musique de Beethoven est trop identique à la personnalité de son créateur pour faire école ou souffrir qu'on la copie. Personne, après Beethoven, ne pourra plus écrire comme avant lui. Son œuvre tranche l'histoire de la musique comme la prise de la Bastille tranche l'histoire politique. Avant, c'est l'Ancien Régime, mais après ? Après, ce n'est pas plus le règne indiscuté de Beethoven que la victoire définitive de la Révolution.

En réalité, la musique de Beethoven ne se distingue pas moins de celle de ses successeurs immédiats que de celle de ses plus proches devanciers. Les musiciens romantiques feront profession d'idolâtrer Beethoven. Ils lutteront vaillamment pour la diffusion de son œuvre. Ils achèveront la déroute de toute musique, de tout art, qui ne veut être qu'un divertissement de bonne société. Ils renoueront plus étroitement les liens de la musique avec le chant populaire, dans la ligne même de la recherche beethovénienne. Surtout, ils recevront de Beethoven le souci de penser leur création et leur existence tout ensemble, comme le besoin d'exprimer la durée psychologique.

Mais leur impressionnisme émotif se détournera de la dialectique beethovénienne, de la forte et souple unité de l'œuvre. Et leurs nostalgies idéalistes, leurs passivités mélancoliques les conduiront aux antipodes de cet optimisme héroïque, de cet élan actif de victoire, de ce libre corps à corps avec la joie qui caractérisent les rythmes de Beethoven.

Il serait passionnant de retracer l'histoire des biographies successives de Beethoven ; il serait tout aussi passionnant de retracer l'histoire des appréciations portées sur son œuvre. L'œuvre de Beethoven n'a jamais joui d'une gloire tranquille, du moins auprès des techniciens et des critiques. Il faut noter l'existence, quasi permanente, bien que de forme variée, d'une opposition à Beethoven parmi les professionnels de la musique et ceux qui se disent les « vrais » musiciens. Cette opposition ne vise certes pas son génie, ni sa grandeur humaine, ni sa valeur musicale, mais bien le but que poursuit sa musique. Ce qu'on lui reproche finalement, c'est de ne pas avoir joué le jeu de la corporation. C'est d'avoir fait de son œuvre un moyen au service d'une fin autre que la beauté musicale elle-même : la vie. C'est d'en avoir fait une action et non une évasion.

Sous tous les cieux, les hommes ne se sont cependant pas encore rassasiés d’entendre ses œuvres, et aucun indice ne donne à supposer que Beethoven cessera de sitôt d’être cette source où des millions d’êtres viennent puiser le courage et la joie. « Il sait tout, disait de lui Schubert, mais nous ne pouvons pas tout comprendre encore, et il coulera beaucoup d’eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris. »

Jean MASSIN

Brigitte MASSIN

Bibliographie

Écrits

E. ANDERSON dir., *The Letters of Beethoven*, 3 vol., Macmillan, Londres, 1961, rééd. Norton, New York, 1986
J. CHANTAVOINE dir., *Correspondance de Beethoven*, Calmann-Lévy, Paris, 1903, 7e éd. 1927
K. H. KÖHLER, G. HERRE & D. BECK dir., *Konversationshefte*, 10 vol. prévus, Musik-Verlag, Leipzig, 1968 sqq.
A. LEITZMANN dir., *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, 2 vol., Insel-Verlag, Leipzig, 1921
L. MAGNANI dir., *Les Carnets de conversation de Beethoven*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1972
J. G. PROD’HOMME dir., *Cahiers de conversation de Beethoven*, Corrêa, Paris, 1946.

Études

D. ARNOLD & N. FORTUNE dir., *The Beethoven Companion*, Norton, 1971
P. BADURA-SKODA & J. DEMUS, *Les Sonates pour piano de Beethoven*, Lattès, 1981
J. BARRAQUÉ, *Beethoven*, Paris, 1965
H. BERLIOZ, *Beethoven*, Paris, 1844, rééd. Buchet-Chastel, 1980 ; *Textes sur les symphonies de Beethoven*, Page après page, Paris,

2005
G. Biamonti, *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven*, Turin, 1968
A. Boucourechliev, *Beethoven*, Seuil, 1963, rééd. 1983 ; *Essai sur Beethoven*, Actes Sud, Arles, 1991
E. Buchet, *Ludwig van Beethoven, légendes et vérités*, Buchet-Chastel, 1966
E. Buenzod, *Pouvoirs de Beethoven*, Corrêa, 1936
J. Chantavoine, *Les Symphonies de Beethoven*, Mellotée, Paris, 1932, rééd. Belfond, 1970
B. Cooper dir., *Dictionnaire Beethoven*, Lattès, 1991
E. Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, 2 vol., Princeton Univ. Press, 1954, rééd. 1967
T. Von Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2 vol., Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1926
A. Gauthier, *Beethoven*, Hachette, 1969
J. Kerman, *Les Quatuors de Beethoven*, Seuil, 1974
G. Kinsky & H. Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichniss*, Henle, Munich-Duisbourg, 1955
P. H. Lang dir., *The Creative World of Beethoven*, New York, 1971
J. Lonchampt, *Les Quatuors à cordes de Beethoven*, Paris, 1956, n^{lle} éd. Fayard, 1987
I. Mahaim, *Beethoven. Naissance et renaissance des derniers quatuors*, 2 vol., Desclée De Brouwer, 1964
J. De Marliave, *Les Quatuors de Beethoven*, Alcan, 1925, rééd. 1960
J. & B. Massin, *Ludwig van Beethoven*, Club français du livre, Paris, 1955, rééd. rev. et corr., Fayard, 1967 ; *Recherche de Beethoven*, *ibid.*, 1970
J. G. Prod'homme, *La Jeunesse de Beethoven*, Delagrave, Paris, 1927 ; *Les Symphonies de Beethoven*, *ibid.*, 1906, éd. rév. 1949, rééd. 1977 ; *Les Sonates pour piano de Beethoven*, *ibid.*, 1937
R. Rolland, « La Vie de Beethoven », in *Les Cahiers de la quinzaine*, Paris, 1903 ; *Beethoven : les grandes époques créatrices*, 7 vol., éd. du Sablier, Paris, 1930-1949 ; rééd. en 1 vol., Albin Michel, 1966, réimpr. 1992
C. Rosen, *Le Style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Gallimard, 1978
A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, 1840 (*Biographie de Beethoven*, Paris, 1865)
J. Schmid-Görg dir., *Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn*, 7 vol., Bonn, 1954-1976
K. Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende*, 2 vol., Leipzig, 1953

M. Solomon, *Beethoven*, Macmillan, New York, 1977 (trad. H. Hildenbrand, *Beethoven*, Lattès, 1985)
R. Stricker, *Le Dernier Beethoven*, Gallimard, Paris, 2003
A. W. Thayer & H. Deiters, *Ludwig van Beethoven Leben*, 5 vol., Breitkopf u. Härtel, 1901-1917
A. Tyson dir., *Beethoven studies*, 2 vol., Londres-New York, 1973-1977
R. Wagner, *Beethoven*, Gallimard, 1970, nouv. éd. trad. par T. de Wyzewa, Stalker, Paris, 2006
F. G. Wegeler & F. Ries, *Notices biographiques sur Ludwig van Beethoven*, Dentu, Paris, 1862.

BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)

Cette cantatrice allemande était considérée comme la plus grande soprano wagnérienne de sa génération. Contrairement aux chanteuses qui l’avaient précédée dans le même répertoire, elle était dotée d’un grand tempérament d’actrice. Sa voix, moins puissante que celle de Birgit Nilsson, par exemple, possédait un caractère dramatique qui a conféré une nouvelle dimension aux héroïnes de Wagner et de Richard Strauss qu’elle a incarnées.

Hildegard Behrens naît à Varel, près d’Oldenburg, dans le nord de l’Allemagne, le 9 février 1937, dans une famille de médecins. Après avoir terminé des études de droit, elle se consacre au chant, qu’elle a découvert dans des chœurs d’étudiants. Elle travaille le chant avec Ines Leuwen à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau et débute en 1971 à l’Opéra de cette même ville, dans le rôle de la Comtesse (*Les Noces de Figaro* de Mozart). À l’Opéra-Studio (1971) puis à la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf-Duisburg (1972-1974) et à l’Opéra de Francfort (à partir de 1974), elle chante notamment Fiordiligi (*Così fan tutte* de Mozart), Agathe (*Le Freischütz* de Weber), Marie (*Wozzeck* de Berg), Elsa (*Lohengrin* de Wagner) et le rôle-titre de *Kátia Kabanová* de Janáček. Elle débute au Metropolitan Opera de New York en 1976, dans Giorgetta (*Il Tabarro* de Puccini), et l’année suivante au Covent Garden de Londres, dans Leonore (*Fidelio* de Beethoven). Au Met, elle participera à 171 représentations entre 1976 et 1999. Karajan, qui l’a entendue à Düsseldorf pendant des répétitions de *Wozzeck*, lui offre le rôle-titre de *Salomé* de Richard Strauss, qu’elle chante à Salzbourg durant le festival de Pâques et enregistre sous sa direction en 1977. Elle se produit sur les plus grandes scènes du monde. À Düsseldorf (1977) puis à l'Opéra de Paris (1980), elle est l'Impératrice de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. À Salzbourg, pour les quatre-vingt-cinq ans de Karl Böhm (1979), elle chante le rôle-titre d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss. Elle s'affirme dans le répertoire wagnérien avec Elisabeth (*Tannhäuser*), puis Senta (*Le Vaisseau fantôme*, 1978). Elle aborde Sieglinde (*La Walkyrie*) à Monte-Carlo en 1979, rôle qu'elle reprend aussitôt à Munich, à Düsseldorf et à New York, au Met (1981).

La légende Behrens est en marche. En 1980, elle chante Isolde à Zurich et à Munich (sous la direction de Wolfgang Sawallisch) ; elle l'enregistre en 1981 avec Leonard Bernstein. En 1982, elle incarne Turandot, Elettra (*Idomeneo* de Mozart au Met), puis c'est Tosca (au disque) avec Lorin Maazel, rôle qu'elle chante à Paris avec Luciano Pavarotti (Cavaradossi) et au Met avec Plácido Domingo, dans une production de Franco Zeffirelli (1985). Elle débute à Bayreuth en 1983, sous la direction de Georg Solti, dans la mise en scène de la *Tétralogie* par Peter Hall, en chantant les trois Brünnhilde (*La Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des dieux*) dans le même cycle, performance renouvelée jusqu'en 1986, puis au Met de 1986 à 1989 et en 1997 (avec James Levine), à Munich en 1987 (avec Wolfgang Sawallisch) et à Vieune (1992-1993, avec Christoph von Dohnányi). Elle aborde en 1987, au Palais-Garnier, à Paris, sous la direction de Seiji Ozawa, le rôle-titre d'*Elektra* de Richard Strauss, qu'elle va reprendre dans le monde entier (Met en 1992, Teatro Colón de Buenos Aires, Staatsoper de Vienne, Covent Garden, Munich et Salzbourg en 1996). L'État autrichien lui décerne en 1995 le titre de Kammersängerin. Elle enrichit son répertoire avec des incarnations aussi diverses que Cassandre (*Les Troyens* de Berlioz), Emilia Marty (*L'Affaire Makropoulos* de

Janáček), le rôle-titre de *Rusalka* (Dvořák), Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Mascagni), Katerina Ismaïlova (*Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch). Elle aborde Kundry (*Parsifal* de Wagner) au concert en 1998 et à la scène, à Dresde, en 2000. Cette même année 2000, elle est une étonnante Veuve joyeuse au Gärtnerplatztheater de Munich. L'année suivante, au festival de Salzbourg, elle incarne Kostelnička (*Jenůfa* de Janáček) sous la direction de John Eliot Gardiner, rôle avec lequel elle fait ses adieux à la scène lyrique, au Capitole de Toulouse, en octobre 2004. Elle se consacre alors à la mélodie et à l'enseignement.

Toujours avide de découvertes, elle a fait revivre en 1986, au disque, sous la direction de Michel Plasson, l'opéra d'Albéric Magnard *Guercœur* (rôle de Vérité). En 1995, elle crée le cycle de mélodies *Le Cercle Kleist* de René Koering et, le 24 juillet 1999, au festival de Salzbourg, *Cronaca del luogo*, une *azione musicale* écrite spécialement pour elle par Luciano Berio, dans laquelle elle incarne une impressionnante prostituée. Elle meurt subitement à Tōkyō, le 18 août 2009.

Hildegard Behrens s'inscrit dans la longue filiation des cantatrices wagnériennes, de Kirsten Flagstad à Birgit Nilsson et Leonie Rysanek. Mais, loin de reproduire un modèle figé, elle l'enrichit par sa personnalité exigeante et son étonnante présence physique. Moins héroïque que ses aînées, elle incarne la beauté féminine avec une humanité poignante. Venue assez tard à la scène, elle possède une maturité qui lui permet de gérer habilement la progression de son répertoire, qu'elle veut le plus large possible. Ainsi a-t-elle refusé à Karajan de chanter prématurément Elektra après le succès de Salomé. Elle n'évite pas les épreuves parfois surhumaines, comme ces *Tétralogie* successives ou ces multiples Elektra, mais connaît ses limites, se maintenant toujours juste en deçà de l’impossible. Malgré ses incursions dans le répertoire dramatique, elle gardera sa voix de soprano lyrique presque intacte, sans avoir à subir cette mutation vers des rôles plus graves qu’ont connue toutes les cantatrices.

Dans sa discographie, on retiendra : de Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (rôle-titre, avec Peter Hofmann, Hans Sotin, Theo Adam, Chœur et Orchestre symphonique de Chicago, dir. Georg Solti, enregistré en 1979) ; d’Alban Berg, *Wozzeck* (rôle de Marie, avec Franz Grundheber, Philip Langridge, Heinz Zednik, Chœur de l’Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vieune, dir. Claudio Abbado, vidéo, mise en scène d’Adolf Dresen, enregistré en 1987) ; d’Albéric Magnard, *Guercœur* (rôle de Vérité, avec Michèle Lagrange, Nathalie Stutzmann, José Van Dam, Gary Lakes, Nadine Denize, chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson, enregistré en 1986) ; de Giacomo Puccini, *Tosca* (rôle-titre, avec Plácido Domingo, Cornell MacNeil, chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York, direction Giuseppe Sinopoli, vidéo, mise en scène de Franco Zeffirelli, enregistré en 1985) ; de Richard Strauss, *Elektra* (rôle-titre, avec Christa Ludwig, Nadine Secunde, Ragnar Ulfung, Jorma Hynninen, Chœur du festival de Tanglewood, Orchestre symphonique de Boston, dir. Seiji Ozawa, enregistré en 1988) ; *La Femme sans ombre* (rôle de la Femme du Teinturier, avec Plácido Domingo, Julia Varady, José Van Dam, Sumi Jo, Chœur de l’Opéra de Vienne, Petits Chanteurs de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti, enregistré en 1989 et 1991) ; *Salomé* (rôle-titre, avec Agnes Baltsa, José Van Dam, Heinz Zednik, Wiesław Ochman, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan, enregistré en 1977-1978) ; de Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (rôle d’Isolde, avec Peter Hofmann, Hans Sotin, Bernd Weikl, Yvonne Minton, Chœur et Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, direction Leonard Bernstein, enregistré en 1981) ; *Le Vaisseau fantôme* (rôle de Senta, avec Robert Hale, Iris Vermillion, Josef Protschka, Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Christoph von Dohnányi, enregistré en 1991) ; *La Walkyrie* (rôle de Brünnhilde, avec Julia Varady, Robert Schunk, Robert Hale, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989) ; *Siegfried* (Brünnhilde, avec René Kollo, Robert Hale, Julie Kaufmann, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989) ; *Le Crépuscule des dieux* (Brünnhilde, avec René Kollo, Kurt Moll, Lisbeth Balslev, Waltraud Meier, Orchestre d'État de Bavière, direction Wolfgang Sawallisch, enregistré en 1989).

Alain PÂRIS

BEIDERBECKE BIX (1903-1931)

Cet asocial typique, ce soliste de jazz marginal aurait pu être un héros de Scott Fitzgerald : du reste, la vie de Beiderbecke a inspiré un roman et un film, tous deux intitulés *Le Jeune Homme à la trompette*. Surtout, Bix est l'un des très rares solistes de race blanche qui se soit hissé au niveau des grands créateurs noirs. Avec lui — qui fut un cornettiste bouleversant (*Mississippi Mud*, 1928) mais aussi un pianiste plein d'originalité, comme en témoigne son fameux *In a Mist* (1927), très influencé par l'impressionnisme français — apparaît un « jazz blanc » qui n'est pas la simple copie par un Blanc de la musique inventée par les Noirs, mais sa réinterprétation à travers une sensibilité irréductiblement occidentale, toute référence à l'Afrique se trouvant brusquement vidée de sens. Beiderbecke doit beaucoup à Oliver et à Armstrong, mais il a apporté à la musique négro-américaine une qualité de lyrisme — poétique, méditatif, souvent désenchanté, toujours fragile et retenu — avant lui inouïe. Par le romantisme nostalgique et parfois somnambulique de son inspiration, par sa sonorité moelleuse, un peu mate dans certaines improvisations, Bix peut être considéré comme un précurseur du style « cool » des années cinquante.

Alain GERBER

BEINUM EDUARD VAN (1901-1959)

Chef d’orchestre néerlandais.

Eduard Alexander van Beinum voit le jour le 3 septembre 1901, à Arnhem, aux Pays-Bas. Pianiste et altiste de formation, il passe une année au sein des cordes de l’Orchestre philharmonique de sa ville natale, puis entre au conservatoire d’Amsterdam à l’âge de dix-sept ans. Après avoir occupé plusieurs postes mineurs, il dirige l’orchestre et le chœur catholique de la ville de Haarlem jusqu’en 1931, date à laquelle il est nommé chef assistant de l’Orchestre du Concertgebouw d’Amsterdam. En 1938, il est promu au rang de premier chef, qu’il partage avec Bruno Walter. Lorsque l’activité musicale reprend après la libération des Pays-Bas en 1944, Eduard van Beinum prend la tête de l’institution en tant que premier chef, poste qu’il conservera jusqu’à sa mort, et effectue de nombreuses tournées. De 1949 à 1951, il dirige l’Orchestre philharmonique de Londres, où il encourage et promeut le compositeur Malcolm Arnold. Van Beinum fait ses débuts aux États-Unis en 1954, avec l’Orchestre de Philadelphie, avant d’effectuer des tournées dans le pays avec l’Orchestre du Concertgebouw. Nommé directeur musical de l’Orchestre philharmonique de Los Angeles en 1956, il meurt subitement lors d’une répétition, le 13 avril 1959, à Amsterdam.

Guidé par un souci de sobriété, Van Beinum conduit l’orchestre sans baguette ni presque aucun geste. En dépit d’une programmation conventionnelle, il doit sa réputation à ses interprétations intelligentes et dépourvues de fantaisies, scrupuleusement fidèles à la partition.

E.U.

BELAFONTE HARRY (1927-)

Chanteur américain, né le 1er mars 1927 à New York.

Né d’un père martiniquais et d’une mère jamaïcaine émigrés aux États-Unis, Harold George Belafonte, Jr. suit sa mère lorsque celle-ci retourne vivre en Jamaïque de 1935 à 1940. Il quitte le lycée pour rentrer dans la marine américaine au milieu des années 1940. De retour à New York, le jeune Harry fréquente l’école d’art dramatique – Dramatic Workshop – fondée par Erwin Piscator. Repéré dans un numéro de chant, il décroche un contrat dans une boîte de nuit et enregistre des titres populaires. En 1950, Harry Belafonte se lance dans la chanson folk. Il épluche alors les archives de la bibliothèque du Congrès, apprenant les airs populaires américains qu’il y découvre. Il interprète également des chansons venues des Caraïbes et se produit dans les cabarets et les théâtres. Jouant de son charme, il est souvent l’invité des programmes télévisés de variété. Grâce à des succès comme *Day-O (Banana Boat Song)* et *Jamaica Farewell,* il lance une mode pour le rythme antillais du calypso. Au milieu des années 1950, *Harry Belafonte* et *Mark Twain and Other Folk Favorites* inaugurent le début d’une série d’albums de chansons folk à succès.

Harry Belafonte incarne le premier rôle masculin (bien qu’il ne chante pas) dans la comédie musicale *Carmen Jones,* adaptation de l’ouvrage de Bizet portée au cinéma en 1954 par Otto Preminger. Ce premier succès au grand écran lui permet de décrocher la tête d’affiche dans *Island in the Sun* (1957, *Une Île au soleil*). Belafonte produit en outre le film *Odds Against Tomorrow* (1959, *Le Coup de* *l'escalier*), dans lequel il figure également, et devient dès les années 1960 le premier producteur de télévision afro-américain. Belafonte fait ainsi découvrir au public américain deux chanteuses de talent, la Sud-Africaine Miriam Makeba et la Grecque Nana Mouskouri. Militant en faveur des droits civiques, il soutient également des causes humanitaires. Dans les années 1970, Belafonte relègue sa carrière musicale au second plan pour jouer dans les films *Buck and the Preacher* (1972, *Buck et son complice*) et *Uptown Saturday Night* (1974). Par la suite, il se consacre principalement à la lutte pour les droits de l'homme dans le monde.

E.U.

BELLINI VINCENZO (1801-1835)

Introduction

Vincenzo Bellini est l’un des représentants majeurs de ce qu’il est convenu d’appeler le « second bel canto », et il en est sans doute le plus attachant. Son œuvre, moins abondante que celle de Donizetti, évite la vulgarité qui dépare certaines partitions du compositeur de Bergame, dans les moments les moins bons. Elle est plus homogène que celle de Rossini. Mais elle reste relativement stable, et on chercherait en vain chez Bellini la transformation puissante qu’a connue l’art de Verdi. La dizaine d’opéras qu’il a laissés, d’*Adelson e Salvini* (1825) aux *Puritains* (1835), témoigne, malgré le passage de Naples à Paris, d’une continuité qui peut même donner l’impression d’un même opéra perpétuellement repris et recommencé.

• Une carrière de dix ans

Vincenzo Bellini naît le 3 novembre 1801 en Sicile, à Catane, et il est encore aujourd’hui l’orgueil de cette ville, qui lui a dédié son théâtre, le Teatro Massimo Bellini, inauguré le 31 mai 1890, avec *Norma*. La protection d’un riche seigneur a permis à cet enfant d’une famille modeste d’être admis au Real Collegio di Musica de Naples, alors dirigé par Niccolò Zingarelli. Il est remarqué par le puissant impresario Domenico Barbaja, qui va l’orienter vers le théâtre lyrique et l’aider dans sa carrière.

Entre le 11 et le 15 février 1825, *Adelson e Salvini,* un dramma semiserio en deux actes, est créé au Real Collegio di Musica di San Sebastiano de Naples. Le deuxième ouvrage lyrique de Bellini, un melodramma en deux actes, connaîtra deux versions : *Bianca e Fernando,* créé au Teatro San Carlo de Naples le 30 mai 1826, et *Bianca e Gernando,* créé au Teatro Carlo Felice de Gênes le 7 avril 1828. Mais la notoriété de Bellini date surtout d'un mélodrame lyrique en deux actes, *Il Pirata,* pour lequel il s'est associé pour la première fois comme librettiste Felice Romani : l'œuvre est créée à la Scala de Milan le 27 octobre 1827. Suivra deux ans plus tard (le 14 février 1829), sur la même scène, celle du mélodrame en deux actes *La Straniera,* également sur un livret de Romani.

Puis les théâtres changent, en Italie d'abord : *Zaira,* tragedia lirica en deux actes sur un livret de Romani, est créée au Teatro Ducale de Parme le 16 mai 1829, la tragedia lirica en deux actes sur un livret de Romani *I Capuleti e i Montecchi* le 11 mars 1830, à La Fenice de Venise. Pour ce dernier ouvrage, Bellini reprenait un sujet déjà traité par son maître Zingarelli dans son *Giulietta e Romeo* (1796), dont un air restera traditionnellement inséré lors des représentations de l'œuvre de l'élève.

Pour le melodramma en deux actes sur un livret de Romani *La Sonnambula,* créé le 6 mars 1831 au Teatro Carcano de Milan, Bellini bénéficie, pour le rôle-titre (Amina), d'une cantatrice d'exception, Giuditta Pasta, à laquelle son destin de compositeur semble désormais lié. Giuditta Pasta tiendra encore les rôles-titres lors des créations de *Norma,* à la Scala, le 26 décembre 1831, et de *Beatrice di Tenda,* à La Fenice, le 16 mars 1833.

L'échec de cette dernière œuvre incitera Bellini à renoncer à la collaboration avec Romani et à se rendre à Londres, puis à Paris. Il va disposer d'un quatuor vocal exceptionnel – Giulia Grisi (Elvira), Giovanni Battista Rubini (Arturo), Antonio Tamburini (Riccardo) et Luigi Lablache (Giorgio) – pour la création de son nouvel opéra, qui sera le dernier, *I Puritani*, le 24 janvier 1835, au Théâtre-Italien, à Paris, dont le librettiste est Carlo Pepoli.

Vincenzo Bellini meurt à Puteaux, près de Paris, le 23 septembre 1835, dans des conditions qui restent mystérieuses. Mais la thèse de l'empoisonnement a perdu de son crédit au profit d'une brève maladie qui sans doute l'emporta prématurément.

• Situation de Bellini

Le terrible critique Paul Scudo, consacrant en juillet 1848 quelques pages à « Donizetti et l'école italienne depuis Rossini » à l'occasion de la mort du compositeur à Bergame, savait rendre hommage au maître de Catane, Vincenzo Bellini : celui-ci, note-t-il, échappe à l'influence de Rossini, et s'inspire directement des maîtres du XVIIIe siècle. « Il procède particulièrement de Paisiello, dont il a la suavité, et dont il aime à reproduire la mélopée pleine de langueur. ». À cet égard, la Somnambule serait la fille de Nina, l'héroïne de Paisiello.

Trait d'union dans le temps, Bellini est aussi un trait d'union dans l'espace. Venu à Paris, le compositeur, dont les mérites n'ont jamais été égalés à ceux du maître de Bonn, semait à tous vents, avec une infatigable profusion, des mélodies magnifiques et de la plus rare qualité, les distribuant gratuitement comme il les avait reçues, sans même penser à se reconnaître le mérite de les avoir enfantées. Selon Scudo, « Beethoven a constitué à la musique un patrimoine qui semble n'être dû qu'à son labeur obstiné. Bellini a reçu la mélodie sans avoir eu la peine de la demander, comme si le

Ciel lui avait dit : „Je te donne tout juste ce qui manquait à Beethoven“ » (cité dans le tome IV, *L’Opéra*, de *Plaisir de la musique* de Roland-Manuel, avec la collaboration de Nadia Tagrine, Seuil, 1957, pp. 168-169). Le risque serait d’accentuer un tel contraste, de ne parler que de la grâce bellinienne, en négligeant la force dramatique de ce théâtre lyrique. Richard Wagner avait déjà su la reconnaître, qui dirigea *Norma* à Riga en 1837.

Au total, Bellini forme, selon Scudo, « un tout exquis, plein de charme et de mystère » (Paul Scudo, *Critique et littérature musicales*, première série, 3e édition, Hachette, 1856, pp. 93-94). Le jugement du critique n’échappe pas à des poncifs qui sont aujourd’hui heureusement remis en question. Bellini, « nature fine et délicate », serait un « génie mélodique plus tendre que fort et plus ému que varié ». Il serait le « musicien d’un instinct heureux, qu’une éducation hâtive n’avait pas suffisamment développé ». Son instrumentation serait généralement faible. Scudo en fait l’héritier des pâtres de sa Sicile natale, mais il lui reconnaît une qualité d’âme exceptionnelle.

• Principales caractéristiques de son œuvre

Pour rendre justice à Bellini, il faut bousculer quelques idées reçues.

Il a fait de solides études musicales et son inclination première le portait au style d’église : nous avons conservé certaines de ses partitions sacrées.

L’art de Bellini repose sur la juxtaposition plus que sur l’insertion dans un développement savamment élaboré. Mais il a un sens aigu de la progression dramatique, et l’invention mélodique n’est pas indépendante de cette dynamique. Un air peut être exposé d'une manière brève, presque fugitive, tel l'air d'Arturo « Eri tu dunque » à l'acte I de *La Straniera*. Les scènes s'organisent en plusieurs mouvements enchaînés : ainsi pour le don de l'anneau à la fin de l'acte I de *La Sonnambula*. Cette juxtaposition, qui incite le compositeur à jeter comme à pleines poignées ses inventions mélodiques, explique des reprises de motifs à l'intérieur d'un même opéra ou d'un opéra à l'autre. En 1830, par exemple, Bellini a repris dans *I Capuleti e i Montecchi*, version plutôt lointaine du *Romeo and Juliet* de Shakespeare, les principaux éléments de sa *Zaira* antérieure.

Le propre du bel canto tel que le conçoit Bellini n'est pas l'abandon au chant pur, mais l'expression juste des passions. C'est faute de l'avoir compris que Stendhal s'est montré injuste à l'égard du maître de Catane, et en particulier de *La Straniera*, une œuvre magnifique et injustement négligée, qui ne se réduit pas au mélodrame *L'Étrangère*, de Charles-Victor Prévôt, vicomte d'Arlincourt, qui en constitue la trame.

Le moment essentiel, dans un opéra de Bellini, est celui du « gel », qui marque un arrêt dans la progression du drame. Le sublime est atteint lorsque ce suspens conduit à une extase : la cantilène d'Imogene dans *Il Pirata* (« Col sorriso d'iunocenza »), l'aria d'Isoletta dans *La Straniera* (« Ah ! se non m'ami più »). Cette caractéristique est celle de « Casta Diva », moment absolu de bel canto, sur un accompagnement d'arpèges et avec le déploiement éperdu de la flûte. Mais, comme dans *Le Lac* de Lamartine, le sentiment d'un temps immobilisé ne peut être qu'une illusion, et le drame l'emportera. Si Norma cède à la pente d'une rêverie nostalgique, qui se déploie en de nombreuses fioritures, sa prière à la Lune se transforme en une supplication secrètement adressée au proconsul romain, Pollione, pour qu'il redevienne celui qu'il était et pour qu'il la gratifie à nouveau d'un amour qui aurait retrouvé toute sa fraîcheur d'antan.

Il n'y a pas un opéra de Bellini qui éclipserait tous les autres, même pas le plus célèbre d'entre eux, *Norma*. On ne peut qu'être frappé par l'unité de l'ensemble de sa production. Il ne faut négliger ni *Bianca e Fernando*, ni même *Adelson e Salvini*, les œuvres de ses débuts. *Zaira* constitue un très bon exemple de fidélité et de liberté à la fois, dans le traitement que fait subir son librettiste préféré, Felice Romani, au texte de la tragédie *Zaïre* de Voltaire, avec par exemple le dédoublement du personnage de Corasmino. D'un point de vue technique, *Les Puritains* est sans doute l'œuvre qui va le plus loin, les actes cessant d'être une succession de morceaux et se resserrant dans une nouvelle unité. En France d'ailleurs, à sa mort, en 1835, Bellini était avant tout considéré, par Balzac par exemple, comme le compositeur des *Puritains*.

• D'une « Norma » à l'autre

Pour nous, Bellini est d'abord, c'est vrai, l'auteur de *Norma*. À son époque, cet opéra, d'abord médiocrement accueilli, était parvenu peu à peu à plaire au public. *Les Martyrs* de Chateaubriand (1809) avaient mis la Gaule à la mode : un opéra druidique ne pouvait que toucher. Et la cavatine chantée à la Lune par Norma sa prêtresse, « Casta Diva », interprétée alors par Giulia Grisi, naguère par Maria Callas ou par Montserrat Caballé, aujourd'hui par June Anderson, reste une des expressions les plus pénétrantes et les plus nostalgiques du genre humain ; quant au finale de *Norma*, il s'agit de l'une des plus belles scènes qui soient au théâtre lyrique. Théophile Gautier reconnaissait que dans cette partition « l'instinct passionné de l'art s'élève de lui-même à ce que la science a de plus élevé, et que l'inspiration plane sans peine bien au-delà des régions que l'étude peut atteindre ».

Fallait-il pour cela dépasser la tragédie d'Alexandre Soumet ? Plus que jamais se pose le problème du livret, mais d'un livret ici transcendé par une musique géniale. On aurait tort de croire que le compositeur romantique s'inspire toujours nécessairement d'un écrivain romantique. Sans doute Bellini s'est-il intéressé à *Ernani*, sans véritablement aboutir, et avant que Verdi ne traite le sujet. Mais il a composé son premier opéra, *Adelson e Salvini*, d'après une « anecdote anglaise » de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, un écrivain du xviiie siècle, son cinquième, *Zaira*, d'après une tragédie de Voltaire.

Pour son huitième opéra, *Norma*, en 1831, au milieu de sa carrière, la situation est beaucoup plus ambiguë. En effet, l'écrivain français – Alexandre Soumet (1786-1845) – dont le librettiste Felice Romani a tiré le texte est un néo-classique et un romantique à la fois. Bellini se situera donc à certains égards au-delà et à certains égards en deçà de lui

C'est au théâtre qu'Alexandre Soumet doit ses plus grands succès, à partir de *Clytemnestre* en 1822, dont le jeune Victor Hugo loue les « beaux vers ». *Norma*, sa nouvelle tragédie, vient en 1831, après *Cromwell* et sa Préface (1827), et surtout après *Hernani*, enjeu en 1830 de la célèbre « bataille » théâtrale qui a abouti au triomphe de Hugo et du drame romantique. Il fallut la musique de Bellini pour sauver une pièce de théâtre qui était trop romantique pour les classiques, trop classique pour les romantiques. Soumet avait d'ailleurs collaboré auparavant à des opéras, en particulier au *Siège de Corinthe* de Rossini (1826). Il a signé *Norma*, tragédie en cinq actes, avec Jules Lefèvre, un jeune auteur qui, dit-il, « promet à la France d'avoir un jour son lord Byron ».

La première représentation de la pièce eut lieu le 6 avril 1831 au Théâtre royal de l'Odéon. Le texte est publié par l'éditeur Barba la même année. L'intention était d'introduire le christianisme dans le monde païen, avec le personnage de Clotilde, présentée comme « nourrice chrétienne ». La jeune Adalgise elle-même est tentée par cette nouvelle religion. Mais Norma, la grande prêtresse du dieu Irminsul, reste la rebelle et montrera, dans la fin de la tragédie, la grandeur païenne d'une Médée. Au contraire, dans le livret écrit par Felice Romani à l'intention de Bellini, l'imagerie chrétienne disparaît, ce qui n'empêche pas le drame d'évoluer vers une rédemption qui est la forme romantique du christianisme.

L'ambiguïté est sensible dès le cadre initial : l'action se déroule en Gaule, pendant l'occupation romaine, à une époque indéterminée. Le décor est constitué par le bois sacré des Druides, avec, au milieu, le chêne du dieu Irminsul et, au pied de l'arbre, une pierre druidique servant d'autel. Il devrait donc s'agir d'une représentation païenne. Mais on songe aux *Martyrs* de Chateaubriand, où l'écrivain avait voulu montrer comment, dans un monde païen qui mourait de l'excès de son propre principe, sous le poids de la nature et de la volupté, les vertus éparses elles-mêmes ne pouvaient s'épanouir si elles n'étaient éclairées par la flamme de la foi chrétienne. On attend avec curiosité et impatience ce qui peut être, dans la *Norma* de Soumet, l'équivalent du célèbre moment de l'invocation à la Lune. Quand la grande prêtresse apparaît, elle est l'analogue de la Velléda des *Martyrs*. Pourtant, la situation n'est pas la même : Norma est liée au proconsul Pollion, dont elle a deux fils, Clodomir et Agénor. Elle va être délaissée par son amant au profit d’une jeune Gauloise qui doit elle-même devenir prêtresse, Adalgise.

Les enfants de Norma sont des personnages à part entière chez Soumet (on le voit clairement au début de l’acte II de la tragédie). Ils ne sont que de simples figurants dans l’opéra. Romani a supprimé tout cet épisode, qu’il a sans doute considéré comme faible et inutile, et qui serait assurément languissant et fastidieux dans un ouvrage lyrique. Le résultat est heureux : le début de l’acte II est un grand moment dans la *Norma* de Bellini, et il correspond plutôt, assez vaguement d’ailleurs, au début de l’acte III de Soumet.

Romani a choisi, en plein accord avec Bellini, d’ouvrir le troisième acte sur la méditation saisissante de Norma seule, donc sans dialogue avec les enfants. Tout se passe alors comme si l’héroïne évacuait de sa pensée le décevant Pollione, à la faveur du chant libérateur, qui atteint le sommet de son intensité. Les scènes 2 et 3 de l’acte III de Soumet sont regroupées dans la scène 3 de Romani-Bellini, pour le célèbre duo « Mira, o Norma ». Mais la promesse faite par Adalgise de faire renaître l’amour de Pollione pour Norma ne sera pas tenue. D’où l’inévitable déclenchement de la guerre. Soumet, dans le même passage, se montrait encore une fois plus proche de Chateaubriand qui, avec Racine, est son grand modèle littéraire et reste proche de ses choix idéologiques.

Dans la tragédie française, à la scène 4 de l’acte IV, Pollion est fait prisonnier dans le bois sacré. Norma exerce d’abord sur lui une manière de chantage, mais elle ne peut s’empêcher ensuite de laisser éclater sa générosité. Curieusement, Soumet allait jusqu’à envisager, dans l’acte V, une possible conversion de Norma à la religion chrétienne. Il se rabattait en définitive sur un dénouement païen et plutôt désespéré. Le couple était promis au bûcher, mais Adalgise, pardonnée, était sauvée, tandis que Norma, en proie, telle Médée, au *furor*, précipitait ses deux fils dans la mort.

Romani s'est écarté d'un tel mélange de Sénèque et de Racine. Et Bellini, qui semblait pourtant avoir une prédilection pour les scènes de folie, a refusé cette fois cette possibilité trop facile. Pollione est éperdu devant la conduite sublime de Norma. Oroveso lui-même, l'Orovèse de Soumet, le père de Norma, le chef des Gaulois, est bouleversé. L'opéra y gagne en humanité par rapport à la tragédie française, un peu raide, et peu nuancée dans sa psychologie.

Avec *Norma*, Romani et Bellini ont atteint le sublime sans le secours du christianisme, en faisant appel à une rédemption toute romantique et en faisant confiance au déploiement du cantabile. Ce qui explique la place exceptionnelle que tient cet ouvrage auprès de tous les publics depuis deux siècles.

Pierre BRUNEL

Bibliographie

Sur l'homme et le compositeur

P. Brunel, *Vincenzo Bellini*, Fayard, Paris, 1981

D. R. B. Kimbell, *Vincenzo Bellini : Norma*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1998

S. Maguire, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, Garland, New York-Londres, 1989

L. Orrey, *Bellini*, Dent, Londres, 1969

H. Weinstock, *Vincenzo Bellini. His Life and His Operas*, Alfred A. Knopf, New York, 1971.

Sur ses opéras

Dans *L’Avant-scène opéra* : *Norma,* nº 29, 1980, nouv. éd. nº 236, 2007 ; *Les Puritains,* nº 96, 1987 ; *Les Capulets et les Montaigus,* nº 122, 1989 ; *La Somnambule,* nº 178, 1997.

Témoignages et critiques

V. Bellini, *Epistolario,* Mondadori, Vérone, 1943
P. Scudo, *Critique et littérature musicales,* Hachette, Paris, 1856, rééd. Minkoff, Genève, 1986.

On pourra consulter aussi :

H. DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska,* édition établie par Roger Pierrot, Robert Laffont, Paris, 1990
H. Berlioz, *Mémoires,* Paris, 1865, édition présentée et annotée par Pierre Citron, Flammarion, Paris, 1991
STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817,* Paris, 1817, repris dans V. Del Litto dir., *Stendhal. Voyages en Italie,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1973 ; *Vie de Rossini,* Paris, 1824, révisé par Henry Prunières, Champion, Paris, 1923, rééd. coll. Folio, Gallimard, Paris, 1992.

BELLMAN CARL MICHAEL (1740-1795)

C’est dans un milieu aristocratique et aisé de Stockholm, que se déroule l’enfance de Carl auprès d’un père fonctionnaire et d’une mère, fille d’un pasteur de Stockholm. Des savants et des aristocrates fréquentent la maison des Bellman. Une bonne instruction est donnée à domicile à Carl Michael par des précepteurs qui mettent l’accent sur l’étude des langues. Il apprend à « manier la lyre d’Apollon », s’exerce à traduire des psaumes et des écrits édifiants. Engagé à l’essai à dix-sept ans par la Banque d’État, il abandonne ce poste au bout d’une année, pour s’inscrire à l’université d’Uppsala, mais le reprend quelques mois plus tard. Se livrant à une vie de plaisirs, il s’endette rapidement et doit s’enfuir en Norvège pour échapper à ses créanciers. Ce sera son seul voyage à l’étranger. Bientôt revenu sous sauf-conduit dans son pays, il est engagé par une administration, puis par la Direction générale des douanes.

On date de 1764 les premières chansons de Bellman. Au début de sa carrière littéraire, il brosse des tableaux de la vie populaire, écrit des satires et des parodies de la Bible. C’est avec les chansons à boire qu’il donne ses premières grandes contributions poétiques. Il s’inspire de la littérature suédoise du XVII^{e} siècle, des traditions allemandes, mais surtout de la chanson française qu’il connaît par des acteurs et des artistes français vivant à Stockholm. Pour la musique proprement dite, il puise à des sources très diverses, mais particulièrement aux vaudevilles et aux opérettes de Vadé, de

Favart, de Collé, de Piron et de Panard. Ces larcins lui permettent d'instituer un contraste comique entre la musique et le texte. Il déploie dans l'exécution de ses œuvres de grands talents d'imitateur : selon des témoignages de l'époque, il contrefait à merveille à l'aide de sa voie ou d'appareils divers les sons des instruments et les cris d'animaux.

Quand Bellman introduit en Suède la parodie de la Bible, il n'existe que de très sérieuses chansons bibliques. C'est à l'Ancien Testament et particulièrement aux livres apocryphes que l'artiste emprunte ses figures et ses motifs, bien que les tournures de phrases soient souvent tirées des Épîtres de saint Paul. *Le Temple de Bacchus* recueille des parodies de confréries. Cette œuvre fut vraisemblablement achevée en 1766, mais ne fut imprimée qu'en 1783. On y discerne l'influence de l'opéra-comique, notamment dans les mélodies et dans la technique du duo.

Les *Épîtres de Fredman* ne sont publiées qu'en 1790 (cinq ans avant la mort de leur auteur) avec un avant-propos de Kellgren, arbitre du goût littéraire de l'époque. Projetée depuis une vingtaine d'années, cette publication avait été retardée par des difficultés financières. Les *Épîtres* ne forment pas une véritable unité. Si la différence est sensible entre les plus anciennes et les plus récentes, c'est que vingt-trois ans les séparent ; les dernières, qui demeurent burlesques, sont plus raffinées. Cette évolution s'explique par les événements intervenus dans la vie de Bellman. Ses chansons, et ses improvisations étant du goût du roi, le poète était régulièrement invité au château royal. En 1776, il avait reçu le titre de secrétaire de la Cour, puis celui de secrétaire de la Loterie, sinécure qui lui convenait à merveille. L'année suivante, la situation financière du poète, qui entre-temps avait pris femme, étant devenue plus difficile, l'obligeait à exécuter des poèmes sur commande. Mais la grande raison du changement de style poétique tient sans doute aux critiques que lui adresse Kellgren, dans sa satire : *Mes rires* (1778).

Les *Épîtres* ont pour cadre Stockholm ou ses environs. Les personnages sont les mêmes dans tout le recueil, à commencer par le personnage central, Fredman. Plus exactement, ce sont les noms qui sont les mêmes, car les personnages changent, s'affinent peu à peu. Dans les dernières épîtres, les sujets, le décor, le style, bien que plus idylliques, restent burlesques. Cette poésie chante Vénus et Bacchus avec une fièvre qu'attise l'effroi devant la mort. La joie de vivre en constitue le thème central. Le style, riche en notations concrètes, est cependant presque impressionniste. La lumière et les couleurs, les mouvements et les costumes sont décrits avec précision, mais les visages seulement esquissés. Bellman excelle dans l'art de l'allusion ; en quelques touches rapides et légères, il brosse un portrait. Fredman, l'*alter ego* du poète, est un horloger qui sombre peu à peu dans l'ivrognerie et la déchéance. Le poète le fait mourir en 1767. Parmi les autres personnages se trouvent des artisans, des petits bourgeois et des ouvriers. L'univers des *Épîtres* est un univers où la misère et l'ivrognerie font des ravages, mais où personne n'est ni voleur ni criminel, ni jamais gravement coupable. Un an après les *Épîtres* furent publiées les *Chansons de Fredman* (1791) qui rassemblent les plus anciennes chansons à boire, des parodies de la Bible et quelques-uns des chapitres lyriques du *Temple de Bacchus*.

À la fin de sa vie, Bellman souffre de maladie et connaît de graves difficultés économiques. Peu avant de mourir de tuberculose, Bellman écrit une pièce en un acte, l'*Enregistrement*, et quelques pages autobiographiques. En 1781, il avait fait ses débuts de prosateur dans le magazine *Qu'y a-t-il pour votre service ?* et s'était révélé déjà un écrivain original.

Ses compatriotes contemporains mais aussi les romantiques de tous les pays ont toujours apprécié Bellman. Sa popularité n’a jamais décliné depuis, bien que les raisons de cette estime aient varié, chaque époque lui empruntant ce qui lui convenait. Dans son avant-propos aux *Épîtres,* Kellgren propose déjà une interprétation préromantique de Bellman. Dans *Chant du 5 avril* (1836), Tegnér considère Bellman comme le créateur d’un chant « pour moitié inconscient, pour moitié réfléchi ». Atterbom, quant à lui, le voit comme un grand inspiré, bien que l’interprétation qu’il donne de lui dans *Voyants et poètes suédois* vienne nuancer ce jugement. Pour Levertin enfin, dans *Figures suédoises,* Bellman est un poète rococo et décadent. Aujourd’hui, on insiste sur la somme de travail fourni par lui et sur la culture immense qui habite discrètement son œuvre.

Karin NORRSTRÖM

BELLSON LOUIE (1924-2009)

Méconnu en Europe, l'Américain Louie Bellson fait néanmoins partie de la fine fleur des batteurs de sa génération. Partenaire habituel des plus grands solistes, il reste avant tout, au-delà d'un incontestable talent de compositeur et d'arrangeur, l'un des maîtres de la percussion dédiée aux grands orchestres. Dans son autobiographie *Music is My Mistress*, Duke Ellington ne cache pas son admiration : « Qu'il accompagne ou qu'il joue en solo, il incarne la quintessence de la perfection. »

Luigi Paulino Balassoni naît le 6 juillet 1924 (la date du 26 juillet, qui figure dans de nombreuses biographies, semble désormais erronée) à Rock Falls, dans l'Illinois. Son père, d'origine napolitaine, vend des instruments de musique pour nourrir ses huit enfants. Le jeune Luigi choisit la batterie et réalise de très rapides progrès. Dès ses treize ans, l'instrumentiste – qui est aussi un habile danseur de claquettes – fait ses premiers pas sur scène. Il prend des leçons auprès de Roy Knapp, professeur réputé à Chicago – il a eu pour élève le grand Gene Krupa –, et remporte en 1940, dans la catégorie « moins de 18 ans », un concours précisément placé sous l'égide de Krupa. Ted FioRito, animateur d'un célèbre orchestre de danse, l'appelle à Hollywood au cours de l'été de 1941. De septembre 1942 à avril 1943, le jeune homme appartient, sous le nom américanisé de Louie Bellson, à la formation de Benny Goodman, qui l'accueillera de nouveau, à l'issue de son service militaire, en 1946 puis en 1947. De 1947 à 1949, il officie dans l'orchestre de Tommy Dorsey. Il y rencontre le trompettiste Charlie Shavers, avec qui il constitue en 1950 un éphémère sextette. Il effectue un bref passage dans l’orchestre de Harry James et rejoint en mai 1951, avec deux autres transfuges de ce dernier – le saxophone alto Willie Smith et le tromboniste Juan Tizol –, la formation de Duke Ellington, où il remplace Sonny Greer. II va apporter à l’illustre phalange une vitalité nouvelle et un enthousiasme communicatif. Sur ses propres thèmes et arrangements, comme *The Hawk Talks, Ting-A-Ling* ou encore *Skin Deep* – véritable concerto pour batterie et orchestre où il déchaîne le tonnerre en utilisant de manière spectaculaire deux grosses caisses –, il dévoile des dons évidents de meneur de jeu. De cette époque se détachent les albums *Duke Ellington’s Coronets* (1951), *The Hawk Talks* (1951), *Ellington Uptown* (1951-1952, avec *Skin Deep*). Il quitte le Duke en 1953 pour se consacrer à l’accompagnement et à la gestion de la carrière de Pearl Bailey, chanteuse qu’il a épousée en novembre de l’année précédente. Louie Bellson intègre en 1954 Jazz At The Philharmonic de Norman Granz, enregistre en illustre compagnie l’album *The Art Tatum-Benny Carter-Louis Bellson Trio* (1954), joue au sein du Dorsey Brothers Orchestra (1955-1956), participe en 1956 à l’enregistrement de l’album du Duke *A Drum is a Woman,* remplace en 1962 Sonny Payne dans le big band de Count Basie...

Alors au sommet de son art, Louie Bellson peut alterner, avec un sens aigu du spectacle et une renversante virtuosité, une puissance de feu dominatrice et une légèreté de touche – notamment aux cymbales – peu commune. À la fois souple et précis, il redonne avec exubérance un second souffle à la batterie des big bands nés de l’ère swing (*Big Band Jazz from the Summit,* 1962). Suivent de brèves retrouvailles avec Duke Ellington – le temps de participer à son premier *Concert of Sacred Music,* en 1965 – et Harry James. À partir de 1967, il dirige son propre big band, qui comptera parmi ses membres les trompettistes Cat Anderson, Conte Candoli, Bobby

Shew, les saxophonistes Don Menza, Pete Christlieb, Ted Nash, Joe Romano, les contrebassistes John Heard, George Duvivier, le pianiste Frank Strazzeri... Jusqu'au début des années 1980, il apparaît aussi dans de petits groupes qui réunissent autour de lui Oscar Peterson, Stan Getz, Jay Jay Johnson, Nat Pierce, Ray Brown ou Bobby Shew. En 1991, il effectue une tournée en Europe, accompagné par Benny Carter, Harry « Sweets » Edison, Al Grey, Marian McPartland et Milt Hinton. Son dernier enregistrement, avec le trompettiste Clark Terry – *Louie & Clark Expedition 2* –, date de 2008. Une intense activité professorale lui a donné l'occasion d'écrire plusieurs méthodes de batterie. Le compositeur laisse des œuvres – parmi lesquelles un ballet jazz, *The Marriage Vows*, un *Concerto for Jazz Drummer and Full Orchestra* et une *Composition For Piano and Orchestra* – qui témoignent à la fois de son ambition esthétique et de la vivacité de son imagination. Louie Bellson meurt le 14 février 2009 à Los Angeles.

Pierre BRETON

BENDA GEORG (1722 -1795)

Le compositeur, claveciniste et violoniste Georg Benda, originaire de Bohême, fut de son vivant admiré pour ses ouvrages dramatiques. Ses mélodrames et singspiels exerceront une profonde influence sur ses contemporains, notamment sur Wolfgang Amadeus Mozart.

Troisième fils de Johann Georg (Jan Jiří, en tchèque) Benda et de Dorota Brixi, tous deux musiciens – sa mère appartient à une célèbre lignée de musiciens bohémiens –, Georg Anton (Jiří Antonín) Benda est baptisé le 30 juin 1722 à Staré Benátky, en Bohême (auj. en République tchèque). Le jeune homme quitte sa ville natale en 1742, pour suivre sa famille, qui s'établit à Berlin. Il est jusqu'en 1749 violoniste au sein de l'orchestre de la cour de Prusse. En 1750, il est nommé Kapellmeister du duc Frédéric III de Saxe-Gotha, poste qu'il conservera pendant près de trente ans, jusqu'en 1778 (il obtiendra le titre nouveau de Kapelldirector en 1770).

Après un voyage en Italie en 1765 et 1766, au cours duquel il se familiarise avec les opéras de Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni et Giovanni Paisiello, Georg Benda commence à composer des intermezzos italiens, comme *Il buon marito* (Gotha, 1766) ou *Il maestro di capella* (Gotha, 1767). Il doit cependant sa notoriété européenne à ses mélodrames (*duodrama* et *melodrama*), forme dans laquelle l'orchestre accompagne un texte parlé, et qui se rapproche d'une musique de scène. « Défendant, en 1783, pour le drame musical l'expression parlée par rapport au récitatif, Benda écrivit la maxime célèbre : „Je ne puis renoncer à la vérité de la phrase, la musique y perd quand on lui sacrifie tout.“ » (Marc Vignal). Parmi ces ouvrages, citons *Ariadne auf Naxos* (Gotha, 1775), *Medea* (Leipzig, 1775) et *Pygmalion* (Gotha, 1779). Le 12 novembre 1778, Mozart écrit à son père une lettre dans laquelle il exprime son enthousiasme pour *Ariadne* et *Medea* ; il s’est inspiré de ce dernier ouvrage pour les deux mélodrames de son singspiel *Zaide*, composé en 1779 et 1780. Georg Benda signe également plusieurs singspiels, dont les plus célèbres sont *Der Dorfjahrmarkt* (Gotha, 1775) et *Romeo und Julie* (Gotha, 1776). Ses sonates pour clavier préfigurent la sonate classique viennoise. Georg Benda meurt le 6 novembre 1795, à Köstritz (auj. Bad Köstritz), en Thuringe.

Son fils Friedrich Ludwig Benda (1752-1792), également compositeur, a signé des partitions pour la scène, des cantates et des pièces instrumentales.

E.U.

BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)

Né à Rome le 19 avril 1605, le compositeur italien Orazio Benevoli est d'origine lorraine : son père, Robert Venouot, confiseur de profession, italianisera son nom en Benevoli après s'être établi à Rome. Le jeune Orazio est enfant de chœur à l'église Saint-Louis-des-Français (1617-1623), où il étudie la grammaire et le latin tout en s'initiant à la musique sous la férnle de Vincenzo Ugolini et de Lorenzo Ratti.

En février 1624, peu avant ses dix-neuf ans, Benevoli est nommé maître de chapelle à Santa Maria in Trastevere, au Vatican ; en 1630, il succède à Gregorio Allegri comme maître de chapelle de Santo Spirito in Sassia, à Rome, où il exerce également les fonctions d'organiste et de professeur de musique. De 1638 à 1644, il est maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français, où il a succédé à son maître Ugolini. À l'automne de 1644, il quitte l'Italie pour Vienne, où il devient Kapellmeister de l'archiduc Leopold Wilhelm de Habsbourg, frère de l'empereur d'Autriche Ferdinand III. Revenu à Rome au début de 1646, il prend le 23 février les fonctions de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure ; le 7 octobre 1646, il succède à Virgilio Mazzocchi comme maître de chapelle de la Cappella Giulia à Saint-Pierre, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort, survenue à Rome le 17 juin 1672. Benevoli aura notamment pour élèves Ercole Bernabei, Antimo Liberati et Paolo Lorenzani.

Benevoli semble s'être consacré uniquement à la musique sacrée : on lui attribue vingt-six psaumes, douze magnificat, des motets, des antiennes, des offertoires et des hymnes, une douzaine de messes. Dans la lignée des maîtres de la Renaissance, et notamment de Palestrina, le style de Benevoli se caractérise par sa polychoralité – dont témoigne son exemplaire messe *Sine nomine*, à seize voix (avant 1643) – et par une polyphonie accordant souvent la même importance à chacune des lignes qui la composent. Les messes *Victoria* (1643), *In angustia* (1656), *Si Deus pro nobis* (1660), *In diluvium* (1661), *Tu es Petrus* (1666-1667) et *Maria prodigio* sont toutes composées pour seize voix et toutes pour quatre chœurs et basse continue.

Mais Benevoli ne fut guère édité de son vivant, ce qui pose nombre de problèmes aux musicologues quant à l'attribution de certaines de ses œuvres. La controverse la plus aiguë concerne la célébrissime *Missa salisburgensis*, qui aurait été écrite pour l'inauguration de la cathédrale de Salzbourg en 1628. La notoriété de cette œuvre, qui ne sera redécouverte qu'à la fin du XIX^e siècle, est due autant à l'originalité de son écriture – ses parties instrumentales, notamment, se singularisent par une autonomie qui préfigure celle que prônera le XVIII^e siècle– qu'aux 53 voix qui la constituent et dont 16 seulement sont vocales, regroupées en deux chœurs de huit voix. L'effectif total de cette messe est le suivant : chœur 1 (8 voix et orgue), chœur 2 (2 violons et 4 altos), chœur 3 (2 hautbois, 4 flûtes et 2 trompettes), chœur 4 (2 cornets et 3 trombones), chœur 5 (8 voix, 2 violons et 4 altos), chœur 6 (4 trompettes, timbales), chœur 7 (4 trompettes, timbales et orgue), à quoi il faut ajouter une basse continue. Certains musicologues accréditent aujourd'hui l'hypothèse émise dans les années 1970 par le musicologue Ernst Hintermaier et donnent à Heinrich Ignaz Franz von Biber, éventuellement à Andreas Hofer, la paternité de ce chef-d'œuvre en le datant entre 1682 et 1683. Il semble malgré tout que, par son style polychoral récusant l'exubérance imitative, la virtuosité vocale demandée aux solistes, le mélange stylistique du baroque et de la tradition issue de la Renaissance où se côtoient figuralismes, contrepoints polyphoniques, modalité et tonalité, l'attribution de cette messe à Benevoli ne paraisse nullement infondée.

Alain FÉRON

BENJAMIN GEORGE (1960-)

Musicien aux multiples facettes – il est compositeur, professeur de composition, pianiste, chef d’orchestre et ardent animateur de la vie musicale contemporaine –, le Britannique George Benjamin est très vite reconnu comme l’un des créateurs les plus talentueux et les plus prometteurs de sa génération : il devient en août 1980, à vingt ans, le plus jeune compositeur à être joué aux célèbres Promenade Concerts – les « Proms » – de la B.B.C., avec sa pièce pour orchestre *Ringed by the Flat Horizon*, reçue triomphalement par le public et la critique.

1. Une musique de la pluralité

George William John Benjamin, né le 31 janvier 1960 à Londres, étudie le piano dès l’âge de sept ans et écrit ses premières pages alors qu’il n’a que neuf ans. Il se perfectionne au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1976-1978), dans les classes d’Olivier Messiaen (composition) et d’Yvonne Loriod (piano), puis suit les cours de composition d’Alexander Goehr au King’s College de Cambridge (1978-1982). Polymorphe, son œuvre, constamment renouvelée, reflète les influences de Messiaen et de Goehr, mais aussi celles d’Alban Berg, d’Henri Dutilleux, de György Ligeti, de Pierre Boulez, de la musique spectrale et même du jazz. Benjamin s’est en revanche toujours tenu à l’écart de la technique sérielle.

Les œuvres qui le font découvrir en France – *A Mind of Winter*, pour soprano et orchestre (1981), et *At First Light*, pour orchestre de chambre de quatorze instrumentistes (1982) –, toutes deux inspirées par la peinture de Turner, témoignent déjà d'une étonnante maturité par leur orchestration, toute transparente et délicate en ses moirages de tons ; elles évoquent un autre Benjamin – Britten –, mais évitent avec élégance de tomber dans l'imitation où le néo-classicisme ; leur harmonie impressionniste subtile, séduisante, emplie de sensualité et colorée de modalité atteste de l'influence de Messiaen. Ces qualités étaient déjà présentes dans ses premières œuvres de musique de chambre – *Altitude*, pour ensemble de cuivres (1977), *Octet*, pour flûte, clarinette, percussions, célesta, violon, alto, violoncelle et contrebasse (1978) – et pour soliste – *Flight*, pour flûte (1979), *Sortilèges*, pour piano (1981).

C'est à l'I.R.C.A.M que Benjamin s'initie aux techniques de l'informatique musicale. Il y compose de 1985 à 1987 le chef-d'œuvre d'invention, de poésie, de maîtrise technologique et d'écriture que constitue *Antara*, commande de l'I.R.C.A.M. pour le dixième anniversaire du Centre Georges-Pompidou. Créée le 25 avril 1987 par l'Ensemble Intercontemporain et les flûtistes Sophie Cherrier et Céline Nessi sous la direction du compositeur, cette partition est écrite pour deux flûtes solistes, deux claviers électroniques jouant en direct des sons échantillonnés d'*antara* (flûte de Pan des Andes) et un ensemble de douze instrumentistes. Elle a pour particularité la création d'une flûte de Pan virtuelle dont l'univers sonore déborde largement les possibilités restreintes de l'instrument réel : le registre, la vélocité et la durée entretenue du son sont transcendées, l'électronique donnant naissance à une « monstrueuse » flûte indienne – certains tuyaux atteindraient 20 mètres de longueur si elle existait réellement – qui devient polyphonique.

2. Le jeu avec les formes

Benjamin s'est attaché à revivifier des formes « anciennes » (*Sonate pour violon et piano*, 1977 ; *Three Studies*, pour piano, 1981-1985 ; *Three Inventions for Chamber Orchestra*, pour vingt-quatre instrumentistes, 1995, commande de Betty Freeman pour le festival de Salzbourg), des instruments (*Upon Silence*, pour mezzo-soprano et cinq violes de gambe, sur un poème de Yeats, 1990), ou encore des gestes musicaux, comme dans *Viola, Viola* (1997), pour deux altos, qui exploite l'extrême variété des potentialités de l'instrument en matière de timbre, tout en traitant les deux parties solistes, très virtuoses, avec une intensité d'écriture quasi orchestrale.

Il faut encore citer pour leur remarquable orchestration *Jubilation*, pour orchestre et chœur d'enfants (1985), *Sudden Time*, pour grand orchestre (1990-1993), *Tribute, in Memory of Olivier Messiaen*, pour orchestre de chambre (1993), *Palimpsest I* et *II*, pour orchestre (2000 et 2002).

Benjamin s'essaie également à l'écriture lyrique. Après *Into the Little Hill* pour deux voix et ensemble (sur un livret de Martin Crimp, 2006), il connaît un vrai succès lors de la création, au festival d'Aix-en-Provence, de l'opéra *Written on Skin* (toujours d'après un livret de Martin Crimp, 2012). L'orchestre est placé sous sa direction.

George Benjamin a enseigné la composition au Royal College of Music de Londres (1985-2001). En 2001, il a succédé à Harrison Birtwistle comme professeur de composition au King's College de Londres. Promoteur des musiques du xx^{e} siècle, il a été directeur artistique d'une série d'émissions musicales, Sounding the Century, diffusées durant trois ans (1996-1999) sur les ondes de B.B.C.

Radio 3. Chef d’orchestre, il a dirigé les créations de nombreuses œuvres, parmi lesquelles *Abschiedsstücke* (1993) et *Gedrängte Form* (1998) de Wolfgang Rihm (avec l’Ensemble Modern), *Rondo* de Johannes Schöllhorn (avec l’Ensemble InterContemporain, 1997), *Quatre Chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey (avec le London Sinfonietta, 1999).

Alain FÉRON

BENNET JOHN (actif de 1599 à 1614)

Compositeur anglais, né vers 1575, actif de 1599 à 1614, John Bennet est avant tout connu pour ses madrigaux, tantôt légers et festifs, tantôt graves, voire solennels.

On ignore pratiquement tout de la vie de John Bennet, mais la dédicace qu'il inscrit dans son recueil de madrigaux à quatre voix publié en 1599 suggère qu'il est originaire du nord-ouest de l'Angleterre. Dans ses madrigaux, Bennet a parfois emprunté à l'occasion le texte de pièces existantes en les réarrangeant sur des airs originaux. ll n'a cependant jamais réutilisé les airs d'autres compositeurs. Bennet reprend notamment des textes déjà utilisés par Thomas Morley. Il a apporté sa contribution aux *Triumphes of Oriana* publiés en 1601 par ce dernier – il s'agit d'un recueil de madrigaux composés par 23 musiciens différents – avec son célèbre madrigal *All Creatures Now are Merry-Minded*. Outre deux volumes de madrigaux, Bennet a composé, en l'honneur de la reine Élisabeth Ire, une pièce vocale avec accompagnement par deux violes, *Eliza, her Name Gives Honor*, ainsi qu'un anthem en vers, *O God of Gods*, à l'occasion de l'intronisation du nouveau roi. Il aurait contribué au recueil *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) Use of Charact'ring the Degrees* de Thomas Ravenscroft (1614). Ses madrigaux les plus populaires sont *All Creatures Now, Weepe O mine Eyes, Thyrsis, Sleepest Thou ?*

E.U.

BENNETT LOUISE (1919-2006)

Folkloriste et poète, Louise Bennett fut considérée par beaucoup comme la « mère de la culture jamaïcaine » en raison de ses efforts pour mieux faire connaître la langue créole et la vie des gens ordinaires de son île natale.

Louise Bennett naît le 7 septembre 1919 à Kingston (Jamaïque). Elle écrit et récite des poèmes en créole à partir des années 1930 et, en 1942, publie son premier recueil, *Dialect Verses*. Après avoir obtenu son diplôme à la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, elle anime à la B.B.C. les programmes radiophoniques « Caribbean Carnival » et « West Indian Night ». Louise Bennett enseigne ensuite les traditions populaires et le théâtre à l’University of the West Indies et dirige de 1959 à 1963 la Commission d’aide sociale jamaïcaine. Le recueil de traditions populaires et de poésies *Jamaica Labrish* (1966) est parmi ses ouvrages les plus connus. Parmi les nombreux albums que Louise Bennett enregistre, signalons *Jamaican Folk Songs* (1954) et *Children’s Jamaican Songs and Games* (1957). Elle diffuse à la radio des monologues extrêmement populaires, baptisés « Miss Lou’s Views », de 1966 à 1982. Élevée au rang de membre de l’ordre de l’Empire britannique en 1960, Louise Bennett reçoit l’ordre de la Jamaïque en 1974 et l’ordre du mérite jamaïcain en 2001. Elle s’éteint le 26 juillet 2006 à Toronto, en Ontario.

E.U.

BENNETT RICHARD RODNEY (1936-2012)

Le compositeur et pianiste britannique Richard Rodney Bennett naît le 29 mars 1936, à Broadstairs, dans le Kent, au sein d'une famille très musicienne (sa mère a étudié avec Gustav Holst). De 1953 à 1956, il étudie à la Royal Academy of Music de Londres, où il est l'élève de Lennox Berkeley et de Howard Ferguson. Il obtient ensuite une bourse pour se perfectionner auprès de Pierre Boulez, à Paris, en 1957 et 1958. De retour à Londres, sa notoriété s'établit, et il est considéré comme l'un des compositeurs britanniques d'avant-garde les plus talentueux et éclectiques. D'abord adepte du dodécaphonisme et du sérialisme, influencé par Elizabeth Lutyens et Boulez, Bennett va faire évoluer son style, s'attachant notamment à la richesse de l'orchestration et aux textures instrumentales, et développe une sorte de « sérialisme néo-romantique ». Il enseigne à la Royal Academy of Music (1963-1965, puis 1994-2000), ainsi qu'au Peabody Institute de Baltimore (1970-1971). Bennett est élevé au rang de commandeur de l'Empire britannique en 1977, puis de chevalier en 1998. À son catalogue figurent des pièces pour orchestre, pour voix solistes et pour chœurs a cappella, de la musique de chambre, des opéras, de la musique pour le cinéma et la télévision.

On mentionnera la *Sonate pour piano* (1954), les opéras *The Mines of Sulphur* (1963), *A Penny for a Song* (1967), *All the King's Men* (1968) et *Victory* (1969), *Epithalamion* (1966), *Sermons and Devotions* (1992) et *The Glory and the dream* (2000), les concertos pour piano (1968), guitare (1970) et trompette (1993), la cantate

Spells (1975), les œuvres pour orchestre *Music for Strings* (1978), *Symphonie n°3* (1987) et *Partita* (1995), ou encore la série *Scena* de pièces pour instrument seul (1973-1977). Richard Rodney Bennett a également signé la musique de nombreux longs-métrages, tels que *Far from the Madding Crowd* (1967, *Loin de la foule déchaînée*) de John Schlesinger, *Murder on the Orient Express* (1974, L*e Crime de l'Orient-Express*) de Sidney Lumet et *Four Weddings and a Funeral* (1994, *Quatre Mariages et un enterrement*) de Mike Newell. Il s'est également intéressé de près au jazz, composant un *Concerto for Stan Getz*, pour saxophone ténor et orchestre (1990) et un *Rondel* pour ensemble de jazz (1999). Installé à New York depuis 1979, Richard Rodney Bennett s'y éteint le 24 décembre 2012.

E.U.

BENNETT WILLIAM STERNDALE (1816-1875)

Pianiste, pédagogue, compositeur et chef d'orchestre britannique, William Sterndale Bennett est une figure éminente de la vie musicale de son temps.

Né le 13 avril 1816, à Sheffield, dans le Yorkshire, William Sterndale Bennett devient à l'âge de huit ans choriste de la chapelle du King's College de Cambridge, et entre deux ans plus tard, en 1826, à la Royal Academy of Music de Londres pour étudier le violon, le piano, la théorie et la composition. En 1833, son *Premier Concerto pour piano* produit une forte impression sur Felix Mendelssohn, avec lequel il se lie d'amitié. Les six années qui suivent représentent sa période la plus productive en tant que compositeur et interprète. Il effectue plusieurs séjours en Allemagne, notamment à Leipzig, en 1836, où il dirige ses œuvres à la tête du Gewandhaus et fait la connaissance de Robert Schumann.

Dans les années 1840, Bennett se tourne vers l'administration, la direction d'orchestre et l'enseignement. En 1842, il est nommé à l'un des postes de direction de la Philharmonic Society de Londres. Sept ans plus tard, il fonde dans la capitale britannique la Bach Society, où il dirige le 6 avril 1854 la première exécution en Angleterre de *La Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach. Nommé chef d'orchestre de la Philharmonic Society en 1855, Bennett devient professeur de musique à Cambridge l'année suivante. En 1866, il prend la direction de la Royal Academy of

Music. Fait chevalier en 1871, William Sterndale Bennett meurt le 1er février 1875, à Londres.

Ses compositions reflètent les influences de Mozart et de Mendelssohn. Bennett manifeste un profond attachement pour une musique sobre (très éloignée de la virtuosité dont font souvent preuve, à son époque, Chopin et Liszt). Son catalogue comporte surtout des œuvres pour orchestre, des concertos pour piano, des pièces pour piano seul, qui jouissent d'une grande popularité en Angleterre et dans les pays germaniques du vivant du compositeur. Parmi ses ouvertures de concert, citons les charmantes partitions d'inspiration mendelssohnienne *Parisina* (1835) et *The Naiades* (1836). Mentionnons encore la pastorale *The May Queen* (1858).

E.U.

BÉRANGER FRANÇOIS (1937-2003)

Chanteur libertaire français. Arrêtant ses études, François Béranger est brièvement ouvrier chez Renault, comme son père à l'origine, puis comédien itinérant dans la troupe de La Roulotte avant de vivre comme un traumatisme son service militaire en Algérie. C'est Mai-68 qui le fait éclore. Il signe en 1969 son premier 45-tours, *Tranche de vie*, dans le ton révolté d'Aristide Bruant dont il reprend *À la Goutte d'or*. À l'image de Catherine Ribeiro ou de Maxime Le Forestier, il se produit pour des partis d'extrême gauche, dans les comités de soutien ouvriers ou dans les fêtes politiques. Quatorze albums suivront, et un nombre impressionnant de concerts (jusqu'à cent) donnés chaque année jusqu'en 1982, date à laquelle il cesse d'enregistrer et de se produire. Il reprend à partir de 1989, mais de façon épisodique.

E.U.

BÉRANGER PIERRE JEAN DE (1780-1857)

Le célèbre chansonnier français Pierre Jean de Béranger, enfant du peuple malgré une particule usurpée par son père, fut élevé par son grand-père, tailleur rue du Faubourg-Saint-Antoine. Il assiste à la prise de la Bastille, mais on juge ensuite plus prudent de l'envoyer chez une tante fort dévote de Péronne, où il fréquente l'institut laïque de M. Ballue de Bellenglise, adepte de Rousseau, qui avait fait de son école un véritable petit club où l'on cultivait la harangue et les maximes révolutionnaires. Il travaille ensuite chez un imprimeur qui lui inculque les usages de la langue et les règles de la prosodie. De retour à Paris, il écrit une comédie, *Les Hermaphrodites*, inspirée par les mœurs efféminées du Directoire, commence un poème épique, *Clovis*, et s'essaie à tous les genres poétiques. Vivant dans la gêne, il songe à s'établir dans la colonie d'Égypte, puis envoie ses vers à Lucien Bonaparte qui, avant de partir pour l'exil en 1804, lui fait don de sa propre pension de membre de l'Institut, à laquelle s'ajoute l'argent qu'il tire d'une collaboration anonyme aux *Annales du Musée français*, recueil de gravures au trait dirigé par le peintre Landon, puis d'une place de commis-expéditionnaire dans les bureaux de l'université. De 1809 à 1814, il écrit ses premières chansons. *Le Roi d'Yvetot* et *Le Sénateur* eurent le bonheur de beaucoup amuser Napoléon. Béranger professa toujours pour celui-ci une vive admiration, voyant en lui l'expression géniale des aspirations populaires, mais il jugea avec sévérité son despotisme croissant. Il est admis au célèbre cabaret du

Caveau ; c’est alors qu’on propose à ce chansonnier, qui se moque de la censure, un poste... à la censure.

Le recueil *Chansons morales et autres* (1815) rassemble ses premières créations : chansons à boire cultivant la gaudriole — *Les Gueux, Les Infidélités de Lisette* (narrant ses propres mésaventures), *La Bonne Fille, Frétillon* —, petites compositions dramatiques populaires et poétiques et, déjà, premières chansons patriotiques : *Ma Dernière Chanson peut-être, Le Bon Français* chantée à la barbe des aides de camp de l’empereur Alexandre. Ce recueil lui vaut une semonce de Fontanes, grand maître de l’université, et Béranger préfère quitter son emploi à la veille de la publication de *Chansons* (1821), où le ton se fait plus âpre avec des pièces d’un patriotisme frémissant, exprimant la haine de l’envahisseur (*La Sainte-Alliance des peuples, Le Vieux Drapeau, Le Dieu des bonnes gens, L’Orage, Les Enfants de la France*), le mépris des opportunistes (*Paillasse, Monsieur Judas, Le Ventru*), la raillerie envers les émigrés (*Le Marquis de Carabas, La Marquise de Prétintaille*), sans compter les attaques contre les congrégations qui commencent à investir la France (*Les Missionnaires, Les Révérends Pères*) et contre la personne royale (*La Couronne, Nabuchodonosor*). Ces impertinences valent à Béranger trois mois de prison à Sainte-Pélagie et 500 francs d’amende. Son avocat, criant à l’attentat contre la liberté de la presse, publie son plaidoyer ainsi que les sept chansons incriminées : second procès, gagné, plus une immense publicité. Un troisième recueil, *Chansons nouvelles* (1825), échappe à la censure, mais le quatrième, *Chansons inédites* (1828), lui coûte un emprisonnement de neuf mois à la Force et 10 000 francs d’amende (pour le paiement de laquelle ses amis ouvrirent une souscription). Cette peine excessive en fit un héros national, surtout quand la révolution de Juillet ouvre triomphalement les portes de sa prison. Béranger se rallie à la monarchie de Juillet ; il la considère comme un pas en avant vers la République, pour laquelle il juge que la France n'est pas assez mûre ; mais, jaloux de son indépendance, il se dérobe à tous les honneurs. En revanche, il use de son crédit pour intercéder en faveur des malheureux, et ses préoccupations sociales transparaissent dans son deruier recueil : *Chansons nouvelles et dernières* (1833), dédiées à Lucien Bonaparte (hommage retardé par la censure de l'Empire et de la Restauration). *Jacques, Le Vieux Vagabond, Jeanne la Rousse, Les Fous, La Prédiction de Nostradamus* sont empreints d'une tristesse nouvelle et marquent l'arrêt de sa production. Sa trop grande popularité l'a déjà contraint à fuir Paris. Élu malgré lui aux élections de 1848, il supplie qu'on accepte sa démission. Mais l'avènement du second Empire marque son déclin, car d'une part le genre qu'il a cultivé ne correspond plus guère aux goûts de l'époque, d'autre part les républicains lui pardonnent mal d'avoir favorisé l'accession de Napoléon III au pouvoir en ayant entretenu la légende napoléonienne. Nous avons quelque peine à comprendre aujourd'hui comment, vers 1830-1840, beaucoup d'esprits distingués et de connaisseurs raffinés ont pu voir en Béranger l'un des plus grands poètes vivants de la France, le plaçant même souvent avant Hugo et Lamartine ; le classicisme toujours correct et souvent heureux d'une langue sobre, claire, élégante, ne suffit pas à justifier à nos yeux cette prééminence. Mais Béranger n'en reste pas moins une grande figure de l'histoire littéraire ; celui qui déclarait : « Le peuple, c'est ma Muse » fut effectivement le premier à être un écrivain authentiquement populaire. Et le retentissement efficace de son message explique l'admiration qu'il inspira à d'autres poètes plus géniaux : sans l'émulation de Béranger, Hugo n'aurait sans doute pas écrit *Les Chansons des rues et des bois.*

France CANH-GRUYER

BERBERIAN CATHY (1925-1983)

Ayant choisi, plus par goût que par accident, la route périlleuse de la création contemporaine, Cathy Berberian n'appartenait pas au monde des stars d'opéra. Le public de mélomanes, celui qui lance tous les trois mois une nouvelle diva, l'a superbement ignorée ; mais, alors que les divas d'un trimestre tombent rapidement dans les trappes de l'oubli, le souvenir de Cathy Berberian survivra, associé à une série d'œuvres nouvelles dont elle fut l'inspiratrice et la créatrice et qui appartiennent aux classiques du xx^{e} siècle.

Américaine de naissance, Arménienne d'ascendance, résidant en Italie, Cathy Berberian est née à Attleboro, dans le Massachusetts, le 4 juillet 1925. Ses études, accomplies à l'université de New York et à l'université de Columbia, l'ont conduite à s'intéresser à la musique, au théâtre, à la littérature, à la danse — espagnole et indienne —, qu'elle pratiquait au sein de l'American Folk Group de New York, dont elle fut une des solistes.

Mais, en quittant les États-Unis, Cathy Berberian pose les premiers jalons de son apprentissage spécifique et de sa carrière internationale. Titulaire d'une bourse Fulbright en 1950, elle décide en effet de se fixer en Italie, et c'est à Milan qu'elle fait de sérieuses études de chant sous la direction de Giorgina del Vigo ; elle obtient ses premiers engagements à Naples avec le concert des « Incontri Musicali » en 1957, puis à Rome dans *Aria with Fontana Mix* de John Cage en 1958 ; elle débute aux États-Unis à Tanglewood en 1960 avec *Circles* de Luciano Berio.

En 1950, Cathy Berberian épouse Berio. Ils resteront mariés pendant seize ans mais, jusqu’à son dernier jour, elle sera l’interprète privilégiée de l’auteur de *Circles* et sa complice dans tous les hauts lieux de la musique moderne. L’un et l’autre s’accordèrent pour s’attaquer à l’utilisation académique de la voix, pour explorer le domaine des cris et des chuchotements volontiers prolongés par de subtiles percussions délicatement manipulées par la chanteuse. L’un et l’autre abordèrent du même coup sur les rives du théâtre musical, associant dans une démarche univoque le verbe et le geste. Cathy Berberian, voluptueusement féminine, énigmatiquement extravagante, proposait à ses auditeurs des spectacles fascinants. « Tout comportement peut être transformé, développé d’une façon « théâtrale », dit Luciano Berio. La musique est une sorte de réservoir de théâtre parce que tous ses gestes sont en partie ritualisés ; ils appartiennent à une convention, à un code d’écoute et à un code visuel. » D’*Omaggio a Joyce* (où la voix est devenue matériau électronique) à la *Sequenza III*, d’*Épiphanie* aux *Folk Songs* et à *Chamber Music*, la liste des œuvres que Berio a composées pour Cathy Berberian est longue. Mais la virtuosité de la chanteuse, l’extraordinaire flexibilité de sa technique, l’incroyable gamme de ses couleurs sonores, sa saisissante présence scénique ont inspiré d’autres musiciens et non des moindres : on citera Sylvano Bussotti (pour *Torso* et la *Passion selon Sade*), John Cage (pour les *Song Books*), Henri Pousseur (pour *Votre Faust*), Hans-Werner Henze, Roman Haubenstock-Ramati, sans oublier Igor Stravinski dont elle interpréta la brève *Élégie pour J.F.K.* « Spécialisée » dans la musique de son temps, Cathy Berberian, loin de vouloir dresser des barrières entre les époques et les styles, pratiquait les confrontations et, en une soirée, parcourait allègrement — et dans l’allégresse — plus de trois siècles de musique. Ainsi, au cours d’une soirée-récital à un personnage intitulée « De Monteverdi aux

Beatles », elle était capable de chanter en trente-trois langues les œuvres de quarante-cinq compositeurs originaires de trente pays différents ! Un autre soir, habillée par Erté et installée dans un cadre fin de siècle, elle se plaisait à évoquer les mondanités proustiennes ; accompagnée par le pianiste Bruno Canino, elle se lançait « à la recherche de la musique perdue », jouait et chantait avec l'involontaire connivence de Rossini et de Chopin, de Purcell, d'Offenbach et de Léo Delibes, « répertoire en parfait accord, disait-elle, avec une franche détermination de présenter de la nouvelle musique, au sens où ces pièces seront nouvelles pour deux générations au moins ». Récupération musicologique ? Certes non, car Cathy Berberian cultivait plutôt l'esthétique du plaisir, offrant, selon ses propres termes, « l'image vocale d'un moment où l'hédonisme était à son apogée ».

Familiarisée avec toutes les techniques modernes de la composition, Cathy Berberian fut également son propre auteur ; elle signa successivement *Stripsody* en 1966, *Morsicat(h)y* en 1971, *Awake and Read Joyce* et *Anathema con VariaAzioni* en 1972.

Pendant un quart de siècle, Cathy Berberian fut l'invitée régulière des grands festivals internationaux consacrés à la musiquedu xx^e siècle ; elle fut aussi conviée comme pédagogue aux conservatoires de Cologne et de Milan, à la Schola Cantorum de Bâle et à l'université de Vancouver. Elle ne se contentait pas de se produire sur une scène : sa vaste culture et son expérience personnelle lui permettaient de proposer des modèles, d'en expliciter les motivations et les structures. Ainsi sa carrière fut-elle ponctuée de réflexions théoriques que l'on retrouve dans les articles qu'elle a elle-même rédigés et dans les innombrables interviews qu'elle a accordées. Quant à la réalité vivante de ses exemples, elle est préservée dans une série d'enregistrements (Monteverdi, Purcell, Stravinski, Berio, Bussotti, Pousseur) dont certains ont été salués par des prix du disque, et par quelques émissions de télévision dont l'une, réalisée par la R.A.I., porte symboliquement le titre des « 1 001 voix de Cathy Berberian ». C'est en rejoignant une dernière fois les studios romains de la R.A.I., le dimanche 6 mars 1983, qu'elle fut victime d'un violent malaise ; elle mourut quelques instants plus tard.

Claude SAMUEL

BERG ALBAN (1885-1935)

Introduction

Par ce qu'elles nous enseignent d'essentiel au niveau de la dialectique musicale, les œuvres maîtresses d'Alban Berg – *Wozzeck*, la *Suite lyrique*, le *Concerto de chambre* et, dans une certaine mesure, *Lulu* – s'inscrivent aujourd'hui de manière toute naturelle dans l'évolution esthétique de la musique depuis la fin du XIX^e^ siècle. Il n'en fut pas toujours de même, et Berg, considéré comme un « musicien du cœur », fut souvent opposé à Webern, regardé comme un « musicien de l'esprit ». Longtemps, l'idée d'un pont romantiquement jeté entre un passé wagnérien et un avenir dont on craignait le pire s'incarna dans l'auteur du *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, dont l'harmonisation « sérielle » d'un choral de Bach rassura un public désemparé par certains défis de la *Suite lyrique* ou du *Concerto de chambre*. Le rapprochement de ces deux « périodes » de l'art bergien marque bien, du reste, la contradiction profonde que le compositeur assumera, non sans courage, dans la dernière partie de son œuvre.

• Le langage

Se posant en transgression (au sens littéral d'« aller au-delà »), la méditation tonale de *Wozzeck* (acte III, interlude en *ré* mineur) était une audace ; la réconciliation sérielle avec un monde tonal, nostalgiquement retrouvé, témoigne, dans le *Concerto « À la mémoire d'un ange »*, d'une angoisse créatrice profonde, devenue aujourd'hui, pour certains, une erreur de langage.

Car c'est bien du langage et de son articulation dont il faut parler en premier lieu, si l'on cherche à définir la profonde influence de Berg sur la musique et le spectacle. Et, probablement, au sens qu'il conférait à la notion de structure, c'est-à-dire à celui d'une relation de connaissance, de communication, d'efficacité entre le monde et lui. Rapport nouveau, parce que organiquement musical, entre signifiant et signifié : prémonition étonnante de la valeur structurante du symbole, définie par l'école psychanalytique moderne.

Berg élabore également une dialectique subtile entre structures fixes et structures plus libres, entre forme obligée et forme immédiate (sécrétée par le matériau mis en œuvre), dialectique que l'on retrouvera dans l'opposition du « concerté » à l'« aléatoire ».

De plus, en organisant un « espace-temps » sonore dans lequel l'inconscient de l'auditeur se trouve naturellement sollicité à travers tout un réseau de « mémoires » et de « prémonitions », l'auteur de *Wozzeck* construit un « présent » musical en lequel l'œuvre se trouve, chaque instant, dans sa totalité. C'est le cas, particulièrement, pour *Wozzeck*, le *Concerto de chambre* et, par certains points, *Lulu*.

Enfin, et ce n'est pas le moins important, le « mathématicien-poète » (comme certains l'ont nommé) résolut, en son temps, l'absurde et byzantin conflit forme-fond, quand il écrivit notamment : « ... c'est un postulat qu'il faut admettre au préalable : pour quiconque possède le don de penser musicalement, comprendre le langage jusqu'en ses moindres détails équivaut à comprendre l'œuvre elle-même. »

On peut penser que ce postulat est bien celui que posent implicitement les véritables artistes d’aujourd’hui et à propos de disciplines autrement signifiantes que la musique : le cinéma et la littérature, par exemple.

• L’évolutiou de l’œuvre

Si l’on considère maintenant l’œuvre d’Alban Berg dans son ensemble, on est tenté d’en comparer l’évolution à celle d’un opéra en trois actes. Le nombre 3, du reste, devait toujours conserver pour Berg une valeur quasi magique, non dénuée, toutefois, d’un certain humour. On pourrait aussi figurer ce parcours sous la forme d’une arche dont *Wozzeck*, la *Suite lyrique* et le *Concerto de chambre* seraient la clé de voûte.

Alban Berg. *Le compositeur autrichien Alban Berg (1885-1935) fut un des piliers de la seconde école de Vienne, avec Arnold Schönberg (1874-1951)*

Copyrighted material

et Anton von Webern (1883-1945).

Mais, contrairement à ce que l'on peut constater dans ces trois œuvres, il apparaît que le dernier acte du drame bergien ne constitue, par rapport aux deux premiers, ni une synthèse, ni une ascèse. Du schème A-B-A', le compositeur semble n'avoir retenu que le retour en arrière, marque de la contradiction déchirante qui opposa pour lui, toujours davantage, le monde tonal au monde sériel. De la retombée de l'arche bergienne, le troisième acte de *Lulu* ne serait-il pas l'image ?

Préparation

1900-1914 : I^{er} acte, les œuvres de préparation, d'initiation ; le travail avec Schönberg, dont il faut retenir la *Sonate pour piano,* opus 1 (composée en 1907 et 1908, créée le 24 avril 1911, en même temps que le *Quatuor à cordes* opus 3), qui conclut leur relation de maître à élève, et dans laquelle les rapports sonores multiples, infiniment plus étroits que ceux envisagés par les formes du passé, laissent prévoir l'économie structurelle à venir. Le *Quatuor* opus 3 annonce déjà la *Suite lyrique,* pour quatuor à cordes, qui sera écrite quinze ans plus tard (1925-1926). Le matériau harmonique de *Traumgekrönt,* une des *Sept Mélodies de jeunesse* (1905-1908), orchestrées par Berg en 1928 alors qu'il entreprenait l'écriture de *Lulu,* sera repris dans l'un des motifs de l'opéra. Des liaisons profondes sous-tendent ainsi l'ensemble de l'œuvre, comme les diverses scènes des deux opéras. Il en est de même pour les *Altenberglieder* opus 4 (cinq lieder avec orchestre sur des textes de cartes postales du poète autrichien Peter Altenberg, 1912) et, surtout, les trois *Pièces pour orchestre,* opus 6, par rapport à *Wozzeck.* Des mélodies pour chant et piano et les *Quatre Pièces pour clarinette et piano,* opus 5, font partie également de ce premier acte, celui de la découverte, qui devait aboutir aux faîtes de la production d'Alban Berg.

Sommets

1917-1926 : II^e acte. Trois œuvres magistrales : *Wozzeck*, le *Concerto de chambre*, la *Suite lyrique*, de matériel sonore très différencié (grand orchestre et voix, orchestre de chambre, quatuor à cordes), organisent l'acte central et constituent, sans nul doute, une des séquences les plus fondamentales de l'histoire de la musique.

Wozzeck d'abord, opéra en trois actes, d'après Büchner, sur lequel il travaille de 1914 à 1922. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Berg posait l'équation du rapport musique, parole et scène dans les termes : $a^2 + b^2 = c^2$; ajoutant que, dans un tel cas, si la musique n'occupait pas toujours la place de l'hypoténuse, une telle relation constituait pour lui, tant dans la composition que dans la représentation, l'idéale section d'or...

On vérifie en effet, dans *Wozzeck*, une adéquation totale entre la nécessité dramatique et la vie profonde de la musique. Le geste est « partie » du discours musical, l'acte et la musique se confondent. Le sujet de l'opéra (après un important travail du musicien sur le texte de Büchner) n'est ici qu'un « programme », une « fonction », qui commandent un ensemble d'opérations destinées à faire entrer en symbiose la totalité des composants : musique, texte, action scénique. Métabolisme de l'œuvre, le contenu (apparemment expressionniste, pour certains) devient forme : l'œuvre est rituelle.

Aujourd'hui, cet aspect de *Wozzeck* se découvre comme essentiel. Il en est beaucoup d'autres : relativité du temps esthétique (aux niveaux toujours enchevêtrés du passé, du présent et du futur musical), processus de contamination des séquences les unes par les autres, utilisation des procédés de « collages », qui laissent le spectateur stupéfait quand il constate que quarante ans ont dû s'écouler avant que le cinéma et le roman moderne ne prétendent à une telle imagination des structures.

C'est ensuite le *Concerto de chambre pour piano, violon et treize instruments à vent* (1923-1925). Trois mouvements, trois familles instrumentales, trois thèmes réunissant les noms des trois amis, Schönberg, Webern et Berg lui-même, tissent un réseau sonore d'une invention exemplaire au travers d'une structure générale dite « de miroir ».

Enfin, la *Suite lyrique*, pour quatuor à cordes (1925-1926) : micro-opéra sans paroles, œuvre d'achèvement. Au niveau strictement sériel, on remarque (troisième mouvement, Allegro misterioso) une manipulation des diverses formes de la série, « programmée » par les interpolations à l'intérieur d'un sous-groupe de quatre sons appartenant à l'ensemble-série. Cette écriture structure ainsi le maniement sériel par une notion générale « d'ensemble », infiniment plus riche et plus adaptée que celle de transposition, issue du langage tonal. Micro-opéra, « opéra latent », disait Adorno, mais aussi extraordinaire histoire de l'amour voué par Berg à Hanna Fuchs, au travers d'un cryptogramme révélé en 1977, après la mort de la veuve du compositeur, par le musicologue américain George Perle. Le secret du « chiffre » est bâti sur quatre lettres (les initiales H.F.A.B. : *si, fa, la, si* bémol) et deux nombres (10 : somme des âges des enfants d'Hanna, et 23 : nombre fétiche d'Alban).

Le « programme » de l'œuvre se renforce encore de citations musicales d'Alexander von Zemlisky (*Symphonie lyrique*, dans le quatrième mouvement) et de Richard Wagner (*Tristan* dans le sixième mouvement), l'amour dans la mort. Comme celles de *Wozzeck*, les dernières mesures de l'œuvre participent d'un temps qui s'effiloche, oscille, puis se fige.

Le retour vers la tonalité

1929-1935 : III^e acte. Paradoxalement, les trois œuvres à venir (dont l'air de concert *Der Wein*, 1929) sont une quête de cette tonalité que l'auteur de la *Suite lyrique* tenait tant à concilier avec les exigences sérielles.

Ainsi, ce troisième et dernier acte de l'opéra bergien comporte également l'opéra *Lulu* et le *Concerto pour violon et orchestre « À la mémoire d'un ange »*. C'est à la fin de cette œuvre que l'harmonisation d'un choral de Bach – *Es ist genug* – par la série de base déclenche chez l'auditeur averti de la modernité inouïe des œuvres de la période précédente une angoisse profonde.

Mais la pièce maîtresse, enfin révélée dans son intégralité le 24 février 1979 au Palais-Garnier, à Paris, sous la direction de Pierre Boulez et dans une mise en scène de Patrice Chéreau, c'est *Lulu*.

Il aura fallu attendre près d'un demi-siècle pour que la mort d'Helene Berg, en 1976, lève le dernier obstacle à l'achèvement de l'ouvrage. Le travail de restitution du III^e acte effectué avec la plus haute compétence par le chef d'orchestre et compositeur Friedrich Cerha a révélé un chef-d'œuvre dramatique, dont le prodigieux équilibre structurel était jusqu'alors occulté par une véritable mutilation, abusivement maintenue au nom du « respect de l'auteur ». Comme dans *Wozzeck*, mais plus précisément encore, ce sont les formes musicales classiques qui « rhétorisent » le drame. Berg s'empare des deux drames de Frank Wedekind *L'Esprit de la*

Terre et *La Boîte de Pandore*, en extrait l'essentiel et les réunit en un seul geste dramatique, *Lulu*. Là où il n'y avait que du théâtre surgit un mythe. Si, musicalement, on peut préférer la rigueur de *Wozzeck*, le compositeur se livre dans *Lulu* aux plus subtils jeux formels, qu'il s'agisse de la série génératrice, déclinée en autant de « dérivées » que de personnages, ou encore de la relation entre le texte musical et le comportement des personnages.

On peut déplorer, malheureusement, que peu de mises en scène éclairent cette relation, lui préférant les excentricités à la mode, aujourd'hui, dans bien des maisons d'opéra ! Plus encore que dans *Wozzeck*, l'intuition « cinématographique » que Berg avait de la dramaturgie musicale oriente l'architecture de l'œuvre. Puissante forme en arche dont la clé de voûte est justement un film, que le compositeur a minutieusement découpé, mais que sa mort brutale ne lui aura pas permis de réaliser.

Pulsion de l'éros, pulsion de mort, *Lulu* est l'œuvre sur la femme. Sa mort rejoindra, musicalement, une autre femme : la Marie de *Wozzeck*.

Wozzeck et *Lulu* se posent incontestablement comme les manifestations les plus abouties de la forme d'opéra, et indiquent déjà les nouvelles voies du spectacle audiovisuel, dont un certain et récent cinéma constitue le relais. Par ailleurs, l'action de cette musique – aux structures fortement concertées – sur notre inconscient perceptif établit une nouvelle forme de communication. Enfin, le rapport constant et hautement élaboré entre la construction de l'œuvre et son propos poétique la place à nos yeux au centre de l'art moderne le plus évident et le plus actuel.

S’il est une forme qui domine toute l’œuvre d’Alban Berg, c’est bien la forme « en arche ». On la trouve présente, sous différents aspects, dans presque toutes les structures qu’il met en œuvre. De la forme en arche à la symétrie et de la symétrie à l’effet « miroir », on voit se dessiner le parcours obsessionnel du compositeur comme constante de sa création. Alban Berg fut certainement le plus inventif des trois compositeurs de l’École de Vienne sur le plan des dispositifs structurels.

Michel FANO

BERGANZA TERESA (1935-)

Claudio Abbado reconnaissait en elle « la plus sublime des mezzo-sopranos ». Révélée avec éclat à vingt-deux ans, Teresa Berganza ne s’est pas laissé griser par les dithyrambes qui ont salué ses débuts mais a su devenir, par une constante humilité dans le travail et une grande sagesse dans ses prises de rôles, une rossinienne d’élite, une mozartienne d’exception et l’une des représentantes les plus accomplies du chant espagnol.

Maria Teresa Vargas, qui adoptera le patronyme de Berganza, naît le 16 mars 1935 à Madrid. Elle étudie le piano, l’orgue, la direction d’orchestre, l’harmonie et la composition au Conservatoire de la capitale espagnole. Dès l’âge de huit ans, elle s’initie au chant avec une ancienne élève d’Elisabeth Schumann, Lola Rodriguez Aragón. Les élans mystiques de l’adolescence, qui l’amènent à vivre quelques mois dans un couvent, sont rapidement vaincus par l’évidence de sa vocation musicale. Le chef d’orchestre Ataulfo Argenta la remarque alors qu’elle est soliste dans le chœur Cantores de Madrid et l’invite à participer, sous sa direction, à l’enregistrement d’une zarzuela, forme ibérique proche de l’opérette, mêlant musique et théâtre, chants et danses, et qu’elle visitera à de nombreuses reprises. En 1955, un premier récital à Madrid ne soulève guère l’enthousiasme de la critique. Gabriel Dussurget, qui l’auditionne à Paris, est en revanche conquis d’emblée. Sans hésitation, il lui confie, pour sa première apparition sur scène, le rôle de Dorabella (*Così fan tutte* de Mozart) dans le cadre prestigieux du festival d’Aix-en-Provence de 1957, où elle se retrouve aux côtés de Teresa Stich-Randall, de Rolando Panerai et de Luigi Alva. Pour les « deux Teresa », c'est un triomphe, et, pour la plus jeune, le début de sa carrière internationale.

La même année, elle épouse le compositeur et pianiste Felix Lavilla Muñarriz et se fait applaudir à la R.A.I. sous les traits d'Isabella (*L'Italiana in Algeri* de Rossini). Dès 1958, elle est réclamée par les plus grandes scènes : la Piccola Scala à Milan pour Isolier (*Le Comte Ory* de Rossini) et le festival de Glyndebourne pour un Cherubino (*Les Noces de Figaro* de Mozart) d'anthologie où elle se joint à sa compatriote Pilar Lorengar et à Graziella Sciutti. Véritable « propriétaire » de ce dernier personnage, elle l'incarnera par trois fois à Aix-en-Provence (en 1960, 1962 et 1964, sous les directions successives de Michael Gielen et de Peter Maag), ainsi qu'au Lyric Opera de Chicago (en 1962) et à l'Opéra de Paris (en 1967 et 1973). En 1967, elle est invitée par la Scala de Milan, le Teatro Colón de Buenos Aires et le Metropolitan Opera de New York. Covent Garden la fête dans Rosina (*Le Barbier de Séville* de Rossini). Elle montre autant d'aisance et de sensibilité au royaume de la musique ancienne. Elle marque de sa personnalité, toujours fidèle à Aix-en-Provence, le rôle-titre de *Didon et Énée* de Purcell (en 1960 et 1961, avec Gérard Souzay et sous la baguette de Pierre Dervaux), Ottavia du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (en 1961 et 1967), Ruggiero d'*Alcina* de Haendel (en 1978, avec Christiane Eda-Pierre, Valerie Masterson, Ann Murray et Philip Langridge, sous la direction de Raymond Leppard). Au sommet de son art, Teresa Berganza sait marier une technique virtuose exemplaire à une sobre élégance. Elle évolue avec une souveraine liberté, un chic inimitable et une finesse d'expression rare sur les plus téméraires vocalises.

Après s'être imposée en 1977 dans Angelina (*La Cenerentola* de Rossini) à l'Opéra de Paris, elle aborde pour la première fois le rôle-titre de *Carmen* de Bizet au festival d’Édimbourg, sous la direction de Claudio Abbado. Elle en renouvelle profondément l’interprétation – Herbert von Karajan considérait que son intelligence dramatique et musicale faisaient d’elle « la plus grande Carmen de l’histoire de l’opéra » – et reprend ce rôle, qu’elle aura eu la patience de laisser mûrir, à Paris en 1980 et 1989. Elle en laisse un enregistrement de référence (1977) avec Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas et Claudio Abbado à la tête du London Symphony Orchestra. Son répertoire lyrique reste vaste : Charlotte (*Werther* de Massenet), Dulcinée (*Don Quichotte* de Massenet), Orfeo (*Orfeo ed Euridice* de Gluck), Sesto (*La Clemenza di Tito* de Mozart), le rôle-titre de *La Périchole* d’Offenbach. En 1979, malgré le contrecoup de son divorce, elle interprète, sous la direction de Lorin Maazel, le rôle de Zerlina dans le film que Joseph Losey consacre à *Don Giovanni* de Mozart. Dans une discographie d’une très haute tenue, il faut aussi retenir, outre un bel album consacré à Manuel de Falla (*L’Amour sorcier*, 1955 ; *Le Tricorne*, 1961) avec Ernest Ansermet à la tête de l’Orchestre de la Suisse romande, un intense *Stabat Mater* de Pergolèse (où elle est associée à Mirella Freni), *La Clemenza di Tito* (avec Lucia Popp et Brigitte Fassbaender sous la direction d’István Kertész), ainsi que *La Cenerentola* et *Le Barbier de Séville* (tous deux dirigés par Claudio Abbado, 1971 et 1972). Depuis ses débuts, Teresa Berganza mène, parallèlement à sa carrière théâtrale, une très intense vie de récitaliste. Accompagnée depuis les années 1980 par Juan Antonio Álvarez Parejo, elle s’illustre, avec une parfaite articulation et un art du phrasé idéal, aussi bien dans les lieder germaniques que dans les mélodies espagnoles. Pédagogue confirmée, elle donne, depuis qu’elle s’est éloignée de la scène, des *masterclasses* dans le monde entier. Elle a publié un volume de Mémoires, *Flor de soledad y silencio. Meditaciones de una* *cantante* (Real Musical, Madrid, 1984). Sergio Segalini lui a consacré une étude (*Teresa Berganza*, Fayard, Paris, 1982).

Pierre BRETON

BERGER ERNA (1900-1990)

Wilhelm Furtwängler la considérait comme « la meilleure [chanteuse] que nous ayons ». Erna Berger possédait une voix très rare de soprano colorature dramatique qui lui permettait de monter en toute sécurité dans l'extrême aigu en gardant une couleur moelleuse et étoffée qui la situait aux antipodes de la limpidité parfois excessive de certains sopranos légers.

Née à Cossebaude, près de Dresde, le 19 octobre 1900, elle étudie le piano avant de travailler le chant avec Hertha Boeckel et Melitta Hirzel. Elle débute à la Staatsoper de Dresde sous la direction de Fritz Busch en 1925 (premier garçon de *La Flûte enchantée*). Elle y chante aussitôt Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*) avant de participer, en 1928, à la création d'*Hélène d'Égypte* de Richard Strauss. En 1929, elle chante *Christelflein* de Hans Pfitzner à la Städtische Oper de Berlin dont elle fera partie de la troupe entre 1932 et 1934 (débuts dans Oscar d'*Un bal masqué*). Elle chante au festival de Bayreuth (le Pâtre de *Tannhäuser* sous la direction d'Arturo Toscanini, 1930-1931, puis la première Fille-Fleur de *Parsifal* et l'Oiseau de la forêt de *Siegfried,* jusqu'en 1933) et à celui de Salzbourg (Blonde de *L'Enlèvement au sérail,* 1932). À partir de 1932, elle consacre une part importante de ses activités au lied, en compagnie du pianiste Michael Raucheisen (1889-1984). Wilhelm Furtwängler la fait venir à la Staatsoper de Berlin en 1934, où elle chantera pendant vingt ans. La même année, elle débute au Covent Garden de Londres dans Marceline (*Fidelio*). Elle s'y produit régulièrement jusqu'en 1938, puis en 1947. En 1937-1938, elle incarne la Reine de la nuit dans le fameux enregistrement de *La*

Flûte enchantée réalisé avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de sir Thomas Beecham (avec Tiana Lemnitz, Helge Roswaenge, Gerhard Husch, Wilhelm Strienz). À Paris, elle chante Sophie (*Le Chevalier à la rose*) au Théâtre des Champs-Élysées (1937) puis Constance (*L'Enlèvement au sérail*) à l'Opéra (1941).

La guerre limite ses activités à l'Europe. Mais, dès la fin des hostilités, elle entreprend des tournées de concerts en Amérique du Nord et du Sud (1946-1953), en Australie (1948) et au Japon (1953). Elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1949 (Sophie). Au cours des deux saisons suivantes, elle y chante également la Reine de la nuit et Gilda (*Rigoletto*). En 1953 et 1954, elle reparaît au festival de Salzbourg (Zerline de *Don Giovanni* sous la direction de Furtwängler), avant d'abandonner la scène lyrique en 1955 pour se consacrer au lied et à l'enseignement (d'abord à l'Akademie der Kunst de Berlin, où elle reçoit le titre de professeur en 1959, puis à la Musikhochschule de Hambourg, entre 1959 et 1971). Elle sera notamment le professeur de Rita Streich. Elle donne son dernier récital en 1968 à Munich. En 1985, elle est nommée membre d'honneur de la Staatsoper de Berlin. Elle meurt à Essen le 14 juin 1990.

Son répertoire, étonnamment étoffé pour ce type de voix, comprenait environ soixante-dix rôles. En dehors des ouvrages déjà cités, elle a été l'une des grandes Zerbinette de l'histoire (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss) et s'est imposée dans Rosine (*Le Barbier de Séville*) et Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*).

Elle a écrit une autobiographie, *Aus Flûgeln des Gesanges*, Atlantis Verlag, Zurich, 1988.

BERGER MICHEL (1947-1992)

Fils du professeur de médecine Jean Hamburger et de la pianiste Annette Haas-Hamburger, Michel Berger (né à Neuilly-sur-Seine le 28 novembre 1947) avait reçu en héritage un goût pour la précision soignée et une forme de sensibilité artistique qu'il tenta toujours d'accommoder au blues et au swing issus d'un rock dégraissé de son agressivité sonore. Après un passage parmi les « yéyés » dont témoigne la photo de groupe « historique » réalisée par *Salut les copains* en 1963, ses références musicales se firent rapidement plus sérieuses (Beatles, Bee Gees, Moody Blues...). Avec Véronique Sanson, qu'il produisit chez Pathé-Marconi, où il était directeur artistique, il forma pendant six ans un duo de pianistes auteurs-compositeurs qui donna des succès tels qu'*Amoureuse* ou *Besoin de personne*. Dès cette première collaboration, on discerne un des traits marquants de la personnalité de Berger : ses dispositions personnelles mais aussi sa formation universitaire lui ont donné plus d'aisance pour écrire les chansons – souvent émouvantes – des autres que pour trouver le contact immédiat avec un public. Sa carrière fait un bond en avant avec la création de l'opéra-rock *Starmania* (1979), écrit avec le Québécois Luc Plamondon, et qui révèle de nouveaux chanteurs (Daniel Balavoine, Diane Dufresne, Fabienne Thibault...).

En 1980, son premier passage en solo sur une scène publique, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, est marqué par l'immense succès de *La Groupie du pianiste*. Mais son véritable talent est décidément ailleurs, dans l'intelligence qu'il met à redonner vie à des artistes essoufflés ou assoupis. Cela avait été le cas, dès 1973, avec Françoise Hardy (*Message personnel*), mais, surtout, avec France Gall, en 1975 (devenue son épouse l'année suivante), pour qui il écrivit *La Déclaration*, un succès suivi de très nombreux autres quinze années durant (*Si maman, si*, 1977 ; *Il jouait du piano debout*, 1980 ; *Résiste*, 1981 ; *Débranche*, 1984...), jusqu'au *Laissez passer les rêves*, interprété en duo dans l'album *Double Jeu* publié quelques semaines avant la mort de Michel Berger (le 2 août 1992 à Saint-Tropez). Le plus paradoxal, et le plus réussi, aura été son rôle auprès de Johnny Hallyday, dont il aura favorisé le nouveau départ en 1985, en écrivant pour lui *Le Chanteur abandonné, Quelque Chose de Tennessee, Rock'n'roll attitude, Aimer vivre.*

La sophistication informatique des spectacles au cours des années 1980 aurait pu être fatale à Michel Berger : ses prestations personnelles ou ses mises en scène (le concert de Johnny Hallyday en 1989) péchèrent par excès de subtilité et d'esthétisme. Il reste à ce musicien poète d'avoir montré, dans ses engagements personnels (Éthiopie, Band Aid, Restos du cœur, Action-École) comme dans ses chansons, que son humanisme un peu propret, son bonheur trop gentil étaient en fait gagnés sur une nostalgie lancinante et une sourde angoisse de vivre.

Michel P. SCHMITT

BERGONZI CARLO (1924-)

Carlo Bergonzi (né à Vidalenzo, près de Crémone, le 13 juillet 1924) est le ténor verdien par excellence. Sa carrière, commencée comme baryton, prit son envol en 1951, année du cinquantième anniversaire de la naissance du compositeur du *Trouvère*. Dès lors, une émission de haute école, parvenue à son acmé dans les années 1960, un legato parfait et une science des colorations sans égale devaient lui assurer une indiscutable suprématie stylistique. Et cela dans les emplois les plus divers de l'opéra verdien, à l'exception d'Otello, prudemment tenu à l'écart. Voix phonogénique de surcroît, dont la souplesse et la musicalité, ainsi que l'excellence de l'articulation, ont toujours pallié la relative indifférence à l'expression dramatique. Son Riccardo d'*Un bal masqué* insurpassé – sinon par Beniamino Gigli – aussi bien que son Radamès (*Aïda*) ou son Don Carlo demeurent des pièces d'anthologie. Le belcantisme de *L'Elisir d'amore* donizettien comme le vérisme de *Paillasse* de Leoncavallo, tempéré par la direction d'Herbert von Karajan (1965), ont trouvé en ce terrien épris de raffinement un interprète irréprochable. Avec Franco Corelli, Carlo Bergonzi fut sans conteste le plus grand ténor italien de l'après-guerre.

Jean CABOURG

BERIO LUCIANO (1925-2003)

Introduction

« Je m'intéresse à une musique qui crée et développe des relations entre des points très éloignés, à travers un parcours de transformations très larges » (Luciano Berio, in *Entretiens avec Rossana Dalmonte*).

D'une étonnante diversité, l'œuvre du compositeur italien Luciano Berio constitue un véritable résumé de la recherche musicale dans la seconde moitié du XX^{e} siècle : il a en effet mis à profit toutes les techniques, du sérialisme à l'électroacoustique, tout en manifestant sa vie durant une prédilection pour la voix.

• Le passé comme futur

Luciano Berio naît le 24 octobre 1925 à Oneglia, en Ligurie, dans une famille de musiciens : son grand-père, organiste, et son père, pianiste et compositeur de musiques d'accompagnement de films muets, sont ses premiers professeurs. Il apprend le piano et pratique la musique de chambre dès son plus jeune âge : Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms nourrissent ses années d'apprentissage. Mais la vie culturelle est indigente dans sa petite ville natale pendant la période fasciste et le jeune Berio n'a pas l'occasion de connaître les musiques de la première moitié du XX^{e} siècle, les courants novateurs, les nouvelles formes musicales qui sont en train de naître, les révolutions harmoniques – la seconde école de Vienne, l'école française – ou rythmiques – Stravinski, Bartók – qui s'opèrent. Incorporé de force dans l'armée de l'éphémère République fasciste de Salò, il est blessé à la main droite lors d'une séance d'entraînement en 1944, ce qui va mettre un terme à la carrière de pianiste qu'il avait envisagée. De la fin de 1945 à 1951, il étudie au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan, où il suit les cours de Giulio Cesare Paribeni (contrepoint) et de Giorgio Federico Ghedini (composition). C'est durant sa première année au Conservatoire qu'il découvre la seconde école de Vienne, qui le marquera profondément, Stravinski, Bartók et Milhaud.

1950 est une année capitale dans l'existence de Berio : il épouse la cantatrice américaine Cathy Berberian ; avec elle, il explorera toutes les possibilités de la voix humaine et c'est elle qui créera la plupart des œuvres qu'il composera pour la voix. Ses études au Conservatoire achevées, une bourse de la fondation Koussevitzky lui permet de se rendre en 1952 au Berkshire Music Center de Tanglewood (Massachusetts), afin d'y suivre l'enseignement de composition de Luigi Dallapiccola, qui l'initie au sérialisme. Parallèlement à ses études académiques, son séjour aux États-Unis l'amène à s'intéresser à d'autres courants musicaux : le jazz, le blues, le rock émergent...

Autre année clé : 1953. En mars, *Chamber Music*, pour voix de femme, violoncelle, clarinette et harpe, d'après un texte de James Joyce, est créé à Milan ; la voix de femme est interprétée par Cathy Berberian. Cette même année, Berio est invité à Darmstadt, où il fait la connaissance de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen, de John Cage, d'Henri Pousseur et, surtout, de Bruno Maderna, avec lequel il entretiendra une longue amitié. La complicité entre les deux compositeurs est si forte qu'ils décident de fonder ensemble un studio de musique électronique, projet qui se concrétisera en 1955 avec l'ouverture à Milan, au sein de la R.A.I., du Studio di fonologia musicale, première institution italienne dédiée à la musique électroacoustique ; Berio et Maderna en prennent conjointement la direction (Berio abandonnera cette direction en 1961). Henri Pousseur viendra y travailler en 1957, John Cage en 1958. C'est au sein de cette institution que Berio réalisera sa pièce pour bande magnétique *Thema, Omaggio a Joyce*, créée à Naples en 1958.

Dans les années 1950, Berio explore également les potentialités du sérialisme intégral. Dans *Nones*, pour orchestre (1954), il structure ainsi non seulement les hauteurs mais également les durées, les intensités et les modes d'articulation des sons. C'est à cette époque qu'il se lie étroitement avec les écrivains et intellectuels italiens engagés dans le mouvement Neoavanguardia, comme Edoardo Sanguineti ou Umberto Eco. Avec Maderna, Berio fonde en 1956 la revue *Incontri Musicali*, consacrée à l'avant-garde et dont quatre numéros paraîtront (1956-1960), tout en organisant à partir de 1957 la série de concerts homonyme.

De 1960 à 1972, Berio effectue de fréquents séjours aux États-Unis, et il va enseigner dans de nombreuses institutions : à Tanglewood (1960), à l'école d'été de Dartington, en Angleterre (1961-1962), au Mills College d'Oakland, en Californie (1962-1964), à la Juilliard School of Music de New York (1965-1971), où il fonde en 1967 le Juilliard Ensemble, dévolu à la musique contemporaine. C'est à cette époque qu'il commence à diriger de plus en plus fréquemment. De 1974 à 1980, il dirige le département électroacoustique de l'I.R.C.A.M. En 1987, il fonde à Florence le Tempo Reale, un nouveau centre de musique électronique dont il assumera la direction jusqu'à sa mort. Il regagne l'Europe en 1972, et s'établit en 1975 à Radicondoli, un petit village près de Sienne, où il résidera jusqu'à sa mort. Berio meurt à Rome le 27 mai 2003.

• L’aventure des « Sequenze »

Parmi toutes les pièces de musique instrumentale de Berio – qu’il s’agisse de musique d’orchestre, de chambre, pour instrument seul ou pour petit ensemble –, une œuvre protéiforme – les *Sequenze* – a accompagné Berio sa vie durant.

La diversification des approches compositionnelles comme des supports, la redéfinition de l’objet sonore et le dépassement des techniques usuelles vont en effet le conduire à transformer le monde sonore des instruments conventionnels en inventant une nouvelle virtuosité, héritière de Paganini ou de Liszt, mais conforme aux conceptions contemporaines de la musique pour instrument solo ; va naître ainsi, de 1958 à 2002, la série des quatorze *Sequenze*, des pièces d’une très grande originalité pour instrument seul (ou voix seule), toutes dédiées à un soliste, écrites souvent avec sa collaboration, qui exigent un très haut niveau de virtuosité et qui ouvrent les portes d’un monde sonore inédit : *Sequenza I,* pour flûte, est créée en 1958 au festival de Darmstadt par son dédicataire, Severino Gazzelloni ; *Sequenza II,* pour harpe, est créée en 1963 à Paris par son dédicataire, Francis Pierre ; *Sequenza III,* pour voix de femme, est créée à Brême en 1966 par sa dédicataire, Cathy Berberian ; *Sequenza IV,* pour piano, est créée en 1966 à Saint Louis (Missouri) par sa dédicataire, Jocy de Corvalho ; *Sequenza V,* pour trombone, est créée à Londres en 1966 par Vinko Globokar ; *Sequenza VI,* pour alto, dédiée à Serge Collot, est créée à New York en 1967 par Walter Trampler (elle sera arrangée pour violoncelle en 1981) ; *Sequenza VII,* pour hautbois, est créée à Bâle en 1969 par son dédicataire, Heinz Holliger (elle sera arrangée par Claude Delangle en *Sequenza VIIb,* pour saxophone soprano, en 1993) ; *Sequenza VIII,* pour violon, est créée à La Rochelle en 1977 par son dédicataire, Carlo Chiarappa ; *Sequenza IXa,* pour clarinette, est créée en 1980 à Paris, au théâtre d’Orsay, par Michel Arrignon (elle sera arrangée par Rocco Parisi en *Sequenza IXc*, pour clarinette basse, en 1997) ; *Sequenza IXb*, pour saxophone alto, est créée en 1981 ; *Sequenza X*, pour trompette en *ut* et piano résonant, est créée en 1984 à Los Angeles, par Thomas Stevens ; *Sequenza XI*, pour guitare, est créé en 1988 à Rovereto par son dédicataire, Eliot Fisk ; *Sequenza XII*, pour basson, est créée en 1995 au théâtre du Châtelet, à Paris, par son dédicataire, Pascal Gallois ; *Sequenza XIII (Chanson)*, pour accordéon, est créée en 1995 à Rotterdam, par son dédicataire, Teodoro Anzellotti ; *Sequenza XIV*, pour violoncelle, est créée en 2002 à Witten (Allemagne), par son dédicataire Rohan de Saram.

Sorte de prestidigitateur, stimulé par le jeu et la manipulation, Berio a toujours éprouvé le besoin de couvrir un champ toujours plus vaste d’expressions musicales et de repousser toujours plus loin les limites des instruments. Ces pièces utilisent des modes de jeu et des techniques jusqu’alors complètement inédits et modifient par là l’image même de l’instrument. Les *Sequenze* s’affirment comme autant de tentatives pour asservir et soumettre l’instrument à une idée musicale, aller jusqu’au bout des possibilités qu’il peut offrir afin de transcender la monodie – car la résonance du dernier son se mêle souvent avec l’émission du suivant, engendrant ainsi une sorte de polyphonie –, en jouant sur la rapidité de transition de l’information musicale et sur l’interaction des différents éléments musicaux.

La *Sequenza XII*, pour basson, est certainement celle qui est la plus emblématique de cette recherche. Un peu à la manière d’Erik Satie, Berio a écrit pour chacune des *Sequenze* un aphorisme ; celui de la *Sequenza* pour basson est tout à fait significatif et ne manque pas d’humour : « Je bouge tout doucement, je te façonne, j’explore tes facettes, je te palpe méditant ; je te tourne et te retourne, te variant, tremblant ; je te tourmente, terrifiant. » Berio brise l'image traditionnelle du basson en le faisant s'aventurer dans des registres tout à fait inhabituels, qu'aucun compositeur n'avait osé envisager avant lui. Il donne par ailleurs à cette pièce une structure circulaire, lui faisant parcourir à plusieurs reprises, et sur des tempos à chaque fois différents, toute la tessiture de l'instrument, de l'extrême aigu à l'extrême grave. Si on répertorie tous les jeux de sonorités offerts par le basson et révélés par Berio, force est de constater que le compositeur est pratiquement parvenu à créer une mélodie de timbres (*Klangfarbenmelodie*) avec un seul instrument !

• La voix au cœur de l'œuvre

Cette démarche se manifeste aussi dans sa manière d'écrire pour la voix. Lors d'une interview prononcée dans le cadre du festival Présences qui lui était consacré en 1997 à Radio France, Berio a très clairement expliqué l'intérêt qu'il a toujours éprouvé pour la voix : « Tout ce qui est lié à la voix m'intéresse énormément : que ce soit la voix naturelle ou la voix avec microphone, le parler, la résonance, la voix de tête, de nez, de poitrine ou... comment dire ?... d'utérus. La voix est le phénomène le plus riche du monde. »

La voix constituera de fait le fil conducteur de nombreuses œuvres de Berio ; elle sera en tout cas toujours au cœur de son processus créateur. Il faut cependant souligner que l'ensemble de ses pièces vocales s'opposent à la tradition du bel canto – qui, selon lui, efface toutes les particularités naturelles de la voix –, pour renouer avec une tradition plus ancienne, celle d'un Giulio Caccini ou d'un Claudio Monteverdi. Berio va explorer, avec des techniques d'écriture contemporaines, toute l'étendue des capacités expressives de la voix : bruits, onomatopées, claquements de la langue sur le palais, claquements des lèvres, voix parlée, *Sprechstimme,* voix chuchotée, cris, rires, résonances diverses de la cavité buccale... Dans le domaine de la musique vocale, Berio aura tout osé.

Inspiré par la mezzo-soprano Cathy Berberian, son épouse pendant seize ans, et qui demeurera son interprète privilégiée jusqu'à sa mort, Berio va tirer profit de l'intégralité des sons que la voix peut produire, libérant un matériau d'une richesse et d'une sonorité étonnantes, où le cri, le rire et les interjections se combinent en un nouveau langage d'une rare puissance dramatique, comme dans *Sequenza III,* pour voix de femme (1966). Contrairement à *Thema, Omaggio a Joyce* (1958), œuvre dans laquelle subsiste encore quelques bribes intelligibles du texte original, la *Sequenza III* aboutit à une véritable négation du langage, pratiquement rien ne demeurant perceptible du « texte-prétexte » de Markus Kutter ; le matériau vocal naît de la fragmentation et de l'atomisation de ce texte, dont Berio ne garde que les composantes phoniques, et qui devient ainsi incompréhensible : le signifié est aboli au profit de la transmutation des sonorités et la musique, émancipée du signifiant, se charge en affects. Berio recourt aussi bien à des mots inventés qu'à des éclats de mots, inventant le parlando susurré alterné avec des gémissements lointains, le tout semblant émaner d'une voix désincarnée. Dans ce prodigieux foisonnement sonore surgissent cependant des éléments traditionnels : trilles, trémolos, petites notes (ce qu'on appelait « ornements ») ; on rencontre aussi des échos instrumentaux – glissandos, sforzandos à l'intérieur d'un son –, auxquels Berio ajoute des effets plus inattendus : tapements de main sur la bouche, claquements de langue ou de bouche. Le compositeur ne s'installant jamais dans un mode figé d'utilisation de la voix, le subtil jeu de contrastes entre le statisme des sons tenus et l'extrême volubilité des rires et du parlé confère à cette partition une fluidité toute particulière. Ce recours à une palette de techniques vocales non conventionnelles apparaît dès *Circles*, pour voix de femme, harpe et deux percussionnistes, où Berio montre que le chant peut faire corps avec le son des instruments et l'imiter.

En 1958, la découverte d'un passage du chapitre IX, « Les Sirènes », d'*Ulysse* de James Joyce, avait inspiré à Berio une pièce électroacoustique : entièrement composée à partir d'éléments provenant de la voix de Cathy Berberian, *Thema*, *Omaggio a Joyce* résulte d'une élaboration sonore extrêmement complexe. Les premières étapes de ce travail ont consisté en de simples lectures du texte, soit dans sa version anglaise originale, soit dans ses traductions française et italienne. Puis, par des lectures à plusieurs voix plus ou moins désynchronisées, les différentes langues ont été réunies dans un contrepoint vocal générant de multiples correspondances musicales. Une écoute attentive révèle par exemple que « Chips picking chips » correspond à des staccatos ou que « Imperthnthn thnthnthn » est apparenté aux trilles. Du point de vue auditif, le passage continuel d'une langue à l'autre à travers le filtre de l'enregistrement efface toute opposition entre la musique live et la musique produite en studio.

En 1961, avec *Visage*, Luciano Berio impose, avec les moyens de l'électroacoustique, comme dans *Thema, Omaggio a Joyce*, une nouvelle conception de l'énonciation musicale. *Visage* est une pièce radiophonique, destinée à être uniquement entendue à la radio. Berio écarte systématiquement de cette œuvre, fondée sur la voix de Cathy Berberian s'exprimant en différentes langues (italien, napolitain, anglais, hébreu...), la possibilité pour l'auditeur de comprendre quelque parole que ce soit, le compositeur gardant cependant des références audibles à des langues réelles. Cette pièce refuse la parole afin de permettre à l'auditeur d'écouter et de ressentir les différents constituants phoniques qui composent une langue, d'en apprécier les rythmes, les couleurs et les résonances. Berio parodie certaines attitudes de la langue parlée, notamment celle des émissions de télévision. Puis il présente tous les différents états affectifs et émotionnels de cette parole qui n'en n'est pas une, jouant sur les modulations des sons à travers les interventions de la langue ou des lèvres, les étouffements simulés ou réels, les rires, les cris, les sanglots ou les pleurs. Ces processus aboutissent à une grande variété d'affects qui donne à entendre un univers sonore particulièrement riche en émotions. En cela, Berio touche à quelque chose de premier et de constitutif à tout être humain.

Thema, Omaggio a Joyce, Circles, Visage, Sequenza III, Epifanie, pour voix de femme (soprano ou mezzo-soprano) et orchestre, sur des textes de Marcel Proust, James Joyce, Antonio Machado, Claude Simon, Bertolt Brecht et Edoardo Sanguineti (créé en 1961 au festival de Donaueschingen, par l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden sous la direction de Hans Rosbaud, avec Cathy Berberian en soliste), *Folk Songs* (1964), ou encore *Coro* (1976) constituent autant de témoignages de mondes vocaux insoupçonnés. La personnalité de Cathy Berberian a bien évidemment joué un rôle considérable dans l'élaboration de ces pièces. Interrogée par le musicologue italien Lucio Mancini en 1978 sur sa collaboration avec Luciano Berio, celle-ci a déclaré : « Il sait utiliser parfaitement ma voix car il en connaît très bien les défauts et les qualités. Toutes les pièces qu'il a faites pour moi sont comme des robes faites sur mesure. Et lui c'est le grand couturier. »

• À l'écoute du monde

Les contacts privilégiés que Berio a entretenus avec les grands solistes, les grands orchestres, la musique électroacoustique et électronique, le jazz, les différentes formes d'expression classiques mais également populaires, la littérature, la danse et le théâtre ont fait de lui un des compositeurs les plus ouverts sur tout ce que ce que le xx^{e} siècle a nourri comme ambition artistique.

Parmi les compositeurs de sa génération, aucun n'a marqué comme lui un si grand intérêt pour des univers musicaux aussi variés que le jazz, des mélodies populaires, des traditions extra-européennes. Il s'est en fait intéressé aux expressions et aux techniques populaires qui lui ont permis d'embrasser des mondes apparemment hétérogènes : les folklores sicilien et serbo-croate, les chants arméniens, les polyphonies pygmées... À l'instar de Bartók ou de Stravinski, Berio a réussi à intégrer de manière particulièrement originale ces traditions populaires dans un langage contemporain.

Au premier rang des œuvres les plus caractéristiques de ce compositeur à l'écoute du monde figurent les *Folk Songs,* pour mezzo-soprano et sept instrumentistes (flûte, clarinette, deux percussionnistes, harpe, alto et violoncelle), créés en 1964 à Oakland, par Cathy Berberian, sa dédicataire, et le Juilliard Ensemble, sous la direction du compositeur. Ces *Folk Songs* sont fondés sur des thèmes populaires de différents pays et de différentes époques, de la Renaissance à nos jours : États-Unis, Arménie, France, Sicile, Italie, Sardaigne, Auvergne, Azerbaïdjan. Berio a procédé sur ces thèmes à un traitement métrique et harmonique particulier, et l'accompagnement instrumental qu'il a choisi ne reflète pas l'accompagnement original, d'ailleurs très difficile à déterminer. Dans une note écrite pour le programme du festival Présences 1997, Berio explique ses choix de traitement instrumental des *Folk Songs* par le fait que celui-ci « doit suggérer et commenter tout ce qui paraît refléter les racines expressives – à savoir culturelles – de chaque chanson ». Berio a doublement réussi cette démarche, qui était déjà celle d'un Manuel de Falla avec les *Siete canciones populares españolas* ou de Maurice Ravel composant les *Cinq Mélodies populaires grecques* : d'abord parce qu'il a su faire d'un répertoire de chants déjà existants une œuvre entièrement personnelle et originale, ensuite parce qu'il a réussi – ce qu'aucun compositeur n'était parvenu à faire auparavant – à conférer une unité parfaite à ce cycle de chansons appartenant à des cultures dont on pouvait penser qu'elles étaient complètement étrangères les unes aux autres, du fait notamment de leur éloignement géographique.

Coro, pour chœur mixte à 40 voix et orchestre, est créé en 1976 au festival de Donaueschingen. Dans cette œuvre monumentale qui se présente comme une grande symphonie, même si elle n'en a pas la forme musicale, et où le parcours narratif présente trente et un épisodes, la démarche de Berio diffère profondément de celle qu'il avait adoptée pour les *Folk Songs*. Cette fois, il ne se fonde sur aucun chant populaire existant, à l'exception d'une mélodie yougoslave pour l'épisode VI, mais son immense connaissance des caractéristiques musicales des chants populaires du monde entier lui permet d'insérer des intonations qui peuvent rappeler à l'auditeur certaines traditions ou certaines chansons. Les textes choisis se situent à deux niveaux, différents mais complémentaires. Il s'agit d'abord de deux poèmes de Pablo Neruda issus du recueil *Residencia en la tierra* (1933-1947) ; les autres textes choisis sont des textes traduits et Berio a volontairement effacé les références explicites afin d'homogénéiser l'ensemble du matériau musical. Les textes des chants populaires indiens, péruviens, polynésiens, gabonais et chiliens sont chantés en anglais, les chants persans sont chantés en allemand, les textes des chants croates sont en français. Seuls les textes en hébreu et en espagnol gardent leur langue d'origine. Cette œuvre présente donc deux plans narratifs différents mais complémentaires : les textes populaires dont les thèmes sont l'amour et le travail sont ancrés dans la réalité tandis que les textes de Neruda constituent une sorte de commentaire et de mise en perspective des premiers.

Avec la *Sinfonia*, pour huit solistes vocaux et grand orchestre (créée le 10 octobre 1968 à New York, par les Swingle Singers et l'Orchestre philharmonique de New York – qui l'avait commandée pour son cent vingt-cinquième anniversaire – sous la direction de Leonard Bernstein, à qui elle est dédiée), Berio semble vouloir rendre hommage à tout ce qui relève de la création : les œuvres (littéraires, poétiques, musicales, politiques) mais aussi le processus même de création, qui procède le plus souvent par prolifération, par rencontre d'éléments hétérogènes. Le titre de cette œuvre évoque non pas la symphonie, mais la *sinfonia* de la Renaissance, c'est-à-dire différentes sources instrumentales et vocales « sonnant ensemble ». Il s'agit en effet d'un prodigieux collage de citations textuelles et musicales – ces dernières balayant trois siècles de l'histoire de la musique occidentale, de Bach et Beethoven à Globokar, Pousseur, Boulez et Stockhausen, en passant par Berlioz, Ravel, Ives, Richard Strauss, Mahler... et Berio lui-même ! – culminant dans le troisième mouvement, hommage à Gustav Mahler. Berio assemble des extraits du *Cru et le Cuit* de Lévi-Strauss – plus particulièrement des passages relatifs aux mythes brésiliens sur les origines de l'eau –, de *L'Innommable* de Beckett, des slogans politiques, le scherzo de la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* de Mahler, recouvert continuellement par *La Mer* de Debussy, *La Valse* de Ravel qui se superpose à une valse du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss, *Couleurs croisées* de Henri Pousseur ou encore *Peripetie* de Schönberg. L'œuvre manifeste une richesse sonore exceptionnelle, déployant un potentiel instrumental dont la force est compensée par les interventions chantées, récitées ou psalmodiés (le deuxième mouvement, *O King*, constitue une méditation sur Martin Luther King, les voix énonçant les phonèmes de son nom). Cette façon de privilégier le collage a pu étonner ses contemporains mais, chez Berio, la citation s'inscrit dans un espace ludique qui participe de la mise en scène du langage et s'insère dans une recherche sur le matériau sonore et son devenir. Par cette démarche, le compositeur devient un peu la mémoire de son temps et prouve que la liquidation de l'héritage est une utopie. La *Sinfonia* illustre parfaitement la préoccupation de Berio : « Penser musicalement en termes de processus, et non de forme ou de procédé. »

• La tentation de la scène

Berio compose pour la scène à partir des années 1960. Ces œuvres ressortissent souvent au genre de l'opéra, auquel il apporte toutefois la fluidité et la nouveauté d'approche du théâtre musical ou de l'oratorio. Berio choisit généralement de mélanger des textes appartenant à des époques différentes, provoquant ainsi des échos et des correspondances. Il propose une autre conception du spectacle où voix, instruments, gestes, mise en scène, décors, lumières, costumes, sans perdre leur autonomie, sont étroitement imbriqués au cours d'une élaboration conjointe. Au récit linéaire se substitue ainsi une sorte de contrepoint d'histoires et de points de vue. c'est dans les créations pour la scène (théâtre musical, actions musicales) que le compositeur s'engage véritablement politiquement, proclamant avec véhémence ses idéaux d'être humain sensible et d'homme de gauche engagé contre le racisme et résolument anticapitaliste. *Traces*, pour voix solos, chœur et orchestre (1963), est une critique virulente du racisme. *Passaggio*, « messa in scena » sur des textes d'Edoardo Sanguineti et du compositeur, pour soprano, deux chœurs mixtes et petit orchestre (1963), est une pièce de théâtre musical dans laquelle le personnage central, conditionné par le matérialisme de la société, se dégrade et va à sa perte. *Laborintus II*, « azione scenica » sur un texte de Sanguineti, pour trois voix solistes, huit acteurs-mimes, chœur mixte, orchestre de chambre et bande magnétique (1965), est un collage texte-musique dans lequel Berio attaque également le capitalisme ; cet ouvrage, commandé pour le sept centième anniversaire de la naissance de Dante, comporte notamment des extraits de *La Divine Comédie* et des extraits de la Bible. *La Vera Storia*, sur un livret d'Italo Calvino et du compositeur (1982), *Un Re in ascolto*, sur un livret du compositeur d'après des textes d'Italo Calvino, Wystan Hugh Auden, Friedrich Einsiedel, Friedrich Wilhelm Gotter et William Shakespeare (1984), *Outis*, sur des textes de Dario Del Corno et du compositeur (1996), et *Cronaca del luoguo*, sur des textes de Talia Pecker Berio (1999), sont qualifiées d'« actions musicales ».

La musique de Berio possède une double richesse : la diversité des styles et la puissance de l'expression. À cette double richesse s'ajoute la spécificité d'une recherche formelle qui a toujours transcendé la pure spéculation intellectuelle. Farouchement indépendant et libre, luttant contre tous les dogmes, il a écrit dans *Méditation sur un cheval de douze sons* : « De même que, dans la vie quotidienne, la responsabilité de chaque homme commence avec la reconnaissance de la multiplicité des races humaines, des conditions, des besoins et des idéaux, de même, la conscience qu'a un compositeur de la pluralité de fonctions de ses propres outils forme la base de sa responsabilité. J'irai même jusqu'à dire que n'importe quelle tentative de codifier la réalité musicale en une sorte de grammaire d'imitation est une marque de fétichisme, qui partage avec le fascisme et le racisme la tendance à réduire des processus vivants en des objets étiquetés, immobiles, à s'occuper des formalités plutôt que de la substance » (1968, traduit dans *Contrechamps,* n⁰ 1).

En multipliant les moyens instrumentaux, vocaux, techniques et dramaturgiques, Luciano Berio a ouvert l'œuvre musicale à un ensemble extrêmement vaste de problèmes qui étaient avant lui traditionnellement extérieurs à l'art de combiner les sons.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

P. ALBÉRA, « Introduction aux neuf sequenzas », in *Contrechamps,* n° 1, pp. 91-122, 1983
L. BERIO, *Remembering the Future,* Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2006 ; *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga,* D. Osmond-Smith éd., M. Boyars, New York, 1985
D. COHEN-LEVINAS éd., *Omaggio a Luciano Berio,* L'Harmattan, Paris, 2006 / DALMONTE dir., *Il gesto della forma : musica, poesia e teatro nell'opera di Luciano Berio,* Milan, 1981
A. DI SCIPIO, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos.* Texte, son et structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio », in *Déméter,* août 2005
F. MENEZES, *Luciano Berio et la phonologie : une approche jakobsonienne de son œuvre,* Berne, 1993
D. OSMOND-SMITH, *Playing on Words : a Guide to Luciano Berio's 'Sinfonia',* Royal Musical Association, Londres, 1985 ; *Berio,* Oxford University Press, Oxford, New York, 1991
E. RESTAGNO dir., *Sequenze per Luciano Berio, libro in onore di Luciano Berio,* Ricordi-BMG, Milan, 2000
I. STOIANOVA dir., *Luciano Berio. Chemins en musique, La Revue musicale,* n^{os} 375-376-377, Richard Masse, Paris, 1985.

BÉRIOT CHARLES DE (1802-1870)

Le violoniste et compositeur belge Charles de Bériot est à l'origine de l'école franco-belge de violon, mêlant élégance classique et virtuosité technique, illustrée par Henry Vieuxtemps, Eugène Ysäye, Louis Persinger, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Arthur Grumiaux...

Charles-Auguste de Bériot naît le 20 février 1802 à Louvain. Élève de Jean-François Tiby, il se produit en public dès l'âge de neuf ans. Mécontent des cours que Pierre Marie Baillot lui donne au Conservatoire de Paris, le jeune Bériot fait ses débuts à Paris et à Londres en 1826. De retour à Bruxelles, il est nommé premier violon du roi des Pays-Bas Guillaume Ier, mais la révolution de 1830 met un terme à ses fonctions. Il effectue alors de nombreuses tournées en Belgique, en Angleterre, en France et en Italie en compagnie de la cantatrice Maria Malibran, avec laquelle il entretient une liaison, et qu'il épousera le 29 mars 1836. Après le décès de la diva, six mois après leur union, Charles de Bériot interrompt sa carrière pendant deux ans. En 1842, il décline le poste laissé vacant par Baillot au Conservatoire de Paris afin de diriger la classe de violon du Conservatoire de Bruxelles. La cécité qui le guette l'oblige à mettre un terme à ses activités en 1852. Bériot s'éteint le 8 avril 1870 à Bruxelles.

Ses compositions et ses prestations parvenaient à allier la virtuosité et la technique exceptionnelles de Niccolò Paganini à l'élégance et à la sensibilité émotionnelle du classicisme français.

Ses dons mélodiques, qui rappellent Bellini, s’affirment dans ses dix concertos pour violon et orchestre.

Il laisse de nombreux ouvrages pédagogiques, parmi lesquels *Méthode de violon* (1858) et *École transcendante de violon* (1867).

E.U.

BERKELEY LENNOX (1903-1989)

« Compositeur anglais appartenant à la même génération que Walton et Tippett, [Lennox Berkeley] ne s’inscrit pas de manière évidente dans les traditions nationales représentées par ces derniers ou, auparavant, par Elgar et Vaughan Williams. C’est en partie en raison de son ascendance française et de ses affinités avec la France, qui le font sembler plus proche de Fauré, ou de Ravel et de Poulenc, qui étaient ses amis. » Ces mots du compositeur et musicologue britannique Peter Dickinson résument parfaitement la personnalité et le style de Lennox Randall Francis Berkeley, né à Boars Hill (Oxfordshire) le 12 mai 1903, dans une famille aristocratique : son grand-père paternel, George Lennox Rawdon, septième comte Berkeley et vicomte Dursley, avait épousé Cecile, fille d’Edward Drummond, comte de Melfort, issu d’une famille d’origine française et écossaise ; mais son fils aîné, le capitaine Hastings George Fitzhardinge Berkeley, né avant le mariage de ses parents, ne pourra hériter du titre et des privilèges qui auraient pu échoir à son fils unique Lennox.

Bilingue dès son plus jeune âge, Lennox Berkeley passe souvent ses vacances en France dans la famille de sa mère, qui s’y est établie. Son père lui fait écouter sa collection de rouleaux de piano mécanique, et veille à ne pas entraver le développement d’un esprit qu’il sent différent du sien et dont il sait solliciter la curiosité sans en altérer l’originalité. Lennox Berkeley reçoit une double formation, littéraire et musicale. En 1922, il part au Merton College d’Oxford, où il étudie la littérature française et la philologie. C’est dans cette même université qu'il reçoit quelques cours d'orgue auprès de William H. Harris. Très vite, il s'essaye à la composition.

Sur la recommandation de Maurice Ravel, à qui il a présenté une de ses œuvres en 1922, à Oxford, Berkeley part pour Paris afin d'étudier auprès de Nadia Boulanger. La grande pédagogue lui apprend l'harmonie, le contrepoint et l'analyse musicale. À Paris, Berkeley fréquente un cénacle d'artistes : Ravel, à qui il rend régulièrement visite, Stravinski, Milhaud, Honegger, Roussel, Poulenc... En 1928 se produit un événement qui sera riche de conséquences sur sa vie et son œuvre : il se convertit au catholicisme. Les thèmes religieux vont dès lors acquérir une grande importance pour Berkeley.

De retour à Londres en 1935, il fait l'année suivante une rencontre décisive, celle de Benjamin Britten, lors du festival de Barcelone de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.) : Berkeley y présente son *Ouverture* opus 8 et Britten sa *Suite pour violon et piano* opus 6. Les deux compositeurs se lient d'amitié, et décident de composer ensemble *Mont Juic* (opus 9 de Berkeley, opus 12 de Britten), une suite orchestrale de danses catalanes (1937) ; cette partition, mélange étonnant de styles populaires et savants, trouve son unité musicale dans le procédé d'annonce et de répétition des thèmes orchestraux et dans celui de la transformation thématique. Mais la collaboration entre les deux compositeurs ne se passe pas sans difficulté, Berkeley trouvant Britten quelque peu fermé dans sa manière de penser la musique. Il est vrai qu'il avait rencontré en France un esprit nouveau où triomphait la ligne mélodique et où régnait audace, spontanéité et sincérité, loin des conventions d'écoles et des formules harmoniques éprouvées.

Berkeley affirme son style et connaît ses premiers succès avec la *Sérénade* pour orchestre à cordes opus 12 (1939), la *Première Symphonie* opus 16 (1940) et le *Divertimento* pour orchestre opus 18 (1943). S'inscrivant dans la continuité historique – il rend hommage, dans ces œuvres, aussi bien à Bach, à Mozart et Haydn qu'à Poulenc –, adoptant des formes classiques, il se montre soucieux du dessin mélodique, d'un rythme bien marqué, d'une pulsation régulière, d'une volonté de clarté et d'ordre. De 1942 à 1945, il travaille pour la B.B.C., où il s'occupe de la programmation musicale. En 1946, il devient professeur de composition à la Royal Academy of Music, poste qu'il conservera jusqu'en 1968. Parmi ses élèves figureront David Bedford, Richard Rodney Bennett, William Mathias, Brian Ferneyhough, Nicholas Maw et John Tavener.

Après la Seconde Guerre mondiale, Berkeley se tourne vers la composition vocale. Dédiées à Pierre Bernac et à Poulenc, les *Cinq Mélodies* opus 26 pour mezzo-soprano ou baryton et piano, sur des poèmes de Walter de la Mare (1946), s'inscrivent dans le style des mélodies françaises inauguré par Berlioz avec *Les Nuits d'été* (1840-1841) ; Berkeley y fait preuve d'une parfaite maîtrise par l'équilibre qu'il réalise entre la ligne mélodique, le texte et l'accompagnement. De 1947 datent les *Four Poems of St. Teresa of Avila* opus 27 pour contralto et orchestre à cordes, créés par Kathleen Ferrier. Comme l'a très justement souligné le critique musical Harry Halbreich (dans le *Cahier musical de l'O.R.T.F.* n° 1), « ces poèmes s'ordonnent à la manière des parties d'une brève symphonie, avec un moderato dramatique, poignant dialogue mystique de l'âme et de son créateur, vers lequel elle aspire. Un sublime mouvement lent, aspiration de l'âme à la béatitude céleste, forme le sommet du cycle ; le finale exalte la toute-puissance de Dieu, d'une écriture alerte et vigoureuse ». Le *Stabat Mater* opus 28 pour six voix solo et douze instruments (1947) est dédié à Benjamin

Britten qui le crée avec son English Opera Group ; cette œuvre de recueillement est bâtie sur des contrastes, faisant alterner des passages intimes et des moments plus chantants.

Une autre facette de la production de Lennox Berkeley est son œuvre pour piano. Dans la *Sonate* opus 20 (1945), les *Six Préludes* opus 23 (1945) et le *Concerto* opus 29 (1947), son désir de clarté, de sobriété, de dépouillement et d'équilibre justifie le recours à des formes anciennes qui pourraient paraître anachroniques.

Dans les années 1950, Lennox Berkeley se tourne vers le théâtre lyrique, sous l'influence de Britten. Le 22 septembre 1954, un premier opéra, *Nelson*, opus 41, sur un livret d'Alan Pryce-Jones, est créé au Sadler's Wells de Londres ; cet ouvrage ressortit plus de la conception du théâtre musical. Vont suivre : en 1954, *A Dinner Engagement*, opus 45, sur un livret de Paul Dehn ; en 1956, *Ruth*, opus 50, sur un livret d'Eric Crozier.

Berkeley n'en a pas pour autant abandonné la musique instrumentale avec notamment sa *Deuxième Symphonie* opus 51 (1956-1958), le *Concerto pour violon* opus 59 (1961) et de nombreuses pièces de musique de chambre, dont se détachent le *Trio pour violon, cor et piano* opus 44 (1953), écrit pour le grand corniste Denis Brain, et le *Sextuor pour clarinette, cor et quatuor à cordes* opus 47 (1955) ; dans cette dernière pièce, une écriture très élaborée aboutit à un dépassement du langage tonal, qui cède la place à des superpositions d'une extrême complexité (polytonalité). En 1963, Berkeley dédie à son ami Francis Poulenc, qui vient de mourir, *The Four Ronsard Sonnets* opus 62, pour ténor et orchestre.

À la fin des années 1960, Berkeley revient à l'opéra avec *Castaway* opus 68, sur un livret de Paul Dehn (1967), et change d’esthétique musicale en utilisant le sérialisme, de manière non systématique cependant, dans sa *Troisième Symphonie* opus 74 (1969). Son *Troisième Quatuor à cordes* opus 76 (1970) reflète également ce changement esthétique. À la fin des années 1970, il revient à un langage néoclassique plus tonal, illustré par sa dernière grande œuvre, la *Quatrième Symphonie* opus 94 (1978).

Frappé par la maladie d’Alzheimer en 1985, Berkeley, qui n’achèvera pas un nouvel opéra, *Faldon Park* opus 100, sur un livret de Winton Dean, meurt à Londres le 26 décembre 1989.

Lennox Berkeley, grand compositeur néoclassique, peut apparaître anachronique. Mais son néoclassicisme n’implique pas une imitation servile des modèles. Bien au contraire, son œuvre, même si elle s’inscrit dans le passé – par le choix de formes relativement classiques et d’une harmonie le plus souvent tonale –, affirme sa modernité par la distorsion d’un modèle, qu’il s’agisse d’un matériau, d’une forme, d’un style ou d’un esprit.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

P. DICKINSON, *The Music of Lennox Berkeley*, Boydell & Brewer, Woodbridge (Suffolk), 2003.

BERLIN IRVING (1888-1989)

Irving Berlin a suivi le parcours « classique » de nombreux juifs russes de son époque. Il naît à Mogilev, en Russie (aujourd'hui Biélorussie) le 11 mai 1888 ; fils de Moses Baline, chantre de synagogue, il est prénommé Israel : « Izzy ». Il a cinq ans quand sa famille émigre aux États-Unis, à la suite d'un pogrom, et s'installe dans un quartier pauvre de New York. Le petit Israel grandit comme il peut et gagne quelques sous en chantant dans les rues ; ce sera – presque – la gloire quand il passera en « attraction » au Pelham's Café, dans Chinatown. C'est là, nous dit José Bruyr, « qu'il écrivit sur une seule portée la musique qu'il jouait avec un doigt : certain *Spring Song* – accommodant en ragtime la *Chanson de printemps* de Mendelssohn ». En 1907 – il a dix-neuf ans –, il commence à écrire les paroles de chansons dont le pianiste du Pelham's Café, Nicholson, compose la musique ; la première est *Marie from Sunny Italy*. Et il trouve du même coup le nom sous lequel il deviendra universellement connu : la légende veut, en effet, qu'une erreur de typographie ait transformé Israel Baline en Irving Berlin... à moins qu'il ne s'agisse là d'une « trouvaille » de son agent de publicité.

Ce nom, en tout cas, lui portera bonheur, car il ne cessera désormais de composer, sans prétention superflue : il se dira toujours *song maker* plutôt que *song writer*, et il avouera qu'il ne savait pas lire une partition, ni jouer du piano autrement qu'en *fa* dièse ! Sa carrière est celle d'un self-made-man : dès 1910, il crée lui-même quelques-unes de ses œuvres dans une revue, *Up and Down Broadway* ; dès l'année suivante, *Alexander's Ragtime Band* – dont il compose cette fois et les paroles et la musique – va faire le tour du monde. Et le voilà parti pour quelque deux mille chansons, une quinzaine de comédies musicales et soixante-dix revues...

On lui reconnaît un indéniable sens du rythme, et l'habileté d'avoir su tirer parti du ragtime qui faisait fureur pendant les années folles : il appartenait, avec Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rogers et George Gershwin au groupe de musiciens baptisé « The Mighty Five ».

lrving Berlin saura aussi bien exploiter un filon sentimental illustré par Bing Crosby que trouver des rythmes endiablés pour les Ziegfeld Follies, Ginger Rogers et Fred Astaire (*Top Hat*), ou les Marx Brothers, pour lesquels il écrira sa première comédie musicale, *The Cocoanuts*, en 1925.

Son plus grand succès – après la chanson *White Christmas* – sera sans doute la comédie musicale *Annie Get your Gun* (*Annie du Far West*), en 1946, mais son bâton de maréchal, il l'avait à trente ans : il fondait alors sa propre maison d'édition et, dès 1921, faisait construire à New York, de ses propres deniers, son théâtre, pour faire entendre *ses* œuvres, le Music Box Theatre.

Roi de la Tin Pan Alley – surnom donné à la 28^{e} Rue de New York, spécialisée dans la musique légère –, roi de Broadway, puis roi de Hollywood, Irving Berlin sera assez habile pour ne pas se laisser démoder, et pour faire reprendre et réactualiser par les plus grands jazzmen – Charlie Parker, Benny Goodman, Bill Evans ou Ray Charles – les plus célèbres de ses chansons. Il meurt à New York, le 22 septembre 1989.

Sylvie FÉVRIER

BERLINSKY VALENTIN (1925-2008)

Violoncelliste soviétique, membre du prestigieux Quatuor Borodine. Valentin Alexandrovitch Berlinsky naît à Irkoutsk, en Sibérie, le 19 janvier 1925. Dès l’âge de sept ans, il commence ses études musicales avec son père, qui est violoniste. Six ans plus tard, il est admis dans la classe de violoncelle de l’École centrale de musique du Conservatoire de Moscou, dont il sort diplômé en 1945. Cette même année, l’altiste Rudolf Barshai a fondé au sein de ce conservatoire le Quatuor philharmonique de Moscou, qui n’adoptera qu’en 1955 le nom de Quatuor Borodine. Berlinsky remplace rapidement le jeune violoncelliste originel, Mstislav Rostropovitch, qui ne sera resté que quelques semaines avec le quatuor. L’ensemble, qui donne son premier concert en octobre 1946, va devenir l’interprète d’élection des quatuors à cordes et du *Quintette avec piano* (souvent au côté de Sviatoslav Richter) de Chostakovitch. Parallèlement à sa carrière de concertiste, Berlinsky se consacre à l’enseignement, presque exclusivement à l’Institut d’État Gnesin d’éducation musicale de Moscou. Après avoir célébré son 80^{e} anniversaire, Berlinsky laisse progressivement sa place au sein du Quatuor Borodine à son disciple Vladimir Balshin. Il prend sa retraite en septembre 2007 – tout en demeurant conseiller artistique de la formation –, et meurt à Moscou le 15 décembre 2008.

E.U.

BERLIOZ HECTOR (1803-1869)

Introduction

L'année 1830, qui vit naître la *Symphonie fantastique,* est aussi celle de la première de l'*Hernani* de Victor Hugo, qui est restée dans l'histoire sous le nom de « bataille d'Hernani ». Ce fut un temps où le romantisme français – qui avait pris un bon départ avec Chateaubriand, Charles Nodier et quelques autres – se laissait aller à des manifestations tapageuses et menaçait de verser dans la rhétorique, la démesure et les fausses attitudes.

Ce fut une chance pour la musique française qu'il se soit trouvé un Berlioz pour ne se laisser contaminer par une telle atmosphère que dans les actes de sa vie privée, préservant ainsi dans sa pureté la source de poésie profonde qui était en lui. La France doit à cela de pouvoir mettre en face du grand romantisme allemand, tout intérieur, tout imprégné du mystère des régions obscures d'où il surgissait au jour, une œuvre vécue elle aussi par le dedans, enfantée elle aussi par le rêve.

• Une vie déchirée

Né à La Côte-Saint-André, sur les contreforts des Alpes, Hector Berlioz descendait d'une très ancienne famille bourgeoise.

En 1821, Hector, jeune étudiant en médecine, s'installe à Paris. Il fréquente l'Opéra, entend l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, est foudroyé par la grâce et, abandonnant la Faculté, se lance à corps perdu dans la musique. Passons sur ses démêlés avec Cherubini, directeur du Conservatoire, où il suit la classe de Reicha et celle de Lesueur, sur la série de ses échecs au concours de Rome, ainsi que sur le succès de sa cinquième tentative.

Le 6 septembre 1827, une troupe de comédiens britanniques vient jouer *Hamlet* à Paris. Berlioz tombe éperdument amoureux d'Ophélie, en la personne de l'actrice Harriet Smithson. La succession d'extravagances dans lesquelles l'engage cette passion spectaculaire décourage toute description. L'histoire s'étale sur six années, passe par une étape vengeresse où la malheureuse Harriet devient la sorcière animatrice de la nuit de sabbat de la *Symphonie fantastique* et finit enfin, en 1833, par un mariage.

De ce jour, l'inaccessible Ophélie se transforme en une petite bourgeoise avec qui la vie commune devient rapidement une chaîne... que Berlioz supportera néanmoins pendant neuf ans. Mais dans cette neuvième année, il fait peu à peu, et clandestinement, sortir de chez lui ses matériels d'orchestre et, à l'automne de 1842, il quitte le domicile conjugal et part pour l'Allemagne avec une femme redoutable qui a réussi depuis quelques mois à mettre la main sur lui. Cette femme, vraiment démoniaque, s'appelle Marie Recio, c'est une exécrable cantatrice (« elle miaule comme deux douzaines de chats », écrira-t-il à un ami) et elle fera le malheur de sa vie.

Entre-temps, Berlioz a fait jouer *Harold en Italie*, le *Requiem*, *Benvenuto Cellini* (qui a été un échec à l'Opéra-Comique), et enfin *Roméo et Juliette*.

• Forcer le succès

À partir de 1842, la vie de Berlioz se partage entre ses voyages à travers l'Europe et la série de ses tentatives désespérées pour élargir, à Paris, un public qui lui est fidèle mais qui ne lui assure pas un succès durable.

En 1846, *La Damnation de Faust* tombe dans l'indifférence générale. Couvert de dettes, Berlioz part l'année suivante pour la Russie. Il en reviendra renfloué, après une tournée triomphale, puis ira chercher fortune à Londres où il ne la trouvera pas et où il sera surpris par la nouvelle de la révolution de 1848. Il revient à Paris désemparé, obsédé par la maladie d'Harriet Smithson – qu'il a quittée mais non abandonnée, et qui, paralysée, traînera cinq ans avant de mourir en 1854. Il écrit son *Te Deum,* espère vainement le voir exécuté au sacre de Napoléon III, repart pour Londres où une cabale provoque l'effondrement de *Benvenuto Cellini,* puis pour Weimar où, avec la même œuvre, son fidèle ami Franz Liszt lui offre une éclatante revanche.

En octobre 1854, la mort de son père le met en possession d'une petite aisance. Il épouse Marie Recio malgré le tort qu'elle lui porte. *L'Enfance du Christ* lui procure le plus franc succès qu'il ait connu depuis longtemps à Paris. Un nouveau séjour à Londres le rapproche très sensiblement de Wagner, avec qui ses relations ont connu des hauts et des bas, malgré les efforts de Liszt. Mais Marie Recio se chargera de brouiller les cartes et elle parviendra même, lors de la chute de *Tannhäuser*, à l'Opéra de Paris, en 1861, à obtenir de Berlioz la seule réaction déplaisante qu'on puisse lui reprocher dans toute sa carrière. La mort viendra, en 1862, débarrasser le musicien de cette détestable compagne.

Dans cette même année, *Béatrice et Bénédict,* à Baden-Baden, fit l'unanimité de la critique française, belge et allemande, et, en novembre, *Les Troyens à Carthage* eurent à Paris vingt et une représentations, ce qui implique un honorable succès.

Les dernières années de Berlioz s'écouleront dans une morne grisaille, assombrie par la maladie, ainsi que par la mort du fils qu'il avait eu d'Harriet. Il se traîne péniblement jusqu'en Russie, manque de mourir une première fois de congestion cérébrale sur les rochers de Monte-Carlo et s'endort enfin, épuisé, à soixante-cinq ans, le 8 mars 1869.

Réduite ainsi à ses faits essentiels, il manque à cette vie le pittoresque intense, le panache, le mouvement dramatique dont son tempérament ne cessa de l'animer parfois jusqu'à l'excès.

• Ses seules haines

La vie sentimentale de Berlioz, beaucoup plus complexe dans la réalité que ce que nous avons pu en dire, son combat de musicien, ses rapports avec ses amis ou ennemis nous montrent en lui un être d'une intense religiosité, religiosité qui, à défaut d'une croyance, se portait sur tout ce qui pouvait l'accueillir : l'amour, l'amitié, la musique. Il les pratiquait dans un besoin d'absolu que ses partenaires étaient incapables de satisfaire, à l'exception de la seule musique. Quel autre accomplissement pouvait s'offrir à une imagination aussi effrénée, quel autre écho à une sensibilité aussi aiguë ? C'est ce qui explique, en face d'une générosité de cœur dont les preuves abondent, l'âpreté de ce qu'il faut bien appeler ses haines. Elles allaient moins à tel ou tel rival qu'à la médiocrité, aux fausses valeurs qui tenaient à Paris le haut du pavé. La seule rivalité dont il ait vraiment souffert, c'est celle qui était à sa mesure, celle de Wagner. Mais on doit bien admettre que les 164 répétitions accordées à *Tannhäuser* par cet Opéra qui venait de lui refuser *Les*

Troyens aient pu lui inspirer quelque amertume. D'autant que Berlioz n'avait, il faut le reconnaître, aucun détachement à l'égard du succès. Entré dans la carrière avec l'impérieuse nécessité d'en obtenir un succès qui pût suffire à désarmer l'hostilité de sa famille, il garda toute sa vie l'habitude de cette recherche et il y mit un acharnement extrême, secondé par un sens de la publicité très en avance sur son époque.

Il disposait également d'un talent d'écrivain exceptionnel, ce qui fit de lui un chroniqueur redouté. Ses critiques au *Journal des débats* sont des chefs-d'œuvre par le style autant que par la pénétration du jugement. À chaque page de son immense correspondance et de ses *Mémoires* éclatent cette vigueur d'expression et cette verve qui achèvent le portrait d'un personnage de haute culture et de grand caractère.

• Le romantique vrai

Le mouvement romantique apportait dans la littérature, dans les arts, dans les modes de sentir et de vivre un renouvellement total qui ne pouvait pas ne pas trouver son reflet dans l'imagination des compositeurs. L'un des tout premiers à son époque, Berlioz est arrivé à la maturité créatrice avec une sorte de fièvre, de désordre intérieur, de passion avide de briser toutes les digues que l'âge classique lui avait opposées. Il se produit alors une sorte de porte-à-faux. Les générations qui l'ont précédé lui laissent entre les mains un outil qui n'est autre que celui de la tradition académique. Il trouve bien dans Beethoven, qu'il admire frénétiquement, des indications sur les moyens de s'en évader. Mais elles portent plus sur la forme que sur le langage. Le jeune Berlioz se trouve en proie à une imagination fougueuse. Elle lui dicte des idées mélodiques d'un caractère tout à fait étrange. Il lui faut s'inventer à leur intention des moyens techniques qui jettent sur lui, lorsqu'il les produit au grand jour, la suspicion déprimante entre toutes pour un grand créateur : « Il ne sait pas la musique. »

Prenons sa « Complainte du roi de Thulé » dans *La Damnation de Faust* que, naïvement – peut-être pour se faire excuser –, il appelle une chanson gothique. Toute la mélodie est pleine d'intervalles et de modulations peu communs, et il est évident que son harmonisation a posé à Berlioz un sérieux problème. C'est pourquoi tous les Beckmesser de l'époque, et d'ailleurs aussi de la nôtre, lui en ont fait reproche. On peut, bien sûr, imaginer – surtout si l'on ne craint pas de recourir à une technique moderne – une manière différente d'harmoniser cette chanson, en changeant moins les accords de Berlioz (à quelques exceptions près) que leur disposition (c'est-à-dire l'étagement des sons qui les composent, par exemple en mettant plus d'air entre eux). Mais, après avoir tenté l'essai, on s'aperçoit soudain que l'on a affadi le morceau et que, finalement, on a fait à peu près ce que pourrait faire un sculpteur mal inspiré qui se mettrait à retailler les statues-colonnes de nos porches romans pour leur donner plus de souplesse.

Cela dit, il est sans inconvénient de reconnaître que la formation harmonique de Berlioz a échappé en grande partie à la tradition ésotérique du Conservatoire de Paris. Trop de musiciens en ont gardé toute leur vie la marque indélébile et l'influence sclérosante pour qu'on ne soit pas tenté de plutôt s'en réjouir.

En revanche, Berlioz est un grand maître du contrepoint, et il est fréquent de lui voir résoudre ses problèmes d'écriture plus par le libre jeu et les rencontres savoureuses des parties que par cette gourmandise de l'oreille qui inspire à un Debussy la recherche des agrégations rares ou de somptueux enchaînements d'accords. Il se complaît dans de décoratives superpositions de thèmes – parfois trois thèmes ensemble avec usage d’une certaine polyrythmie – que sa sûreté d’orchestration détache clairement les uns des autres, sans bavures et sans empâtements. Car son imagination de coloriste associe toujours, et dès l’origine, les timbres aux combinaisons de la polyphonie, et c’est ce qui explique pourquoi sa musique est si mortellement appauvrie par la réduction au piano.

• Un précurseur

L’harmonie considérée en soi joue cependant un rôle important dans son œuvre. Il a un sens inné de la modulation expressive. Il lui demande parfois de soutenir une pensée chromatique sur laquelle il convient d’apporter ici quelques précisions. La plupart du temps, en effet, son chromatisme est avant tout mélodique et il s’accommode d’un soutien harmonique qui se maintient dans le diatonisme. Mais les mélodies chromatiques de Berlioz et la force expressive que leur donne ce mode d’écriture sont très en avance sur son temps et il arrive qu’elles fassent penser à Bartók. Quant aux mélodies modulantes dans lesquelles la ligne n’a de sens que par la mobilité harmonique sous-jacente, il en a écrit de très belles comme, par exemple, l’« Invocation à la nature » dans *La Damnation de Faust*. Malgré le caractère essentiellement modulant de ce morceau, on ne cesse d’y sentir le poids de la stabilité tonale. Dans ce sens, on ne peut dire que Berlioz ait été un novateur. Mais il l’a été dans d’autres domaines : tout d’abord en inventant l’orchestre moderne, en donnant aux combinaisons de timbres un sens nouveau, une valeur intrinsèque, un rôle organique dans la composition même de l’œuvre.

Mais ce sont avant tout ses pensées musicales, ses structures, le découpage dramatique de certaines pages, son usage des silences qui annoncent les temps à venir. À certains moments de la scène du tombeau de *Roméo et Juliette*, on sent venir au loin cet éparpillement de la matière sonore dont Webern fera la loi de son écriture musicale.

Quelle place occupe Berlioz dans le mouvement romantique ? Il naît dans un temps où la littérature allemande fait prévaloir, à l'origine de toute création artistique, cette plongée dans le rêve où l'homme est censé retrouver l'harmonie universelle et déboucher dans la vraie lumière. En franchissant la frontière, ces doctrines métaphysiques se sont passablement abâtardies. Le romantisme français, sauf chez quelques individualités isolées comme Gérard de Nerval, se complaît dans une infatuation sentimentale, une complaisance à la détresse morale sans raison, un goût de la passion malheureuse.

Berlioz, dans sa vie privée, ne se fait pas faute de sacrifier à cette mode. Mais, comme créateur, il garde toute sa tête, sa tête dure et burinée de montagnard du Dauphiné. Il a su concilier la clarté latine et les vapeurs capiteuses, mais souvent fuligineuses, de l'esprit nordique. C'est par là qu'il apparaît, non seulement comme le plus grand, mais comme le seul représentant authentique du romantisme musical français.

Henry BARRAUD

Bibliographie

Œuvres de Hector Berlioz

Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Paris, 1844 ; *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, Paris, 1844 ; *À travers chants*, Paris, 1862 ; *Mémoires*, 2 vol., Paris, 1870, rééd. Flammarion, 1991 ; *Œuvres littéraires*, t. I : *Les Soirées de* *l'orchestre*, Stock, 1980 ; t. II : *Les Grotesques de la musique*, Gründ, 1971 ; t. III : *À travers chants*, L. Guichard éd. ; *Correspondance générale*, Flammarion, 7 vol., 1972-2001.

Études

C. Baliff, *Berlioz*, Seuil, 1968, rééd. 1984
H. Barraud, *Berlioz*, Fayard, Paris, 1989
H. Barraud, M. Fleuret, B. Gavoty, A. Goléa, *Berlioz*, Hachette, Paris, 1973
J. Barzun, *Berlioz and the His Century*, Univ. of Chicago Press, 1982
P. Bloom dir., *Berlioz Studies*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1992
A. Boschot, *H. Berlioz*, 3 vol., Paris, 1906-1913, rééd. 1946-1950
D. Cairns,*Hector Berlioz*, vol. I : *The Making of an Artist*,
A. Deutsch, Londres, 1989 (*Berlioz*, vol. I : *La Naissance d'un artiste*, Belfond, 1992)
A. E. F. Dickinson, *The Music of Berlioz*, St. Martins, Londres, 1973
D. K. Holoman,*Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Bärenreiter, Kassel-Londres, 1987 ; *Berlioz*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1989
H. J. MacDonald,*Berlioz*, Dent, Londres, 1982 ; *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2002
R. Stricker, *Berlioz dramaturge*, Gallimard, Paris, 2001
J. Thiersot, *Berlioz et la société de son temps*, Paris, 1904
« Les Troyens », in *L'Avant-scène opéra*, n° 128-129, 1990 ;
« Benvenuto Cellini », *ibid*., n° 142, 1991.

BERMAN LAZAR (1930-2005)

Après Emil Guilels et Sviatoslav Richter, Lazar Berman fut l'un des très rares pianistes d'U.R.S.S. autorisé à se produire en Occident. Il y devint, dans les années 1970, une véritable star. Mais l'heure n'étant pas encore à la glasnost, les autorités soviétiques ne lui permirent pas d'y occuper durablement le devant de la scène. C'est à l'écart des studios et des salles de concert qu'il s'est éteint à Florence, le 6 février 2005, à la veille de ses soixante-quinze ans.

Né à Leningrad le 26 février 1930, Lazar Naumovitch Berman apprend avec sa mère les rudiments du piano et se révèle aussitôt un enfant prodige. À sept ans, il se produit au Bolchoï, avec quelques artistes en herbe, et y obtient une telle ovation qu'on lui fait enregistrer une fantaisie de Mozart et une mazurka de son invention. À dix ans, il donnera son premier concert avec orchestre. En 1939, sa famille s'installe à Moscou, afin qu'il puisse suivre les cours de l'École centrale de musique, puis du Conservatoire Tchaïkovski, où, de 1948 à 1957, il est l'élève d'Alexandre Goldenweiser. Ce grand pédagogue y enseignait depuis 1906 et avait déjà formé deux générations de pianistes, au premier rang desquels Samuel Feinberg et Tatiana Nikolaïeva. Mais Berman reçoit aussi l'enseignement d'autres maîtres comme Vladimir Sofronitski et Maria Yudina. Vient alors l'heure des compétitions internationales. Berman remporte le cinquième prix au concours Reine-Élisabeth de Belgique en 1956, le troisième prix au concours Franz-Liszt de Budapest en 1957 et grave plusieurs disques pour la firme Melodya. L'un deux – les *Douze Études d'exécution transcendante* de Liszt (1959) – est commercialisé par E.M.I. et Deutsche Grammophon et contribue à faire connaître son nom aux mélomanes occidentaux les plus avertis, qui guettent sa venue.

Celle-ci se fait attendre. Pour d'obscures raisons où l'antisémitisme a certainement sa part, les autorités ne permettent pas à l'artiste de quitter le bloc soviétique et le cantonnent à de modestes tournées dans les Républiques socialistes. En 1971, il est enfin autorisé à se rendre à l'Ouest et donne en Italie ses premiers récitals. Son succès grandit et se mue en triomphe lorsque Herbert von Karajan le prend sous son aile et enregistre avec lui, comme il l'avait fait autrefois avec Richter, le *Premier Concerto* de Tchaïkovski. Dès lors, les sollicitations affluent. Berman enregistre pour Deutsche Grammophon *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, diverses pièces de Prokoviev et de Rachmaninov, *Les Années de pèlerinage* de Liszt ainsi que ses deux concertos, ponr C.B.S. le *Premier Concerto* de Brahms avec Eric Leinsdorf, le *Troisième Concerto* de Rachmaninov avec Claudio Abbado ainsi qu'un récital Beethoven. E.M.I. édite ses disques Schumann et Scriabine parus en U.R.S.S. Enfin, après avoir conquis l'Europe, il subjugue les États-Unis, notamment lors de son récital au Carnegie Hall en 1979. Bref, chacun s'éprend de ce géant barbu et débonnaire, qui se compare à un personnage de Tchekhov, mais que Guilels qualifie de « phénomène du monde musical ».

Malheureusement, dans les années 1980, les autorités soviétiques restreignent ses sorties à l'étranger. Forcé de se faire plus rare au concert, il se voit peu à peu délaissé par les maisons de disques et les médias. Si bien que, lorsque, au lendemain de la perestroïka, il quitte la Russie en 1990 et s'établit en Italie, sa popularité a décliné. Tout comme d'ailleurs ses moyens techniques : hier encore virtuose impavide, il est désormais sujet à des défaillances et à des trous de mémoire. Il se consacre alors surtout à ses activités d'enseignant au conservatoire d'Imola et contribue à promouvoir la carrière de violoniste de son fils Pavel, avec lequel il joue fréquemment en duo. Pianiste écartelé entre l'Est et l'Ouest, Lazar Berman meurt dans un relatif oubli, victime, en quelque sorte, de l'Histoire.

Lazar Berman fut non seulement un grand maître du piano, capable d'une fougue et d'un engagement physique exceptionnels, mais surtout un musicien, dont le lyrisme et la qualité de toucher exaltent les chefs-d'œuvre du romantisme. Ces vertus ont fait de lui un interprète exemplaire de Liszt, dont il a su traduire à la fois l'idéal virtuose des grands morceaux de bravoure et la poésie secrète et douloureuse des pièces plus intimes : les lieder de Schubert transcrits pour piano et plus encore *Les Années de pèlerinage,* dont son enregistrement continue de dominer de très haut la discographie.

Philippe DULAC

BERMUDO JUAN (1510 env.-?)

Compositeur, théoricien et l’un des trois organistes les plus réputés du Siècle d’or espagnol, avec Antonio de Cabezón et Tomás de Santa María. Il étudie à l’université d’Alcalá de Henares ; en 1549, il est au service du duc d’Arcos, où il côtoie Luis de Morales. Franciscain, il fut aussi attaché à l’archevêque de Séville. Son œuvre principale est la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), qui avait connu une première version (*Libro primero de la declaración de instrumentos musicales*, 1549) puis l’*Arte tripharia* (1550), autre version, abrégée, de son œuvre, sorte de traité de plain-chant à l’usage d’un couvent de moniales, les clarisses de Montilla ; cette œuvre théorique capitale, contemporaine du *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553) et qui précède de dix ans l’autre traité majeur de la musique de ce temps, l’*Arte de tañer fantasía* du dominicain Santa María, comprend cinq livres : le premier fait la louange de la musique ; le deuxième et le troisième présentent les éléments de la musique ; le quatrième étudie les instruments à clavier et à cordes (orgue, vihuela, guitare, harpe) ; le cinquième aborde les questions de composition. De Bermudo, on connaît surtout treize pages pour orgue, écrites dans un style polyphonique strict, à quatre voix (sauf le *Vexilla regis*, à cinq voix). D’aucuns ont jugé sévère son écriture (A. Pirro, H. Anglés) ; cependant, elle offre parfois un contour mélodique plein de sensibilité ; en outre, un ambitus propre à chaque voix est très clairement conçu pour l’instrument à clavier en raison de son ampleur ; enfin, on rencontre des positions d’accords soit larges, soit serrées à des fins expressives. Contrairement à ses contemporains (Ortiz, Santa María), Bermudo refuse les gloses systématiques (diminutions, paraphrases) ; il se contente d’ornements (il demande à l’élève de les travailler au moins une heure par jour), afin de mieux préserver la pureté de la ligne mélodique. Ces courtes pages comprennent cinq hymnes (*Conditor alme siderum, Ave maris stella, Pange lingua, Vexilla regis, Veni Creator*), sept cantus dans différents tons et une sorte de *tiento* sur un thème libre.

Pierre-Paul LACAS

BERNSTEIN ELMER (1922-2004)

Il est l’auteur d’une des plus célèbres musiques de film, celle des *Sept Mercenaires*. Mais le compositeur et chef d’orchestre américain Elmer Bernstein est aussi – aux côtés de ses compatriotes Alex North et Bernard Herrmann – un des protagonistes du renouveau du langage musical cinématographique qui s’opère dans les années 1950 : jusqu’à cette époque, en effet, les compositeurs d’Hollywood, qui viennent pour la plupart d’Europe centrale – Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa... –, sont adeptes des grandes fresques symphoniques. L’importance qui est désormais conférée au rythme, à la syncope et aux accents, le dosage subtil des timbres, un emploi sophistiqué des percussions caractérisent ce nouveau monde sonore, qui intègre également le jazz.

Né à New York le 4 avril 1922, Elmer Bernstein reçoit une formation de pianiste accompli et étudie la composition avec Israel Citkowitz, Roger Sessions, Stefan Wolpe... Son incorporation dans l’Army Air Corps en 1942 va décider de son orientation ; cet événement, qui aurait pu entraver sa carrière de musicien, va se révéler bénéfique : chargé d’arranger et de composer des musiques pour les émissions de radio des forces armées américaines, il réalise que sa voie n’est pas le piano mais la composition. Remarqué par Hollywood, il commence à écrire pour le cinéma au début des années 1950. La partition qu’il compose pour *The Man with the Golden Arm* (*L’Homme au bras d’or*, 1955) d’Otto Preminger, lui apporte la notoriété. Il s’agit d’une des premières fois où le jazz est introduit au cinéma comme élément dramatique, une musique symphonique romantique étant réservée aux scènes intimistes.

Bernstein change radicalement de style pour *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1956). Les exigences du metteur en scène – fanfares et danses « d'époque » – sont en effet très contraignantes et la musique, entièrement soumise à l'image, ne constitue pas un élément dramatique original. Avec *Men in War* (*Cote 465*) d'Anthony Mann (1957), Bernstein renoue avec le jazz, qu'il utilise pour illustrer les moments de répit entre les combats, ce qui a fait dire à certains critiques que le jazz avait changé de caractère : d'expressionniste, la musique est devenue plus impressionniste.

L'année 1958 est pour Elmer Bernstein l'occasion d'un premier bilan. *Some Came Running* (*Comme un torrent*), de Vincente Minnelli « est l'aboutissement de ce que j'ai tenté jusqu'alors. On y entend du jazz et des éléments plus classiques comme un quatuor à cordes, du piano ». Bernstein compose en contrepoint avec les personnages, qui ont chacun leur instrument, leur thème ; la musique est spécifique à chaque situation, la partition se présente comme un véritable scénario.

Bernstein rencontre John Cassavetes ; leur enthousiasme pour le jazz les rapproche. Cassavetes a créé une série télévisée culte, *Johnny Staccato* (1959-1960), dont il incarne le personnage éponyme. Bernstein en supervise la musique, tout en laissant une grande part de liberté aux jazzmen invités, qui improvisent à leur gré.

Les années 1960 marquent un tournant esthétique pour le compositeur, qui va essentiellement écrire des musiques de western.

Le matériau musical change : Bernstein compose désormais pour grand orchestre. La musique de western accorde la primauté à la mélodie, qui doit être simple, toujours placée au premier plan, et qui va de pair avec des rythmes francs. Plus que pour tout autre genre, la musique dramatise l'image. Parmi les westerns les plus célèbres pour lesquels il a écrit la musique figurent *Les Sept Mercenaires* de John Sturges (1960), *Les Comancheros* de Michael Curtiz (1961), *Les Quatre Fils de Katie Elder* d'Henry Hathaway (1965). La musique d'*Hawaii,* de George Roy Hill (1966), intègre des instruments extra-européens et son thème principal est une mélodie de cordes sur un motif de cinq notes.

Durant les années 1970 et 1980, Bernstein compose surtout pour la télévision et fait preuve de moins d'originalité au cinéma. Il signe toutefois une de ses partitions les plus novatrices pour le film de Jim Sheridan *My Left Foot* (1989), dans laquelle il utilise des ondes Martenot pour créer une atmosphère surnaturelle. Bien que la musique soit utilisée de manière épisodique au long du film, les moments les plus touchants surviennent grâce à la musique lyrique de Bernstein.

Elmer Bernstein meurt le 18 août 2004 à Ojai, en Californie. Une carrière d'un demi-siècle comporte évidemment des collaborations purement conjoncturelles et de peu d'importance, mais certaines de ses œuvres transcendent le genre de la musique de film et s'écoutent indépendamment des images.

Juliette GARRIGUES

BERNSTEIN LEONARD (1918-1990)

Introduction

Figure de légende de la musique américaine, Leonard Bernstein a marqué son époque à plus d'un titre. Lorsqu'il acquiert la renommée internationale avec West *Side Story* (1957), quand il accède à la direction musicale de l'Orchestre philharmonique de New York (1958) ou anime des émissions de télévision (à partir de 1954), il a déjà une solide carrière derrière lui qui révèle la polyvalence de son talent : chef d'orchestre, compositeur, pianiste, pédagogue, écrivain, homme de télévision, « Lenny » fait éclater les barrières sans jamais donner l'impression de se disperser, car il reste parfaitement maître de lui dans chacune de ces disciplines. Il est aussi l'un des premiers à comprendre l'importance de la communication et des médias dans un domaine jusqu'alors réservé à une élite. Sa démarche reflète exactement les mentalités et les structures de la société américaine, qu'il a exportées dans le monde entier avec un infatigable enthousiasme, une ferveur qu'il communiquait aux orchestres et aux publics qu'il côtoyait. Les excès auxquels il se livrait si volontiers auraient fait sombrer tout autre dans le ridicule ; mais pas lui, car il possédait un magnétisme envoûtant, un pouvoir de persuasion et une curiosité intarissable qui ne laissaient jamais indifférents ses interlocuteurs.

• Wonderful Life

Né à Lawrence (Massachusetts) le 25 août 1918, dans une famille juive d'origine russe, Leonard Louis Bernstein vient relativement tard à la musique et commence ses études de piano à Boston avec Helen Coates et Heinrich Gebhard tout en jouant dans un orchestre de jazz. En 1935, il entre à l'université Harvard, où il travaille l'harmonie avec Edward A. Ballantine, la théorie avec A. Tillman Merritt, le contrepoint et la fugue avec Walter Piston, et l'orchestration avec Edward B. Hill.

En 1937, il rencontre Aaron Copland, dont l'influence sera déterminante. Il est admis au Curtis Institute de Philadelphie (1939-1941), où il est l'élève d'Isabelle Vengerova (piano), de Randall Thompson (orchestration) et de Fritz Reiner (direction d'orchestre). Il travaille la composition avec Nadia Boulanger et fréquente le Berkshire Music Center de Tanglewood, où il suit les cours de Serge Koussevitzky (étés de 1940 et de 1941). Il se produit aussi dans des cabarets au sein des Revuers, un petit groupe qui inclut Betty Comden et Adolph Green – ses futurs collaborateurs pour *On the Town* et *Wonderful Town* –, ainsi que la comédienne Judy Holliday. Koussevitzky lui donne l'occasion de diriger ses premiers concerts à Boston en 1942 et, un an plus tard, il est engagé comme assistant d'Artur Rodziñski à l'Orchestre philharmonique de New York. Le 14 novembre 1943, il y fait ses débuts en remplaçant au pied levé Bruno Walter, malade. Sa carrière se développe très rapidement : il est nommé chef permanent du New York City Center Orchestra (1945-1948), donne des concerts en Europe (Prague, 1946), dirige la première américaine de *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1946), devient conseiller musical de l'Orchestre philharmonique d'Israël (1947-1949), crée la *Turangalîla-Symphonie* d'Olivier Messiaen (à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston, le 2 décembre 1949)... Il succède à Koussevitzky, à la mort de celui-ci, comme professeur de direction d’orchestre à Tanglewood (1951-1955) et donne aussi des cours à l’université Brandeis de Waltham, dans le Massachusetts (1951-1956). Entre 1954 et 1962, les émissions de télévision qu’il anime dans le cadre du programme Omnibus de la C.B.S. ont un impact pédagogique étonnant et serviront de base à deux de ses livres (*The Joy of Music,* 1959, et *The Infinite Variety of Music,* 1966). Il est le premier chef d’orchestre américain invité à la Scala de Milan (*Medea* de Cherubini, avec Maria Callas et Fedora Barbieri, 1953). Après une saison pendant laquelle il dirige les concerts de l’Orchestre philharmonique de New York en alternance avec Dimitri Mitropoulos, il accède au poste de directeur musical de cet orchestre (1958-1969). Là encore, il est le premier Américain de naissance à connaître une telle distinction. Il débute au Metropolitan Opera de New York en 1964 et à l’Opéra de Vienne en 1966 avec *Falstaff* de Verdi ; mais l’essentiel de sa carrière se déroule au concert.

En 1969, il abandonne la direction de l’Orchestre philharmonique de New York, dont il est nommé *laureate conductor* à vie, pour se consacrer à la composition et à une carrière de chef invité dans le monde entier. Il noue ainsi des liens très étroits avec l’Orchestre philharmonique de Vienne (avec lequel il enregistre notamment sa deuxième intégrale des symphonies de Beethoven), l’Orchestre philharmonique d’Israël, l’Orchestre national de France, l’Orchestre symphonique de Londres (dont il devient président à la mort de Karl Böhm) et celui du Concertgebouw d’Amsterdam. Il donne des cours à Harvard (1972-1973) qui donneront naissance à un autre livre, *The Unanswered Question* (1976) ; il enseigne également à l’Institut de technologie du Massachusetts (1974), au Conservatoire américain de Fontainebleau...

L’homme est un infatigable défenseur des libertés individuelles : il n’hésite pas à donner des concerts en faveur des Black Panthers ou à composer une « ouverture politique », en hommage à Mstislav Rostropovitch, lorsque celui-ci est déchu de la citoyenneté soviétique (*Slava !, A Political Overture,* 1977) ; à peine plus d’un mois après la chute du Mur de Berlin, il y dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven le 25 décembre 1989, réunissant pour l’occasion des instrumentistes et chanteurs des deux Allemagnes et des puissances occupantes.

Excellent pianiste, il aime à se produire en dirigeant du clavier (concertos de Mozart, Ravel et Chostakovitch, *Rhapsody in Blue* de Gershwin). Mais il se révèle aussi un accompagnateur de mélodies attentif, partenaire de Jennie Tourel, de Christa Ludwig ou de Dietrich Fischer- Dieskau.

• Éclectique et indépendant

Le compositeur est aussi éclectique que l’interprète : Bernstein refusera d’adhérer à la moindre école et s’illustrera dans des genres aussi différents que la musique de films, la comédie musicale, la mélodie ou les grandes formes classiques. Sa première œuvre importante, la *Sonate pour clarinette et piano* (1942), fait partie du répertoire de base de l’instrument. Ses trois symphonies révèlent ses sources d’inspiration : la première, pour mezzo-soprano et orchestre, sous-titrée *« Jeremiah »* (1942), obtient un prix de la critique new-yorkaise en 1944 ; la *Deuxième Symphonie « The Age of Anxiety »*, pour piano et orchestre, d’après W. H. Auden (1949, rév. 1965), brosse un panorama d’ensemble des moyens d’expression musicaux alors en vigueur ; la *Troisième Symphonie « Kaddish »* (1963, rév. 1977), hommage à 1’Orchestre philharmonique d’Israël, puise ses sources dans les textes de la religion hébraïque. *Le Banquet* de Platon lui inspire la *Sérénade* pour violon, qu'il dédie à Isaac Stern (1954). Sa musique religieuse révèle un homme préoccupé d'œcuménisme et de mysticisme mais qui ne renonce jamais à un sens théâtral inné, jugé parfois blasphématoire : *Chichester Psalms* (1965), *Messe* (pour l'inauguration du John F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington, 1971), dont il tire les *Three Meditations from Mass* pour violoncelle et orchestre (1977) à l'intention de Mstislav Rostropovitch.

Pour la scène, Bernstein écrit un ballet sur une chorégraphie de Jerome Robbins, *Fancy Free* (1944), dont découle sa première comédie musicale, *On the Town,* sur un livret de Betty Comden et Adolph Green, créée le 13 décembre 1944 au Colonial Theater de Boston. Toujours dans le domaine de la comédie musicale, il compose *Wonderful Town,* toujours avec Betty Comden et Adolph Green (1953), *Candide,* d'après le conte de Voltaire (1956) – dont l'ouverture a fait le tour du monde et qu'il remanie sous forme d'opéra en 1973 –, et *West Side Story* (1957).

À l'opéra, il donne *Trouble in Tahiti* (1951) et *A Quiet Place* (1983-1984). Il a également écrit plusieurs ballets (*Fancy Free,* 1944 ; *Facsimile,* 1946 ; *Dybbuk,* 1974) et collaboré à des musiques de films (*On the Waterfront,* 1954).

De ses mélodies, on retiendra *La Bonne Cuisine,* sur des recettes d'Émile Dutoit (1947), *2 Love Songs,* sur des poèmes de Rainer Maria Rilke (1949), et *Songfest* (1977) pour six chanteurs et orchestre. Son langage, qui emprunte au jazz, aux *songs,* à la musique religieuse comme à la musique populaire, à Stravinski comme à Richard Strauss, lui a permis de toucher le plus vaste public.

Le chef d’orchestre possédait un répertoire d’une richesse et d’un éclectisme étonnants. Il a tout abordé, à l’exception du dodécaphonisme. Mais c’est probablement dans la musique de Gustav Mahler que son imagination et son sens de la fantaisie sans cesse renouvelés ont trouvé leur meilleure application : « Quand j’étudie l’une de ses partitions, j’ai l’impression de l’avoir écrite moi-même. » On retrouvait une compréhension analogue face à celles de Stravinski. Bernstein était aussi un grand défenseur de la musique contemporaine, succédant dans cette voie à son maître Koussevitzky : il a créé des œuvres de Samuel Barber, Elliott Carter, Carlos Chávez, Rodion Chtchedrine, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Hans Werner Henze, Olivier Messiaen, Francis Poulenc, William Schuman... Pour le bicentenaire des États-Unis (1976), il a dirigé dans les grandes capitales européennes une série de concerts consacrés à la musique américaine, à la tête de l’Orchestre philharmonique de New York. On lui doit aussi la redécouverte de la musique de Charles Ives, dont il révéla la *Symphonie n^o 2* en 1951. La Scala de Milan, l’Opéra de Houston et le Kennedy Center de Washington lui avaient passé commande d’un nouvel ouvrage lyrique qu’il n’a pu mener à bien. Leonard Bernstein meurt à New York le 14 octobre 1990.

Alain PÂRIS

Bibliographie

L. BERNSTEIN, *The Joy of Music*, Simon & Schuster, New York, 1959 ; *Young People’s Concerts for Reading and Listening*, Simon & Schuster, 1961, édition révisée, 1970 ; *The Infinite Variety of Music*, Simon & Schuster, 1966 ; *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1976, rééd. 1981 (traduit de l’américain par Odile Demange, *La Question sans réponse : six conférences données à Harvard*, Robert Laffont, Paris, 1982) ; *Findings*, Simon & Schuster, 1982 (*Les Mots de ma vie*, Robert Laffont, 1983)

J. Briggs, *Leonard Bernstein, The Man, His Work and His World,* World Publishing Co., Cleveland-New York, 1961
H. Burton, *Leonard Bernstein,* Doubleday, New York, 1994
W. W. Burton, *Conversations about Bernstein,* Oxford University Press, New York, 1995
E. Castiglione, *Leonard Bernstein : Una Vita Per La Musica,* Edizioni Logos, Rome, 1991 (*Le Partage de la musique : entretiens avec Enrico Castiglione,* traduit de l'italien par Thierry Laget, Belfond, Paris, 1993)
M. Cone, *Leonard Bernstein,* Crowell, New York, 1970
R. Dusella & H. Loos, *Leonard Bernstein : Der Komponist,* Boosey & Hawkes Musikverlag, Bonn, 1989
D. Ewen, *Leonard Bernstein,* W. H. Allen, Londres, 1967
J. Gottlieb, *Leonard Bernstein : a Complete Catalogue of His Works,* Amberson Enterprises, New York, 1978, 3e éd. 1998
P. Gradenwitz, *Leonard Bernstein, Eine Biographie,* Atlantis Musikbuch-Verlag, Zurich, 1984
P. R. Laird, *Leonard Bernstein : a Guide to Research,* Routledge, New York, 2002
P. Myers, *Leonard Bernstein,* Phaidon, Londres, 1998
É. Resnick, *Leonard Bernstein : un chef inspiré,* J. Lyon, Paris, 1996
M. Secrest, *Leonard Bernstein : A Life,* Alfred A. Knopf, New York, 1994
J. P. Swain, *The Broadway Musical : a Critical and Musical Survey,* Oxford University Press, New York, 1990.

Discographie sélective

S. Barber, *Adagio for Strings,* Orchestre philharmonique de New York (O.P.N.Y.), 1971 ; *Concerto pour violon et orchestre,* Isaac Stern (violon), O.P.N.Y., 1964
B. Bartók, *Musique pour cordes, percussion et célesta,* O.P.N.Y., 1961 ; *Concerto pour violon n° 2,* Isaac Stern (violon), O.P.N.Y., 1958
L. Van Beethoven, *Concerto pour violon,* Isaac Stern (violon), O.P.N.Y., 1959 ; intégrale des neuf symphonies, O.P.N.Y., 1961-1964, Orchestre philharmonique de Vienne (O.P.V.), 1977-1979 ; *Neuvième Symphonie,* enregistrée à Berlin le 25 décembre 1989
A. Berg, *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »,* Isaac Stern (violon), O.P.N.Y., 1959 ; *Trois Pièces pour orchestre,* O.P.N.Y., 1961
H. Berlioz, *Symphonie fantastique,* O.P.N.Y., 1963

L. Bernstein, *La Bonne Cuisine,* Jennie Tourel (mezzo-soprano), Leonard Bernstein (piano), 1960 ; *Candide,* avec Jerry Hadley (Candide), June Anderson (Cunegonde), Adolph Green (Dr. Pangloss, Martin), Christa Ludwig (Old lady), Nicolai Gedda (Governor, Vanderdendur, Ragotski), Della Jones (Paquette), Orchestre symphonique de Londres, 1989 ; *Symphonic Dances from West Side Story,* O.P.N.Y., 1961 ; *Première Symphonie « Jeremiah »,* Jenuie Tourel (mezzo-soprano), O.P.N.Y., 1961 ; *Deuxième Symphonie « The Age of Anxiety »,* Philippe Entremont (piano), O.P.N.Y., 1965 ; *Troisième Symphonie « Kaddish »,* O.P.N.Y., 1964 ; *West Side Story,* avec Kiri Te Kanawa (Maria), José Carreras (Tony), Tatiana Troyanos (Anita), Kurt Ollmann (Riff), Marilyn Horne (A Girl), 1984 ; *Fancy-Free,* ballet, Orchestre philharmonique d'Israël, 1978 ; *Sérénade* pour violon, Gidon Kremer (violon), Orchestre philharmonique d'Israël ; *Mass,* avec Alan Titus, Norman Scribner Choir et Berkshire Boys' Choir, 1971 ; *Première Symphonie « Jeremiah »,* avec Christa Ludwig (mezzo-soprano), Orchestre philharmonique d'Israël, 1977 ; *Deuxième Symphonie « The Age of Anxiety »,* avec Lukas Foss (piano), Orchestre philharmonique d'Israël, 1977 ; *Troisième Symphonie « Kaddish »,* Montserrat Caballé (soprano), Petits Chanteurs de Vienne, Orchestre philharmonique d'Israël, 1977

G. Bizet, *Carmen,* avec Marilyn Horne (Carmen), James McCracken (Don José), Tom Krause (Escamillo), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, 1972

E. Bloch, *Schelomo,* Mstislav Rostropovich (violoncelle), Orchestre national de France, 1976

J. Brahms, *Double Concerto pour violon et violoncelle,* Gidon Kremer (violon), Mischa Maisky (violoncelle), O.P.V., 1982 ; *Concerto pour violon,* Zino Francescatti (violon), O.P.N.Y., 1961 ; les deux concertos pour piano, Krystian Zimerman (piano), O.P.V., 1983, 1984 ; les quatre symphonies, O.P.N.Y., 1962-1964, O.P.V., 1981-1982

E. Carter, *Concerto pour orchestre,* O.P.N.Y., 1972

D. Chostakovitch, *Deuxième Concerto pour piano* (piano et direction), O.P.N.Y., 1958 ; *Première Symphonie,* Orchestre symphonique de Chicago, 1988 ; *Cinquième Symphonie,* O.P.N.Y., 1959 ; *Septième Symphonie « Leningrad »,* Orchestre symphonique de Chicago, 1988 ; *Neuvième Symphonie,* O.P.N.Y., 1965

A. Copland, *Appalachian Spring,* O.P.N.Y., 1961 ; *Billy the Kid,* O.P.N.Y., 1960 ; *Rodeo,* O.P.N.Y., 1960 ; *El Salón México,* O.P.N.Y., 1961

G. Gershwin, *An American in Paris,* O.P.N.Y., 1958 ; *Rhapsody in*

Blue, Columbia Symphony Orchestra, 1959
R. HARRIS, *Troisième Symphonie*, O.P.N.Y., 1960
C. IVES, *Central Park in the Dark*, *Hallowe'en*, O.P.N.Y., 1988 ; *Deuxième Symphonie*, O.P.N.Y., 25 février 1951 (création), O.P.N.Y., 1987 ; *The Unanswered Question*, O.P.N.Y., 1988
G. MAHLER, *Kindertotenlieder*, Thomas Hampson (baryton), O.P.V., 1988 ; *Des Knaben Wunderhorn*, Christa Ludwig (mezzo-soprano), Walter Berry (baryton-basse), O.P.N.Y., 1969, Lucia Popp (soprano), Andreas Schmidt (baryton), Concertgebouw d'Amsterdam, 1987 ; *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton), Leonard Bernstein (piano) ; intégrale des neuf symphonies avec O.P.N.Y. et l'Orchestre symphonique de Londres (*n*^o^ *8*), 1960-1967 ; intégrale des neuf symphonies (sauf *n*^o^ *8*) avec O.P.N.Y., O.P.V. et Concertgebouw d'Amsterdam, 1985-1988
N. ROREM, *Concerto pour violon*, Gidon Kremer (violon), O.P.N.Y., 1988
W. SCHUMAN, *Symphonies n*^os^ *3*, *5*, *6* et *8*, O.P.N.Y., 1960, 1966, 1958 et 1962
R. SCHUMANN, *Concerto pour violoncelle*, Mstislav Rostropovich (violoncelle), Orchestre national de France, 1976 ; les quatre symphonies, O.P.V., 1984-1985
I. STRAVINSKI, *Le Sacre du printemps*, Orchestre philharmonique d'Israël, 1982 ; *Pétrouchka*, Orchestre philharmonique d'Israël, 1982
P. I. TCHAÏKOVSKI, *Cinquième Symphonie*, O.P.N.Y., 1988
G. VERDI, *Falstaff*, avec Dietrich Fischer-Dieskau (Falstaff), Regina Resnik (Mrs. Quickly), Graziella Sciutti (Nannetta), Rolando Panerai (Ford), chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, 1966.

BERRIAU SIMONE (1896-1984)

Chanteuse lyrique, comédienne, productrice de films, promoteur immobilier à l'occasion, Simone Berriau fut pendant des années un « personnage » parisien. Mais c'est avant tout comme directrice du Théâtre-Antoine (à partir de 1943) qu'elle passera à la postérité, pour avoir révélé au public Jean-Paul Sartre dramaturge et avoir su pressentir en Peter Brook et Claude Régy deux metteurs en scène importants.

Avec un rare bonheur et une prodigieuse intuition, Simone Berriau, en se jouant des modes, n'a jamais craint la difficulté, montant Sartre, Camus, Tennessee Williams et Pinter dans un théâtre qu'elle aurait pu vouer exclusivement au répertoire de boulevard. Ce n'est pas un des moindres paradoxes d'une existence riche en surprises.

Née à Touques (Calvados), Simone Bossis, jeune Bretonne romanesque, passe son adolescence au Maroc, pays dans lequel elle gardera des attaches, grâce à l'amitié du pacha de Marrakech. Veuve à dix-huit ans du colonel Berriau, compagnon de Lyautey, et mère de la future comédienne Héléna Bossis, Simone Berriau regagne la France.

Travaillant le chant avec Rose Caron et Germaine Martinelli, elle entre dans la troupe de l'Opéra-Comique, dont elle fera partie pendant treize ans. Dotée d'un physique agréable et d'une bonne voix naturelle de soprano, Simone Berriau, conseillée par le chef d'orchestre Albert Wolff, débute salle Favart dans le rôle de

Micaëla de *Carmen,* avant d'interpréter *Le Roi d'Ys, L'Heure espagnole* et *Mme Butterfly.* Dans *Pelléas et Mélisande,* elle se montre admirable et s'attire les compliments de Maurice Maeterlinck. Un accident vocal mettra fin, en 1935, à la carrière lyrique de Simone Berriau, qui a déjà commencé à s'intéresser au cinéma, avec *Ciboulette,* réalisé en 1933 par Claude Autant-Lara. Simone Berriau produit et interprète *Itto* de Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein (1934), *Divine* (1935, d'après *L'Envers du music-hall,* de sa grande amie Colette), réalisé par Max Ophüls, tout comme *La Tendre Ennemie* (1936). On la voit aussi dans la plupart des brillantes comédies écrites pour l'écran par Yves Mirande, comme *À nous deux, madame la Vie* (1936), *Café de Paris* (1938), *Derrière la façade* (1939), *Elles étaient douze femmes* et *Paris-New York* (1940).

Mais le septième art ne satisfait par Simone Berriau, qui rachète en 1943 le Théâtre-Antoine et inaugure sa direction par un hommage à André Antoine confié à Sacha Guitry.

Faisant preuve d'audace, Simone Berriau monte, à la Libération, deux courtes pièces de Jean-Paul Sartre, refusées par tous les directeurs de théâtres parisiens : *Morts sans sépulture,* et *La P... respectueuse.* Sartre lui confiera par la suite *Les Mains sales* (que Simone Berriau portera elle-même à l'écran, en collaboration avec Fernand Rivers, en 1951), *Le Diable et le Bon Dieu* (mise en scène de Louis Jouvet, avec Pierre Brasseur et Maria Casarès), et *Nekrassov.*

Souvent obligée, à la suite d'entreprises courageuses mais peu rentables, de renflouer les caisses de son théâtre, Simone Berriau opte pour un « boulevard » de qualité : reprises de *La main passe* de Feydeau, du *Petit Café* de Tristan Bernard (avec Bernard Blier et

Marie Dubas), de *Fric-frac* de Bourdet (avec Michel Simon), de *Gigi* de Colette (avec Gaby Morlay et Françoise Dorléac), qui alternent avec les créations des *Compagnons de la Marjolaine* et de *L'Idiote* de Marcel Achard (avec Annie Girardot), de *L'Heure éblouissante* et d'*Anastasia* (avec Juliette Gréco), d'*Un sale égoïste* de Françoise Dorin (avec Paul Meurisse).

Simone Berriau peut ainsi, entre deux spectacles souriants, faire découvrir Tennessee Williams, avec *Un tramway nommé Désir* (joué au théâtre Édouard-VII par Arletty), et *La Chatte sur un toit brûlant*, avec Jeanne Moreau. Pour cette seconde pièce, comme pour *Vu du pont*, d'Arthur Miller, Simone Berriau fait appel à Peter Brook, alors inconnu en France.

Jusqu'à la fin de sa vie, Simone Berriau, sans se laisser impressionner par l'échec des *Possédés* de Camus, et de *Tu étais si gentil quand tu étais petit* d'Anouilh, fera découvrir James Saunders (*La prochaine fois, je vous le chanterai*), Harold Pinter (*L'Anniversaire*), Tom Stoppard (*Rosencrantz et Guildenstern*) et Arrabal (*Le Cimetière de voitures*), sans oublier une mémorable reprise de *Se trouver* de Pirandello, avec Delphine Seyrig.

Robert de LAROCHE

BERRY CHUCK (1926-)

Chanteur, auteur-compositeur de chansons et guitariste américain, Chuck Berry a été l'un des interprètes les plus populaires et les plus influents de rhythm and blues et de rock and roll dans les années 1950, 1960 et 1970.

Charles Edward Anderson Berry est né en janvier 1926 à San Jose (Californie). Élevé dans un quartier ouvrier afro-américain du nord de la ville de Saint Louis, où la ségrégation raciale est très forte, Berry appartient à une famille fière de son ascendance afro-américaine et amérindienne. Il découvre vite la musique, car sa famille fait partie du chœur de l'église baptiste d'Antioche ; il entend du blues et de la country-western music à la radio et suit des cours de musique, notamment au lycée de Sumner. Berry est encore un lycéen lorsqu'il doit purger une peine de trois ans, pour vol à main armée, dans une prison pour jeunes délinquants du Missouri. Il retourne ensuite à Saint Louis, où il travaille dans une usine d'automobiles, suit une formation au métier de coiffeur et joue de la musique dans de petites boîtes de nuit. Berry se rend à Chicago à la recherche d'un contrat pour faire un disque ; Muddy Waters l'adresse aux frères Chess. Leonard et Phil Chess signent avec lui pour leur label Chess et, en 1955, pour sa première séance, il enregistre *Maybellene* (chanson influencée par la country-western music, que Berry avait intitulée à l'origine *Ida Red*), qui reste au hit-parade pendant onze semaines, atteignant le numéro cinq. Après ce succès, Berry fait de longues tournées et enchaîne les tubes, avec *Roll Over Beethoven* (1956), *School Day* (1957), *Rock and Roll Music* (1957), *Sweet Little Sixteen* (1958), *Johnny B. Goode* (1958) et *Reelin' and Rockin'* (1958). Ses descriptions vivantes de la culture de consommation et de la vie des adolescents, les sons caractéristiques qu'il réussit à tirer de sa guitare et la virtuosité rythmique et mélodique de son pianiste (Johnny Johnson) font entrer les chansons de Berry au répertoire de presque tous les groupes de rock.

Il est au sommet de sa gloire quand les autorités fédérales le poursuivent en justice pour avoir violé le Mann Act, au motif qu'il anrait fait traverser les frontières de l'État à une mineure « pour des motifs immoraux ». Après deux procès aux connotations racistes, Berry est condamné et emprisonné. À sa libération, il place deux tubes au hit-parade du pop, notamment *No Particular Place to Go* en 1964, au plus fort de cette « British Invasion » dont les icônes, les Beatles et les Rolling Stones, sont eux-même très influencés par Berry (tout comme les Beach Boys). En 1972, Berry est, pour la première fois, numéro un au hit-parade avec *My Ding-A-Ling.* Il enregistre de manière plus sporadique dans les années 1970 et 1980, mais continue à se produire en concert, le plus souvent avec des orchestres formés de musiciens locaux. Il se fait davantage remarquer du public en 1987 avec la publication de son livre *Chuck Berry : the Autobiography* et la sortie du film documentaire *Hail ! Hail ! Rock 'n' Roll,* où sont présentées des images du concert de son soixantième anniversaire et des prestations où étaient invités Keith Richards et Bruce Springsteen.

Berry est indéniablement l'une des personnalités les plus influentes de l'histoire de la musique rock. Contribuant à créer le rock and roll à partir du creuset du rhythm and blues, il associe des paroles intelligentes, des sons de guitare distinctifs, des rythmes de boogie-woogie, une diction précise, un spectacle scénique incroyable et des procédés musicaux caractéristiques de la country-western music et du blues dans ses nombreux singles et albums qui atteignent des chiffres de vente considérables. Artiste caractéristique sans être éblouissant sur le plan technique, Berry utilise les effets électroniques pour reproduire dans ses enregistrements les *slides* retentissants des guitaristes de blues. Il s'inspire d'un large éventail de genres musicaux dans ses compositions et manifeste un intérêt tout particulier pour la musique antillaise, notamment dans *Havana Moon* (1957) et *Man and the Donkey* (1963). Influencé par des artistes très différents – notamment les guitaristes Carl Hogan, Charlie Christian et T-Bone Walker et les chanteurs Nat King Cole, Louis Jordan et Charles Brown –, Berry est de ceux qui rendent le rhythm and blues beaucoup plus attrayant durant les années 1950. Les paroles de ses chansons rencontrent les attentes des adolescents – un marché croissant – en présentant des descriptions vivantes et humoristiques de la vie au lycée, des danses pour les jeunes et de la culture de consommation. Ses enregistrements constituent une mine d'éléments de base du rock and roll. Outre les Beatles et les Rolling Stones, Elvis Presley, Buddy Holly, Linda Ronstadt et une multitude d'interprètes importants de musique populaire ont enregistré les chansons de Berry.

En reconnaissance du rôle essentiel joué par Chuck Berry dans l'histoire du rock and roll, sa chanson *Johnny B. Goode* figure parmi les œuvres musicales placées sur un disque en cuivre emporté dans l'espace par la sonde Voyager-1, afin de donner aux civilisations éloignées ou futures une idée de la culture de la planète Terre au xx^{e} siècle. En 1984, il a reçu un Grammy Award pour l'ensemble de son œuvre. Deux ans plus tard, est un des premiers artistes faits membres du Rock and Roll Hall of Fame, le panthéon américain du rock.

George LIPSITZ

BERRY WALTER (1929-2000)

Figure emblématique du chant viennois, l’Autrichien Walter Berry est l’un des plus grands barytons-basses mozartiens de la seconde moitié du xx^{e} siècle. Il voit le jour à Vienne le 8 avril 1929 et envisage d’abord une carrière d’ingénieur avant d’entamer en 1946 des études de chant à l’Académie de musique de sa ville natale, où il travaille avec les ténors Hermann Gallos et Josef Witt, la basse Endre Koréh et le baryton Hans Duhan.

En 1950, il entre dans la troupe de l’Opéra de Vienne, qu’il ne quittera jamais, participant sur cette scène à près de 1 300 représentations dans une centaine de rôles différents. Il y remporte son premier grand succès en 1954, dans le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart. En 1953, il se produit pour la première fois au festival de Salzbourg, où il chante Masetto (*Don Giovanni* de Mozart) sous la direction de Wilhelm Furtwängler et participe à la création mondiale de *Der Prozess* de Gottfried von Einem, prélude à une série de premières auditions importantes où l’on relève notamment, à Salzbourg, *Penelope* de Rolf Liebermann (1954), *Irische Legende* de Werner Egk (1955) et *Julietta* de Heimo Erbse (1959). On le voit souvent sur scène en compagnie de sa première femme, la mezzo-soprano Christa Ludwig, qu’il épouse en 1957 et dont il divorcera en 1970. Il est invité par les plus grandes maisons d’opéra allemandes et fait ses débuts américains au Lyric Opera de Chicago en 1957, dans Figaro (*Les Noces de Figaro* de Mozart). Un an plus tard, il chante Papageno au festival d’Aix-en-Provence. En 1961, il incarne Scarpia (*Tosca* de Puccini) à l’Opéra de Nice et débute à la Städtische Oper de Berlin-Ouest. En 1963, le gouvernement autrichien lui décerne le titre honorifique de Kammersänger („chanteur de la cour“). Les Parisiens le découvreut en janvier 1966 au palais Garnier, dans le rôle-titre de *Wozzeck* d’Alban Berg dirigé par Pierre Boulez. Il se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York en octobre 1966, dans le rôle de Barak (*La Femme sans ombre* de Richard Strauss), qu’il chante à l’Opéra de Paris en 1972 et 1980 et pour ses débuts à Covent Garden en 1976. Il participe en 1976 à la création de *Kabale und Liebe* de von Einem à l’Opéra de Vienne (rôle de Miller). Son répertoire s’élargit aux ouvrages wagnériens : il incarne Telramund dans *Lohengrin*, Kurwenal dans *Tristan et Isolde*, Alberich et Gunther dans le *Ring* et, surtout, Wotan dans *La Walkyrie*, où il manifeste une présence et une puissance étonnantes. Dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, il incarne un Baron Ochs dont l’élégance surprend chez ce chanteur habitué aux rôles de composition populaires. Il est aussi un inquiétant Barbe-Bleue dans *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók. Parmi ses autres rôles majeurs, il faut retenir Escamillo (*Carmen* de Bizet), Pizarro (*Fidelio* de Beethoven), Dr. Schön (*Lulu* de Berg), Agamemnon (*Iphigénie en Aulide* de Gluck), Morone (*Palestrina* de Pfitzner), le Maître de musique (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), La Roche (*Capriccio* de Richard Strauss) et la plupart des grands rôles mozartiens (le Comte, Figaro, Guglielmo, Papageno, Don Alfonso, Leporello). Toujours ouvert à de nouvelles expériences, il chante Wesener dans *Les Soldats* de Zimmermann à l’Opéra de Vienne en 1990. Parallèlement à sa carrière lyrique, il s’impose comme un grand chanteur de lieder, avec peut-être davantage de réussite chez Mahler que chez Schubert. En 1990, il est nommé professeur de lied et d’oratorio à la Hochschule für Musik de Vienne. Sa dernière apparition sur une scène française a eu lieu en 1996 au Capitole de Toulouse, dans *Wozzeck*, mais cette fois dans le rôle du Médecin. Il meurt subitement d’une crise cardiaque le 27 octobre 2000, à Vienne.

Ce grand chanteur et grand comédien savait faire vivre avec un naturel populaire les rôles comiques ou créer des personnages d’une haute iutensité dramatique. Ses interprétations de Papageno, de Wozzeck, de Barak et de Wotan resteront dans les mémoires.

Dans l’abondante discographie de Walter Berry, on retiendra : *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (rôle du duc Barbe-Bleue, au côté de Christa Ludwig – Judith –, avec l’Orchestre symphonique de Londres sous la direction d’István Kertész, 1965 ; *Wozzeck* d’Alban Berg (rôle titre, aux côtés d’Isabell Strauss – Marie –, Fritz Uhl – le Tambour-Major –, Albert Weikenmeier – le Capitaine –, Karl Dönch – le Médecin –, Richard van Vrooman – Andres –, avec le Chœur et l’Orchestre de l’Opéra de Paris sous la direction de Pierre Boulez, 1965) ; *Des Knaben Wunderhorn* de Gustav Mahler, avec Christa Ludwig et l’Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Leonard Bernstein (1968). Parmi ses enregistrements mozartiens : *Così fan tutte* (rôle de Don Alfonso, aux côtés d’Elisabeth Schwarzkopf – Fiordiligi –, Christa Ludwig – Dorabella –, Alfredo Kraus – Ferrando –, Giuseppe Taddei – Guglielmo –, avec l’Orchestre Philharmonia sous la direction de Karl Böhm, 1962) ; *Don Giovanni* (rôle de Masetto, aux côtés de Cesare Siepi – Don Giovanni –, Otto Edelmann – Leporello –, Elisabeth Grümmer – Donna Anna –, Elisabeth Schwarzkopf – Donna Elvira –, Erna Berger – Zerlina –, Anton Dermota – Don Ottavio –, avec le Chœur de l’Opéra de Vienne et Orchestre philharmonique de Vienne sous la directrion de Wilhelm Furtwängler, festival de Salzbourg, 1953) ; *La Flûte enchantée*, rôle de Papageno, avec Nicolai Gedda – Tamino –, Gundula Janowitz – Pamina –, Lucia Popp – la Reine de la Nuit –, Gottlob Frick –

Sarastro –, avec l'Orchestre Philharmonia sous la direction d'Otto Klemperer, 1964) ; *La Femme sans ombre* de Richard Strauss (rôle de Barak, aux côtés de Birgit Nilsson – sa femme –, James King – l'Empereur –, Leonie Rysanek – l'Impératrice –, avec l'Orchestre de l'Opéra de Vienne sous la direction de Karl Böhm, 1977) ; *Tristan et Isolde* de Wagner (rôle de Kurwenal, aux côtés de Jon Vickers – Tristan –, Helga Dernesch – Isolde –, Christa Ludwig – Brangäne –, Karl Ridderbusch – le roi Marke –, avec le Chœur de la Deutsche Oper et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Herbert von Karajan, 1971) ; *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck (rôle de Peter, aux côtés de Brigitte Fassbänder – Hänsel –, Lucia Popp – Gretel –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Georg Solti, 1978).

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. Lorenz, *Christa Ludwig-Walter Berry*, Vienne, 1968
E. Birnbaum, *Walter Berry*, Henschel Verlag, Berlin, 2001.

BERTON LILIANE (1924-2009)

La soprano française Liliane Berton naît le 11 juillet 1924 à Bully (auj. Bully-les-Mines), dans le Pas-de-Calais. Elle étudie le chant au Conservatoire de Lille, puis au Conservatoire de Paris, avant de faire ses débuts, en 1952, à l'Opéra-Comique, lors de la création du « roman musical » *Dolorès* de Michel-Maurice Lévy. Elle est immédiatement engagée dans la troupe de l'Opéra de Paris. Sur ces deux scènes parisiennes, et dans de nombreux autres théâtres, Liliane Berton s'impose – avec sa voix claire, d'une grande agilité, et sa diction impeccable – parmi les grandes sopranos colorature de sa génération, incarnant l'Amour et Euridice (*Orphée et Euridice* de Gluck), Chérubin et Suzanne (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Rosine (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Sophie et Poussette (*Werther* et *Manon*, respectivement, de Massenet), Néméa (*Si j'étais roi* d'Adolphe Adam), Siébel (*Faust* de Gounod), Leïla (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet)... Le 21 juin 1957, au Palais-Garnier, elle incarne sœur Constance lors de la création en français de *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, sous la direction de Pierre Dervaux, aux côtés de Denise Duval, de Régine Crespin et de Rita Gorr. En 1962, elle chante, en allemand, Sophie au Palais-Garnier, au côté d'Elisabeth Schwarzkopf (la Maréchale) dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Sa carrière se déroule principalement en France mais elle sera notamment une Suzanne exceptionnelle au festival de Glyndebourne, en 1963. Elle est aussi en 1967 une interprète remarquable de Lucy, dans la version française du *Téléphone*, de Gian Carlo Menotti, donné à l'Opéra de Monte-Carlo. À la fin de sa carrière, vers 1966, elle se tourne vers l'enseignement du chant, mais elle interprétera encore beaucoup l’opérette, notamment le rôle-titre des *Noces de Jeannette* de Victor Massé. Liliane Berton meurt à Paris, le 22 avril 2009.

E.U.

BERWALD FRANZ (1796-1868)

Compositeur suédois et l'un des créateurs les plus originaux du XIX^e siècle, dont on commence à peine à mesurer la richesse, Berwald se produit, à dix ans, comme violoniste ; à seize ans, il entre à la chapelle royale. Ses premières œuvres (avant 1820) manifestent sa maîtrise et une grande liberté d'écriture. Après ses insuccès à Berlin (Théâtre lyrique), il termine à Vienne sa deuxième symphonie, dite *Sérieuse* (1841) ; en 1842, il revient en Suède où il écrit notamment la *Sinfonie singulière* (la cinquième, publiée en 1845, ainsi que la sixième en *mi* bémol majeur). À la suite d'un nouveau voyage (Paris, Vienne, Salzbourg), il partage son temps entre la direction d'une verrerie et la composition. En 1864, il est nommé membre de l'Académie royale de musique et, trois ans plus tard, il professe la composition au conservatoire de Stockholm. Sa mélodie, qui ne doit rien au folklore, évoque cependant un lyrisme typiquement nordique. Si ses modulations rappellent parfois celles de Schubert, il écrit souvent des rythmes incisifs très personnels et, surtout dans ses symphonies, avec un sens aigu des effets d'orchestre, il exige une dynamique puissante qui, à certains moments, déferle et veut tout emporter (*Sinfonie capricieuse, Sinfonie sérieuse*). Il renouvelle la forme et construit ses œuvres de manière inhabituelle : scherzo au milieu d'un mouvement lent, ou bien œuvre à un seul mouvement, mais avec de fréquents changements de tonalité et de tempo.

Pierre-Paul LACAS

BIBER HEINRICH IGNAZ FRANZ VON (1644-1704)

Compositeur autrichien né à Wartemberg en Bohême. Heinrich Biber est sans doute l'élève de Schmelzer à Vienne, puis entre comme violoniste au service du prince-évêque d'Olmütz. Engagé par le prince-évêque de Salzbourg en 1673, il devient son vice-maître de chapelle en 1679 et, en 1684, son maître de chapelle, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. L'empereur l'anoblit en 1690, ce qui confirme la très haute réputation dont il jouit parmi ses contemporains. Un siècle plus tard, Burney en parlera encore comme du principal représentant de l'école de violon en Allemagne à l'époque baroque. Et de fait, nul ne l'égala en ce domaine, ni son maître Schmelzer ni son continuateur Georg Pisendel. Doué lui-même d'une très grande virtuosité, il se fit remarquer par son emploi, tout nouveau à l'époque, de la scordatura et des doubles cordes. Ses huit *Sonates* de 1681 parurent deux ans avant l'opus 1 de Corelli, dont il se distingue par moins de rigueur formelle mais par plus de liberté et par une fantaisie proche parfois de l'improvisation. Ses quinze *Sonates du rosaire* (*Sonaten zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Mariae*, vers 1674) sont un des monuments de la littérature violonistique du temps. On lui doit aussi de la musique religieuse, dont des *Vêpres* et des *Litanies* avec accompagnement instrumental (1693), la *Missa Sancti Henrici*, dont Mozart devait reprendre le thème du Kyrie dans le choral de *La Flûte enchantée*, un *Stabat Mater* a cappella qui devait encore retentir à Salzbourg en 1727, et un remarquable *Requiem*. De ses opéras, seul a survécu, en manuscrit, *Chi la dura* *la vince* (1687). Par ses côtés populaires, dont témoigne la fameuse *Sérénade du veilleur* (*Serenade a 5 mit dem Nachtwächterruf*, 1673), il annonce la musique autrichienne du milieu du siècle, et par là le classicisme viennois. Il représente sans conteste, avec Georg Muffat, l'apogée du baroque à Salzbourg, et reste un des deux ou trois plus grands compositeurs ayant vécu et travaillé dans cette ville.

Marc VIGNAL

BIERMANN WOLF (1936-)

Fils d’un communiste assassiné à Auschwitz par les nazis, élevé dans la tradition communiste, membre des Jeunes Pionniers, puis du Parti socialiste unifié, Wolf Biermann, né à Hambourg en 1936 et passé à l’Est en 1953, disposait de tous les atouts permettant d’espérer une carrière paisible dans le pays qu’il avait choisi. Après avoir étudié, de 1957 à 1959, l’économie politique, il collabore pendant deux ans au Berliner Ensemble. De 1959 à 1963, il parachève sa formation en étudiant la philosophie et les mathématiques. Mais, déjà, ses premières prises de position à caractère politique lui ont causé du tort. Il est exclu du parti en 1963, puis, après une brève période d’« assagissement », interdit de parole et de publication en R.D.A. Ses relations avec les autorités iront en se dégradant jusqu’en octobre 1976 où il est déchu de la nationalité est-allemande et exilé. Il vit alors en République fédérale où avaient été publiées la plupart de ses œuvres.

Se définissant lui-même comme simple chansonnier, Biermann reconnaît expressément sa dette envers trois de ses illustres prédécesseurs : Villon, pour son irrespect vis-à-vis des puissants de ce monde, Heine, pour sa haine de la petite bourgeoisie et du chauvinisme, et Brecht, pour sa vision matérialiste de l’histoire et sa foi en un avenir meilleur.

Conscient de la dimension tragique de l’époque que nous vivons, ennemi acharné de toute bureaucratie qui prétend enfermer l’art dans des normes et exige des productions « positives », Biermann se déclare adversaire résolu du capitalisme.

La Harpe de barbelés (*Die Drahtharfe*, 1965) évoque quelques drames du monde moderne (l'exécution de Julian Grimau en Espagne, le racisme aux États-Unis) et les persécutions dont il est l'objet en R.D.A. : « La panique se répand dès que j'ouvre la bouche et un frisson d'angoisse court sur la trompe des éléphants de la bureaucratie quand je chante mes chansons. » L'ouvrage connaît un énorme succès de librairie, mais déclenche des prises de position virulentes de la part des plus hauts responsables.

Tout en réalisant de nombreux disques, Biermann publie en 1968 *Avec la langue de Marx et d'Engels* (*Mit Marx und Engelszungen*), qui évoque la « révolution trahie » à Prague et les débuts de l'opposition extra-parlementaire. En 1972 paraissent simultanément *Pour les camarades* (*Für meine Genossen*), critique virulente du socialisme tel qu'il est, selon Biermann, pratiqué en R.D.A., et le *Conte d'hiver* (*Wintermärchen*), qui reprend fidèlement le titre, le thème et la prosodie d'un ouvrage célèbre du poète Henri Heine. La parenté de ton est parfois frappante : « Nous avons si bien frotté / Avec le rugueux balai de Staline / Que notre derrière, qui était brun / Porte maintenant des écorchures rouges. » En 1977 paraît *Œuvre posthume 1* (*Nachlass 1*), qui reprend les principaux thèmes d'une œuvre déjà importante : il faut se battre sans relâche contre le « socialisme féodal », ne pas rester les bras croisés en attendant des jours meilleurs et lutter pour l'avènement d'un socialisme réellement libérateur, car, « de toute manière, l'univers, nn jour, sera rouge ».

Biermann se compare à un « Icare prussien » (pour reprendre le titre d'un de ses disques) qui ne peut quitter son pays natal sans être précipité au sol. Pourtant, « précipité au sol » par l'effet d'une décision de nature politique (il est déchu en 1978 de la nationalité est-allemande), Wolf Biermann, chansonnier et poète, continue à assumer, après la réunification des deux Allemagnes, le rôle parfois ingrat de critique de la société tant socialiste que libérale qu'il a toujours voulu être le sien.

Plusieurs de ses œuvres ont été traduites en français (*La Harpe de barbelés*, 1972 ; *Ainsi soit-il*, 1978 ; *Seul celui qui chante reste fidèle à lui-même*, 2003).

M. NUGUE

BIGARD BARNEY (1906-1980)

Reine chez les créoles, la clarinette connaît son heure de gloire dans la prime jeunesse du jazz. À cette époque, on joue du *black stick* et accessoirement du saxophone (bientôt les termes s’inverseront). On trouve donc de nombreuses vedettes de l’instrument chez ces jazzmen que l’on qualifie parfois d’archaïques : Alphonse Picou, George Baquet, Lorenzo Tio Jr. De splendides musiciens comme Jimmie Noone, Johnny Dodds, Sidney Bechet – ce dernier bien vite conquis cependant par le saxophone soprano –, George Lewis, Joseph Rappolo, Albert Nicholas ou Mezz Mezzrow assoient à la fois sa réputation et ses possibilités expressives. Mais Barney Bigard reste peut-être celui qui marie le plus intimement la plus absolue perfection technique et la sensibilité la plus frémissante.

Leon Albany « Barney » Bigard naît à La Nouvelle-Orléans le 3 mars 1906. Bien vite, il se met à l’école de Lorenzo Tio Jr. pour le saxophone et la clarinette. Il fait ses débuts dans sa ville natale avec Octave Gaspard et Albert Nicholas. Il obtient son premier engagement important, en 1925, à Chicago, chez le trompettiste King Oliver. En 1927 et en 1928, on le retrouve dans les formations de Charlie Elgar, Luis Russell et Jelly Roll Morton.

Mais vient la grande rencontre de sa vie musicale, un certain Duke Ellington. Barney Bigard a vingt-deux ans. Il restera quatorze ans dans l’orchestre de ce géant du jazz. Ce sont les années les plus fécondes de toute sa carrière. En pleine possession de ses moyens, Barney Bigard épanouit, dans les nouveaux horizons harmoniques et rythmiques que le Duke découvre devant lui, une maturité expressive qui le place au premier rang des musiciens de son temps. Membre irremplaçable de l’illustre phalange, il est de tous les coups d’éclat d’Ellington. On ne compte plus ses solos inspirés, au sein de la formation complète ou dans des ensembles plus réduits : *Tiger Rag, Saratoga Swing, The Mooche, Across the Track Blues, A Portrait of Bert Williams, Caravan, Rose Room, Dusk on the Desert* et tant d’autres encore. Il sera le premier membre de l’orchestre pour qui Duke écrira une partition dédiée à un soliste unique, *Clarinet Lament,* parfois surnommé *Barney’s Concerto.*

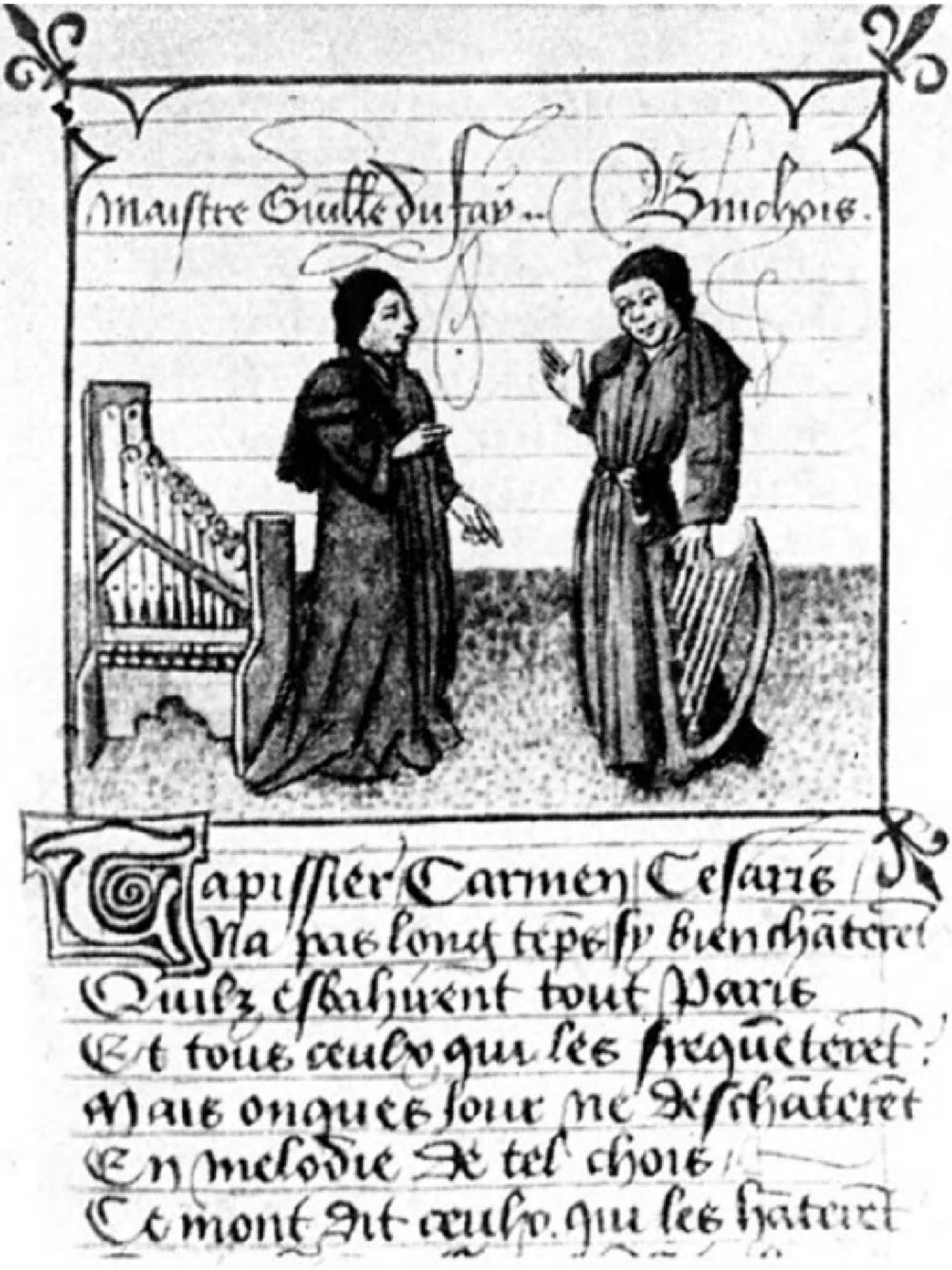
Mais, en 1942, celui que Duke considérait comme le plus grand clarinettiste qu’il ait jamais connu quitte son Pygmalion. Barney Bigard n’en est pas pour autant proche de son déclin. Il se produit en Californie avec Freddie Slack et Kid Ory. Lors du premier concert de jazz organisé, le 18 janvier 1944, par la revue Esquire, dans ce temple consacré à l’art lyrique qu’est le Metropolitan Opera de New York, c’est lui que l’on choisit – concurremment avec Mezz Mezzrow, vedette de la clarinette plus controversée aujourd’hui qu’à l’époque – pour personnifier l’instrument. La cinquantaine passée n’altère en rien son incomparable talent. Entre 1947 et 1961, il fait merveille dans le All Stars de Louis Armstrong et les orchestres de Cozy Cole, Johnny St. Cyr, Muggsy Spanier, Earl Hines et Ben Pollack, même s’il n’y retrouve pas tout à fait la même inspiration et une musique aussi passionnante que celle que proposait le Duke. Il meurt à Culver City (Californie) le 27 juin 1980. Outre les disques qu’il nous laisse avec ses compagnons d’orchestre habituels, signalons d’excellentes prises avec Rex Stewart et Django Reinhardt.

Bien qu’accidentellement utilisateur du saxophone ténor, Barney Bigard demeure incontestablement l’un des meilleurs clarinettistes solistes des années 1930 et 1940. Un langage d’une souple élégance, un style fluide et gracieux, un swing vif et agile le rattachent à la grande tradition de La Nouvelle-Orléans créole. Montrant une sonorité ronde dans toute l'étendue du registre de l'instrument, utilisant d'une manière très originale et poétique Ia tessiture grave de la clarinette, excellant dans les improvisations et les contre-chants, Barney Bigard révèle une sensibilité hors du commun qu'amplifie encore une virtuosité rare. Une carrière discrète, certes, mais un très grand talent.

Pierre BRETON

BINCHOIS GILLES DEBINCHE, dit (1400 env.-1460)

Compositeur franco-flamand, le plus célèbre représentant de l'école bourguignonne ; ses chansons polyphoniques profanes, dont 55 sont connues, figurent parmi les plus belles du genre. Il écrivit aussi de nombreuses pages de musique religieuse. Il fut soldat, mais d'« honorable mondanité », comme nous l'apprend la *Déploration sur la mort de Binchois*, composée et peut-être aussi écrite par Ockeghem ; ensuite, il fut ordonné prêtre. En 1424, on le trouve à Paris, au service de William de la Pole (d'abord comte, puis duc de Suffolk) qu'il suivit en Hainaut en 1425, et peut-être en Angleterre. Il entra, vers 1430, à la chapelle de Philippe le Bon de Bourgogne (lui-même harpiste amateur), où il resta jusqu'à sa mort, en devenant finalement second chapelain et chantre. En 1437, il fut nommé chanoine de Mons, Soignies et Cassel. L'opinion émise par Martin Le Franc (*Le Champion des dames*, 1440), selon laquelle Dufay et Binchois prirent Dunstable pour modèle, vaut à la fois pour la musique sacrée et la musique profane de Binchois ; celui-ci cultiva le rythme aimable et subtil, la mélodie fraîche et gracieuse (il fut surnommé « père de joyeuseté » par l'auteur de la *Déploration* : on parlerait aujourd'hui d'enjouement), et le traitement nouveau de la dissonance de ses contemporains anglais, notamment Dunstable ; toutefois, on relèverait aussi dans son style « une mélancolie profonde » (W. Rehm), caractéristique de l'esprit de son époque.


Maistre Guille du fay
Binchois
Tapissier Carmen Cesaris
Na pas long teps sy bien chãterẽt
Quilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequẽterent
Mais onques iour ne deschãterent
En melodie de tel chois
Ce mont dit ceulx qui les hãterent

Guillaume Dufay et Gilles Binchois. *Enluminure d'un manuscrit de la fin du XV^{e} siècle, Le Champion des dames, de Martin Le Franc, représentant les compositeurs Guillaume Dufay, près d'un orgue positif, et Gilles Binchois, tenant une harpe.*

L’art de Binchois et de Dufay est tout aussi bien le fruit de l’évolution de l’ars nova. Binchois fait preuve d’un goût littéraire sûr ; il choisit avec discernement les poésies à mettre en musique (Charles d’Orléans, Alain Chartier, Christine de Pizan). Dans *Mon cuer chante joyeusement* (Charles d’Orléans), il dose avec bonheur style mélismatique et style syllabique. Les chansons courtoises obéissent à une forme unique : superius, à qui est confiée la mélodie principale, ténor et contre-ténor ; ce dernier complète l’harmonie et peut être confié à un instrument. Quant aux cadences, Binchois leur reconnaît une fonction organisatrice précise : elles sont soit traitées en faux-bourdons, soit établies sur le rapport dominante-tonique, laquelle est atteinte par la tierce inférieure (rarement par la sensible). L’œuvre profane de Binchois manifeste une véritable capacité d’invention, une fraîcheur et une justesse expressive pleines de distinction qui en font l’un des maîtres de son temps. Avec *Ay, douloureux, disant hélas, Esclave puist-il devenir* ou *Dueil angouisseux*, il atteint un très haut niveau d’expression artistique. En musique sacrée, son inspiration est peu significative et le cède assurément à celle de Dufay. Il n’a sans doute pas participé à l’innovation majeure de ce temps : un *cantus firmus* comme principe mélodique de composition d’une messe (ainsi chez Ockeghem). La plupart de ses motets, les parties de l’ordinaire de la messe, sont traités de manière à servir l’art de la cantilène et s’apparentent, techniquement parlant, à l’écriture de ses chansons profanes. Les autres œuvres (hymnes, psaumes, magnificat, Te Deum) obéissent à la technique du faux-bourdon. Enfin, dans le célèbre recueil de musique instrumentale, le *Buxheimer Orgelbuch*, du milieu du xv^e^ siècle, existent plusieurs œuvres de Binchois.

Pierre-Paul LACAS

BING RUDOLF 1902-1997

Directeur d'opéra légendaire, Rudolf Bing est resté plus de vingt ans à la tête du Metropolitan Opera de New York, créant pour les représentations lyriques de nouvelles normes qualitatives qui se généraliseront dans le monde entier et feront de cette scène un des passages obligés pour tous les grands chanteurs.

Rudolf Franz Joseph Bing naît à Vienne le 9 janvier 1902 dans une famille d'industriels ; il fait ses études à l'université de Vienne tout en travaillant le chant. Rapidement, il se consacre à la représentation d'artistes lyriques et travaille dans des bureaux de concerts viennois entre 1923 et 1927. Il acquiert une parfaite connaissance de ce « marché » très spécifique, qui réclame à la fois des qualités musicales, un sens poussé de l'initiative pour placer les artistes et de l'intuition pour découvrir de nouvelles voix. En 1928, il devient l'assistant de Carl Ebert, intendant de l'Opéra de Darmstadt, qui est alors un des théâtres lyriques les plus novateurs en Allemagne, tant par son répertoire que par sa conception des productions. Entre 1930 et 1933, Bing assiste Ebert à la Städtische Oper de Berlin.

En 1934, devant la montée du nazisme, il se fixe en Angleterre, où Ebert et Fritz Busch l'entraînent dans l'aventure du festival de Glyndebourne. Il en est le directeur général entre 1935 et 1949. Il acquiert la nationalité britannique en 1946. En 1947, il participe à la fondation du festival d'Édimbourg, dont il sera le directeur artistique entre 1947 et 1950. C'est lui qui fait revenir en Europe Bruno Walter, pour les fameux concerts avec Kathleen Ferrier. En

1950, il succède à Edward Johnson au poste d'administrateur général du Metropolitan Opera de New York ; il va imprimer à ce théâtre alors somnolent une direction autoritaire devant laquelle s'inclineront syndicats et chanteurs. Il fait venir à New York les meilleurs chanteurs, chefs d'orchestre, metteurs en scène et décorateurs, qui vont appliquer au spectacle lyrique le renouvellement déjà amorcé en Europe. Renata Tebaldi (1955), Maria Callas (1956), Birgit Nilsson (1959), Joan Sutherland (1961) et Mirella Freni (1965) font partie de ces divas qui se produisent au « Met », mais aussi Marian Anderson (1955) et Leontyne Price (1961), les premières cantatrices noires invitées à chanter sur la grande scène lyrique américaine. Bing conduit la mutation importante – et controversée – qui implique la destruction de l'ancienne salle du Met et la construction de l'actuel théâtre, dans le cadre du Lincoln Center for the Performing Arts, inauguré le 16 septembre 1966. C'est à Marc Chagall qu'il confie la décoration du nouveau Met et qu'il commande, peu après, des décors pour *La Flûte enchantée* (1967).

Le caractère tyrannique de Bing en fait un des directeurs d'opéra les plus redoutés, et ses relations avec les chanteurs sont truffées d'incidents orageux. Intraitable, il se sépare de tous ceux qui refusent de se plier aux conditions de travail qu'il a fixées : c'est le cas de Maria Callas en 1958. En 1971, il est anobli par la reine d'Angleterre. Un an plus tard, il démissionne du Met. Il collabore, à partir de 1973, à la Columbia Artists Management comme conseiller aux projets spéciaux, et se consacre à la rédaction de ses souvenirs, qui feront l'objet de deux livres : *5 000 Nights at the Opera* (1972 ; *5 000 Nuits à l'Opéra,* 1975) et *A Knight at the Opera* (1981). Atteint de la maladie d'Alzheimer dès la fin des années 1980, il meurt à Yonkers, près de New York, le 2 septembre 1997.

BIRTWISTLE HARRISON (1934-)

Compositeur britannique né le 15 juillet 1934 à Accrington (Lancashire), Harrison Paul Birtwistle étudie la clarinette et travaille la composition avec Richard Hall au Royal Manchester College of Music (auprès d'Alexander Goehr et de Peter Maxwell Davies, avec qui il forme le Manchester New Music Group) avant d'entrer à la Royal Academy of Music de Londres. De 1962 à 1965, il enseigne à Cranborne Chase School, près de Salisbury, puis, grâce à une bourse de la Fondation Markness, part étudier à l'université de Princeton, aux États-Unis. De 1973 à 1976, il enseigne au Swarthmore College (Pennsylvanie) puis à l'université de New York à Buffalo. De 1975 à 1984, il est directeur de la musique au National Theatre de Londres. Il enseigne la composition au King's College de Londres de 1994 à 2001, puis à la Royal Academy of Music à partir de 2012.

Ses premières œuvres – comme *Monody for Corpus Christi*, pour soprano, flûte, violon et cor (1959) – dénotent un sens mélodique certain au travers de structures sérielles empreintes du médiévisme caractéristique du Groupe de Manchester. La première partition qui va assurer sa notoriété (il est alors à Princeton) est un opéra, *Punch and Judy* (1967), sur un livret de Stephen Pruslin. Dans cette œuvre, Birtwistle est parvenu à un langage personnel, où le lyrisme s'allie à des formes rigoureuses laissant percer les influences de Stravinski et de Webern (pour l'économie et la précision de ses effets expressifs), de Messiaen (pour sa fascination pour les rituels hiératiques), de Varèse (pour son penchant pour les registres extrêmes, pour sa conception de l'univers sonore, pour son approche formelle organiquement liée au matériau).

Dans les années 1960, Birtwistle explore dans ses compositions une forme de rituel dramatique faisant référence à la Grèce antique, dans laquelle il puise à plusieurs reprises son inspiration. *Nomos* (1968) se fonde ainsi sur une formule mélodique (la « loi » de cette œuvre) confiée à quatre instruments solistes (flûte, clarinette, cor et basson). Une mélodie qui, bien que hachée par un orchestre (sans violons) au matériau thématique évoluant sans cesse, se déroule inexorablement du *ppp* au *fff* jusqu'à s'imposer et à réduire cet orchestre au silence.

En 1968, Birtwistle, de retour dans son pays natal, fonde, avec Peter Maxwell Davies et Stephen Pruslin, l'ensemble The Pierrot Players (qui deviendra en 1970 The Fires of London), pour lequel il écrit sa *Cantate sur des textes grecs* (1969).

Les années 1970 voient une évolution de son style, dont l'aboutissement est marqué par son deuxième opéra, *The Mask of Orpheus* (1974-1982). De cette période, il faut retenir *The Triumph of Time*, pour orchestre (1972), sa partition la plus célèbre, mais aussi *An Imaginary Landscape*, pour orchestre (1973), et *Silbury Air*, pour petit orchestre (1977) ; citons encore, pour la scène, *Down by the Greenwood Side* (1969) et *Orpheus* (1974-1977). Autant d'œuvres qui répondent à sa conception de « paysages imaginaires » : « On part, on s'arrête, on se déplace, on fixe son attention sur un endroit particulier, ou sur un détail de cet endroit, ou sur un fragment de ce détail, ou sur la texture de ce fragment. »

L'opéra *Gawain* (1991), *Antiphonies for Piano and Orchestra* (1993), *Panic*, pour saxophone, batterie et orchestre (1995), *Pulse*

Shadows, Nine Settings of Celan avec neuf interludes pour quatuor à cordes (1996), *The Last Supper*, « tableaux dramatiques » pour 14 solistes, chœur de femmes et orchestre de chambre (2000), *The Io Passion*, opéra de chambre (2004), *The Minotaur*, opéra en 13 scènes (2008), *The Corridor*, scène pour soprano, ténor et ensemble (2009), *Semper Dowland, semper dolens*, théâtre musical pour ténor et ensemble (2009), *Concerto pour violon* (2011) confirment les caractéristiques du langage de ce créateur en les développant au travers d'une rhétorique formelle dont l'évolution (lente) privilégie des processus de croissance organique issus de courts motifs et s'apparentant à l'archétype de la procession, du rituel.

La passion de Birtwistle pour la musique ancienne traverse toute son œuvre, de *Monody for Corpus Christi* (1959) à *In Broken Images*, pour ensemble, d'après une musique antiphonaire de Gabrieli (2011-2012), en passant par ses arrangements de pièces de Machaut (1969), d'Ockeghem (1969) et de Bach (1975, 1996, 2004, 2008).

Harrison Birtwistle fait partie des compositeurs « intuitifs » (c'est pourquoi il hésite le plus souvent à parler de sa musique, sinon d'une façon imagée et pragmatique), pour qui les procédés d'écriture ne sont qu'un moyen, et jamais une fin en soi.

Alain FÉRON

BIZET GEORGES (1838-1875)

Introduction

La gloire posthume qu'à connue Bizet avec *Carmen* a fait de lui un des ces innombrables créateurs dont l'histoire n'a retenu qu'une œuvre, injustice flagrante si l'on considère l'importance de Bizet dans l'histoire de la musique française et la valeur indéniable de ses autres ouvrages. Il s'est imposé dans l'univers alors bien terne de la musique française, qui cherchait un nouveau souffle après le passage dévastateur de Berlioz et devait se contenter de compositeurs d'opéras comme Ambroise Thomas, Jacques Fromental Halévy ou Giacomo Meyerbeer. À cet égard, Bizet constitue le maillon indispensable qui mène à Debussy. À une époque où la musique française se complaisait dans une médiocrité facile, il est à l'origine d'un renouveau dont les retombées dépasseront largement le strict domaine lyrique.

• Des dons exceptionnels

On ne risque guère de se tromper en rêvant de ce qu'eût été la place tenue par Bizet s'il avait eu le temps de la tailler à sa mesure. Son admiration pour Wagner et l'affirmation corollaire, dans son œuvre propre, d'un art qui lui est opposé en tout point disent assez bien qu'il était de taille à dresser devant l'envahisseur une digue puissante ; bien autrement que n'avaient chance de le faire les meilleurs musiciens de sa génération : un Saint-Saëns, un Delibes, un Massenet..., l'un trop sec, les autres trop frivoles. Il avait toutes les armes pour bien tenir ce rôle : le don iuné, la science acquise, la générosité de cœur, la curiosité intellectuelle.

Le don ? Sans doute le tenait-il de la famille de sa mère, née Delsarte. Georges Bizet avait vu le jour à Paris le 25 octobre 1838. La musique était reine au foyer de son oncle François Delsarte, personnage extravagant, chanteur sans voix, mais professeur célèbre dans l’Europe entière. On peut comprendre que le mariage d’Aimée Delsarte avec le coiffeur-perruquier Adolphe Bizet ait pu être vu d’un assez mauvais œil dans un tel milieu, encore que ce nouveau Figaro ne fût pas dépourvu de talents musicaux, qu’il développa en devenant compositeur et professeur de chant. Georges Bizet, qui n’eut jamais pour son père beaucoup d’estime, lui rendait témoignage, le disant « le seul professeur qui connaisse l’art de la voix », propos un peu désobligeant pour l’oncle Delsarte.

La science acquise ? Bizet, pianiste virtuose dès l’enfance, par les soins de sa mère, entra au Conservatoire par faveur, avant l’âge requis, et y fit brillamment toutes ses classes, jusqu’au prix de Rome qu’il remporta à dix-huit ans, dès son deuxième concours, en 1857. Il avait déjà fait jouer l’année précédente, aux Bouffes-Parisiens, une opérette en un acte, *Le Docteur Miracle*, qui lui avait valu le premier prix, ex aequo avec Charles Lecocq, dans un concours organisé par Offenbach. C’est dire la précocité du jeune musicien, que viendra confirmer encore la découverte, en 1933, de la *Symphonie en ut*, écrite à dix-sept ans et jugée inavouable par son auteur lui-même. Elle contient pourtant, parmi beaucoup de détails exquis, une longue phrase de hautbois où se montre clairement la générosité d’une invention mélodique dont il devait donner par la suite des exemples fameux.

Quant à son langage harmonique, il est le plus précieux, le plus savoureux et le plus personnel de la musique française de son temps. Son art des enchaînements rares et imprévus, sa façon d’éclairer une mélodie rigoureusement diatonique et tonale par des accords contrastés, empruntés au besoin à des tonalités étrangères, son jeu raffiné des retards et des appoggiatures, tout signale en lui un artiste devenu maître de son langage.

• Une vie difficile, une mort prématurée

Sa générosité de cœur ? Elle lui a coûté assez cher pour qu’il ne soit pas permis d’en douter. Toute sa vie en témoigne et surtout l’histoire de son mariage, en 1869, avec Geneviève Halévy, fille du compositeur de *La Juive*, future épouse en secondes noces du banquier Strauss et promue par Marcel Proust duchesse de Guermantes. C’était alors une jeune femme séduisante certes, mais névrosée, en perpétuelle discussion avec une mère que sa folie intermittente conduisait de maison de santé en maison de santé. L’inépuisable dévouement de Bizet pour sa belle-mère ne le cédait en rien à son amour attentif pour sa femme, un amour sans cesse traversé de drames qui, dans la dernière année du musicien, menacèrent fort de détruire son ménage.

Après une période dominée par des activités pianistiques souvent alimentaires (leçons et répétitions d’opéras, arrangements de partitions), il compose un premier opéra, *Les Pêcheurs de perles* (1863), dont l’accueil est assez médiocre et qui deviendra pourtant l’un de ses ouvrages les plus populaires. *La Jolie Fille de Perth* (1866) et *Djamileh* (1872) ne connaissent pas davantage le succès. Le choix de ses sujets révèle tout autant les goûts de l’époque que la curiosité intellectuelle de Bizet, qui recherchait volontiers l’exotisme et se plongeait parfois dans des études philosophiques.

En 1871, il compose une suite de douze pièces pour piano à quatre mains, *Jeux d'enfants*, qu'il orchestrera en partie (six numéros) : son langage s'est simplifié, laissant couler librement la veine mélodique et montrant un raffinement harmonique qui trouve son épanouissement dans le musique de scène pour la pièce d'Alphonse Daudet *L'Arlésienne* (1872). À la création, c'est un nouvel échec pour le compositeur, que compense vite le succès de la suite symphonique créée un mois plus tard par Jules Pasdeloup. Après une autre tentative dans le domaine lyrique (*Don Rodrigue*, 1873, resté inachevé) et une page de circonstance, l'ouverture *Patrie* (1873), Bizet consacre toutes ses forces à la composition de *Carmen*, sur un livret de Meilhac et Halévy d'après la nouvelle de Prosper Mérimée (1873-1874). L'ouvrage est mal accueilli à l'Opéra-Comique, où la critique juge l'intrigue indécente et vulgaire. Il est vrai que l'ouvrage avait de quoi surprendre, tant il s'écarte des conventions de l'époque avec cette antithèse d'héroïne et cette fin tragique. Mais la véritable nouveauté de *Carmen* réside surtout dans la vérité des personnages, l'expression de leurs sentiments, le sens de la couleur et du mouvement.

Les circonstances de la mort de Bizet, à Bougival, le 3 juin 1875, restent obscures : quelques semaines après la création de *Carmen*, dans la nuit de la trente-troisième représentation, il succombait à une crise cardiaque. Saint-Saëns est à l'origine de la légende selon laquelle Bizet se serait laissé mourir, croyant à l'échec de *Carmen*. Mais c'est faire abstraction d'une santé délicate (fragilité de la gorge et rhumatismes aigus) et de l'attitude du public, qui était plus ouvert que la critique.

• L'œuvre et son destin

Après sa mort, il y eut encore trois représentations de *Carmen* à Paris, et c'est de l'Opéra de Vienne, où Brahms vint le voir et l'entendre vingt fois de suite, que le chef-d'œuvre reprit plus tard son vol. C'est à Vienne également que Wagner le connut et l'admira sans réserve, ne se doutant pas que Nietzsche en ferait un jour une machine de guerre contre lui.

Quelques-unes des appréciations du philosophe sur la musique de Bizet sont à retenir pour leur justesse et leur pénétration. Il parle de « son allure légère, souple, polie ». Il s'enchante de ce qu'elle ne procède pas – comme celle de Wagner – par répétition, de ce qu'elle fait confiance à l'auditeur en « le supposant intelligent ».

Lorsque Nietzsche écrit : « L'orchestration de Bizet est la seule que je supporte encore », il pense évidemment à sa luminosité, à son absence d'enflure. Chaque élément sonore y est dur, concentré dans sa substance, entouré d'air et d'espace.

Quand il écrit de cette musique : « Il me semble que j'assiste à sa naissance », il consacre ainsi son naturel, sa spontanéité. Peut-être aussi ressent-il, sous cette forme imagée, cet art des charnières qu'aucun musicien de théâtre n'a maîtrisé comme Bizet. On ne sent jamais le passage d'une situation à une autre, d'un centre d'intérêt, d'un moyen d'expression à un autre... sauf, bien entendu, s'il veut que nous le sentions, car c'est alors non plus l'art des charnières, mais celui des contrastes qui est mis en action.

Quant à son instinct de l'accent dramatique qui porte, en une formule ramassée et percutante, il éclate à chaque page, notamment dans le duo final de *Carmen*, et c'est encore à Nietzsche que nous emprunterons, pour conclure, la phrase qui l'illustre d'un exemple caractéristique : « Je ne connais aucun cas où l'esprit tragique, qui est l’essence de l’amour, s’exprime avec une semblable âpreté, revêt une forme aussi terrible que dans le cri de don José : “C’est moi qui l’ai tuée...” »

Henry BARRAUD

Alain PÂRIS

Bibliographie

C. Bellaigue, *Georges Bizet, sa vie, son œuvre*, Delagrave, Paris, 1891
G. Bizet, *Lettres*, C. Glayman éd., Calmann-Lévy, Paris, 1989
« *Carmen* de Georges Bizet » », in *L’Avant-scène Opéra*, 2e éd. rev. et augm., Paris, 1993
M. Cardoze, *Georges Bizet*, Mazarine, Paris, 1982
M. Curtiss, *Bizet et son temps*, La Palatine, Genève, 1961
W. Dean, *Georges Bizet, His Life and Work*, Dent, Londres, 3e éd., 1976 ; « Bizet », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980
H. Lacombe, *Georges Bizet : naissance d’une identité créatrice*, Fayard, Paris, 2000
P. Landormy, *Bizet*, Gallimard, Paris, 1924, rééd. 1950
H. Malherbe, *« Carmen », la vie et l’œuvre de Georges Bizet*, Albin Michel, Paris, 1959
F. Nietzsche, *Randglossen zu Bizets Carmen*, Ratisbonne, 1912
A. Pâris, « *Carmen* à la carte », in *Courrier musical de France*, nos 71-72, 1980
M. Poupet, « À propos de deux fragments de la partition originale de *Carmen* », in *Revue de musicologie*, vol. LXII, 1976
F. Robert, *Georges Bizet*, Slatkine, Paris-Genève, rééd. 1981
J. Roy, *Bizet*, coll. Solfèges, Seuil, Paris, 1983
R. Stricker, *Georges Bizet : 1838-1875*, Gallimard, Paris, 1999.

BJÖRLING JUSSI (1911-1960)

Johan Jonaton (Jussi) Björling naît à Stora Tuna (Suède) le 5 février 1911 dans une famille très musicienne, et même très « vocale ». Son père, Karl David Björling, était ténor professionnel, et il enseigna le chant à ses trois fils, Karl Johan Olof (Olle), Karl Gustaf (Gösta) et Jussi, le cadet. Le Quatuor Björling, où Jussi chante de sa voix de soprano, fit une série de tournées à partir de 1916, et lui permit de monter pour la première fois sur scène à l'âge de six ans. En 1920, le Quatuor réalisa même quelques enregistrements aux États-Unis.

En 1928 Jussi entre au Conservatoire de Stockholm, où il étudie le chant avec Joseph Hislop et John Forsell. Il est également élève de l'école de chant de l'Opéra royal de Stockholm. Il y fait sa première apparition le 21 juillet 1930, dans *Manon Lescaut* de Puccini, dans le petit rôle du Lampionaio. Son vrai, grand début sur cette scène aura lieu le 20 août de la même année, et le rôle choisi sera Don Ottavio du *Don Giovanni* de Mozart. Suivront très vite Arnold du *Guillaume Tell* de Rossini, et Jonathan dans *Saul et David* de Carl Nielsen. Björling demeurera associé à ce théâtre jusqu'en 1939, malgré une carrière internationale grandissante, et ne rompra jamais ses liens avec Stockholm.

En 1937, ses premiers enregistrements sont distribués à l'échelle internationale, ce qui lui vaut de signer des contrats de plus en plus prestigieux. Ainsi le 8 décembre 1937 chante-t-il le Duc du *Rigoletto* de Verdi à Chicago ; le 24 novembre 1938, il fait des débuts sensationnels au Metropolitan Opera de New York, dans *La Bohème* de Puccini, et, le 12 mai 1939, il chante *Le Trouvère* de

Verdi au Covent Garden de Londres. On salue en lui « le second Caruso », et « un des plus grands chanteurs de notre temps ».

La guerre l'oblige à revenir en Suède, où il donne des concerts réguliers. Après la fin des hostilités, il apparaît à nouveau sur toutes les scènes internationales, devenant entre autres une star irremplaçable du Metropolitan Opera. Il fréquente la plupart des scènes américaines : en 1955, à Chicago, il chante ainsi *Le Trouvère* avec Maria Callas. Malheureusement, ses triomphes seront de courte durée, et une maladie de la gorge l'obligera bientôt à annuler de plus en plus d'engagements. En 1954, il ne pourra participer à l'exécution du *Bal masqué* de Verdi sous la direction de Toscanini, qui fit l'objet d'un enregistrement en direct. La mort l'emportera avant qu'il ne puisse enregistrer le même rôle, aux côtés de sa grande compatriote, Birgit Nilsson. Il disparaît le 9 septembre 1960, à Stockholm.

Sa voix, au timbre très original, doré et opalisant, était admirablement formée, parfaitement homogène sur toute l'étendue, capable autant d'une ligne pure et veloutée, que de grands éclats de puissance. Grâce à cette technique admirable, il put aborder des rôles aussi différents que le Duc, Manrico, Radamès et Kalaf, Rodolfo et Cavaradossi, ainsi que — dans le répertoire français — Faust et Des Grieux. Sa voix fut particulièrement bien servie par l'enregistrement, et il nous a légué une série de disques précieux, où la plupart de ses rôles sont préservés. Signalons particulièrement *La Bohème* sous la direction de Thomas Beecham. On peut y admirer son style impeccable, son extraordinaire musicalité, un legato soyeux et un aigu resplendissant. Chanteur aux goûts classiques, il n'est jamais devenu une star en Italie qui, apparemment, n'appréciait guère sa sobriété.

Piotr KAMINSKI

BLACHER BORIS (1903-1975)

Comme pédagogue, Boris Blacher aura eu un rôle considérable auprès de plusieurs générations de compositeurs contemporains. Il est professeur de composition au Conservatoire de Berlin (1938-1939), puis, après la guerre, à la Musikhochschule de Berlin (1948) ; il en devient le directeur en 1953.

Né en Chine de parents germano-baltes, il étudie la musique à Irkoutsk (Sibérie), à Kharbin (Chine) et finalement à Berlin ; il fait parallèlement des études d'architecture. Profondément attaché à Berlin, il tente d'y faire revivre au lendemain de la guerre la tradition musicale de l'opéra expressionniste (*Der Flut*, 1947 ; *Preussisches Märchen*, 1953 ; *Abstrakte Oper n*^{o} *1*, 1953, et *Deux Cent Mille Thaler*, opéra yiddish d'après Cholem-Aleikhem, 1969). Déjà, en 1937, sa *Concertante Musik* l'avait rendu célèbre. Par la suite, Boris Blacher s'est employé à définir ses propres principes de composition en élaborant sa théorie des « mètres variables » : l'œuvre musicale est fondée sur une suite de structures métriques établies et développées suivant des lois de séries mathématiques. Le changement de mesure devient obligatoirement constant. Pour Blacher, cette théorie permet une investigation plus profonde dans le domaine du rythme, une de ses préoccupations essentielles, liée sans doute à la profonde influence reconnue de la musique de Stravinski. Les sept *Ornamente für Klavier* (1950), *Orchester-Ornament* (1953), le *II*^{e} *Concerto pour piano* (1952), *Orchester-Fantasie* (1956) sont ainsi fondés sur la technique des « mètres variables ». Blacher recherche la concision et la transparence. Ses théories personnelles ne sont pas incompatibles avec un esprit de composition sériel, venu du dodécaphonisme, comme en témoigne son *Requiem* (1958) et son *Konzertstück* (1963).

Blacher a aussi beaucoup composé pour le ballet, de préférence à partir d’arguments appartenant à la culture universelle : *Hamlet* (1949), *Lysistrata* (1950), *Der Mohr von Venedig* (1955), *Demeter* (1963), *Tristan und Isolde* (1965).

Brigitte MASSIN

BLACK SABBATH

Dans les années 1970, le groupe britannique Black Sabbath a défini, par son rock matraqué construit autour de riffs de guitare, les contours du heavy metal. Ses principaux membres furent Ozzy Osbourne (de son vrai nom John Michael Osbourne, né en 1948), Terry « Geezer » Butler (Terence Michael Joseph Butler, né en 1949), Tony Iommi (Frank Anthony Iommi, né en 1948) et Bill Ward (William Thomas Ward, né en 1948).

Osbourne, Butler, Iommi et Ward, qui fréquentent le même établissement d'enseignement secondaire à Birmingham à la fin des années 1960, créent les formations de blues Polka Tulk, puis Earth. Ces dernières évoluent pour donner naissance à Black Sabbath, baptisé d'après la chanson homonyme de Butler enregistrée en 1969 reprenant le titre anglais d'un film italien (*I tre volti della paura*) réalisé en 1963 par Mario Bava et dans lequel apparaît Boris Karloff. Le groupe, qui cultive une image sinistre et menaçante, se distingue par des riffs de guitare inquiétants à base de fondamentales et de quintes, par des tempos lents et répétitifs, des instruments généralement accordés plus bas que le diapason, ainsi que par la voix mélancolique d'Osbourne. Les textes de Black Sabbath, où abondent les thèmes de la magie noire et de l'occultisme, ainsi que la musicalité douteuse des chansons sont vilipendés par la critique et boudés par les programmateurs radiophoniques, mais les membres du groupe enchaînent de nombreuses tournées qui leur confèrent le statut de stars, tandis que les titres *Paranoid* (1970), *Iron Man* (1971) et *War Pigs* (1971) deviennent des classiques du heavy metal. À la fin des années 1970, le groupe aura vendu plusieurs millions de disques et il fait figure de référence à l'aune de laquelle presque toutes les formations de heavy metal se mesurent. Osbourne quitte ses compagnons à la fin des années 1970, décision que Ward et Butler prennent par la suite. Tony Iommi continue de faire vivre le nom de Black Sabbath durant les années 1980 avec des musiciens très divers, tandis qu'Osbourne se lance dans une carrière en solo marquée par de scandaleuses pitreries réalisées sous l'influence de stupéfiants, des albums se hissant en tête des ventes ainsi qu'une émission de télé-réalité immensément populaire, *The Osbournes* (2002-2005), qui suit le chanteur et sa famille et est diffusée aux États-Unis sur M.T.V. Le chanteur américain Ronnie James Dio (Ronald James Padavona, 1942-2010) remplace Osbourne de 1979 à la fin de 1982. Dans les années 1990, la formation originale de Black Sabbath se réunit à plusieurs occasions. Le groupe fait son entrée au panthéon américain du rock (Rock and Roll Hall of Fame) en 2006.

Greg KOT

E.U.

BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)

Le batteur américain Ed Blackwell a joué un rôle de premier plan dans le développement du free jazz, au début des années 1960.

Edward Joseph Blackwell naît le 10 octobre 1929, à La Nouvelle-Orléans (Louisiane). Il est très jeune influencé par le batteur Paul Barbarin, et joue dès la fin des années 1940 dans un groupe de rhythm and blues de sa ville natale dirigé par les frères Plas et Ray Johnson. En 1951, Blackwell s'installe à Los Angeles, où il se produit avec le saxophoniste Ornette Coleman, avant de s'établir à New York en 1960, où il ne tardera pas à remplacer Billy Higgins, batteur du quartette de Coleman, qui se situe à l'avant-garde du free jazz. Il participe ainsi aux enregistrements de l'album de John Coltrane et Don Cherry *The Avant-garde* (1960), des albums d'Ornette Coleman *This is our Music* (1960), *Twins* (1960), *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet* (1960), *Ornette on Tenor* (1961)... Blackwell joue au sein d'un quintette dirigé par le trompettiste Booker Little et le saxophoniste Eric Dolphy et qui comprend Mal Waldron et Richard Davis (*Eric Dolphy at the Five Spot*, 1961). Il enregistre avec Don Cherry (*Complete Communion*, 1965 ; *Symphony for Improvisers*, 1966 ; *Where is Brooklyn ?*, 1966) et Archie Shepp (*On This Night*, 1965 ; *The Magic of Ju-Ju*, 1967). À partir de 1965, il travaille avec Randy Weston, avec qui il effectue une tournée en Afrique et s'établit au Maroc en 1968. En 1971, il devient artiste en résidence à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut). En 1976, il est un des fondateurs, avec les autres membres du quartette de

Coleman – Don Cherry, Charlie Haden et Dewey Redman, qui remplace Coleman –, de Old and New Dreams (*Old and New Dreams,* 1979). Il se produit en duo avec Dewey Redman (*Redman and Blackwell in Willisau,* 1980), se joint aux groupes d'Anthony Braxton, de David Murray, de Mal Waldron (*The Seagulls of Kristiansund,* 1986), joue au sein du quintette Nu de Don Cherry, avec Charlie Rouse, Karl Berger et Dave Holland (*In Transit,* 1986), Joe Lovano (*From the Soul,* 1991 ; *Sounds of Joy,* avec Anthony Cox, 1991), Steve Coleman (*Rhythm in Mind,* 1991). Ed Blackwell meurt le 7 octobre 1992, à Hartford, dans le Connecticut.

« De même que Max Roach, Ed Blackwell tient la batterie pour un instrument fondamentalement mélodique. [...] La polyrythmie d'Ed Blackwell, mêlée aux expériences les plus transgressives du jazz contemporain, s'allie intimement à un classicisme qui, loin de contredire ces *affolements* musicaux, ouvre, par l'assise, l'inlassable relance du chant des tambours, à leur degré ultime de subversion. » (Christian Tarting).

E.U.

BLACKWELL OTIS (1931-2002)

Compositeur pionnier du rock’n’roll. Afro-américain né dans le quartier new-yorkais de Brooklyn, Otis BIackwelI baigne dès l’enfance dans une atmosphère où s’amalgament toutes les cultures musicales. Il est l’un des premiers à saisir la richesse potentielle d’une fusion entre le rhythm’n’blues des Noirs et les mélodies country des pionniers blancs, qui se trouve à l’origine du rock’n’roll. Au début des années 1950, Blackwell se met à composer au piano des chansons qui vont connaître, avec des interprètes de choix, un succès croissant, culminant avec *Fever* en 1956 (plus d’un million d’exemplaires). La même année, commence son association avec EIvis Presley, qui mène ses œuvres au triomphe international. L’avènement des Beatles lui fait de l’ombre, mais il demeure une référence pour les rockers purs et durs.

E.U.

BLAKE EUBIE (1883-1983)

Une vie d’un siècle ; une carrière musicale professionnelle de quatre-vingt-cinq ans ; une contribution décisive au monde du spectacle ; une influence indiscutable sur l’évolution du piano jazz : on ne peut décemment écrire moins à propos de James Hubert, dit « Eubie », Blake.

La verdeur de ses vieux jours lui rendit la célébrité. C’est de lui l’image que l’on gardera : un homme alerte, gouailleur ; un pianiste encore agile adorant jouer et rejouer ses mélodies et celles de ses amis du début du xx^e siècle ; un conteur passionnant qui rendait vie au temps où la musique noire passa de l’estrade des cirques et des salons des bordels aux théâtres rèputés de Broadway. Régulièrement redécouvert depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l’infatigable Eubie Blake ne se formalisait pas de cette inconstance du public. En 1948, Harry Truman conduit sa campagne électorale aux accents de *I’m Just Wild about Harry*, l’un des thèmes les plus célèbres de Blake ; en 1950, Rudi Blesh et Harriet Janis publient *They All Played Ragtime* (rééd., Oak Publications, New York, 1971), où l’on reparle de Blake qui, en outre, a multiplié les témoignages sur ses pairs oubliés. Dès lors, on l’invite à des conférences-concerts qui font de lui une sorte de mémoire vivante des débuts de la musique noire américaine du xx^e siècle. En 1969, c’est comme pianiste cette fois qu’il est véritablement reconnu : John Hammond lui fait enregistrer pour CBS un double album judicieusement intitulé *The 86 Years of Eubie Blake*. Jusqu’en 1982, il n’arrêtera plus de jouer, de chanter, de raconter. Il s’engage allègrement sur la route de son centenaire, se produit encore lors d’un concert donné en son honneur au Eastman Theater de Rochester le 31 janvier 1982 mais, contraint et forcé, doit renoncer à monter sur scène. C’est malade qu’il fête malgré tout son anniversaire, le 7 février 1983. Il s’éteint cinq jours plus tard.

Au terme de sa vie, Eubie Blake était considéré surtout comme un pianiste de ragtime ; il avait en fait été bien plus que cela. Le ragtime règne lorsque le jeune James Hubert prend connaissance du clavier ; il domine toujours lorsqu’il obtient, à quinze ans, son premier engagement de pianiste, et sa première composition sera, en 1899, *Charleston Rag*. Mais, à cette époque, dans le Nord-Est (Eubie Blake est né à Baltimore, le 7 février 1883, de parents ayant connu l’esclavage), le ragtime n’est plus seulement un idiome pianistique : sous l’impulsion de jeunes musiciens noirs ayant reçu une formation académique, il se transforme pour fournir le matériau de base susceptible de construire une « grande musique » afro-américaine. D’un autre côté, en une forme de retour aux sources, il est récupéré par le spectacle populaire, par les troupes de ménestrels ou les bateleurs accompagnant les guérisseurs. Dès 1901, Eubie Blake part sur la route avec l’un de ces *Medecine Shows*. Il en retire l’expérience d’un théâtre musical rustique dans laquelle il puisera quelques années plus tard. Dans un orchestre de Baltimore, les Joe Porter’s Serenaders, il rencontre le chanteur et parolier Noble Sissle. En 1915, ils s’associent ; il connaîtront ensemble bien des succès. Leur première chanson, présentée aussitôt qu’écrite à la fameuse Sophie Tucker, est par elle acceptée et intégrée dans son tour de chant. Ensuite, ils rejoignent tous deux l’un des orchestres les plus importants de ce temps, illustrateur justement des ambitions musicales des Afro-Américains du Nord-Est, celui que dirige James Reese Europe. En 1917, Eubie Blake grave ses premiers enregistrements. En 1921, Blake et Sissle forment équipe avec Flournoy Miller et Aubrey Lyles pour créer une revue musicale noire. Ce sera *Shuffle Along*, qui ouvre sur la 63e Rue le 22 mai 1921 et compte parmi ses têtes d'affiche Florence Mills, Paul Robeson et Josephine Baker, dont ce sont les débuts. Le spectacle restera à New York plus d'un an et tournera à travers tout le pays, occupant des scènes (notamment dans le Sud) où jamais un Noir n'avait paru. En 1924, Blake et Sissle créent encore *Chocolate Dandies*. Noble Sissle part alors organiser un orchestre en Europe et Eubie Blake choisit comme parolier Andy Razaf. Ils travaillent pour les *Blackbirds of 1930* de Lew Leslie où l'on peut entendre la chanson fétiche de Blake : *Memories of You*. C'est l'apogée. La crise, le changement des goûts musicaux influencés par la radio et le disque emportent les spectateurs vers d'autres amusements. Eubie Blake joue et compose encore dans les années1930, dirige entre 1940 et 1945 un orchestre qui fait le tour des hôpitaux et des camps militaires. En 1946, il décide de prendre sa retraite et s'inscrit à l'université de New York pour y apprendre la méthode Schillinger de composition. En attendant d'être « redécouvert »...

Par sa virtuosité, son intelligence mélodique et son sens de la représentation, Eubie Blake a transfiguré le ragtime classique et contribué à jeter les bases de la chanson américaine. À New York et dans l'Est, les pianistes se pressaient pour l'entendre et recueillir ses conseils ; les fondateurs de l'école harlémite du clavier — le style *stride*, populaire dans les années 1920— étaient James P. Johnson, Luckey Roberts, Willie « the Lion » Smith, et, derrière eux, c'est l'ombre de Duke Ellington qui se profile. Pianiste, homme de spectacle mais jamais vraiment jazzman, Eubie Blake eut, musicalement, une belle descendance. Mais son talent de compositeur et d'auteur de revues eut une autre dimension : *Shuffle Along* s'impose à un Broadway jusqu'alors très blanc ; la revue rompt avec la plupart des clichés affectant la musique noire (faces noircies des ménestrels, art vulgaire destiné aux mauvais lieux...), et elle triomphe au moment où se développe le mouvement de la Renaissance noire, avec des écrivains tels que Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay, James Weldon Johnson, qui affirment l'identité noire et la revendiquent comme culture. Dans son domaine, l'un des plus américains, Eubie Blake a fait écho à cette prise de conscience. Il fut pleinement de son siècle.

Denis Constant MARTIN

BLAKEY ART (1919-1990)

Introduction

Les légendes se bousculent autour du nom d'Art Blakey. L'une dit que ce serait grâce au jazz qu'il aurait quitté son travail de mineur. Une autre affirme que, pianiste très médiocre, il ne serait venu à la batterie que sous la menace d'un gangster mélomane ! Une autre encore soutient qu'il aurait consacré deux ans de sa vie à étudier au Nigeria la richesse des rythmes ouest-africains. Toutes ces légendes sont bien entendu invérifiables, du fait de l'ombre qui masque les débuts de tous les jazzmen noirs de cette génération. Mais on ne prête qu'aux riches.

• Des Messengers anx Jazz Messengers

Art Blakey – qui adoptera à la fin des années 1940 le nom islamique de Abdullah ibn Buhaina, d'où découle le sobriquet « Bu » – naît à Pittsburgh (Pennsylvanie) le 11 octobre 1919. Pianiste accompli dès l'adolescence, il se tourne rapidement vers la batterie, adoptant un style frénétique dans la lignée de Chick Webb, de Sid Catlett ou de Ray Bauduc. Il accompagne Mary Lou Williams et appartient à l'orchestre de Fletcher Henderson du début de 1943 au début de 1944. Il rejoint ensuite le big band de Billy Eckstine (1944-1947), où il côtoie les tenants du modernisme, parmi lesquels Dizzy Gillespie, Miles Davis, Dexter Gordon, Tommy Potter et Fats Navarro. C'est en décembre 1947 qu'apparaît pour la première fois le nom de Messengers, pour qualifier un octette avec lequel il enregistre pour Blue Note.

Dès ces années 1940, Art Blakey s’affirme comme l’un des principaux artisans du mouvement bop. Il participe aux enregistrements historiques que Thelonious Monk réalise pour Blue Note en octobre et novembre 1947 (en sextette, en trio et en quintette), et se produit au sein des quintettes de Fats Navarro et de Dexter Gordon (décembre 1947). En 1948 et 1949, il séjourne en Afrique, probablement pendant plus d’un an, s’imprègne de la culture islamique et adopte le nom de Abdullah ibn Buhaina.

Il tient la batterie au sein du quartette de Buddy DeFranco en 1952 et 1953. Il grave beaucoup de disques à cette époque, avec notamment Charlie Parker (en quintette, 1950), Dizzy Gillespie (en sextette et en septette, où il côtoie John Coltrane en 1951), Miles Davis (en sextette, 1951, 1953). En 1953, Art Blakey, le pianiste Horace Silver, le saxophone ténor Hank Mobley et le trompettiste Kenny Dorham mettent sur pied une coopérative, qui est la première entité à porter le nom de Jazz Messengers. Le 31 octobre 1953, un quintette nommé Horace Silver And The Jazz Messengers (Kenny Dorham, Lou Donaldson au saxophone alto, Horace Silver, Gene Ramey à la contrebasse et Art Blakey) se produit au Birdland de New York. Le 21 février 1954, un Art Blakey Quintet (dans lequel Clifford Brown a remplacé Dorham et Curly Russell a succédé à Ramey) enregistre pour Blue Note au Birdland : Blakey a exigé d’être enregistré « live », tant est intense sa communication avec le public ; il en résulte le célèbre album *A Night At Birdland With Art Blakey Quintet*. Dès l’automne de 1954, les Jazz Messengers trouvent leur équilibre avec une première équipe stable qui regroupe, autour d’Art Blakey, Kenny Dorham, Hank Mobley et Doug Watkins. Donald Byrd remplacera Dorham à la fin de 1955. Après le départ d’Horace Silver en 1956, Blakey prend la direction des Jazz Messengers. Désormais, le grand batteur ne fera que de rares excursions – auprès de Monk, de Milt Jackson ou de Jimmy

Smith, notamment – hors d’une formation à laquelle il va consacrer toute sa vie artistique.

• Aux racines du jazz

Le quintette devient la formation emblématique du hard-bop, qui, tout en conservant certains acquis du be-bop, renoue avec les racines noires du jazz en intégrant des éléments empruntés au blues et au gospel. Dans le monde entier, les Jazz Messengers font triompher un swing simple et généreux, un jazz immédiatement chaleureux et spectaculaire qui ne renie pas d’évidentes attaches avec la danse. Au fil des ans se succéderont à la trompette Bill Hardman, Lee Morgan et Freddie Hubbard, au saxophone Jackie McLean, Johnny Griffin, Benny Golson, Hank Mobley, Wayne Shorter et John Gilmore, au piano Sam Dockery, Spanky De Brest, Junior Mance, Bobby Timmons, Walter Davis, Cedar Walton et Keith Jarrett. Le quintette sait même à l’occasion se transformer en sextette pour accueillir invités de marque ou jeunes talents – notamment les trompettistes Chuck Mangione, Woody Shaw, Wynton Marsalis, Terence Blanchard ou Wallace Roney –, que l’infatigable Art Blakey ne manque pas d’aller découvrir. Avec des succès comme *Moanin’* (1958) ou *Ugetsu* (1963), les Jazz Messengers gagnent très vite une vaste popularité qui durera jusqu’à la fin des années 1960.

En 1959, Art Blakey participe à deux films français, *Des femmes disparaissent* d’Édouard Molinaro (dont il compose la bande originale), et *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim (interprétant le rôle d’un musicien, au côté de Kenny Clarke !). Pour leur célèbre émission « Pour ceux qui aiment le jazz », Frank Ténot et Daniel Filipacchi choisissent comme indicatif cette tonitruante *Blues March* (composée par Benny Golson), que les Messengers viennent d’enregistrer en public au Club Saint-Germain (21 décembre 1958). La permanence discrète du grand batteur, la solidité de son assise rythmique, la souplesse de sa direction ont donné aux Jazz Messengers une exceptionnelle longévité tout en préservant à la fois la liberté des solistes et l’évolution en douceur d’un style très caractéristique. Art Blakey meurt à New York le 16 octobre 1990.

Art Blakey est le maître des solos explosifs dans lesquels grondent « toutes les fureurs et toutes les rumeurs de l’Afrique » (Alain Gerber). Avec nne exceptionnelle impétuosité et d’irrésistibles relances, il déchaîne de véritables orgies sonores. Il est le plus brutal, le plus baroque, le plus barbare, et l’écho de ses transes retentit dans le jeu d’un Philly Joe Jones et d’un Elvin Jones. Certes, ses figures ne sauraient rivaliser en variété et en richesse avec celles de Max Roach, mais elles montrent néanmoins un sens très remarquable de la polyrythmie, avec, aux cymbales, un puissant parfum afro-cubain. Art Blakey reste l’une des plus puissantes machines à swing de l’histoire du jazz. Tenant le rythme sur la grande cymbale, il sait moduler sa sonorité et relancer les solistes par des interventions bourrées d’énergie et des breaks d’une dynamique rare. Doté d’une grande vélocité des pieds et des mains, il lance de violents roulements crescendo qui accompagnent la fin du dernier solo et propulsent en pleine vitesse le musicien suivant. Adepte du *double time* – accompagnement où le batteur joue sur un tempo deux fois plus rapide que celui du soliste –, il réussit à swinguer même dans des ballades... Une joie brute, une santé insolente, une pulsation triomphante : le jazz saura-t-il jamais retrouver l’exubérance d’Art Blakey ?

Pierre BRETON

Discographie sélective

Comme sideman

Au sein de l'orchestre de Billy Eckstine : *Mr. B* (1944), *Blowin' the Blues Away* (1944), *Together !* (1945). Avec Thelonious Monk : *Genius Of Modern Music* (1947), *More Genius Of Thelonious Monk* (1947), *Milt Jackson And The Thelonious Monk Quintet* (1951). Avec Miles Davis : *Conception* (1951), *Blue Haze* (1954). Avec Horace Silver : *Horace Silver Trio And Art Blakey-Sabu* (1953), *Horace Silver and the Jazz Messengers* (1954-1955). Avec Grant Green : *Nigeria* (1962).

Comme leader

A Night At Birdland With Art Blakey Quintet (1954) ; *The Jazz Messengers at the Café Bohemia* (1955) ; *Drum Suite* (1956) ; *Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk* (1957) ; *Orgy In Rhythm* (1957) ; *Moanin'* (1958) ; *Au Club Saint-Germain* (1958) ; *At the Jazz Corner of the World* (1959) ; *The Freedom Rider* (1961) ; *Caravan* (1962) ; *Buttercorn Lady* (1966) ; *Jazz Messengers '70* (1970) ; *Anthenagin* (1973) ; *Art Blakey And The Jazz Messengers Live At Montreux And Northsea* (1980) ; *Art Blakey/Wynton Marsalis - Featuring Wynton Marsalis '80* (1980) ; *Art Blakey/Wynton Marsalis - Album Of The Year* (1981).

Bibliographie

W. BALLIETT, *The Sound of Surprise*, Dutton, New York, 1959, rééd. Da Capo Press, New York, 1978
H. GIESE, *Art Blakey : sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Oreos Verlag, Schaftlach (Allemagne), 1990
J. GOLDBERG, *Jazz Masters of the Fifties*, Macmillan, New York, 1965, rééd. Da Capo Press, 1983
C. STERN, « Art Blakey », in *Modern Drummer*, vol. VIII, n° 9, pp. 8-13, 1984.

BLANC ERNEST (1923-2010)

Considéré comme le plus grand baryton français de la seconde moitié du xx^e^ siècle, Ernest Blanc naît à Sanary-sur-Mer, le 1^er^ novembre 1923. Il exerce d'abord le métier de tourneur à l'arsenal de Toulon. En 1946, le directeur du conservatoire de cette ville l'entend chanter et, conquis par ses dons, le persuade de s'inscrire dans son établissement. Ernest Blanc en sort en 1949, avec un prix d'excellence. Il débute à l'Opéra de Marseille en 1950, dans le rôle de Tonio (*Paillasse* de Leoncavallo). En 1954, il triomphe au Palais-Garnier, à Paris, dans le rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi. Engagé par l'Opéra de Paris, il inscrit à son répertoire Valentin (*Faust* de Gounod), Amonasro (*Aïda* de Verdi), le Grand Prêtre (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* de Wagner), Renato (*Un bal masqué* de Verdi), le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart... Le 15 avril 1955, il participe, au Palais-Garnier, à la création de la tragédie lyrique *Numance* de Henry Barraud (rôle de Théogène, aux côtés de Rita Gorr, d'Alain Vanzo, de Jean Giraudeau). À l'Opéra-Comique, il incarne Zurga (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet), Tonio...

Wieland Wagner l'appelle à Bayreuth, où il est un exceptionnel Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) en 1958 et en 1959, aux côtés de Leonie Rysanek (1958) et d'Elisabeth Grümmer (1959) – Elsa –, d'Astrid Varnay (1958) – Ortrud – et de Sándor Kónya – Lohengrin – sous la baguette d'André Cluytens (1958) et de Lovro von Matačić (1959). Ce seront ses seules apparitions sur la colline sacrée : « Bayreuth vous mange la moitié de l'été », dira-t-il. Affirmant que son équilibre familial est indispensable à son épanouissement artistique, il modère sa carrière internationale. Il apparaît à la Scala de Milan, où il triomphe en 1960 en Escamillo (*Carmen* de Bizet) sous la baguette de Nino Sanzogno, aux côtés de Giulietta Simionato – Carmen – et de Giuseppe Di Stefano – Don José ; il reviendra à la Scala en 1970 et 1971 (le Grand Prêtre), sous la direction de Georges Prêtre, et en 1972 (Escamillo, sous la baguette de Prêtre, au côté de la Carmen de Fiorenza Cossotto). Il se produit à San Francisco (1959), à Glyndebourne (1960), à Édimbourg, au Covent Garden de Londres (1961), au Metropolitan Opera de New York et à la Deutsche Oper de Berlin (1963)... Son répertoire s'est élargi – il s'étend d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck (Oreste) et de *I Puritani* de Bellini (Riccardo Forth) à *Thaïs* de Massenet (Athanaël) – mais il se montre très exigeant dans Ie choix de ses rôles. Après une éclipse, il revient à Paris, à l'instigation de Rolf Liebermann, administrateur général de l'Opéra de Paris depuis 1973. Il incarne le Comte de Luna (*Le Trouvère* de Verdi, 1976), le Grand Prêtre (1978), le rôle-titre du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók (Salle Favart, 1980), Golaud (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), le Père (*Louise* de Gustave Charpentier). Ernest Blanc fait ses adieux en 1987, à l'Opéra de Nice, en Lescaut (*Manon* de Massenet). Homogénéité du timbre, musicalité innée, puissance de sa voix sur une large étendue, diction impeccable : mort Ie 22 décembre 2010 en Gironde, il fut un des plus grands interprètes des rôles de baryton héroïque.

Dans sa discographie, on retiendra les références que demeurent les enregistrements de *Faust* (Valentin, avec Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, Rita Gorr et Boris Christoff, Chœurs et Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. André Cluytens, 1958), *Lohengrin* (Telramund, enregistré au festival de Bayreuth en 1958, avec Sándor Kónya, Leonie Rysanek, Astrid Varnay, dir. André Cluytens ; enregistré au festival de Bayreuth en

1959, avec Sándor Kónya, Elisabeth Grümmer, Astrid Varnay, dir. Lovro von Matačić), *Carmen* (Escamillo, avec Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, Janine Micheau, Chœurs et Maîtrise de la Radiodiffusion française, Orchestre national de la Radiodiffusion française, dir. Thomas Beecham, 1959), *Les Pêcheurs de perles* (Zurga, avec Janine Micheau, Nicolai Gedda, Jacques Mars, Chœur et Orchestre du Théâtre de l'Opéra-Comique, dir. Pierre Dervaux, 1960), *Iphigénie en Tauride* de Gluck (Oreste, avec Rita Gorr, Nicolai Gedda, Orchestre des Concerts du Conservatoire, dir. Georges Prêtre, 1961), *Samson et Dalila* (le Grand Prêtre, avec Jon Vickers, Rita Gorr, Chœurs René Duclos, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. Georges Prêtre, 1962), *I Puritani* (Riccardo Forth, avec Joan Sutherland, Nicolai Gedda, Orchestre de Philadelphie, dir. Richard Bonynge, sur le vif, 18 avril 1963), *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (Dapertutto, avec Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de Los Angeles, Nicolai Gedda, George London, Michel Sénéchal, Chœurs René Duclos, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Cluytens, 1964-1965). On pourra consulter la biographie de Georges Farret, *Rita Gorr & Ernest Blanc : les Telramund de Bayreuth*, Autres temps, Gémenos (Bouches-du-Rhône), 2005.

E.U.

BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)

Dans son autobiographie *Music is my Mistress*, publiée en 1973, Duke Ellington écrit : « Jimmy Blanton a révolutionné le jeu de la contrebasse, qui n’a plus été le même depuis lors. » Dans les années 1930, en effet, malgré les remarquables avancées réalisées par Walter Page ou John Kirby, l’instrument n’assurait guère que les fondations rythmiques et harmoniques de la musique de jazz : un rôle indispensable mais obscur qui le tenait très éloigné des fonctions de soliste. Les quelques années d’une vie créatrice écourtée par une mort prématurée ont suffi à Jimmy Blanton pour bouleverser les bases mêmes du jeu de la contrebasse, dont il s’affirme comme le véritable émancipateur. Non content d’être l’un des principaux artisans du rajeunissement rythmique de l’orchestre de Duke Ellington de la fin des années 1930 et du début des années 1940 et d’offrir aux arrangeurs des horizons insoupçonnés et passionnants, il va transformer la contrebasse en un instrument capable d’improvisation mélodique et en un partenaire avec lequel il faut compter. Il sait à la fois se fondre dans l’ensemble mais aussi surgir inopinément quand il s’agit de stimuler un soliste ou de relancer une section. L’intelligence de son commentaire, l’influx et la puissance de ses attaques, le moelleux de sa sonorité et la solidité de son architecture musicale font de ses solos – à l’archet ou en pizzicati – de véritables merveilles d’invention, de souplesse et de swing. Les contrebassistes qui lui ont succédé – au premier rang desquels Oscar Pettiford, Ray Brown et Charlie Mingus – lui doivent l’essentiel de leur langage. En hommage aux sessions de

Duke Ellington avec Jimmy Blanton de 1939 et 1940, Ray Brown enregistrera en 1972, avec le Duke au piano, l'album *This One's for Blanton*.

James Blanton naît à Chattanooga, dans le Tennessee, à une date qui ne fait pas l'unanimité parmi ses biographes : en octobre 1918 (le 5 ?) selon certains, en 1921 selon d'autres. Sa mère, pianiste, dirige de petites formations. Jimmy Blanton s'initie très tôt au violon et acquiert de solides connaissances en théorie musicale. Il entame des études supérieures au Tennessee State College, où il se tourne vers la contrebasse, dont il joue dans la formation du collège et dans divers groupes locaux. Il met à profit les vacances d'été pour se produire avec les Cotton Pickers, un ensemble que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats qui naviguent sur le Mississippi. Jimmy Blanton abandonne ses études après trois années pour se consacrer entièrement à la musique et s'établit à Saint Louis du Missouri. En 1937, il rejoint le Jeter-Pillars Orchestra.

À l'automne de 1939, le jeune homme commence à jouer régulièrement au Coronado Hotel Ballroom de Saint Louis. Duke Ellington, qui donne une série de concerts dans cette ville, découvre le jeune contrebassiste. Son enthousiasme est tel qu'il l'engage sur le champ. Jimmy Blanton alternera dans l'illustre phalange avec Billy Taylor, jusqu'au départ de ce dernier, en janvier 1940, date qui coïncide avec l'arrivée du saxophone ténor Ben Webster : le big band du Duke va connaître son âge d'or avec ces deux formidables musiciens. La participation de Blanton est déterminante dans tous les chefs-d'œuvre ellingtoniens de la période 1939-1941 : *Harlem Air Shaft, Sepia Panorama, Chloe, Conga Brava, Ko-Ko, Ebony Rhapsody, Jack the Bear, Concerto for Cootie*... Blanton enregistre également avec Cootie Williams, Johnny Hodges, Barney Bigard et Rex Stewart, autres sidemen de Duke Ellington. Hommage rarissime, Duke Ellington grave avec lui, le 1^{er} octobre 1940, pour la firme Victor, quatre plages en duo piano et contrebasse qui sont entrées dans la légende : *Pitter Panther Patter, Body and Soul, Sophisticated Lady* et une dernière pièce portant ses initiales, *Mr. J. B. Blues*. Une éblouissante carrière s'ouvre alors devant Jimmy Blanton, qui apparaît occasionnellement au Minton's Playhouse de la 52^e Rue de Manhattan, où quelques avant-gardistes – Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Kenny Clarke... – élaborent le be-bop. Mais il est atteint de tuberculose et doit être hospitalisé à Los Angeles à la fin de 1941 ; il passe les derniers mois de sa vie au sanatorium de Duarte, près de Los Angeles. Jimmy Blanton meurt le 30 juillet 1942 à Monrovia (Californie).

Pierre BRETON

BLAVET MICHEL (1700-1768)

Au jugement de J. Quantz — particulièrement qualifié — Michel Blavet fut le premier flûtiste de son temps. Perfectionnant l'apport de C. Naudot, Michel de la Barre et G. Buffardin, il porte la technique de la flûte traversière à son apogée pour le XVIII^{e} siècle. Né à Besançon, il se fixe à Paris, sur les conseils du duc de Lévis (1723), et y demeure jusqu'à sa mort. Il entre au service du prince de Carignan (1726) et triomphe au Concert spirituel où il reste pendant plus de trente ans. En 1731, il est musicien chez le comte de Clermont (devenant plus tard surintendant de sa musique) ; il fait aussi partie, en 1738, de la Musique royale et, en 1740, de l'orchestre de l'Opéra. Blavet est l'un des rares Français que des souverains étrangers (tel le futur Frédéric II, lui-même flûtiste) aient désiré entendre. Il fonde un quatuor célèbre — auquel participaient J.-P. Guignon, violon ; Antoine Froqueray le fils, viole de gambe ; Édouard, violoncelle — et, lors du passage de Telemann à Paris (hiver 1737-1738), il en fait connaître les *Quatuors*. Pour son instrument, il a laissé six sonates pour deux flûtes (1728), six sonates pour une flûte et basse continue (1731), un troisième livre de sonates pour flûte et continuo (1740), un concerto à quatre parties (flûte, deux violons, basse).

Dans cette dernière œuvre, Blavet témoigne d'une bonne science du développement ainsi que d'une économie de moyens remarquables ; l'influence italienne, surtout celle de Vivaldi, est marquée notamment par cinq *tutti* dans les deux *allegros*. À côté de cette présence italienne, on trouve aussi des gavottes à l'élégance toute parisienne. Une telle littérature instrumentale ne le cède en rien à celle de Couperin ou de Leclair. Blavet composa d’autre part pour l’opéra-comique : *Floriane ou la Grotte des spectacles* (1752), *Les Jeux Olympiques* (1753), *La Fête de Cythère* (1753), *Le Jaloux corrigé* (1752), œuvres qui furent créées au théâtre de Berny.

Pierre-Paul LACAS

BLEY CARLA (1938-)

Pur produit de la culture américaine, Carla Bley chante, joue du saxophone et tient les claviers. Mais c'est comme arrangeuse et compositrice qu'elle a conquis la célébrité et gagné le respect de ses pairs. Avec des œuvres qui expriment une manifeste ambition dramatique et s'éloignent parfois des formes habituellement pratiquées par le jazz, cette musicienne autodidacte s'est affirmée comme l'une des personnalités marquantes des années 1970.

Karen Borg naît le 11 mai 1938 à Oakland, en Californie. Son père, pianiste, organiste et maître de chœur dans une église locale, lui enseigne quelques rudiments musicaux sur les instruments qu'il pratique et l'initie au chant. À l'âge de quinze ans, elle interrompt ses études secondaires, quitte sa famille et gagne sa vie en vendant des partitions. Elle écrit ses premiers arrangements – pour un chanteur de folksongs – et travaille dans des piano-bars. À dix-sept ans, elle s'établit à New York, où elle trouve un emploi intermittent de vendeuse de cigarettes et de pianiste au Birdland, le célèbre club de jazz de Manhattan. C'est là qu'elle rencontre le pianiste Paul Bley, avec qui elle se marie en 1957. Dès 1959, alors qu'elle assure encore ses fins de mois comme habilleuse dans un théâtre, ses compositions séduisent, outre un époux déjà conquis, des musiciens de la stature de Jimmy Giuffre, de Tony Williams, de George Russell ou d'Art Farmer.

En 1964, Carla Bley décide de se consacrer totalement à la musique. Elle travaille avec le batteur Charles Moffett, le trompettiste et bugliste Alan Shorter – frère aîné de Wayne

Shorter – et le saxophoniste Pharoah Sanders au Porpoise Club de New York. Elle est membre fondateur de la Jazz Composers Guild, formée à la fin de 1964 par le trompettiste Bill Dixon, et qui rassemble des champions du free jazz : Sun Ra, Archie Shepp, John Tchicai, Cecil Taylor, Mike Mantler et Paul Bley. Avec le trompettiste et compositeur Mike Mantler, elle devient l'un des chefs de file de l'ensemble qui est associé à la guilde, le Jazz Composers Guild Orchestra, qui deviendra, après la dissolution de la guilde en 1965, le Jazz Composer's Orchestra. En 1966, Carla Bley et Mike Mantler forment la Jazz Composer's Orchestra Association (J.C.O.A.), dévolue à faire connaître le jazz d'avant-garde par l'entremise du réseau de distribution que l'association a mis en place, le New Music Distribution Service. Carla Bley est devenue la véritable égérie de l'avant-garde du temps.

À l'automne de 1965, elle forme avec Mike Mantler – qu'elle épousera après avoir divorcé de Paul Bley en 1967 –, le quintette Jazz Realities, au sein duquel on trouve le saxophoniste Steve Lacy, le bassiste Kent Carter et le batteur Aldo Romano ; ce quintette effectue des tournées en Allemagne et en Aurtriche. En 1967, elle compose *A Genuine Tong Funeral,* vaste suite orchestrale commandée et enregistrée par le quartette de Gary Burton. Le bassiste Charlie Haden lui demande plusieurs pièces et arrangements pour son album *Liberation Music Orchestra* (1969). La notoriété de Carla Bley est établie. En 1971, elle achève un « jazz opera », *Escalator over the Hill,* sur un livret du poète Paul Haines. En 1973, Carla Bley et Mike Mantler créent un nouveau label discographique, Watt, dévolu principalement à la diffusion des albums des deux fondateurs. En 1974, un groupe new-yorkais, The Ensemble, lui commande une pièce de musique de chambre, *3/4*, qui sera créée sous la direction de Dennis Russell Davies, avec Keith Jarrett au piano (et qui figure dans son album *13-3/4*, 1975).

Mais bientôt s'achève le temps de la contestation et des remises en causes radicales. La Jazz Composer's Orchestra Association met fin à ses activités en 1975. Avec une très grande habileté et, souvent, une pointe d'humour, Carla Bley va s'attacher à réaliser une sorte de synthèse du blues, du rock, du jazz, des musiques latino-américaines et de la musique légère, tout en n'hésitant pas à se réclamer de l'héritage de Kurt Weill. Après quelques mois passés à tenir les claviers au sein de l'orchestre de Jack Bruce (1975), elle décide de composer pour ses propres formations, dont la taille variera en fonction des commandes et de son inspiration : du duo avec celui qui deviendra son nouveau compagnon (elle divorcera de Mantler en 1992), le bassiste Steve Swallow, au Very Big Carla Bley Band, en passant par le trio, le sextette et le groupe 4x4, qui oppose quatre souffleurs à une section rythmique équivalente. Elle travaille avec Nick Mason, le batteur de Pink Floyd, et compose l'intégralité des pièces de son album *Fictitious Sports* (1981), qu'elle coproduit et dans lequel elle tient les claviers. Elle est l'auteur de la musique du film *Mortelle Randonnée* de Claude Miller (1983).

Une importante discographie illustre tout autant ses duos avec Charlie Haden (*The Ballad of the Fallen*, 1982) ou Steve Swallow (*Duets*, 1988 ; *Go Together*, 1992 ; *Are We There Yet ?*, 1999), ses trios (*Trios*, 2013) que son art de diriger, de son clavier et par petites touches, les orchestres (*Musique mécanique*, 1978 ; *Social Studies*, 1980 ; *I Hate to Sing*, 1984 ; *The Very Big Carla Bley Band*, 1991 ; *...Goes To Church*, 1996 ; *Looking for America*, 2003 ; *Appearing Nightly*, 2008). Fédératrice très efficace, Carla Bley a su mêler aux éclats bruyants et aux cassures rythmiques de son style initial une subtilité nouvelle, et sa manière de diriger ses formations depuis les claviers est comme un lointain écho aux sortilèges de Duke Ellington ou de Gil Evans. Avec un éclectisme permanent qui puise à la fois aux sources savantes et aux traditions populaires, Carla Bley s’impose comme une référence indiscutable en matière d’arrangements et d’œuvres originales pour grandes formations.

Pierre BRETON

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

Qui était Blind Blake ? On ne possède de lui qu'une photographie publicitaire, celle d'un grand Noir aveugle, de larges mains semblant écraser sa guitare, un sourire figé, la trentaine... Mais on ne connaît ni ses lieux ni ses dates de naissance et de mort, ni même son véritable nom : Arthur Phelps ? Arthur Blake ? Il semble avoir vécu entre la Floride et Chicago, avec peut-être des incursions dans les Caraïbes, d'où il aurait ramené nombre d'idées musicales.

Une certitude cependant : Blind Blake est un des musiciens américains les plus importants du xx^{e} siècle. Il a en effet fortement contribué à créer le style dit de ragtime blues, ou Piedmont blues, et est sans doute l'inventeur du *fingerpicking*, jeu de guitare virtuose et singulier apparu dans les vallées des Appalaches et dans lequel le guitariste décompose les accords en coordonnant les mouvements simultanés de son pouce (qui joue les cordes basses de façon alternée) et de son index ou de son majeur, voire parfois de son annulaire, qui joue en même temps les notes sur les cordes aiguës de l'instrument.

Si on en juge par les fortes ventes des quelque quatre-vingts titres qu'il a enregistrés entre 1926 et 1932, la popularité de Blind Blake fut considérable, aussi bien d'ailleurs parmi les Noirs que parmi les Blancs. Son œuvre est un étourdissant festival de virtuosité et d'inspiration et touche à tous les genres de l'époque. On trouve bien sûr de remarquables blues (*West Coast Blues, Diddie Wa Diddie, Police Dog Blues*), mais encore davantage de pièces du music-hall de l'époque empreintes de jazz ainsi que certains des plus extraordinaires ragtimes à la guitare jamais enregistrés (*Guitar Chimes, Southern Rag, Blind Arthur's Breakdown*) qui demeurent encore aujourd'hui des modèles obligés pour tout apprenti guitariste en fingerpicking.

BIind Blake a aussi accompagné au disque nombre de vedettes de son époque, comme Gus Cannon, Ma Rainey ou Leola B. Wilson. Il a exercé une influence considérable, autant dans le blues (Blind Boy Fuller, le révérend Gary Davis, Buddy Moss, John Jackson) que dans la country music (Merle Travis, Doc Watson, Marcel Dadi).

Son œuvre intégrale, magistrale, a été rééditée en CD par Document et JSP.

Gérard HERZHAFT

BLOCH ERNEST (1880-1959)

Compositeur américain d'origine suisse à qui la musique hébraïque doit ses lettres de noblesse au XX^{e} siècle. Natif de Genève, Ernest Bloch y travaille la rythmique avec Émile Jaques-Dalcroze. Puis, il étudie le violon avec Eugène Ysaye à Bruxelles et la composition avec Ludwig Thuille à Francfort et à Munich. Ses premières œuvres s'inscrivent dans le courant postromantique du début du siècle (*Macbeth*, opéra, 1910). De 1911 à 1915, il est professeur de composition au Conservatoire de Genève. À cette époque, il intègre la musique hébraïque à sa propre création, trouvant un langage qui lui permet de traduire les aspirations de l'âme juive sans tomber dans la citation textuelle ou dans la paraphrase : *Trois Poèmes juifs* (1913), *Schelomo* pour violoncelle et orchestre, son œuvre la plus célèbre (1915-1916), *Symphonie n^{o} 2 Israël* (1912-1916), *Baal Schem* pour violon et orchestre (1923), *Service sacré* (1930-1933), *Voix dans le désert* (1936) sont autant de créations originales, profondes, intenses et très fortes.

Il se fixe aux États-Unis de 1916 à 1930 puis de 1938 à 1959, dirigeant notamment le Conservatoire de Cleveland (1920-1925) et enseignant à San Francisco et à Berkeley.

Sa démarche esthétique, toujours sous l'emprise de l'inspiration hébraïque, bascule du néo-romantisme vers le néo-classicisme avec quelques incursions dans un langage plus moderne (quarts de ton, musique sérielle) surtout destinées à mieux traduire les sources de sa création : *Concertos grossos n^{o} 1* (1925) et *n^{o} 2* « à la gloire de

Bach » (1952), *Concerto pour violon* (1938). Il compose encore cinq quatuors à cordes, deux quintettes avec piano.

Alain PÂRIS

BLOMDAHL KARL BIRGER (1916-1968)

Une des personnalités les plus marquantes de la musique contemporaine suédoise. Né en 1916 à Växjö, Karl Birger Blomdahl fut l'élève de Hilding Rosenberg, le vétéran de l'école suédoise du xx^{e} siècle. Destiné à devenir chef d'orchestre, K. B. Blomdahl se retrouve être un des instigateurs du « groupe du Lundi » (ainsi dénommé parce que ses membres se retrouvaient tous les lundis après-midi) qui réunissait quelques jeunes compositeurs (tous élèves de Rosenberg). Ce groupe s'était donné pour tâche d'ébranler un peu la vie musicale suédoise qui semblait s'être endormie. Les réunions étaient essentiellement autocritiques et destinées à faire d'abord progresser chacun des membres du groupe. Paul Hindemith y passait pour un modèle de pédagogie à suivre ; Blomdahl a longtemps soutenu avec pertinence la ligne de ce compositeur allemand dont on est loin d'avoir mesuré tous les apports.

Lancé sur l'idée d'une musique absolue (instrumentale exclusivement), Blomdahl veut, au début de sa carrière, laisser de côté la musique vocale. « Laissez le poème rester poème et la musique musique. » En fait, toute sa production ultérieure va contredire cette intention de départ.

En effet, dès sa fondation en 1948, Blomdahl participe à la revue culturelle *Prisma* dont le rédacteur en chef est le poète Erik Lindegren. Une longue et fructueuse collaboration va commencer entre les deux hommes : rarement poète et musicien auront été plus proches ! La même année, Blomdahl écrit sa *Suite pastorale* déjà inspirée par des poèmes de Lindegren... Toujours en 1948, Blomdahl compose une première suite de danses (pour la chorégraphe Birgit Åkesson), une pièce dans laquelle il jette les bases de ce que sera sa troisième symphonie, une de ses œuvres maîtresses. Celle-ci va paraître en 1950 avec le sous-titre *Facetter* (Facettes). Elle connaît immédiatement un succès international (elle est jouée en 1951 au festival de Francfort-sur-le-Main notamment). Cette œuvre symbolise un des aspects rigoristes de l'œuvre de Blomdahl : partir de presque rien pour aboutir à quelque chose de colossal. Dans l'esprit d'une « variation » — mais sans thème ! — il s'appuie sur trois groupes de notes qu'il agence ensuite en tous sens pour aboutir à des juxtapositions et des assemblages totalement inattendus. Cette symphonie marque aussi une des premières grandes rencontres entre le dodécaphonisme et la musique suédoise qui a été lente à l'assimiler, même si Blomdahl a beaucoup assoupli les règles d'Arnold Schönberg.

Le fruit le plus réussi de la collaboration entre Blomdahl et Lindegren est terminé en 1953 : il s'agit d'un oratorio *I speglarnas sal* (Dans la salle des glaces) pour récitant, soli, chœur et orchestre, vaste fresque où se manifestent les aspects les plus extrêmes du génie de Blomdahl, de son intérêt pour le jazz à l'intention, réussie, d'exprimer les atrocités de la Seconde Guerre mondiale.

Dès lors, chaque nouvelle représentation d'une œuvre de Blomdahl va être, en Suède, une affaire d'État. 1954 est l'année d'un grand ballet, *Sisyfos* (Sisyphe), auquel ont collaboré B. Åkesson et E. Lindegren. En 1956, l'oratorio *Anabase* déclenche un long débat. En 1959, l'opéra *Aniara* donne néanmoins à Blomdahl l'occasion de renouer des liens avec un vaste public (l'œuvre détient toujours le record national de représentations). En 1960, Blomdahl est nommé professeur de composition à l'Académie de musique de

Stockholm. De cette même période date un changement important dans son style : à la suite de György Ligeti et de Krzysztof Penderecki, Blomdahl fait preuve d'un intérêt plus développé pour la recherche des timbres alors qu'il s'était plutôt appliqué, jusqu'alors, à des problèmes de structures. Cette recherche débouche sur *Forma ferritonans*, une œuvre explosive — dans tous les sens du terme — écrite pour l'inauguration d'une usine sidérurgique. Seul Edgar Varèse avant Blomdahl était allé aussi loin dans l'explosion de timbres.

En 1965, Blomdahl est nommé chef du département de musique de la Radiodiffusion suédoise. Malgré le peu d'années qu'il lui reste à vivre, le compositeur crée une dynamique sur laquelle repose encore la vitalité de la musique contemporaine suédoise. Entre autres actions, il trouve les fonds nécessaires pour fonder l'E.M.S. (Elektron Musik Studion), le studio de recherche électronique suédois dont une des inventions les plus marquantes seront les *text-sound*, création originales « texte et musique » spécifiquement radiophoniques et devenues aujourd'hui un genre musical contemporain à part entière en Europe et aux États-Unis. Avant son premier infarctus en 1966, Blomdahl donne encore un opéra comique, *Herr von Acken* et une musique pour bande *Altisonans* qui laissait augurer des meilleures perspectives de composition dans le domaine électro-acoustique. Blomdahl meurt trop tôt, en juin 1968. Après le travail formel de *Facetter*, après le travail sur les timbres de *Forma ferritonans*, on attendait la troisième marque de son génie dans le travail sur bande. La maladie en a décidé autrement.

Michel VINCENT

BLOW JOHN (1649-1708)

Pour la postérité, le nom de John Blow est lié à celui de Henry Purcell, dont il a été à la fois le maître et l'ami, et à la mémoire duquel il a dédié une de ses plus nobles compositions, *Ode on the Death of Mr. Henry Purcell* (1696). On peut aussi penser que la seule œuvre qu'il ait écrite pour la scène, *Venus and Adonis* (1682-1685 ?), à la demande de Charles II, a pu servir de modèle à *Dido and Aeneas* (1689), qu'il annonce, tant par la forme — celle d'un opéra de chambre à l'italienne — que par l'esprit et la sensibilité sans toutefois l'égaler en éminence.

Formé dès la Restauration aux disciplines dispensées par la Chapelle royale — cette pépinière de musiciens immédiatement rétablie par le souverain rentré de son exil en France — le jeune homme se voit nommé dès 1668 organiste à Westminster Abbey, poste qu'il ne quittera qu'en 1679 en faveur de Purcell, pour le reprendre en 1696 à la mort de ce dernier. Devenu entre-temps, en 1674, *gentleman* puis maître des enfants de la Chapelle royale, il y reçoit en outre en 1676 la charge d'organiste, qu'il partage à partir de 1682 avec son illustre élève, cumulant ces divers emplois, de 1687 à 1703, avec celui de maître de chapelle de la cathédrale Saint-Paul, et, en 1700, avec celui, tout récemment créé, de compositeur de la Chapelle royale : carrière, on le voit, chargée d'honneurs et de besogne, qui lui impose parallèlement d'écrire une œuvre abondante dans tous les domaines, musique sacrée, pièces de circonstance, mais aussi musique vocale profane et musique instrumentale.

Cette dernière, largement réservée à l'orgue et au clavecin, exploite les diverses formes attestées à l'époque pour les deux instruments — grandes formes contrapuntiques surtout pour le premier, propres à être exécutées dans le vaste vaisseau d'une cathédrale, et pour le second *grounds*, chaconnes et autres danses souvent organisées en « suites » que l'on retrouve dans divers recueils du temps. La musique vocale profane est principalement représentée par des pièces à une, deux ou trois voix publiées dans les *Choice Songs and Airs* (1679-1684) et surtout l'*Amphion Anglicus* (1700) de J. et H. Playford. Quant aux œuvres de circonstance, elles se confondent, à part quelques odes à sainte Cécile et l'ode à Purcell, avec la production sacrée du compositeur : c'est le cas de l'anthem pour le couronnement de Jacques II (1685) ou celui de William et Mary (1689), qui se détachent avec quelques autres d'un ensemble de pièces importantes prenant la forme du *verse anthem*, pour soli, chœurs et hors-d'œuvre instrumentaux, ou du *full anthem* où seuls les chœurs sont pris en compte. C'est essentiellement dans ce domaine et dans celui des « services » anglicans, où Blow est particulièrement prolifique, que le musicien s'impose comme un créateur inventif et original. Considérée dans son ensemble, son œuvre domine nettement toute l'école anglaise de la fin du xvii^{e} siècle — Purcell bien évidemment excepté — et fait de lui l'un de ceux qui ont marqué l'Europe musicale de cette époque du sceau de leur personnalité.

Jacques MICHON

BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)

Né à Lucques d’un père chanteur et contrebassiste, Boccherini est envoyé à Rome dès 1757 pour y étudier le violoncelle (instrument auquel il attachera son renom) et la musique vocale ancienne (Palestrina), dont les traces se retrouveront jusque dans son *Stabat Mater* de 1801. De retour dans sa ville natale, il y donne deux oratorios, *Giuseppe riconosciuto* et *Gioa, re di Giuda*. Puis il se met à voyager, jouant en duo avec le violoniste Manfredi. Il passe d’abord par Vienne, se produit en 1767 aux Concerts spirituels à Paris, où paraissent les premières éditions de ses œuvres, et arrive en 1769 à Madrid, qui deviendra sa cité d’adoption. Nommé « compositore e virtuoso di S.A.R. don Luigi, infante d’Espagna », il servira ce prince (violoniste de talent) jusqu’à la mort de celui-ci en 1785, composant pour lui une grande quantité d’œuvres de musique de chambre. En 1787, il devient « compositeur de la chambre » du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, violoncelliste passionné, à qui il envoie régulièrement, tout en continuant à résider en Espagne, quatuors et quintettes. À la même époque, il échange avec Haydn une correspondance dont malheureusement il ne reste aucune trace. Il bénéficie encore, en Espagne, de la protection du marquis de Bénévent, grand amateur de guitare, puis de celle de Lucien Bonaparte, ambassadeur de France de 1800 à 1802, à qui il dédie deux séries de quintettes. Il témoigne alors de sentiments ouvertement républicains, écrivant au « citoyen » Marie-Joseph Chénier que « la musique privée de sentiments et de passions est insignifiante », dédiant en 1799 six quintettes avec piano à la

« République française ». D’où sans doute la disgrâce dans laquelle il tombe après le départ de Lucien Bonaparte : c’est dans la plus extrême misère, et quasi oublié, qu’il s’éteint à Madrid, à un moment où la vente de ses ouvrages a déjà rapporté à ses éditeurs plus de deux millions de francs-or.

Les qualités de Boccherini se manifestent avant tout dans sa musique de chambre, genre qu’il pratiqua toute sa vie, et qui constitue l’essentiel d’une production dominée par 179 quintettes, dont 113 avec deux violoncelles, 24 avec deux altos, 12 avec piano, 18 avec flûte et hautbois et 12 avec guitare. On lui doit aussi, toujours dans le domaine instrumental, 97 quatuors à cordes (plus que Haydn), 12 sextuors, 42 trios à cordes, 13 duos pour deux violons, 6 sonates pour piano et violon et une trentaine de symphonies dont 2 concertantes. Au violoncelle, il consacra spécialement 27 sonates, 1 duo et 11 concertos. Ces œuvres valent pour la plupart bien mieux que le sempiternel *Concerto pour violoncelle* en *si* bémol, qui dans la forme où on l’entend le plus souvent n’est autre qu’un arrangement réalisé au XIX^e^ siècle. Quant au célèbre « menuet », il provient d’un des premiers quintettes à cordes (op.13, n° 5 de 1771). Boccherini fut en son temps le plus grand compositeur italien de musique instrumentale, et reconnu comme tel par ses contemporains, notamment par Gerber, qui, dans son dictionnaire de musique (1790), alla jusqu’à écrire : « Haydn est le seul compositeur que nous autres Allemands puissions opposer à cet Italien, à ce génie universel. » Ce n’est pas pour rien qu’un de ses commentateurs français le compara à Racine : sa musique souple et vigoureuse à la fois, souvent imprégnée de rythmes de fandango, est de celles qui, sans pour autant négliger la solidité d’écriture, s’adressent surtout au cœur et aux sens. Certains mouvements lents de quintettes annoncent Schubert beaucoup plus qu’ils ne ressemblent à Haydn. Des compositeurs de la génération de Haydn et de Mozart, Boccherini est sans doute, avec Michaël Haydn, le plus digne de survivre.

Marc VIGNAL

BOCK JERRY (1928-2010)

Le compositeur américain Jerrold Lewis Bock naît le 23 novembre 1928, à New Haven, dans le Connecticut. Après des études à l’université du Wisconsin, il collabore avec Larry Holofcener à l’écriture de chansons pour des émissions télévisées ; on leur doit la comédie musicale *Mr. Wonderful* (1956). Mais c’est avec le parolier Sheldon Harnick qu’il va connaître ses plus grands succès à Broadway, avec *Fiorello !* (1959, prix Pulitzer) et, surtout, *Fiddler on the Roof* (1964, adapté en français sous le titre *Un violon sur le toit* – avec la chanson célèbre *Ah ! si j’étais riche* – et qui donnera lieu à un film réalisé par Norman Jewison, sorti en 1971). Jerry Bock reçoit en 1965 le Tony Award du meilleur compositeur pour ce *musical*, qui reste à l’affiche à New York sans interruption durant 3 242 représentations, du 22 septembre 1964 au 2 juillet 1972 – une longévité qui restera longtemps un record à Broadway. Parmi les autres comédies musicales signées Jerry Bock et Sheldon Harnick mentionnons encore *The Body Beautiful* (1958), *Tenderloin* (1960), *She Loves Me* (1963), *The Apple Tree* (1966), *The Rothschilds* (1970). Le duo se querelle au sujet de cette dernière production, mais renoue sa collaboration en 2004 pour écrire de nouveaux airs lorsque David Leveaux reprend *Fiddler on the Roof* à Broadway. Jerry Bock meurt le 3 novembre 2010, à Mount Kisco (État de New York).

E.U.

BOESMANS PHILIPPE (1936-)

Introduction

« L’homme qui sait faire un opéra d’aujourd’hui », titrait Renaud Machart dans *Le Monde* du 21 janvier 2000, un mois après la création de l’opéra *Wintermärchen* de Philippe Boesmans. Il est vrai que ce compositeur belge affiche une maîtrise infaillible en matière d’art lyrique, avec les réussites que constituent *La Passion de Gilles* (1983), *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999), *Julie* (2005) et *Yvonne, princesse de Bourgogne* (2009).

• Autodidacte et éclectique

Philippe Boesmans naît le 17 mai 1936 à Tongres, dans la province du Limbourg belge. Il entre à seize ans au Conservatoire de Liège, où il fait la connaissance du compositeur et musicologue Pierre Froidebise, ami de Boulez, qui l’initie à la technique sérielle et lui fait découvrir Messiaen, Boulez et Stockhausen ; il y obtient un premier prix de piano en 1957. Il part pour Bruxelles afin de se perfectionner auprès du grand pianiste Stefan Askenase, mais celui-ci lui déconseille la carrière de virtuose. Boesmans rencontre les compositeurs ou musicologues Henri Pousseur, Célestin Deliège et André Souris, tenants du postsérialisme. Il décide alors de s’orienter vers la composition, discipline dans laquelle il est quasi autodidacte. Parmi ses premières œuvres se détachent *Sonances*, pour deux pianos (1963), et *Impromptu*, pour 23 instruments (1965).

Boesmans participe, avec Pierre Bartholomée, Pousseur et Jean-Louis Robert, à la fondation de l'ensemble Musique nouvelle, collabore au Centre de recherches et de formations musicales de Wallonie créé à l'initiative de Bartholomée et Pousseur, et devient producteur à la Radio-Télévision belge (R.T.B.) de Bruxelles.

Sa notoriété de compositeur s'affirme avec *Upon La-Mi*, pour voix, cor et ensemble instrumental, qui reçoit le prix Italia en 1971. Cette même année, Boesmans rejoint le centre de production de la R.T.B. de Liège et devient professeur de composition au conservatoire de cette ville.

À l'époque où Boesmans s'engage véritablement dans la composition, le postsérialisme éclate, ses protagonistes – Boulez, Berio, Stockhausen... – partant explorer en solitaire des directions aussi diverses que personnelles. Bien que profondément influencé à ses débuts par le sérialisme, Boesmans, qui ne sera jamais adepte du postsérialisme « pur et dur », fait rapidement le choix de réintégrer dans sa musique la consonance, l'articulation, le rythme et l'expressivité. S'appuyant sur la tradition afin de mieux la subvertir – son attitude est en cela comparable à celle de Luciano Berio –, il ne cessera de rechercher une nouvelle musicalité tout en rejetant la tentation néo-classique dans ce qu'elle comporte de passéisme et de complaisance. Sa musique, raffinée, jouant sur l'illusion sonore, sur des images du passé ou du présent qu'il transforme ou travestit, n'oublie en effet jamais que c'est le son qui fait sens et non pas les discours intellectuels qui lui sont rattachés.

Boesmans *repense* ainsi l'histoire musicale au travers des formes, de l'harmonie et du timbre. Ainsi, *Fanfare I*, pour deux pianos mais un seul pianiste (1972), représente, tout en respectant la spécificité de l'instrument, une nouvelle approche du son pianistique, l'originalité de la pièce résidant dans l'extrême développement du jeu des pédales. Cette page constitue une véritable étude des modes d'attaque, où les sons se démultiplient, s'amplifient ou se contredisent ; Boesmans fait ici preuve d'une inventivité et d'une subtilité à nulle autre pareille. De fait, toutes ses œuvres prennent pour point de départ une problématique musicale qui devient un prétexte à sa réflexion et à son imaginaire, en même temps qu'une garantie de rigueur et de liberté dans la contrainte de l'écriture. *Ricercar sconvolto*, pour orgue, commence ainsi comme un ricercare (terme qui signifie, rappelons-le, « rechercher ») et s'achève, détruit de l'intérieur, seul un fragment du thème subsistant en filigrane, comme un lointain écho de ce qui fut le propos de cette forme.

Inattendue, séduisante, imprévisible, sa musique touche avec une totale réussite tous les genres ; de ses pièces orchestrales et instrumentales se détachent *Fanfare II*, pour orgue (1972), *Élements/Extensions*, pour piano et petit ensemble (1975), le *Concerto pour piano* (1979), le *Concerto pour violon* (1980), *Conversions*, pour orchestre (1980), *Daydreams*, pour marimba et électronique (1991), *Summer Dreams* (*Deuxième Quatuor à cordes*, 1994), *Smiles*, pour deux percussionnistes (1995), *Ornamented Zone*, pour clarinette, piano, alto et violoncelle (1996), *Fanfare III*, pour aulochrome (aulos chromatique) et orchestre (2002), *Sextuor à clavier*, pour quintette à cordes et piano (2006), *Chambres d'à côté*, pour ensemble (2010). Le *Concerto pour violon* recourt largement aux « gestes » musicaux des grands concertos des XIX^e^ et XX^e^ siècles tout en développant une technique qui est propre à Boesmans et qu'il nomme « voyages harmoniques » : il s'agit d'états chromatiquement chargés se dirigeant vers des zones plus diatoniques grâce à l'élargissement de la série choisie, génératrice de l'harmonie ; l'instrument soliste devient, quant à lui, la source d’un matériau thématique que l’orchestre est chargé de faire proliférer (on retrouve ce processus dans des œuvres concertantes comme *Élements/Extensions* ou le *Concerto pour piano*). Amoureux des gageures – il est adepte du « trompe-l’oreille », épris des illusions de timbres, des ambiguïtés sonores naissant d’un emploi singulier des techniques de spatialisation –, le créateur belge ne recule pas devant les contraintes paradoxales qu’il s’impose. Dans *Conversions,* pour orchestre, il prend ainsi ses propres techniques d’écriture à contre-pied en se donnant pour contrainte de créer ses champs harmoniques non pas à partir d’un développement horizontal (à l’instar des « voyages harmoniques » de son *Concerto pour violon*) mais à partir d’une proposition verticale : il commence par inventer une mélodie qu’il extrait d’un matériau de neuf agrégats (accords harmoniquement indéterminés), agrégats eux-mêmes produits (et se reproduisant) à partir du cycle des quintes ; il soumet ensuite cette mélodie à différentes « conversions » (entendre : variations), contrapuntiques et harmoniques. De fait, les consonances se créent ici non plus par un agrandissement de la série, mais par un appauvrissement des agrégats.

Cependant, la voix a dès l’enfance fasciné Boesmans et c’est elle qui va asseoir sa notoriété. *Attitudes,* « spectacle musical pour voix et ensemble instrumental » (1979), tire son matériau des multiples relations entretenues dans les rapports entre musique et gestes, entre musique et paroles. Boesmans y multiplie les citations, les rappels, les leitmotiv thématiques, harmoniques et rythmiques, et y affirme à la fois un grand talent dramatique et une sensibilité lyrique déclinant à l’infini les potentialités de la voix.

• Des opéras pour le XXI^e^ siècle

À son arrivée à la direction du Théâtre royal de La Monnaie de Bruxelles, en 1981, Gérard Mortier engage Boesmans comme conseiller musical ; celui-ci y devient en 1985 compositeur en résidence. La Monnaie va lui commander quatre opéras (ainsi que les *Trakl-Lieder*, pour soprano et orchestre, 1987). *La Passion de Gilles*, sur un livret de Pierre Mertens (il s'agit de Gilles de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc et coupable de nombreux meurtres, exécuté en 1440), est créé le 18 octobre 1983. Au-delà des jeux de timbres orchestraux et vocaux (la distribution affirme avec éclat une caractérisation des personnages héritée du XIX^e^ siècle), au-delà des jeux harmoniques ou de styles, des résonances entre voix et instruments, cet ouvrage – qui se situe à l'opposé de la conception « éclatée » d'*Attitudes* – apparaît avant tout, esthétiquement et techniquement, comme le miroir de l'ambiguïté créatrice de la fin du XX^e^ siècle. Les consonances y sont en effet réintégrées au sein d'une atonalité où resurgissent des préoccupations du passé, radicalement actualisées.

Pour Boesmans, auteur d'une restitution et d'une orchestration singulières de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, créée à La Monnaie le 16 mai 1989, dans une mise en scène de Luc Bondy, l'opéra n'est pas mort, ni les contraintes dramatiques qui lui sont liées, ni le lyrisme vocal qui lui est consubstantiel, ni les personnages archétypaux qui le peuplent. *Reigen*, opéra en dix scènes sur un livret de Luc Bondy d'après *La Ronde* de Schnitzler, puis *Wintermärchen*, opéra en quatre actes sur un livret de Luc Bondy et de Marie-Louise Bischofberger d'après *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, sont créés à La Monnaie le 2 mars 1993 et le 10 décembre 1999, respectivement. Le 8 mars 2005, *Julie*, opéra en un acte, sur un livret qui est une nouvelle fois de Bondy et Bischofberger, d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg, est créé à La Monnaie. Le triomphe de ces trois derniers ouvrages tient à l’osmose remarquable entre le compositeur et son librettiste Luc Bondy, qui assure également leur mise en scène. Ce qui a fait dire au musicologue Harry Halbreich que cette collaboration « fait partie de ces rendez-vous bénis des dieux et trop rares qui se nomment Mozart-Da Ponte, Verdi-Boito ou Strauss-Hofmannsthal ». Ce mariage heureux entre les deux artistes se retrouve dans *Yvonne, princesse de Bourgogne,* comédie tragique en quatre actes sur un nouveau livret de Bondy et Bischofberger, d’après la pièce éponyme de Witold Gombrowicz, créée le 24 janvier 2009 à l’Opéra de Paris, dans une mise en scène de Bondy. Boesmans reprend son orchestration de l’opéra de Monteverdi dans *Poppea e Nerone,* nouvelle production créée le 12 juin 2012 au Teatro Real de Madrid et mise en scène par Krzysztof Warlikowski. Son opéra suivant, *Au monde,* d’après une pièce et dans une mise de Joël Pommerat, est créé le 30 mars 2014 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

Ces musiques de scène ne sont pas sans évoquer Janáček, Boesmans cherchant à débusquer les accents de vérité que le chant concrétise et sublime, à traquer le poids des mots et leurs significations psychologiques. Il brosse ainsi, à travers son panthéon littéraire et théâtral, une véritable *Comédie humaine* musicale.

Alain FÉRON

BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)

Directeur d’opéra, pianiste, musicologue et homme politique italien, Massimo Bogianckino étudie le piano avec Alfredo Casella à l’Accademia di Santa Cecilia, à Rome, et avec Alfred Cortot à l’École normale de musique de Paris ; il étudie aussi la composition avec Virgilio Mortari et la musicologie avec Luigi Ronga à l’université de Rome et avec Paul-Marie Masson à la Sorbonne. Il commence par se produire comme pianiste avant d’opter pour l’enseignement et les études musicologiques, au Carnegie Institute de Pittsburgh (1948-1951), aux conservatoires de Pesaro (1951-1957) et de Rome (1957-1967) ainsi qu’à l’université de Pérouse (1967-1994). En 1978, il fonde la revue *Esercizi : arte musica spettacolo*. Son ouvrage *L’arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti* (Rome, 1956 ; traduction en anglais, *The Harpsichord Music of Domenico Scarlatti*, Rome, 1967) fait date dans les études sur le compositeur et claveciniste italien, en plaçant l’étude proprement stylistique dans le contexte historique. Il a également publié un livre sur le théâtre musical en France et en Italie à l’époque baroque (*Aspetti del teatro musicale in Italia e in Francia nell’età Barocca*, Rome, 1967). Directeur éditorial de la remarquable *Enciclopedia dello spettacolo* de 1958 à 1962, il occupe de nombreuses fonctions d’administrateur ou de directeur artistique d’institutions musicales : Teatro dell’Opera de Rome (1963-1968), festival dei Due Mondi de Spoleto (1968-1971), Scala de Milan (1972-1974), Teatro Comunale de Florence (1975-1981, 1991-1994). Il est administrateur général de l’Opéra de Paris du

31 mai 1983 au 24 septembre 1985 ; son mandat est marqué par la création, le 28 novembre 1983 au Palais-Garnier, de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, commandé par Rolf Liebermann ; sa programmation à Paris est tournée vers le grand répertoire français du XIXe siècle, avec notamment, en 1985, un remarquable *Robert le diable* de Meyerbeer ; il programme également des productions de *Moïse et Pharaon* et du *Siège de Corinthe* de Rossini, de *Jérusalem* et de *Don Carlos* de Verdi en français, alternant avec la version italienne. Adhérent du Parti socialiste italien, Massimo Bogianckino est maire de Florence à partir de septembre 1985 mais il doit démissionner en 1989 à la suite d'un infarctus. Massimo Bogianckino meurt le 7 décembre 2009, à Florence.

E.U.

BÖHM KARL (1894-1981)

Introduction

Karl Böhm fut l’ultime représentant des chefs d’orchestre autrichiens et allemands qui avaient connu les derniers compositeurs postromantiques ainsi que les créateurs des chefs-d’œuvre de Brahms et de Wagner. Avec lui a disparu une conception de l’interprétation transmise de maître à disciple, dans le respect d’une tradition vivante.

Au cours de sa carrière, ses interprétations ont peu évolué ; elles se sont approfondies et constituent un témoignage irremplaçable d’un certain style de direction d’orchestre hérité du postromantisme. Ses enregistrements de l’œuvre de Richard Strauss comptent parmi les plus authentiques en raison des liens étroits qui unissaient les deux hommes.

• Le parti de la musique

Karl Böhm voit le jour à Graz le 28 août 1894, dans une famille de juristes dont l’idole se nomme Richard Wagner. Il travaille au Conservatoire de sa ville natale, où il étudie le piano, puis à Vienne, avec Eusebius Mandyczewski, l’ami fidèle de Brahms, qui l’initie à la théorie. Après un séjour de deux ans dans l’armée, au début de la Première Guerre mondiale, il est réformé et, en 1916, devient répétiteur au théâtre municipal de Graz, où il fait ses débuts de chef lyrique le 17 octobre 1917, dans *Der Trompeter von Säkkingen* de Viktor Nessler. Il y est nommé deuxième chef en 1919 et premier chef en 1920 ; il effectue en même temps des études juridiques, sanctionnées en 1919 par un doctorat.

En 1921, Bruno Walter lui offre une place de troisième chef à l’Opéra de Munich. Böhm découvre de nouvelles conditions de travail dans l’un des plus grands théâtres de l’époque. Walter l’initie à l’art mozartien et éveille en lui une véritable passion. Un an plus tard, Walter est remplacé par Hans Knappertsbusch, que Mozart intéresse peu ; Böhm obtient de diriger ses opéras. À la même époque, il a son premier contact avec la musique de Richard Strauss, qui jouera un rôle déterminant au cours de sa carrière ; il dirige *Ariane à Naxos* en 1923 et *Le Chevalier à la rose* en 1925. Le répertoire du jeune chef d’orchestre est très ouvert : il dirige aussi bien *Carmen* de Bizet que *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Le Rossignol* de Stravinski, ou *L’Heure espagnole* de Ravel.

En 1927, il quitte Munich pour Darmstadt, où on lui offre sa première place de *Generalmusikdirektor*. Ses principaux collaborateurs sont Carl Ebert, *Generalintendant*, et Rudolf Bing, le directeur administratif. Le premier deviendra en 1934 l’animateur du festival de Glyndebourne au côté de Fritz Busch, le second présidera aux destinées du festival d’Édimbourg (1947-1949) et du Metropolitan Opera de New York (1950-1972). Dans cette petite ville d’Allemagne sont donc réunies à la tête du théâtre trois personnalités marquantes du monde lyrique. Une liaison est établie avec la Kroll Oper de Berlin, que dirige alors Otto Klemperer ; Darmstadt reçoit ainsi toutes les nouvelles productions, comme *Neues vom Tage*, de Paul Hindemith, ou *Das Leben des Orest*, de Ernst Křenek. En 1931, Böhm dirige *Wozzeck*, un opéra auquel il restera particulièrement attaché ; Berg est dans la salle, et les deux hommes se lient d’amitié.

Après quatre ans passés à Darmstadt, Böhm est sollicité par l’Opéra de Hambourg ; il y sera Generalmusikdirektor de 1931 à 1933. Il rencontre Richard Strauss, dont il a déjà dirigé la plupart des ouvrages, et il devient vite son interprète de prédilection. En 1933, Böhm débute à la Staatsoper de Vienne et, un an plus tard, il prend la succession de Fritz Busch à la Staatsoper de Dresde, où il crée deux opéras de Strauss, *La Femme silencieuse*, en 1935, et *Daphné*, en 1938, qui lui est dédié. Il y dirige également en première audition *Massimilla Doni* de Othmar Schoeck (1937) et *Romeo und Julia* de Heinrich Sutermeister (1940).

La période « saxonne » de Böhm est particulièrement fertile : muni d’une solide expérience, il remanie profondément l’effectif de la Staatskapelle et forme l’orchestre à son image. Une importante série d’enregistrements est alors réalisée. Si, avant Darmstadt, Böhm dirigeait exclusivement au théâtre, les concerts étant l’apanage du Generalmusikdirektor, il consacre maintenant une part plus large de son temps à ces derniers. C’est un fait nouveau dans sa carrière mais, jusqu’à ses derniers jours, il restera avant tout un homme de théâtre.

En 1938, il dirige son premier *Don Giovanni* au festival de Salzbourg. La cité mozartienne adopte d’emblée le jeune chef, qui deviendra un habitué.

En 1943, Böhm quitte Dresde pour prendre la direction musicale de l’Opéra de Vienne. Il entreprend de restructurer la vénérable maison, mais il ne peut y rester qu’un an : le théâtre ferme ses portes au cours de l’été de 1944 avant d’être détruit par un bombardement le 12 mars 1945.

La fin des hostilités annonce une période douloureuse : bien qu'ayant toujours refusé d'adhérer au parti nazi – et avoir déclaré, en 1933, qu'il n'appartenait qu'à un seul parti, celui de la musique –, Böhm est interdit de direction jusqu'en 1947. Il s'engage alors dans une carrière de chef invité qui le mène à la Scala de Milan (1948), à Paris (1949) et régulièrement au festival de Salzbourg, où il crée *Der Prozess*, de Gottfried von Einem (1953). Pendant trois ans (1950-1953), il dirige la saison allemande au Teatro Colón de Buenos Aires, où il donne notamment *Wozzeck* en espagnol.

Lors de la réouverture de la Staatsoper de Vienne – c'est lui qui dirige, le 5 novembre 1955, le *Fidelio* inaugural –, il est à nouveau nommé directeur (1954-1956). Mais, malgré un contrat très précis à cet égard, ses fréquents déplacements à l'étranger sont mal admis, et une cabale le force à démissionner ; il est remplacé par Karajan. Böhm refusera alors toute fonction permanente. Sa carrière se déroulera surtout en Allemagne, en Autriche et en Italie. Il débute au Met le 28 octobre 1957, en ouvrant la saison avec *Don Giovanni*. Deux ans plus tard, il dirige *Tristan et Isolde* à Berlin dans une production de Wieland Wagner. Les deux hommes avaient déjà inauguré ensemble l'Opéra de Düsseldorf, avec *Aïda*, en 1954. De 1962 à 1971, Böhm dirigera régulièrement à Bayreuth : 22 fois *Tristan* (1962-1964, 1966, 1968-1970) ; trois cycles complets du *Ring* (deux en 1965, ultime *Tétralogie* de Wieland Wagner ; un en 1966), *La Walkyrie* et *Le Crépuscule des dieux* en 1967 ; *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1964 et 1968) ; *Le Vaisseau fantôme* (1971). Il enregistre alors « sur le vif » la *Tétralogie, Tristan et Isolde* et *Le Vaisseau fantôme*.

Karl Böhm, 1950. *Économe de ses gestes — on a dit de lui qu'il dirigeait avec son regard plutôt qu'avec ses mains —, Böhm tenait de Richard Strauss l'idée que «la main droite du chef est une chose tout extérieure, grâce à laquelle les musiciens savent avec précision où ils en sont du point de vue rythmique. Tout le reste appartient au domaine du spirituel».*

Copyrighted material

La France ne le découvre qu'en 1972, à l'occasion des représentations de *La Femme sans ombre* de Strauss à l'Opéra de Paris. Il devient vite un habitué des scènes françaises, dirigeant *Tristan* aux Chorégies d'Orange en 1973, *L'Enlèvement au sérail* en 1976 et *La Flûte enchantée* en 1977, à l'Opéra de Paris, ainsi que de nombreux concerts. Infatigable, il dirige l'Orchestre philharmonique de Vienne dans ses principaux déplacements à l'étranger. En 1979, Salzbourg célèbre ses quatre-vingt-cinq ans avec *Ariane à Naxos*. Le poids des années se fait sentir : il dirige assis mais refuse de ralentir ses activités. Au début de l'année 1981, au cours du tournage cinématographique d'*Elektra*, il est victime d'une crise cardiaque. Il doit renoncer à conduire la reprise d'*Ariane*, prévue au festival de Salzbourg pour son anniversaire ; il est terrassé à Salzbourg par une nouvelle crise le 14 août 1981.

• La fin d'une lignée

De son vivant, déjà, Böhm faisait partie de la légende des grands chefs d'orchestre. Ses colères étaient réputées, mais ceux qui savaient découvrir l'autre aspect de son caractère connaissaient un homme généreux, spontané et profondément intransigeant à l'égard de la musique. Il avait perdu l'usage d'un œil depuis très longtemps et, sa vue s'affaiblissant, dirigeait sans lire la musique. Les contacts étaient parfois difficiles et il est certain que les musiciens viennois et berlinois entretenaient avec lui des relations beaucoup plus cordiales que les Parisiens, qui ne l'avaient connu qu'assez tard.

Böhm avait reçu de Bruno Walter un sens du phrasé et de l'allégement des masses propre à servir Mozart. Richard Strauss lui avait donné le sens du temps exact, adapté à chaque œuvre mais aussi à chaque circonstance. Il avait également profité des conseils de Carl Muck, dont il vénérait la direction wagnérienne. Chef de tradition, fidèle à lui-même et à la musique qu'il servait, Böhm était une exception au sein d'une époque où domine la remise en question permanente. Ses interprétations sont restées étonnamment proches les unes des autres tout au long de sa carrière : point de ces grandes fluctuations auxquelles nous ont habitués Charles Münch, Herbert von Karajan ou Leonard Bernstein, mais une marche lente et progressive vers un idéal artistique impossible à atteindre.

Sa conception mozartienne étonne par sa vie intérieure, mais elle continue de dérouter dans le contexte actuel. De même, sa vision de Richard Strauss – la plus authentique que nous connaissions, probablement – peut sembler dépassée par la lecture brillante et tempétueuse de certains de ses successeurs (Karajan, Solti, Sinopoli, Carlos Kleiber..). Böhm a refusé de suivre l'évolution d'une époque pour rester lui-même.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, les neuf symphonies, Orchestre philharmonique de Vienne, 1970-1972
A. BERG, *Wozzeck*, avec Walter Berry (Wozzeck), Christel Goltz (Marie), Murray Dickie (Andres), Karl Dönch (le Docteur), Max Lorenz (le Tambour-major), Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Vienne, 1955 ; avec Dietrich Fischer-Dieskau (Wozzeck), Evelyn Lear (Marie), Fritz Wunderlich (Andres), Gerhard Stolze (le Capitaine), Chœur et Orchestre de la Deutsche Oper de Berlin, 1965 ; *Lulu* (version inachevée), avec Anja Silja (Lulu), Hans Hotter (Schigolch), Waldemar Kmentt (Alwa), Martha Mödl (la Comtesse Geschwitz), Chœurs et orchestre de l'Opéra de Vienne, 1968
J. BRAHMS, les quatre symphonies, Orchestre philharmonique de Vienne, 1975
W. A. MOZART, *Les Noces de Figaro*, avec Gundula Janowitz (la Comtesse Almaviva), Dietrich Fischer-Dieskau (le Comte Almaviva), Hermann Prey (Figaro), Edith Mathis (Susanna),

Tatiana Troyanos (Cherubino), Chœurs et orchestre de l’Opéra de Berlin, 1968 ; *Don Giovanni*, avec Dietrich Fischer-Dieskau (Don Giovanni), Ezio Flagello (Leporello), Birgit Nilsson (Donna Anna), Martina Arroyo (Donna Elvira), Chœurs et orchestre du Théâtre national de Prague, 1967 ; *Così fan tutte*, avec Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Christa Ludwig (Dorabella), Graziella Sciutti (Despina), Waldemar Kmentt (Ferrando), Hermann Prey (Guglielmo), Karl Dönch (Don Alfonso), Chœurs et Orchestre de l’Opéra de Vienne, festival de Salzbourg 1962 ; avec Gundula Janowitz (Fiordiligi), Brigitte Fassbaender (Dorabella), Reri Grist (Despina), Peter Schreier (Ferrando), Hermann Prey (Guglielmo), Dietrich Fischer-Dieskau (Don Alfonso), Chœurs et orchestre de l’Opéra de Vienne, festival de Salzbourg 1972 ; avec Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Christa Ludwig (Dorabella), Hanny Steffek (Despina), Alfredo Kraus (Ferrando), Giuseppe Taddei (Guglielmo), , Walter Berry (Don Alfonso), Chœurs et orchestre Philharmonia, 1962 ; *La Flûte enchantée*, avec Leopold Simoneau (Tamino), Hilde Güden (Pamina), Walter Berry (Papageno), Kurt Böhme (Sarastro), Chœurs de la R.I.A.S. et Orchestre philharmonique de Berlin, 1964 ; intégrale des symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin, 1974

R. STRAUSS, *Salomé*, avec Gwyneth Jones (Salomé), Dietrich Fischer-Dieskau (Jokanaan), Chœurs et orchestre de l’Opéra de Hambourg, 1970 ; *Elektra*, avec Inge Borkh (Elektra), Dietrich Fischer-Dieskau (Orest), Jean Madeira (Klytämnestra), Marianne Schech (Chrysothemis), Fritz Uhl (Aegisth), Chœurs de l’Opéra de Dresde, Staatskapelle de Dresde, 1960 ; *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Danse des sept voiles de Salomé*, *Suite du Chevalier à la rose*, Orchestre philharmonique de Berlin, 1963

R. WAGNER, *Le Vaisseau fantôme*, avec Thomas Stewart (le Hollandais), Gwyneth Jones (Senta), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1971 ; *La Tétralogie*, avec Theo Adam (Wotan, Der Wanderer), Wolfgang Windgassen (Loge, Siegfried), Gustav Neidlinger (Alberich), Martti Talvela (Fasolt), Kurt Böhme (Fafner), James King (Siegmund), Leonie Rysanek (Sieglinde), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Josef Greindl (Hagen), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1966-1967 ; *Tristan et Isolde*, avec Birgit Nilsson (Isolde), Wolfgang Windgassen (Tristan), Christa Ludwig Brangäne), Martti Talvela (le Roi Marke), Chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, 1966.

Bibliographie

K. BÖHM, *Ich erinnere mich ganz genau*, H. Weigel éd., Fritz Molden Verlag, Vienne, 1974 (*Ma Vie*, J.-C. Lattès, Paris, 1974 ; *A Life remembered : memoirs*, Boyars, 1992) ; *Begegnung mit Richard Strauss*, F. E. Dostal éd., Doblinger, Vienne, 1964
F. ENDLER, *Karl Böhm : ein Dirigentenleben*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1981
H. HOYER, *Karl Böhm an der Wiener Staatsoper (1933-1981) : eine Dokumentation*, Österreichischer Bundestheaterverband, Vienne, 1981
J. WECHSBERG, « Karl Böhm », in *Opera*, vol. XXVIII, pp. 1118-1126, 1977.

BOIELDIEU FRANÇOIS ADRIEN (1775-1834)

Célèbre auteur d’opéras-comiques du premier quart du XIXᵉ siècle, Boieldieu reçoit un début de formation musicale dans sa ville natale de Rouen, où dès 1793 il fait jouer, non sans succès d’ailleurs, son opéra *La Fille coupable*. Installé à Paris, il y fait ses débuts en 1797 avec *La Famille suisse*. D’autres opéras se succèdent rapidement, établissant fermement sa réputation de compositeur lyrique ; sa production purement instrumentale, qui a toujours été relativement maigre (pièces et concertos pour piano et pour harpe), cesse alors pratiquement. Après le succès du *Calife de Bagdad* (1800) et de *Ma Tante Aurore* (1803), il est nommé compositeur de la cour de Saint-Pétersbourg, où il passe huit années (1804-1812) calmes mais improductives. De retour à Paris, il donne *Jean de Paris* (1812), et, en 1817, succède à Méhul comme professeur de composition au Conservatoire. En 1825 est créé son chef-d’œuvre : *La Dame blanche*, que ses qualités musicales maintiendront de longues années au répertoire en France et en Allemagne, et qui constitue un sommet non seulement de l’opéra-comique français (dont c’est la dernière manifestation d’envergure), mais du romantisme légendaire et féerique des années 1820 (illustré également par Weber).

Marc VIGNAL

BOISLAVILLE LOUIS-LUCIEN (1919-2001)

Compositeur français de musique antillaise. Il fonde en 1946, avec Misaine et Nestoret, le Groupe folklorique martiniquais, qui donnera naissance en 1966 aux Ballets martiniquais, puis, en 1979, au Grand Ballet de Martinique. Comme son compatriote le compositeur et clarinettiste Alexandre Stellio, « Loulou » Boislaville est l'auteur de valses créoles, de biguines, de mazurkas, de marches, de pièces pour le carnaval, qui seront reprises par les musiciens de la nouvelle vague antillaise : l'auteur, chanteur et compositeur Kali (Jean-Marc Monnerville), le groupe Malavoi, le pianiste de jazz Mario Canonge... Des « chantés Noël » (dont témoigne l'album *Loulou Boislaville chante Noël*, 1993) à la célébration de la Martinique, iI laisse quelques-uns des plus beaux thèmes du folklore antillais : *Madinina*, *Désespoir*, *Ti Valse nou a...*

E.U.

BOISMORTIER JOSEPHBODINDE (1691-1755)

Musicien et théoricien français, à qui l’on doit le premier concerto français de soliste écrit pour basson (1729). Boismortier naquit à Thionville, séjourna à Nancy et à Lunéville entre 1709 et 1715 ; peut-être put-il y rencontrer Henry Desmarets (1661-1741) ? Vers 1715, et au moins jusqu’en 1722, il séjourna à Perpignan, où il se maria en 1720. En 1724, en tout cas, il était à Paris et il commença à publier sa musique (des *Sonates* pour deux flûtes traversières et pour une flûte et continuo). Il mourut à Roissy-en-Brie.

Ses compositions comprennent avant tout de la musique instrumentale, où la flûte tient un rôle dominant ; citons des *Sonates en trio* pour trois flûtes (1725), six *Concerts* pour cinq flûtes traversières sans basse (1727) — œuvre qui précède d’environ sept années les concertos à quatre violons de J. Aubert, premiers du genre (c’est dire l’importance, en France, à cette époque, des œuvres pour instruments à vent) ; de nombreux duos et trios ; des *Pièces de viole* (1730) ; deux livres de *Six Gentillesses* en trois parties pour la musette, la vièle et la basse (1731 et 1733) ; deux *Sérénades ou Symphonies françoises* à deux flûtes et continuo, op. 39 ; *Divertissement de campagne* pour une musette ou vièle seule avec basse (1734) ; *Quatre Suites de pièces pour le clavecin* (1736).

Dans ces œuvres, Boismortier « attache beaucoup d’intérêt à ses mouvements lents, se contente le plus souvent d’en assurer la ponctuation par le jeu des cadences aux tons relatifs, laissant à la mélodie son entière liberté sans l’astreindre à un développement, à une symétrie, à des redites » (J.-F. Paillard) ; cela est particulièrement sensible dans le concerto en trois mouvements : vif-lent-vif, mais aussi dans ses sonates, de style typiquement français, où l'influence italienne se manifeste uniquement par le fait qu'il y introduit la forme encore nouvelle du concerto italien en trois parties. Il faut noter encore sa retenue dans la ligne mélodique (dans l'arabesque), et le fait qu'il construit parfois plusieurs mouvements sur un même thème dont seule varie la présentation rythmique (c'est du « cyclisme » avant la lettre). De ses compositions vocales, on citera les *Motets à voix seule avec symphonie* (1728), du genre petit motet ; les *Recueils d'airs à boire et sérieux* (1727) ; plusieurs cantates profanes pour soliste, *Le Printemps* (1724), *L'Été, L'Automne, L'Hiver, Les Titans* (1726), *Actéon* (1732), *Ixion* (1733), *Le Buveur dompté* (1740). Enfin, il écrivit trois opéras-ballets, *Les Voyages de l'Amour* (1736), *Don Quichotte chez la duchesse* (1743) et *Daphnis et Chloé* (1747), toujours dans un style élégant, volontiers élégiaque. Son apport à la théorie musicale est exprimé dans son ouvrage *Quinque sur l'octave ou Espèce de dictionnaire harmonique* (1734).

Pierre-Paul LACAS

BOITO ARRIGO (1842-1918)

Maître de chapelle et compositeur, son principal mérite n'est pas là : mais, poète de surcroît, Boito a fourni à Verdi plusieurs Iivrets. Homme de lettres, journaliste combatif, garibaldien, sénateur, il fut un ardent défenseur de Wagner. Il apporta, par sa culture, une collaboration précieuse à l'autodidacte Verdi. En outre, rien ne vaut, pour un librettiste, le fait d'être compositeur, de connaître ce qu'un texte littéraire peut ou ne peut pas « porter » de musique, ce qu'il y a ou n'y a pas de musique virtuelle dans un poème : c'est pourquoi Boito joue un rôle capital dans l'élaboration des derniers drames de Verdi (*Othello, Falstaff*). Il a écrit également les livrets de la *Gioconda* de Ponchielli et d'*Alessandro Farnese* de Palumbo. Son œuvre personnelle, toutefois, n'est pas négligeable : ses opéras *Mefistofele* (d'après Goethe, 1868) et *Nerone* (inachevé, exécution posthume par Toscanini en 1924) manquent de génie, mais non de grand talent.

Philippe BEAUSSANT

BOLCOM WILLIAM (1938-)

Le compositeur, pianiste, pédagogue et critique américain William Bolcom embrasse dans ses œuvres de nombreux styles, processus et formes, allant de la chanson de cabaret et du ragtime à la partition classique la plus traditionnelle.

William Elden Bolcom naît le 26 mai 1938 à Seattle. Il étudie la composition dès l'âge de onze ans, avec George Fredrick McKay et John Verall, à l'université de l'État de Washington (*bachelor of arts* en 1958), tout en prenant des leçons de piano avec Berthe Poncy Jacobson. Il se perfectionne en composition auprès de Darius Milhaud, au Mills College d'Oakland, en préparant son *master of arts*, obtenu en 1961. Il poursuit son cursus avec Leland Smith à l'université Stanford, couronné par un titre de *doctor in musical art* en 1964. Au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1959-1961), il travaille avec Simone Plé-Caussade (contrepoint), Milhaud, Olivier Messiaen et Jean Rivier (composition) ; il y obtient un deuxième prix de composition en 1965. Il se rend à Darmstadt, où il fait la connaissance de Pierre Boulez, qui l'influence profondément, de même que Karlheinz Stockhausen et Luciano Berio. Bolcom va se partager entre la composition et l'enseignement, occupant des postes au Queens College de la City University de New York (1966-1968) et à la New York University School of the Arts (1968-1970) avant de commencer à enseigner à la School of Music de l'université du Michigan à Ann Arbor en 1973, où il devient professeur en 1983. Nommé directeur du département de composition de cette institution en 1998, il prend sa retraite en 2008.

Durant sa longue carrière, William Bolcom s'est évertué à lever les barrières, qu'il juge artificielles, entre musique populaire et musique dite « savante ». Compositeur éclectique – il s'est essayé au sérialisme et au collage, s'est intéressé aux micro-intervalles, a participé au *ragtime revival* des années 1970 – et prolifique, il a signé des pièces pour instruments seuls, des pièces pour voix, de la musique de chambre, des œuvres pour orchestre, des partitions pour le cinéma et pour le théâtre. Parmi ses premières œuvres, on retiendra l'« actor's opera » *Dynamite Tonight* (créé à l'Actor's Studio Theater, à New York, le 21 décembre 1963), *12 Études*, pour piano (1959-1964), le ragtime *Graceful Ghost* (1970), *Commedia for « Almost » 18th Century Orchestra*, pour orchestre « presque » du xviii^e^ siècle (1971), *Frescoes*, pour deux pianistes jouant deux pianos, deux clavecins et deux harmoniums (1971), *Open House*, cycle de mélodies pour ténor et orchestre de chambre sur des poèmes de Theodore Roethke (1975). William Bolcom reçoit en 1988 le prix Pulitzer pour ses *12 New Études*, pour piano (1977-1986). *Songs of Innocence and of Experience* (1956-1982), vaste composition (2 h 40 min) pour solistes, chœurs et orchestre inspirée du recueil de William Blake – elle est sous-titrée « A Musical Illumination of the William Blake Poems » –, manifeste son attirance pour le transcendantalisme. Le *Lyric Concerto for Flute and Orchestra*, créé en 1993 par son dédicataire, James Galway, reçoit le prix de la fondation Koussevitzky. Les opéras *McTeague* (sur un livret d'Arnold Weinstein et de Robert Altman, d'après le roman éponyme de Frank Norris, publié en 1899), *A View from the Bridge* (sur un livret d'Arthur Miller et d'Arnold Weinstein, d'après la pièce homonyme d'Arthur Miller *Vu du pont*, 1955) et *A Wedding* (sur un livret d'Arnold Weinstein et de Robert Altman, d'après le film homonyme de Robert Altman – *Le Mariage* –, sorti en 1978), sont créés au Lyric Opera de Chicago en 1992, 1999 et

2004, respectivement. *Canciones de Lorca*, pour ténor et orchestre sur des poèmes de Federico García Lorca, est créé par Plácido Domingo en 2006. L'opéra-comique *Lucrezia*, en un acte, pour cinq chanteurs et deux pianistes, est créé à New York en 2008. Dans les œuvres ultérieures de Bolcom, mentionnons encore *The Hawthorn Tree*, pour mezzo-soprano, piano, flûte, hautbois, alto et contrebasse (2010), *Ninth Symphony* (2012) et *Second Piano Quintet*, pour quatuor à cordes et piano (2012).

À partir de 1973, William Bolcom et la mezzo-soprano Joan Morris, qui deviendra son épouse, redonnent vie, à travers des récitals et des enregistrements, aux chansons populaires américaines des XIX^{e} et XX^{e} siècles ; ils enregistrent également Rodgers and Hart, Irving Berlin, Leiber and Stoller, Ira et George Gershwin... William Bolcom est par ailleurs coéditeur – avec Paul Oliver et Max Harrison – du *New Grove Gospel, Blues, and Jazz, with Spirituals and Ragtime* (Norton, New York, 1986) et a coécrit avec Robert Kimball un livre sur le célèbre duo noir de la comédie musicale américaine constitué par Noble Sissle et Eubie Blake, intitulé *Reminiscing with Sissle and Blake* (Viking Press, New York, 1973, rééd. Cooper Square Press, New York, 2000). On lui doit également l'édition d'un recueil d'écrits du compositeur américain George Rochberg, *The Aesthetics of Survival : A Composer's View of Twentieth-Century Music* (University of Michigan Press, Ann Arbor, 1984, nouv. éd. 2004).

E.U.

BOLDEN BUDDY (1877-1931)

Né probablement le 6 septembre 1877 à La Nouvelle-Orléans (Louisiane), le cornettiste Buddy Bolden (de son véritable nom Charles Joseph Bolden) est considéré comme le père fondateur quasi légendaire du jazz. Beaucoup de jazzmen, notamment le grand trompettiste Louis Armstrong, le considéraient comme l'un des plus grands musiciens de jazz.

On connaît peu de détails de la carrière de Bolden, sinon qu'il était coiffeur et qu'entre 1895 et 1899, il a dirigé un orchestre dont faisait partie le cornettiste et trompettiste Bunk Johnson. Roi incontesté des quartiers mal famés de La Nouvelle-Orléans (notamment de Storyville), Bolden a souvent travaillé simultanément avec six ou sept orchestres différents. En 1906, il commence à montrer des signes de dérangement mental et, le 5 juin 1907, il est interné à l'East Louisiana State Hospital de Jackson (Louisiane), où il meurt le 4 novembre 1931.

E.U.

BOLÉT JORGE (1914-1990)

Jorge Bolét s’est trompé d’époque. Modelé par les plus grands maîtres du début du xx^{e} siècle, il était sans doute – avec Claudio Arrau, bien sûr – l’ultime représentant du grand style romantique. Hélas ! quand il se lance dans la carrière, le public, lassé des excès et des facilités dont abusent de moins talentueux que lui, se détourne de cette école glorieusement illustrée par Sergueï Rachmaninov, Guiomar Novães, Benno Moiseiwitsch, Josef Lhévinne... Il n’a d’oreille que pour l’intérieure rigueur de l’esthétique germanique dont il redécouvre alors les beautés. Comment aurait-il pu reconnaître le génie très particulier d’un pianiste que de prenantes activités professorales et diplomatiques éloignaient en outre fréquemment de la scène ? Pendant plusieurs décennies, Jorge Bolét est resté un parfait inconnu.

S’il naît à La Havane, le 15 novembre 1914, il optera plus tard pour la nationalité américaine. Ses professeurs au Curtis Institute de Philadelphie, entre 1926 et 1935, sont les plus marquants du xx^{e} siècle : Josef Hofmann, Leopold Godowsky et son gendre David Saperton, Moriz Rosenthal. Pendant deux ans, il achève sa formation musicale à Paris et à Vienne, avec notamment Emil von Sauer, qu’il ne reconnaîtra cependant pas comme son maître le plus influent. De retour aux États-Unis, il s’initie avec Fritz Reiner à la direction d’orchestre. Jorge Bolét fait alors de discrets débuts américains mais commence surtout une double carrière de professeur et de diplomate. Il est assistant de Rudolf Serkin au Curtis Institute (1939-1942), enseigne à l’Indiana School of Music (1968-1977), puis à l’université de Bloomington, avant de succéder, en 1977, à Rudolf Serkin comme directeur du Curtis Institute. Cela ne l'empêche pas d'être attaché culturel de l'ambassade de Cuba à Washington (1942-1945), ni même de prendre en 1946 les responsabilités de directeur musical du quartier général américain à Tōkyō. Ce dernier poste lui permet de diriger en première audition japonaise *Le Mikado*, opérette de Gilbert et Sullivan. En 1960, c'est lui qui double Dirk Bogarde, qui incarne Liszt dans le film *Song without End*. Bien que son répertoire soit essentiellement consacré a Liszt et à Chopin, il assure néanmoins la création des concertos pour piano de John La Montaine et de Joseph Marx, ainsi que celle de la *Troisième Sonate pour piano* de Norman Dello Joio. Les silences de cette chronologie montrent cruellement quelle fut la longueur de sa traversée du désert. Il faudra attendre ce fameux récital à Carnegie Hall, en 1972, et, surtout, le compte rendu enthousiaste de Harold C. Schonberg, critique principal du *New York Times*, pour qu'il sorte enfin, à plus de cinquante-huit ans, d'un tenace anonymat. Il fera alors applaudir, dans les pages romantiques qu'il affectionne, un jeu aérien et transparent que magnifient les tempos souvent très retenus. Les concerts sont parfois de qualité inégale mais toujours demeure le talent unique d'un maître trop tard reconnu qui disparaît à Mountain View, en Californie, le 16 octobre 1990.

« Tous les génies que j'ai entendus étaient insolemment libres. Oui, il m'arrive de changer des accords ou de rajouter des arpèges comme dans la *Paraphrase sur Norma* de Liszt. » Des libertés avec le texte, certes – Vladimir Horowitz se permettait lui aussi ces privautés avec les partitions –, mais aussi, et surtout, une immense liberté créatrice sans laquelle la musique ne saurait survivre à l'époque qui l'a vue naître. Et, dans cet art que l'on a pu croire définitivement perdu, Jorge Bolét montre de somptueuses qualités : un toucher digne de celui d'Alfred Cortot, une virtuosité phénoménale, un sens souverain de la polyphonie et des plans sonores, une allure qui touche à la noblesse.

Pierre BRETON

BONDEVILLE EMMANUEL (1898-1987)

L’un des musiciens les plus comblés d’honneurs du xx^e siècle, le compositeur français Emmanuel Bondeville restera surtout comme une figure marquante du théâtre lyrique.

Il naît à Rouen le 29 octobre 1898. Fils de sacristain, il perd ses parents assez tôt et commence à travailler dans une banque avant de pratiquer l’interprétariat (il parlait quatre langues). En 1908, il aborde l’étude de l’orgue avec Louis Haut, organiste à Saint-Gervais de Rouen, dont il devient le suppléant. Puis, en 1915, il devient l’élève de Jules Haelling, titulaire à la cathédrale de Rouen. La même année, il est nommé organiste à Saint-Nicaise. Mobilisé en 1917, il est organiste à Caen. Après la guerre, il se fixe à Paris où, à partir de 1923, il travaille la composition avec Jean Déré, alors professeur au Conservatoire. Il participe à la fondation du Triton, l’une des plus célèbres sociétés de musique de chambre parisiennes de l’entre-deux-guerres, et compose ses premières œuvres, un triptyque de poèmes symphoniques d’après *Les Illuminations* de Rimbaud : *Le Bal des pendus* (1929), *Ophélie* (1931) et *Marine* (1933). En 1935, il est nommé directeur artistique à Radio tour Eiffel, puis à Radio Paris. Il est ensuite directeur des émissions artistiques de la Radiodiffusion française (1938-1945) et participe à la fondation des dix orchestres de province et d’Afrique du Nord qui assureront l’essentiel des programmes musicaux de la radio nationale et dont les derniers fonctionneront jusqu’en 1975.

En 1945, il devient directeur artistique de Radio Monte-Carlo. Puis il se tourne vers le théâtre lyrique, occupant successivement les fonctions de directeur de l'Opéra-Comique (1948-1951) et de directeur de la musique de l'Opéra de Paris (1951-1969). En 1959, il est élu à l'Institut au fauteuil de Florent Schmitt ; il occupera, de 1964 à 1986, les fonctions de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Président du Comité national de la musique (1961), du comité directeur du concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud (1968), de la fondation Maurice-Ravel et du concours international de chant de Toulouse, il reçoit en 1966 le grand prix de la musique de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (S.A.C.D.) pour l'ensemble de son œuvre théâtral. Marié depuis 1974 à la mezzo-soprano roumaine Viorica Cortez, il meurt à Paris le 26 novembre 1987.

Si l'on fait abstraction de quelques mélodies et motets, sa production, relativement peu abondante en raison des fonctions officielles qu'il a toujours occupées et qui constituaient un frein à son activité créatrice, est essentiellement tournée vers l'orchestre et vers le théâtre : après les trois poèmes symphoniques d'après Rimbaud, dont *Le Bal des pendus* s'est affirmé comme l'une de ses œuvres les plus jouées, il compose *Gaultier-Garguille*, poème symphonique (1951-1952), la *Symphonie lyrique* (1955-1956) et la *Symphonie chorégraphique* (1961-1963). À la radio, il signe les *Illustrations pour Faust*, musique de scène destinée à l'adaptation réalisée par Pierre Sabatier en 1942. Mais c'est pour la scène qu'il a écrit ses pages majeures : *L'École des maris*, opéra-comique sur un livret de Jacques Laurent d'après Molière (Opéra-Comique, 1935), *Madame Bovary*, drame lyrique sur un livret de René Fauchois d'après Flaubert (Opéra-Comique, 1951) et *Antoine et Cléopâtre*, opéra dont il écrit lui-même le livret d'après Shakespeare (théâtre des Arts de Rouen, 1974). Doué d'un indéniable instinct théâtral, Bondeville parvient à transformer ces trois chefs-d'œuvre de la littérature en chefs-d'œuvre lyriques. Il parle une langue qui semble prolonger à la fois l'apport de Massenet et celui de Debussy, mais de façon plus réaliste et plus concise, souvent plus sensuelle également. On y remarque un sens poétique certain, mais parfois contenu pour limiter l'effusion. Le critique Jacques Lonchampt a parlé d'« une sorte de prose fauréenne ». Reprise à Paris onze ans après sa création, *Madame Bovary* est jouée en France avant de connaître un étonnant succès en U.R.S.S. Première œuvre lyrique contemporaine française représentée dans ce pays, elle y a tenu l'affiche pendant deux ans à Novossibirsk et au Bolchoï de Moscou.

Alain PÂRIS

BONFÁ LUIZ (1922-2001)

Le guitariste et auteur-compositeur brésilien Luiz Bonfá est l’un des pères de Ia bossa-nova.

Luiz Floriano Bonfá voit le jour le 17 octobre 1922 à Rio de Janeiro. De Ia fin des années 1940 au début des années 1950, iI se produit au sein d’un groupe vocal brésilien, Quitandinha Serenaders, qu’il quitte pour se consacrer à l’écriture. Il fait la connaissance de Tom Jobim et de Vinicius de Moraes et accède à la renommée internationale après avoir composé, avec Jobim, la bande originale du film *Orfeu negro* de Marcel Camus, sorti sur les écrans en 1959. En novembre 1962, Luiz Bonfá est l’un des protagonistes du fameux concert de bossa-nova organisé au Carnegie Hall de New York. Plusieurs de ses morceaux, comme *Manhã de Carnaval* ou *Samba de Orfeu* connaissent un immense succès dans le monde entier et deviennent des standards de Ia pop music et du jazz. Bonfá a participé à l’enregistrement de plus d’une cinquantaine d’albums et il verra ses pièces interprétées par des artistes de la stature d’Elvis Presley, Frank Sinatra, Joan Baez, Stan Getz, Charlie Byrd et même PIácido Domingo ou Luciano Pavarotti... Luiz Bonfá meurt Ie 12 janvier 2001 à Rio de Janeiro.

E.U.

BONICHE LILI (1921-2008)

Musicien et chanteur algérien. Élie, dit Lili, Boniche, est né dans la casbah d'Alger et appartient à la communauté juive. Durant les années 1930, il s'initie auprès du maître Saoud l'Oranais à la pratique du oud et découvre les richesses de la musique arabo-andalouse. Il peut bientôt se produire en public. Loin de reprendre à la lettre le répertoire classique, il va au contraire inventer un style qui lui est propre et qui marie avec science et humour rumbas, paso-doble, tangos aux rythmes traditionnels ainsi qu'à la variété française, italienne et égyptienne. Il développe aussi un type de chansons écrites en « françarabe », créé à Beyrouth et au Caire en 1910, et troque le oud pour la guitare. Parmi ses titres les plus fameux, mentionnons *Alger Alger*, *Pedro le toreador*, *Alleche tu ne m'aimes pas*, *Ana el owerka*. Sa grande popularité – qu'il partage alors notamment avec Blond-Blond, Line Monty et Reinette l'Oranaise – lui permet de faire des tournées dans tout le Maghreb. Après la Seconde Guerre mondiale, il monte à Paris, se produit au Soleil d'Algérie mais se marie bientôt, abandonne provisoirement la musique et retourne vivre en Algérie. Lorsque l'indépendance est proclamée, il quitte définitivement son pays natal et revient à Paris. Redécouvert en 1990, il donne alors à nouveau des concerts, dont certains ont fait l'objet d'enregistrements *live*, et publie en 2003 un disque avec Matthieu Chedid.

E.U.

BONNET ANTOINE (1958-)

Compositeur français né à Paris le 9 janvier 1958, Antoine Bonnet étudie très jeune le piano, l'harmonie et le contrepoint avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il fréquente les classes de composition, d'orchestration et d'analyse. Il a notamment pour professeur Ivo Malec, Jacques Casterède et Betsy Jolas. Il obtient les premiers prix d'analyse en 1985, de recherche en analyse et de composition en 1988. Parallèlement à la formation qu'il reçoit au Conservatoire, il étudie la théorie musicale, l'esthétique et l'ethnomusicologie avec Célestin Deliège, François Nicolas, André Boucourechliev et Simha Arom à l'École normale supérieure de musique de Paris, où il soutient avec succès sa thèse de doctorat, *Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale* (1991).

Mêlant dans une démarche très personnelle composition et réflexion sur la musique contemporaine, Antoine Bonnet fonde en 1986, avec François Nicolas et Gérard Pesson, la revue *Entretemps,* consacrée à la musique contemporaine. Il y publiera quelques-unes de ses réflexions sur les compositeurs, le timbre, la théorie musicale, la place du créateur et sa responsabilité en tant qu'artiste. Parmi ses travaux, citons « Sur Ligeti » (in *Entretemps,* n^0 1, avr. 1986) ; « Franco Donatoni, une figure » (avec François Nicolas, in *Entretemps,* n^0 2, nov. 1986) ; « Écriture et perception : à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez » (in *InHarmoniques,* n^0 3, mars 1988). Compositeur-analyste, Antoine Bonnet se définit volontiers comme un créateur qui conduit une réflexion sur la musique de son temps : « Je suis un compositeur qui écrit sur la musique. »

À la fin des années 1980, il est invité à donner des cours à l'université de Lille, à celle de Tours, à l'école des Hautes études en sciences sociales et à l'I.R.C.A.M. Il est nommé en 1992 professeur associé à l'université de Paris-VIII, où il ouvre une classe de composition. Recruté comme professeur à l'université de Nice en 2000, il enseigne avec ce même titre à l'univesité de Rennes-II à partir de 2004.

Antoine Bonnet a peu composé mais la qualité de ses œuvres lui a valu de recevoir le prix Hervé-Dugardin de la S.A.C.E.M. et le prix Villa Médicis hors les murs, ainsi que différentes bourses qui lui ont permis de séjourner en Allemagne et aux États-Unis.

C'est en 1985 qu'il compose sa première pièce importante, *Seuil*, pour douze instruments à cordes. Avec *Trajectoires* (1989), pour orchestre, Antoine Bonnet conçoit son œuvre comme un processus. Qu'est-ce qu'un processus ? « Le processus n'est pas un phénomène évolutif mais un mouvement qui comprend une contradiction. Il est donc mobile car toute contradiction peut s'inverser en son contraire ou se résoudre pour en déterminer une nouvelle. » La difficulté de l'œuvre, due à la multiplicité des « trajectoires », implique une attention toute particulière du public, qui doit essayer de se frayer un chemin auditif parmi les multiples possibilités qui lui sont proposées. Cette pièce a été jouée en création mondiale au Centre Georges-Pompidou le 6 février 1989 par l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Peter Eötvös et saluée par la critique comme l'une des pièces les plus novatrices de la jeune musique française.

C'est en 1991 qu'Antoine Bonnet commence un cycle, *La Terre habitable*, sur des textes de Julien Gracq. Ce cycle comprend *Les Eaux étroites* (1991, révisé en 1998), *Aubrac* (1995-1996), *Les*

Hautes Terres du Sertalejo (1996), *La Presqu'île* (1996) et *Liberté grande* (1996). S'il s'appuie sur des textes de Gracq, le compositeur le fait toujours indirectement et les titres qu'il crée à partir du texte littéraire ne sont pas présents dans sa musique : il n'y a ni récitant ni chanteur. Les titres, évocateurs, sont uniquement destinés à créer des images et à orienter ainsi l'inspiration du compositeur. Le cycle est plutôt « une évocation poétique de l'œuvre de l'écrivain à partir d'un choix de titres réunis par une thématique commune : cette Terre, non des origines mais des devenirs ». Il n'est pas question d'illustrer des textes ou de suivre leur structure interne mais de mettre en résonance des images visuelles et des images musicales. *La Terre habitable* est l'œuvre d'un homme qui pense musicalement les devenirs et non pas l'histoire. Ce cycle s'inscrit dans un processus de création toujours en mouvement, proche de la pensée rhizomatique et en ligne de fuite de Gilles Deleuze. C'est véritablement la pensée des *Mille Plateaux* de Deleuze qu'Antoine Bonnet met en musique.

Parmi ses autres œuvres, citons *Épitaphes*, pour orchestre (1992-1994), *Nachtstrahl*, pour mezzo-soprano et quintette (1994), le quintette *Fantaisie* (1997) et *Cinq Pièces pour chœur et 6 percussions* (1998).

Juliette GARRIGUES

BONONCINI LES

Le père et les deux frères Bononcini ont eu une célébrité inégale. Il n’est pas dit notamment que le plus illustre, l’aîné des deux frères, soit le plus talentueux : c’est l’autre que le padre Martini considérait comme le plus grand maître de son temps... L’un et l’autre sont les disciples de leur père Giovanni Maria (1642-1678), maître de chapelle à Modène, théoricien et compositeur de musique de chambre, dont les sonates à deux et à trois voix sont bien construites et élégantes.

Giovanni Battista (1670-1747), est un enfant prodige, qui publie à quinze ans son *Trattenimenti da camera* op. 1, pour deux violons et basse. Toute son existence est, comme son œuvre, marquée par le talent, le don et le succès : c’est aussi sa limite. Il publie sept recueils divers (concertos, sinfonie, messes) avant de quitter Bologne à vingt et un ans. Après un séjour à Rome, où il fait jouer ses premiers opéras, il se fixe à Vienne, avec son frère, pourvu du titre de compositeur de la cour (1698-1711). Ce séjour est coupé de tournées triomphales, comme celle qui le mène à Berlin où son *Polifemo* est joué à la cour, la reine Sophie Charlotte tenant elle-même le clavecin d’accompagnement. Jusqu’en 1720, il séjourne à nouveau en Italie, puis se rend à Londres où triomphe l’opéra italien. Poussé par divers clans aristocratiques, il s’y pose en rival de Haendel, que protège la cour. C’est là qu’il compose et crée au King’s Theatre la plupart de ses opéras : *Astarto* (1720), *Griselda* (1722), *Muzio Scevola*. Sa gloire est alors atteinte par un curieux scandale, lorsqu’on découvre que l’œuvre qu’il a présentée pour son admission à l’Academy of Ancient Music est un faux, et qu’elle est due à Lotti. Il quitte l'Angleterre, séjourne à Paris, à Lisbonne, à Vienne, où il meurt. Outre une trentaine d'opéras, il a donné des cantates, sérénades, divertissements, oratorios, motets, psaumes, sonates et duos, sinfonie, pièces pour clavecin : Bononcini est doué pour tout ; il a toujours le ton juste, que ce soit dans l'opéra bouffe ou dans l'opéra seria. Tout ce qu'il entreprend est aisé, facile. Mais il reste superficiel et, si sa « manière » le rapproche d'un Scarlatti, la « matière » en est fort éloignée.

Antonio Maria (souvent appelé Marc'Antonio, 1677-1726) n'a pas la vie vagabonde de son frère : à part le séjour à Vienne, c'est dans l'Italie seule qu'il se répand. Également précoce (son premier opéra, *Il Trionfo di Camilla*, est joué à Naples alors qu'il a juste vingt ans), son œuvre se compose de dix-neuf opéras, créés soit à Vienne entre 1704 et 1711, soit à Milan, Modène et Naples. Ces œuvres, manuscrites, souvent confondues avec celles de son frère, sont d'une habileté d'écriture non moins consommée, et qui faisait l'admiration du padre Martini.

Philippe BEAUSSANT

BONPORTI FRANCESCO ANTONIO (1672 env.-1749)

L'Italien Francesco Antonio Bonporti compte parmi les plus importants compositeurs de musique instrumentale de la première moitié du XVIII^{e} siècle. Ses *Invenzioni da camera,* courtes suites instrumentales d'une grande originalité, ont fort probablement servi de modèle à Jean-Sébastien Bach pour ses quinze *Inventions* pour clavier, BWV 772-786.

Baptisé le 11 juin 1672 à Trente, Francesco Antonio Bonporti (Buonporti) étudie la théologie et la composition à Rome. Il a peut-être travaillé le violon avec Arcangelo Corelli et la composition avec Giuseppe Ottavio Pitoni. Ordonné prêtre, il regagne sa ville natale. En 1697, il obtient à la cathédrale de Trente un poste subalterne qu'il conservera pendant plus de quarante ans. Sans cesse déçu dans ses espoirs d'ascension dans la hiérarchie ecclésiastique, il se retire en 1740 à Padoue, où il meurt le 19 décembre 1749.

Bien que Bonporti ait travaillé loin des cercles musicaux, ses compositions deviendront rapidement très connues. Ses recueils de sonates en trio (Venise, 1696, 1698, 1703, 1705), ses dix concertos pour violon (*Concerti a quattro*, opus 11, Trente, après 1727) ainsi que ses dix *Invenzioni da camera*, pour violon et basse continue (Bologne, 1712), se caractérisent par de riches harmonies, des mélodies et des rythmes peu conventionnels, ainsi que par une utilisation nouvelle du récitatif instrumental. Quatre de ces *Invenzioni* (n^{o} 2, 5, 6 et 7) seront attribués par erreur à Jean-Sébastien Bach par Alfred Dörffel dans le volume XLV (1897) de l’édition complète des œuvres du cantor de Leipzig publiée par la Bach Gesellschaft, tandis que le compositeur anglais Henry Eccles publiera la quatrième invention sous son propre nom, comme mouvement d’une de ses douze sonates pour violon (Paris, 1720).

E.U.

BORDES CHARLES (1863-1909)

Musicien français, chef de chœur, compositeur et musicologue, Bordes fut l’élève de Franck et de Marmontel. Il a joué un rôle non négligeable dans le renouveau esthétique en matière de musique sacrée, et son amour éclairé du folklore en a fait l’un des premiers chercheurs de la fin du XIX^{e} siècle. Maître de chapelle à Saint-Gervais (Paris), il fonda la Société des chanteurs de Saint-Gervais (1892). Sous sa direction, cette chorale révéla au grand public les chefs-d’œuvre du passé, tant sacrés que profanes (Palestrina, Lassus, Victoria, Josquin Des Prés, P. de La Rue, Loyset Compère, Allegri, Lotti, M.-A. Charpentier, J.-B. Moreau, ainsi que Bach, Lully, Couperin, Rameau, Lalande, Schütz, Carissimi, Destouches, Campra). « Les exemples qu’il proposait à ses auditeurs émerveillés abolissaient les servitudes des symétries rythmiques, du cloisonnement des périodes ponctuées par de plates cadences ; ils délivraient la musique du souci de l’effet, d’une expression dramatique et confidentielle. Ils restituaient à la musique la primauté de la mélodie et du contrepoint » (R. Bernard). C’est Bordes qui prit l’initiative de fonder la Schola cantorum (1894) avec d’Indy et A. Guilmant, qui se montrèrent enthousiastes dès le début. Il en publia et dirigea le bulletin, *La Tribune de Saint-Gervais*, qui défendait une doctrine esthétique que ses adversaires traitèrent, non sans quelque exagération, de « formalisme ». Ses œuvres religieuses, dans un style toujours clair et soigné, s’adaptent parfaitement aux fonctions que la liturgie de l’époque assignait à la musique. Le premier, il mit en musique des textes de Verlaine. Ses mélodies, en raison de leur fraîcheur, de leur tendresse, de leur simplicité frémissante, méritent d’être entendues.

Pierre-Paul LACAS

BORDONI FAUSTINA (1697-1781)

Dotée, selon ses contemporains, d’une des plus belles voix de son temps, réputée pour sa maîtrise de la respiration, son talent dramatique ainsi que pour sa beauté physique, la mezzo-soprano italienne Faustina Bordoni est l’une des premières prima donna.

Née le 30 mars 1697 à Venise, dans une famille de la noblesse vénitienne, Faustina Bordoni étudie le chant avec Michelangelo Gasparini grâce à ses deux protecteurs, Alessandro et Benedetto Marcello. En 1716, elle fait sensation lors de ses débuts à Venise, au Teatro San Giovanni Grisostomo, dans *Ariodante* de Carlo Francesco Pollarolo. Dès 1722, sa renommée en Italie est telle qu’une médaille est frappée à Naples en son honneur. En 1723, elle se produit pour la première fois à Munich, dans *Griselda* de Pietro Torri. Après l’avoir entendue à l’Opéra de la cour de Vienne en 1724, Haendel l’engage pour chanter Roxana dans son opéra *Alessandro*, représenté par sa propre troupe au King’s Theatre de Londres en 1726 ; c’est à cette occasion que Faustina Bordoni devient la rivale de Francesca Cuzzoni, autre grande soprano, qui incarne Lisaura. Les partisans de chacune des cantatrices exacerbent la tension qui règne entre elles, situation qui finit par provoquer, le 6 juin 1727, une violente altercation lors d’une représentation de *Astianatte* de Giovanni Bononcini. Les deux divas sont alors caricaturées sous les traits de Polly et de Lucy dans *L’Opéra du gueux* (*The Beggar’s Opera*, 1728) de Johann Christoph Pepusch et John Gay ainsi que dans sa suite, *Polly*. Faustina – comme on la surnomme – va créer de nombreux rôles de Haendel : Alcestis dans

Admeto et Pulcheria dans *Riccardo Primo* en 1727, puis Emira dans *Siroe* et Elisa dans *Tolomeo* en 1728. Elle épouse en 1730 le compositeur Johann Adolf Hasse et s'établit avec lui à Dresde, où elle va se produire dans une quinzaine de ses opéras, de *Caio Fabricio* (1734) à *Ciro riconosciuto* (1751). Durant ses longs séjours en Italie, elle apparaît dans une trentaine d'ouvrages lyriques à Venise. En 1750, Faustina Hasse chante à la cour de Versailles. Bien qu'ayant fait ses adieux à la scène en 1751, elle demeure active jusque dans les années 1770. Elle s'installe alors avec son mari à Venise, où elle meurt le 4 novembre 1781.

E.U.

BORG KIM (1919-2000)

La basse finlandaise Kim Borg est l’un des plus célèbres représentants de l’école de chant scandinave. Né à Helsinki le 7 août 1919, il commence par faire des études de chimie et obtient un diplôme d’ingénieur. Après la Seconde Guerre mondiale, il entre à l’académie Sibelius de la capitale finlandaise, où il travaille le chant avec Heikki Teittinen. Il se perfectionne ensuite à Copenhague avec Magnus Andersen, à Stockholm avec Adelaida von Skilondz, puis en Autriche, en Italie et aux États-Unis. Il donne son premier concert en 1947 et débute sa carrière lyrique à Aarhus en 1951, dans le rôle de Colline (*La Bohème* de Puccini). L’année suivante, il est engagé dans la troupe de l’Opéra d’Helsinki et dans celle de l’Opéra royal de Copenhague. Sa carrière se développe à l’échelon international : il chante à Vienne, à Munich, à Berlin, est invité aux festivals de Glyndebourne (rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart en 1956, Don Pizzaro dans *Fidelio* de Beethoven en 1959 et le Prince Gremine dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski en 1968), d’Édimbourg et de Salzbourg (où il se produit en concert en 1956 et 1958 et interprète Pimène dans *Boris Godounov* de Moussorgski en 1965 et en 1966, sous la direction de Karajan). Il chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York en 1959 (le Comte Almaviva dans *Les Noces de Figaro* de Mozart) ; il appartiendra à la troupe de cette maison jusqu’en 1962. À partir de 1960, on le retrouve dans la troupe de l’Opéra royal de Stockholm et, de 1965 à 1968, dans celle de la Staatsoper de Hambourg, où il participe, le 11 octobre 1966, à la création de *Die Heimsuchung,* de Gunther Schuller. Il est l’un des rares artistes non russes à chanter le rôle-titre de *Boris Godounov* au Bolchoï de Moscou. En 1970, il incarne Osmin dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart au festival de Drottningholm, en Suède. Il se fixe à Glostrup, au Danemark, et enseigne à l'Académie royale de musique de Copenhague de 1972 à 1989. Il meurt à Glostrup le 28 avril 2000.

La voix sombre et puissante de Kim Borg est davantage une voix de baryton-basse que de basse. Elle lui permet d'aborder un large éventail de rôles, des basses profondes du répertoire russe (Gremine, Rangoni dans *Boris Godounov*) à celles de l'opéra italien (Philippe II dans *Don Carlo* de Verdi, rôle-titre de *Mefistofele* de Boito), ainsi que des parties de baryton-basse caractéristiques comme Boris Godounov, Scarpia (*Tosca* de Puccini), Golaud (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) ou Méphisto dans le *Faust* de Gounod. Il incarne également Don Pizzaro, Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner) et, dans le répertoire mozartien, Sarastro (*La Flûte enchantée*) et Don Alfonso (*Così fan tutte*). Au cours des dernières années de sa carrière, sa voix s'étant allégée, il se trouve plus à l'aise dans certains emplois de baryton. Il mène aussi une carrière importante au concert, tant en oratorio que dans le domaine du lied.

Compositeur à ses heures, Kim Borg a écrit trois trios, un quatuor à cordes, un *Quintette diatonique* pour vents, un concerto pour trombone, un concerto pour contrebasse, une *Rhapsodie finnoise*, pour tuba et orchestre de chambre ou tuba et piano, deux symphonies et de nombreuses mélodies ; il est l'auteur d'un ouvrage didactique, *ABC for the Finnish Singer*, et a publié en 1992 ses mémoires, *Muistelmia*.

Parmi ses enregistrements, on retiendra : *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar (rôle du Prêtre, aux côtés de Janet Baker – l'Ange – et de Richard Lewis – Gerontius –, avec les Ambrosian

Singers et le Halle Orchestra sous la direction de John Barbirolli) ; *La Création* de Haydn (Raphaël, aux côtés d'Irmgard Seefried et de Richard Holm, avec le chœur de la cathédrale Sainte-Hedwige et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Igor Markevitch) ; *La Flûte enchantée* de Mozart (rôle du récitant, aux côtés de Ernst Haefliger – Tamino –, Maria Stader – Pamina –, Dietrich Fischer-Dieskau – Papageno –, Lisa Otto – Papagena –, Josef Greindl – Sarastro –, Rita Streich – la Reine de la nuit –, Chœur et Orchestre symphonique R.I.A.S. de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay, 1955) ; le *Requiem* de Mozart, aux côtés d'Irmgard Seefried, Gertrude Pitzinger, Richard Holm, avec le chœur de l'Opéra de Vienne et l'Orchestre symphonique de Vienne sous la direction d'Eugen Jochum ; le *Requiem* de Verdi, aux côtés de Maria Stader, Marianna Radev et Helmut Krebs, avec le chœur de la cathédrale Sainte-Hedwige et l'Orchestre symphonique R.I.A.S. de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay.

Alain PÂRIS

BORODINE ALEXANDRE PORFIRIEVITCH (1833-1887)

Né à Saint-Pétersbourg, Borodine était le fils naturel du prince caucasien Louka Guédianov et d'Avdotia Antonova, fille d'un simple troupier. Le père fit déclarer l'enfant par un de ses domestiques, Porphiri Borodine, si bien que plus tard il lui fallut l'affranchir en bonne et due forme. De très bonne heure, il apprend à jouer de la flûte, puis, en autodidacte, du piano, du violoncelle et du hautbois. À treize ans, il compose un concerto pour flûte et piano, puis un trio pour deux violons et violoncelle sur un thème de *Robert le Diable*. Cependant, ses parents, qui le destinent à la médecine, le font inscrire à la Faculté dès quinze ans. Il en sort six ans plus tard, est engagé à l'hôpital de l'armée territoriale ; étant d'un naturel trop sensible, il s'évanouit la première fois qu'il est appelé à soigner des blessés, quitte l'hôpital, obtient un poste de préparateur, puis une chaire de professeur à l'Académie militaire de chimie. Dès lors, son existence se déroule sans histoire, partagée entre la chimie et la musique (la première occupant une place prééminente, car lui-même se considère comme un musicien du dimanche). Il meurt subitement, d'une rupture d'anévrisme, au cours d'un bal costumé qu'il avait organisé.

De son propre aveu, les mélodies naissent spontanément dans son imagination, amples et pleines, et tout lui est prétexte à musique : les épis qu'agite un léger friselis, l'appel d'un pâtre, une troupe de paysans croisée au cours d'une promenade à la campagne, les eaux grises d'un fleuve sous la pluie, et même la lecture d'un supplice chez les Japonais ! Et en tout cela se retrouvent l'abondance mélodique, la spontanéité un peu naïve, la fraîcheur candide qui donnent tant de charme à ses compositions.

Son œuvre maîtresse, c'est évidemment son opéra *Le Prince Igor*, qu'il entreprend en 1869 et ne peut achever au bout de dix-huit ans (la partition fut partiellement rédigée et terminée par Rimski-Korsakov, Glazounov et Félix Blumenfeld). Là s'affirme dans son ampleur son vrai génie qui est foncièrement épique, procédant par taches de couleurs vives, énormes : « Dans un opéra, comme dans n'importe quel autre art décoratif, les détails, la minutie sont déplacés » (Borodine). Simplifiant les choses à l'extrême, on pourrait dire que Moussorgski modèle sa musique dans la chair vivante ; Rimski-Korsakov la fignole comme les images qui figurent sur les jolis coffrets laqués qu'on trouve en Russie ; Borodine, lui, la taille dans le roc ou la coule dans l'airain.

Avec les matériaux primitivement prévus pour *Le Prince Igor* et restés inutilisés, Borodine composa sa *II^e^ Symphonie,* considérée comme l'« *Eroica* » russe, et le tableau symphonique des *Steppes de l'Asie centrale.* Ces deux œuvres célèbres ne doivent pas faire oublier ses deux autres symphonies (la troisième étant restée inachevée), ses deux quatuors à cordes, sa *Petite Suite* pour piano, ni surtout ses seize remarquables mélodies, d'une grande variété de couleurs et aussi frappantes que celles de Moussorgski. Car, chose curieuse, Borodine, le maître de l'épopée en musique, a su mieux que ses contemporains composer de l'authentique musique de chambre qui prolonge les formules occidentales et les élargit : aussi bien que les grandes fresques, les taches éclatantes de lumière, il connaît l'art délicat des demi-teintes finement romantiques.

Michel-Rostislav HOFMANN

BOSKOVSKY WILLI (1909-1991)

Le nom de Willi Boskovsky est indissociable du traditionnel concert du Nouvel An qu'il dirigea à Vienne pendant un quart de siècle, devenant ainsi l'interprète par excellence de la musique viennoise.

Il naît le 16 juin 1909 dans la capitale autrichienne et entre à l'âge de neuf ans à l'Académie de musique de Vienne, où il étudie le violon avec Mayrecker et Ernst Moravec. Il obtient son diplôme en 1926 et remporte en même temps le prix Kreisler. En 1932, il est engagé à l'Orchestre de l'Opéra et à l'Orchestre philharmonique de Vienne. En 1935, il est nommé professeur à l'Académie de musique de Vienne. La même année, il devient Konzertmeister de l'Orchestre de l'Opéra avant de succéder, dans les mêmes fonctions à la Philharmonie, à Arnold Rosé, aux côtés de Wolfgang Schneiderhan et Walter Barylli (1939-1971). Il est ainsi le violon solo de chefs aussi prestigieux que Hans Knappertsbusch, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler (avec lequel il enregistre plusieurs concertos), Karl Böhm ou Herbert von Karajan. La carrière de soliste qu'il avait commencée au début des années 1930 en jouant des concertos de Mozart avec Bruno Walter s'efface progressivement devant ses activités d'orchestre et de musique de chambre. Il crée divers ensembles : le Trio Boskovsky en 1937, le Quatuor Boskovsky en 1947, le Quatuor philharmonique de Vienne (avec Philipp Matheis, Günther Breitenbach et Nikolaus Hübner, que remplaceront plus tard Otto Strasser, Rudolf Streng et Robert Scheiwein), et surtout l'Octuor de Vienne, fondé en 1948 pour jouer le *Septuor* de Beethoven et l'*Octuor* de Schubert et dont il restera, jusqu'en 1958, le principal animateur avec son frère, le clarinettiste Alfred Boskovsky (né en 1913). Il forme avec la pianiste Lili Kraus un duo qui marquera pour longtemps l'interprétation mozartienne et qui s'élargit, à l'occasion, au trio en compagnie du violoncelliste Nikolaus Hübner. Sa passion pour la musique de Johann Strauss l'incite à monter sur l'estrade de chef d'orchestre pour succéder à Clemens Krauss (mort en mai 1954) lors du concert viennois du Nouvel An de 1955 : il dirigera ce concert traditionnel jusqu'en 1979. Au début des années1960, il réunit de jeunes instrumentistes de la Philharmonie pour former l'Ensemble Mozart de Vienne avec lequel il se consacre aux œuvres de circonstance du musicien salzbourgeois (sérénades, divertissements et danses). Sa carrière de chef d'orchestre reste exclusivement consacrée au répertoire viennois. En 1969, il prend la direction de l'Orchestre Johann Strauss de Vienne qu'avait fondé Eduard Strauss en 1890. Il est invité dans le monde entier à diriger la musique des Strauss, mais c'est surtout avec les orchestres viennois qu'il donne le meilleur de lui-même. Il meurt à Visp (Suisse) le 21 avril 1991. Il avait reçu la médaille Mozart de Vienne et de Salzbourg.

La notoriété du concert du Nouvel An et sa diffusion dans les principaux pays du monde ont accentué, aux yeux du grand public, l'image d'un Boskovsky chef d'orchestre, dirigeant parfois le violon à la main et assurant lui-même les solos, à l'instar de Johann Strauss. Sa vision des valses de Strauss reflétait une tradition soigneusement entretenue de charme flirtant avec le maniérisme. Il savait mieux que quiconque recréer cette impression de balancement et d'instabilité rythmique propres à la valse viennoise en faisant rebondir le premier temps pour retarder et précipiter légèrement les deux derniers. Mais c'était avant tout un violoniste et un chef de pupitre de grand talent. Il possédait une sonorité chaleureuse que l'on retrouve dans tous les grands solos d'orchestre des enregistrements de la Philharmonie de Vienne, notamment dans les poèmes symphoniques de Richard Strauss gravés sous la direction de Herbert von Karajan. Pendant trente-deux ans, il a maintenu le style et la sonorité inoubliables des cordes des Wiener Philharmoniker et constitue un maillon essentiel de l'évolution de cet orchestre au xx^{e} siècle. Son enregistrement intégral des sonates pour violon et piano et des trios pour piano, violon et violoncelle de Mozart avec Lili Kraus et Nikolaus Hübner demeure un document précieux où la vie et l'inspiration sans cesse renouvelée semblent se moquer des modes et des styles d'interprétation.

Alain PÂRIS

BOSWELL SISTERS

Trio vocal américain caractérisé par ses harmonies complexes et ses rythmes novateurs, The Boswell Sisters exercera une grande influence sur des vocalistes comme Ella Fitzgerald ou les Andrews Sisters.

Martha (1905-1958), Connee (de son vrai nom Connie, 1907-1976) et Helvetia (surnommée « Vet », 1912-1988) Boswell grandissent à La Nouvelle-Orléans, ville imprégnée de jazz, s'initient à cette musique auprès de leurs employés de maison noirs, mais reçoivent d'abord une formation classique ; Martha joue du piano, Connie du violoncelle et Vet du violon. En 1925, les sœurs Boswell abandonnent leurs instruments pour s'adonner au jazz et deviennent un groupe purement vocal ; les quelques disques qu'elles euregistrent cette année-là passent relativement inaperçus. Lors d'une émission pour une radio locale, elles découvrent par hasard les sonorités qui vont faire leur succès : la chanteuse principale, Connee, dont la voix est affaiblie par un rhume, se rapproche du micro et chante à mi-voix, ce qui accentue l'intimisme des harmonies des chansons du groupe. Connee Boswell est à ce titre considérée par beaucoup de spécialistes comme la première chanteuse de musique populaire à avoir mis pleinement à profit les effets du micro.

Le trio connaît ses plus grands succès dans les années 1930-1935. Il réalise ses meilleurs enregistrements à cette époque et apparaît souvent à la radio ainsi que dans des longs-métrages, comme *The Big Broadcast* de Frank Tuttle (1932) ou *Moulin Rouge* de Sidney Lanfield (1934). Leurs harmonies intimistes, leur scat, leurs imitations d'instruments et les changements de tempo inattendus au sein d'une même chanson leur valent les faveurs du public. Elles inversent souvent les mélodies et utilisent des syncopes inhabituelles dans des titres comme *Shuffle Off to Buffalo*, où elles suivent la progression harmonique originale de la chanson mais en modifiant tellement la mélodie que celle-ci en est à peine reconnaissable. Elles éprouvent un penchant naturel pour le jazz « hot » (c'est-à-dire noir) et leur swing, unique parmi les chanteurs blancs de l'époque, suscite l'admiration de nombre des meilleurs jazzmen. Connee écrit la plupart des arrangements du groupe, notamment ceux des excellents titres que sont *Heebie Jeebies, Old Yazoo, Shout, Sister, Shout, It's the Girl, Lawd, You Made the Night Too Long, 42nd Street, Crazy People* et *The Object of My Affection*.

Après avoir enregistré quelques titres chez Decca au début de 1936, Vet et Martha font leurs adieux à leur carrière musicale afin de se consacrer à leurs rôles d'épouse et de mère. Connee poursuit en solo mais rencontre un succès mitigé, avant de faire ses adieux à la scène au milieu des années 1970 ; obligée de se déplacer en fauteuil roulant en raison d'une poliomyélite contractée durant son enfance, elle apparaissait souvent sur scène assise sur une chaise surélevée et couverte d'une longue traîne pour donner l'impression qu'elle chantait debout. Connee tourne également dans plusieurs longs-métrages au cours des années 1940.

Malgré leur importance, leur caractère novateur et leur popularité, The Boswell Sisters sont largement oubliées pendant de nombreuses années. Leurs albums classiques sont réédités au début des années 1980 (parfois sous la supervision de Vet Boswell), provoquant un regain d'intérêt pour leur œuvre et la naissance d'un culte grandissant. Leur influence sur les vocalistes de jazz est inestimable. Ella Fitzgerald citera souvent Connee Boswell comme sa seule source d’influence (sur nombre de ses premiers titres enregistrés avec l’orchestre de Chick Webb, la voix d’Ella ressemble de fait étrangement à celle des sœurs Boswell). Beaucoup de critiques considèrent que The Boswell Sisters et Lambert, Hendricks and Ross sont les deux plus grands groupes vocaux de jazz ayant jamais existé.

E.U.

BOUCOUREHCHLIEV ANDRÉ (1925-1997)

Sa culture était profondément enracinée dans le romantisme mais sa musique est celle d'un novateur indépendant. Tout en partageant les préoccupations des grands compositeurs de sa génération, André Boucourechliev a toujours refusé de couper les passerelles reliant la musique actuelle à celle d'hier.

Né à Sofia le 28 juillet 1925, il reçoit les bases de sa formation musicale au conservatoire de sa ville natale (1946-1949) avant de s'établir à Paris. Il poursuit ses études à l'École normale de musique, où il travaille l'harmonie avec Georges Dandelot, le contrepoint avec Andrée Vaurabourg et le piano avec Reine Gianoli. Il travaille également avec Walter Gieseking à Sarrebruck. Entre 1952 et 1960, il enseigne le piano à l'École normale de musique. C'est l'époque où il découvre le sérialisme postwébernien, qui commence à déferler en France grâce à l'enseignement de René Leibowitz. Il s'intéresse aux formes les plus novatrices de la création musicale, travaillant notamment au Studio de phonologie de Milan (1957-1959) avec Bruno Maderna et Luciano Berio, puis au Groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F., à Paris. Sa première œuvre importante est sa *Sonate pour piano* (1959). Parallèlement, il s'affirme comme un des musicologues et critiques musicaux les plus avertis, collaborant, dès 1956, à la *Nouvelle Revue française*, puis à *Harmonie* et à *Diapason*. Il signe quelques ouvrages marquant sur des compositeurs romantiques : *Schumann* (1956), *Chopin* (1962, nouv. éd. 1996), *Beethoven* (1963, 2^{e} éd. augmentée 1976).

En 1967, il termine le premier volet d’une œuvre appelée à revêtir de multiples visages, *Archipel I*, pour 2 pianos et 54 instruments à percussion (la version pour 2 pianos date de l’année suivante). Les formes ouvertes, qui laissent à l’interprète le choix entre plusieurs solutions, donnent à celui-ci un important rôle créateur. L’œuvre musicale est « un réseau de signes qui peuvent former des mots inconnus, des faces à reconnaître, des sens à inventer. Mais qui formera ces mots, qui découvrira ces figures, qui parlera ? Est-ce le compositeur, l’interprète seuls ? L’un a mis en œuvre les textures et les résonances possibles de langage, l’autre montre ces réseaux de signes ; ils appellent l’auditeur ». La partition ressemble à une carte nautique sur laquelle les structures musicales sont disposées en archipel. Boucourechliev approfondit sa démarche avec *Archipel II* pour quatuor à cordes (1968), *Archipel III* pour piano et six percussions (1969), *Archipel IV* pour piano (1970), *Anarchipel* (*Archipel V*) pour six instruments (1970-1971) et *Archipel V/a-e*, cinq pièces pour un instrument d’après *Anarchipel* (1970), une sorte de négation de la série qui mène au chaos. Chacune des partitions constituant ce cycle comporte un matériau commun à tous les instrumentistes, d’où émerge une partie prédominante qui entraîne les autres. La relation entre les instrumentistes s’opère par des repères ou signaux, physiques ou musicaux. Cette même année 1970, en hommage à Beethoven, à l’occasion du bicentenaire de sa naissance, il compose *Ombre*, pour orchestre à cordes, une partition dans laquelle semblent disparaître les barrières du temps et du langage. Un autre hommage, *Tombeau « à la mémoire de Jean-Pierre Guézec »* pour clarinette et percussion ou piano (1971), s’impose rapidement au répertoire de la clarinette. La très vaste culture de Boucourechliev se reflète dans les textes qu’il met en musique ou dans les références qui lui servent d’inspiration ; en aucun cas ce novateur ne coupe les liens qui le relient au passé : *Thrène* pour chœur, récitant et bande magnétique, sur des poèmes de Mallarmé (1973-1974), *Six Études d'après Piranèse* pour piano (1975), *Le Nom d'Œdipe* sur un livret d'Hélène Cixous (1978), *Ulysse* pour flûte et percussion (1981). Son *Concerto pour piano* (1974-1975), créé par Claude Helffer, marque son époque. En 1976, il reçoit le Grand Prix musical de la Ville de Paris.

Après avoir été l'assistant d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, il enseigne, à partir de 1976, l'histoire de la musique à l'université d'Aix-en-Provence et la musique du xx^{e} siècle à l'École normale supérieure. Dans une nouvelle série de pièces au titre générique, *Orion*, il définit de nouveaux rapports moins fluctuants entre le créateur et l'interprète et se rapproche de la notation traditionnelle : *Orion I* pour orgue (1979) ; *Orion II* pour piano, 5 cuivres et 2 percussions (1982) ; *Orion III* pour piano (1982). En 1982, il consacre à Stravinski un livre qui s'affirme d'emblée comme l'ouvrage de référence sur ce compositeur en langue française. En 1984, il reçoit le Grand Prix national de musique. Sa réflexion sur l'œuvre et la personnalité de Beethoven donne lieu à un nouvel ouvrage, *Essai sur Beethoven* (1991). Et, comme le maître de Bonn, c'est au quatuor à cordes qu'il donne le meilleur de lui-même au cours de sa dernière période créatrice, révélant un sens poétique insoupçonnable dans ses œuvres antérieures : *Miroir II* (1992), *Quatuor 3* (1994). Il meurt à Boulogne-Billancourt le 13 novembre 1997.

Alain PÂRIS

BOUKOFF YOURI (1923-2006)

Situé au carrefour de deux cultures, le Français d'origine bulgare Youri Boukoff est l'un des rares pianistes de I'après-guerre à avoir uni aussi intimement dans son jeu la puissance de la technique russe à la clarté d'élocution de la tradition française.

Youri (Yuri) Boukoff naît à Sofia, en Bulgarie, Ie 1er mai 1923. Sa mère, cantatrice d'origine russe, l'initie très tôt au piano. Il poursuit ses études à Sofia, à l'Académie de musique de l'État bulgare, avec un des meilleurs professeurs de piano de son pays, Andreï Stoïanov, frère du compositeur VeseIin Stoïanov. En 1938, il donne, dans sa ville natale, son premier récital en pubIic. Après la Seconde Guerre mondiale, il remporte le concours national de Bulgarie, ce qui lui permet d'obtenir du gouvernement français une bourse pour venir étudier au Conservatoire de Paris.

Il y entre dans la classe d'Yves Nat, dont il ressort en 1946, nanti d'un premier prix de piano. Il bénéfice à cette époque des conseils de personnalités de sensibilités aussi diverses que Georges Enesco, Edwin Fischer, Marguerite Long ou Jacques Février. En quelques années, il remporte de nombreux prix internationaux : il est lauréat du Concours international d'exécution musicale de Genève en 1947, quatrième prix au Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud en 1949 – ce qui est plus qu'honorable, car il est devancé par Aldo Ciccolini et Ventsislav Yankoff (ex aequo), Daniel Wayenberg et Paul Badura-Skoda – et, en 1952, huitième prix d'un concours musical international Reine Élisabeth de Belgique particulièrement relevé puisqu'il retrouvait en finale, entre autres candidats, Leon Fleisher, Karl Engel, Maria Tipo et Philippe Entremont. Il est naturalisé français en 1952. Le développement de sa carrière internationale va, en 1956, faire de lui le premier pianiste européen autorisé à effectuer une tournée en Chine.

Youri Boukoff affectionnait tout particulièrement Ia musique russe et le grand répertoire romantique, en récital comme avec des orchestres dirigés par des chefs de la stature d'André Cluytens, Hans Knappertsbusch, Seiji Ozawa, Igor Markevitch ou Artur Rodziński. Il crée en 1974 le *Troisième Concerto pour piano* de Pierre Wissmer (qu'il enregistrera avec I'Orchestre symphonique de la R.T.L. sous la direction de Louis de Froment). Il se fait le défenseur du *Concerto pour piano en fa* de Gian Carlo Menotti (enregistré avec l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire sous la baguette d'André Cluytens).

Le rythme de ses concerts se ralentit à partir de 1970. Il continuera cependant de se produire, seul ou en compagnie de sa petite-fille, la mezzo-soprano Yana Boukoff, jusqu'à l'été de 2005. Youri Boukoff meurt le 7 janvier 2006 à Neuilly-sur-Seine.

Préférant le concert aux studios d'euregistrement, ce pianiste à la fois virtuose – même si la technique était parfois défaillante –, sobre et expressif, laisse une discographie réduite dont se détachent une remarquable intégrale des sonates pour piano de Prokofiev, des pièces de Balakirev, Rachmaninov, Khatchatourian, Scriabine (1953), la *Deuxième Rhapsodie hongroise* et les *Caprices poétiques nº 2* et *nº 3* de Liszt (1955), la *Sonate en si mineur* de Liszt (1976), la *Sonate en la majeur pour piano et violon* de César Franck et la *Deuxième Sonate pour violon et piano* de Ravel (1976, avec la violoniste Nell Gotkovsky), les *Douze Études symphoniques*, opus 13, et la *Fantaisie* en *ut* majeur, opus 17, de Schumann (1980), la *Troisième Sonate pour piano* et la *Sonate pour violon et piano* de Richard Strauss. Youri Boukoff a également joué et enregistré de nombreuses transcriptions d'œuvres de Jean-Sébastien Bach (*Jesu bleibet meine Freude*, dans l'arrangement par Myra Hess ; *Premier Concerto pour clavecin* ; *Chaconne*, arrangement par Busoni du cinquième mouvement de la *Partita pour violon n° 2*...).

Pierre BRETON

BOULANGER LILI (1893-1918)

Née à Paris le 21 août 1893, la compositrice française Lili Boulanger (Marie Juliette Olga Boulanger), sœur cadette de Nadia Boulanger, meurt le 15 mars 1918, à Mézy-sur-Seine (Yvelines), laissant, malgré la brièveté de sa carrière, une œuvre importante, qui accorde une grande place à la voix : psaumes, cantates, mélodies. Les thèmes qui l'ont inspirée sont essentiellement bibliques ou mystiques.

Les parents de Lili Boulanger et leur entourage créent une atmosphère propice à l'amour de la musique : sa mère, Raïssa, était une cantatrice russe et son père, Ernest, professeur au Conservatoire de Paris ; parmi leurs amis figurent Charles Gounod, Jules Massenet, Gabriel Fauré. Dès l'âge de deux ans et demi, Lili chante ; à six ans, elle déchiffre parfaitement les partitions. Émerveillé par ses dons musicaux, Fauré s'intéresse à cette enfant, à qui il lit ses mélodies. À six ans, elle commence des études d'harmonie avec Auguste Chapuis. Malgré une santé fragile, Lili continue ses études et apprend successivement le piano, le violon, le violoncelle et la harpe. Jusqu'à sa seizième année, elle semble se promener à travers la musique, tantôt travaillant ses instruments, tantôt improvisant quelques thèmes ou esquissant des pièces, sans dessein bien établi. Mais, à seize ans, sa décision est prise : elle se vouera à la composition. Elle entreprend alors les études techniques nécessaires, devenant l'élève de Georges Caussade pour l'harmonie et de Paul Vidal pour la composition. En 1913, à l'âge de dix-neuf ans, elle remporte le premier grand prix de Rome – devenant la première femme à recevoir cette distinction – avec sa cantate *Faust* *et Hélène* : le jury, bien que misogyne et conservateur, va être frappé par la volonté, la force et la pensée musicale de cette jeune fille et s'incliner devant son génie ; le tiers de la partition n'avait pas été joué que le prix était unanimement donné. Lili Boulanger avait su traduire de manière admirable toute la profondeur du symbole exprimé par Goethe dans son second Faust : puissance du désir et de l'illusion, beauté éternelle, lutte pour l'idéal, soif de tout embrasser, de tout counaître, de tout entendre. L'œuvre, jouée par les Concerts Colonne, remporte un triomphe. Peu de temps après, au début de 1914, Lili Boulanger part pour la Villa Médicis. Bien que fort bref, son séjour à Rome va être très productif, permettant la composition d'une cinquantaine de pièces souvent graves et même d'une violence parfois déchirante. *Clairières dans le ciel*, sur des poèmes de Francis Jammes, *Du fond de l'abîme,* sur le psaume CXXX, *La Terre appartient à l'Éternel*, sur le psaume XXIV, accordent une part prépondérante aux voix et transmettent ainsi l'intense pouvoir émotionnel des textes.

Dédié à la mémoire de son père, le psaume *Du fond de l'abîme,* commencé en 1914, ne sera achevé qu'en 1917. Composé à partir du texte du *De profundis*, il fait appel à un ensemble instrumental de vastes dimensions : grand orchestre, chœur mixte, orgue, alto solo. L'œuvre est très bien reçue par la critique ; un chroniqueur du journal *Le Temp*s écrira : « Un souffle étounant anime et remplit les strophes de ce psaume. Tantôt pressant et impétueux, tantôt s'étendant en profondeur, le chant sacré s'impose à nous avec l'irrésistible élan religieux de tout un peuple. »

Également écrit à Rome, *La Terre appartient à l'Éternel* comporte une nomenclature instrumentale surprenante : chœur mixte et ensemble instrumental composé de cuivres, timbales, une harpe et un orgue. La pièce débute par une sorte de fanfare ; peu à peu, les voix de ténors et de basses se font entendre pour exprimer la grandeur de l'Éternel sur la Terre, puis le triomphe éclate avec le chœur tout entier. Admirablement construite, cette pièce atteste, par le choix d'une telle instrumentation ainsi que par un emploi très clair de l'harmonie, d'une volonté de renouer avec la tradition des cantiques anciens.

Le séjour de Lili Boulanger à la Villa Médicis va être écourté en raison de la Première Guerre mondiale. En juin 1916, elle rentre en France malade, sachant désormais que son temps est compté. C'est à Arcachon, en 1917, qu'elle compose *La Vieille Prière bouddhique,* qui porte en sous-titre « Prière quotidienne pour tout l'univers ». La pensée musicale très riche est traduite par d'amples moyens : à l'orchestre se joint un chœur mixte d'où se détache une voix de ténor solo. L'élan de cette pièce se résout sur une incantation et fait apparaître des sonorités orientales qui justifient le titre choisi.

Au cours des derniers mois de son existence, Lili Boulanger va encore écrire une sonate pour piano et violon (*D'un matin de printemps*) mais elle ne parviendra pas à terminer une œuvre considérable, un opéra sur les cinq actes de *La princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, dans laquelle on retrouve la même atmosphère légendaire et tragique que dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Le catalogue de Lili Boulanger comprend également des pièces pour piano seul (*D'un vieux jardin,* 1914 ; *D'un jardin clair,* 1914), pour deux pianos (*D'un matin de printemps,* 1918), pour orgue (*Pour les funérailles d'un soldat,* 1912), ainsi que des compositions de musique de chambre, parmi lesquelles deux morceaux pour violon et piano : *Nocturne* (1911) et *Cortège* (1914).

La musique de Lili Boulanger reflète avant tout les aléas de son existence et sa vie intérieure. Elle en possède les accents déchirants tout en demeurant empreinte de calme et de sérénité. L'écriture est dense mais la sobriété est permanente, de même que la grande pureté des lignes.

On pourra consulter l'ouvrage de Léonie Rosenstiel, *The Life and Works of Lili Boulanger*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (New Jersey), 1978.

Juliette GARRIGUES

BOULANGER NADIA (1887-1979)

Professeur, chef d’orchestre et compositeur, née à Paris, Nadia Boulanger y fait ses études musicales (classes d’écriture, d’orgue et d’accompagnement) au Conservatoire national supérieur de musique, où elle est l’élève de Gabriel Fauré pour la composition. Elle obtient, en 1908, un second grand prix de Rome pour sa cantate *La Sirène*. Son opéra, *La Ville morte*, et ses mélodies, *Les Heures claires*, ont été réalisés en collaboration avec Raoul Pugno ; elle a aussi composé une *Rhapsodie pour piano et orchestre* et des pièces pour orgue. Elle fut l’une des premières femmes à pratiquer la direction d’orchestre, en particulier aux États-Unis. Pédagogue, elle enseigne de 1920 à 1939 à l’École normale de musique de Paris, où elle est assistante de Paul Dukas avant de lui succéder comme titulaire de la classe de composition. À partir de 1921, elle enseigne au Conservatoire américain de Fontainebleau ; elle en devient directrice en 1950. De 1945 à 1957, sa classe d’accompagnement au piano du Conservatoire national supérieur de musique de Paris eut une réputation et une influence internationales. Elle a, en outre, donné des cours privés de composition, et l’on peut citer parmi ses élèves Jean Françaix, Igor Markevitch et Aaron Copland. Admiratrice fervente de Bach, Schütz et Monteverdi, elle a beaucoup contribué à faire revivre leurs œuvres dans le monde musical du xx^{e} siècle.

Quelques mots d’elle éclairent une vie passionnément consacrée à la musique : « Une œuvre qui m’a habitée une fois m’habitera chaque fois que je pense à elle. Ce qu’il y a de plus précieux en nous est fait de l’inconnu qui nous guide et nous permet d’atteindre l’essentiel de ce que nous sommes. On n’entend que le réel, et c’est l’irréel qui compte. »

Nicole LACHARTRE

BOULEZ PIERRE (1925-)

Introduction

En 1945, un homme, seul, pénétrait la musique. Le choc eut lieu par contestation et non par adhésion inconditionnelle aux nouvelles idées musicales de l'époque. Il devait nourrir une inquiétude vigilante, face aux réponses – aussitôt académiques – des assoiffés de modernité turbulente. Il faisait surgir d'une réalité musicale exténuée la véritable contestation qui devait s'affirmer comme le vecteur de toute sa vie artistique.

• L'analyste, le pédagogue et le théoricien

La contestation de Pierre Boulez (né le 26 mars 1925 à Montbrison, dans la Loire) se porte immédiatement sur l'enseignement qu'il reçoit : la découverte de l'école de Vienne (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern) n'est alors ressentie que comme un point de départ ; le cours d'analyse d'Olivier Messiaen comme une plate-forme de lancement des fusées à venir. Les premières (*Le Soleil des eaux,* 1946 ; *Deuxième Sonate pour piano,* 1948) traversaient peu après l'espace musical assez terne de l'époque. Elles apparurent à beaucoup comme des objets étranges, délivrés de la pesanteur et qui se désintégreraient immanquablement en rentrant dans l'atmosphère terrestre !

La contestation se prolongera dans l'enseignement que Pierre Boulez dispense, à son tour, à la Musik-Akademie de Bâle (1960-1963) et à l'université Harvard (1963), où il cherche avant tout à

« déclencher l’inquiétude » ; il jugera ses élèves, entre autres critères, à leur degré de révolte. Alors qu’élève il avait refusé la « dévotion au père », il refuse les « fils spirituels », qu’il qualifie souvent d’« épigones ».

Cet enseignement pose les bases d’une nouvelle conception de l’analyse musicale. S’opposant à ceux qui ne s’attachaient qu’aux rapports des notes entre elles et non aux rapports des formes, il cherche les « raisons » de l’écriture plus que la facilité des inventaires. « L’analyse, a écrit Pierre Boulez, n’est productive que si l’on réagit par rapport à elle. » Et d’en conclure que l’originalité d’un élève se décèle aussi à la qualité de son investigation musicale. Dans *Stravinsky demeure* (1951), texte fondateur, il apparaît que l’analyse – il s’agit là du *Sacre du printemps* – ait participé de l’œuvre même de Boulez. Les soixante-dix pages de ce texte très important nous éclairent autant sur le personnage analysé que sur l’analyste. Une telle réflexion devient alors « ferment ».

Dans *Penser la musique aujourd’hui* (1963), on voit la dialectique rigoureuse qui unit la pensée théorique à l’expérience créatrice ; il s’agit toujours de « donner à penser » et non pas d’expliquer des résultats.

Mais il fallait aussi, et surtout, sensibiliser le public de concert. Conscient, dès 1954, d’une indispensable évolution dans ce domaine, Pierre Boulez fondait, à cette époque, les Concerts du domaine musical. Soucieux de révéler les résonances privilégiées que certaines musiques pouvaient avoir avec les recherches contemporaines, il fit ressortir méthodiquement les références qui devaient constituer une sorte de ligne de faîte, éclairant singulièrement les œuvres actuelles. On entendit ainsi dans le même concert : Machaut, Debussy et Webern ou Gesualdo, Stravinski et

Stockhausen. Il s’agissait ainsi de détruire l’esprit de classe d’une société d’auditeurs au sein de laquelle chaque génération pense « hier » différent d’« aujourd’hui » et d’indiquer que la musique de notre époque est la suite logique d’une continuité.

La stratégie était efficace et les auditeurs, d’abord inquiets puis médusés, découvrirent un « domaine musical » dont ils avaient été écartés pendant des décennies par une politique musicale conservatrice, soucieuse de camper sur des positions héritées du siècle précédent. C’est aussi dans les programmes de ces concerts que l’on lut pour la première fois, les noms de jeunes compositeurs – Luciano Berio, Jean Barraqué, Luigi Nono, et bien d’autres –, qui ne trouvaient que là l’accueil destiné à les faire connaître.

Plus tard, Boulez organisera des « ateliers », toujours destinés au public le plus large. Concert autour d’une seule œuvre jouée intégralement une première fois, puis commentée par petits fragments, et enfin rejouée intégralement. Le résultat était saisissant. La pédagogie était là celle de l’écoute. Les oreilles s’ouvraient à ces langages inconnus pour autant que le pédagogue leur donnait les clés de cette écoute. Les auditeurs, plutôt méfiants au début, devenaient enthousiastes devant cette découverte.

Si, pris par d’autres tâches, Boulez n’a pas donné suite à cette expérience, il a poursuivi sa réflexion théorique (et souvent polémique !) dans de nombreux ouvrages et articles, parmi lesquels *Relevés d’apprenti* (1966), *Points de repère* (1981), puis *Regards sur autrui-Points de repère II* (2005), où il livre sa pensée sur les compositeurs qui l’ont marqué autant que sur ceux qu’il a dirigés.

En 1976, Boulez est nommé professeur au Collège de France, à la chaire Invention, technique et langage, créée pour lui, et qu’il occupera jusqu'en 1995. *Leçons de musique-Points de repère III* (2005) réunit l'ensemble de ses leçous et constitue le plus actuel et le plus riche traité de composition que l'on puisse imaginer.

• Le chef d'orchestre

Cependant, bien que toujours parallèle à l'œuvre elle-même, une sorte de « pédagogie appliquée » succède bientôt à l'expression écrite ou universitaire de la pensée théorique. Il s'agit de la direction d'orchestre.

Amené par les circonstances, en 1957, à diriger son *Visage nuptial,* Pierre Boulez devait, là encore, repenser fondamentalement un métier aujourd'hui intégré à son œuvre. Ses interprétations du *Sacre du printemps,* de l'opéra *Wozzeck,* et de ses propres œuvres, *Doubles* et *Éclat,* sont des événements majeurs. Cette activité de chef est souvent venue étayer la démarche du compositeur, et inversement. D'une telle escalade sont peut-être nés *Doubles* et *Éclat* ; de même que l'analyse du *Sacre* (*Stravinsky demeure*) ne pouvait s'exprimer pleinement que par l'interprétation que nous en donne Boulez.

Devant l'orchestre, là encore, point d'enseignement traditionnel reçu ni, par la suite, dispensé, mais une démythification impitoyable au profit de l'efficacité, par une réorganisation systématique du geste. Le geste se crée en fonction du résultat sonore à obtenir. Plus de chorégraphies destinées à susciter la musique auprès du public, mais un ensemble de « signes », à l'usage exclusif des instrumentistes. Le « code », si l'on peut dire, repose sur une décentralisation du geste. Au geste global, expressif et finalement de pur pléonasme, se substitue un ensemble d'informations sur l'attaque, le mètre, la dynamique, autorisant l'instrumentiste concerné à « résonner » sous une forme et à un temps précis. Dans l'interprétation des œuvres contemporaines, une totale dissociation des bras, des mains, des doigts même (libérés de la baguette), peut ainsi communiquer des superpositions de tempos différents, la relation entre tempo libre et tempo obligé, etc. Il fallait avoir inventé cette technique pour qu'une œuvre comme *Éclat* devînt un véritable « jeu » eutre le chef et l'orchestre et qu'ainsi le « spectacle » amenât le public à une meilleure compréhension des structures. Dans la mesure où cette compréhension est liée à la trame expressive de l'œuvre, ne constitue-t-elle pas une réponse aux problèmes posés aujourd'hui par le concert public ?

Cette réponse, il la donne avec les orchestres les plus prestigieux, parmi lesquels l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre symphonique de la B.B.C., l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre philharmonique de Berlin. Avec ces formations, Boulez « relira » pour nous Mahler, Bruckner, l'école de Vienne, Debussy, Stravinski et même Ravel.

Sous ses mains naîtront également – en dehors des siennes propres – des œuvres parmi les plus marquantes de la musique d'aujourd'hui : *... au-delà du hasard* (1960), de Jean Barraqué ; *Palimpsest* (2002), de George Benjamin ; *Mana* pour grand orchestre (2005), de Christophe Bertrand ; *Serenata* (1957), *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1973), *Novissimum Testamentum* (1989), *Kol Od « Chemins VI »* (1996), de Luciano Berio ; *...agm...* (1979), *Six Settings of Celan* (1996), de Harrison Birtwistle ; *Les Eaux étroites I* et *II* (1992, 1998), d'Antoine Bonnet ; *Penthode* (1985), *Concerto pour clarinette et ensemble* (1996), *What are Years* pour soprano et ensemble (2009), d'Elliott

Carter ; *Star-Child* (1977), de George Crumb ; *Modulos I* (1965), de Luis De Pablo ; *Cadeau* (1985) de Franco Donatoni ; *Glühende Rätsel* (1964), de Heinz Holliger ; *Allégories d'exil IV* (1980), de Jacques Lenot ; *Streets* (2006), de Bruno Mantovani ; *Sound and Fury*, pour orchestre de cent neuf musiciens (1999), de Philippe Manoury ; *Sept Haïkaï* (1963), *Couleurs de la Cité céleste* (1964), d'Olivier Messiaen ; *Osiris* (2008), de Matthias Pintscher ; *Couleurs croisées* (1968), de Henri Pousseur ; *Zeitmasse* (1956), *Gruppen* (1958, avec Bruno Maderna et le compositeur), *Punkte* (1963), de Karlheinz Stockhausen ; *Jalons* (1987), de Iannis Xenakis ; *The Perfect Stranger* (1984), de Frank Zappa...

Ce qui caractérise sa direction, c'est la grande clarté, la lumineuse transparence qu'il obtient des musiciens. Des musiciens toujours fascinés par sa précision, par sa connaissance profonde des partitions et – quoi qu'en disent ses ennemis – son extrême gentillesse. Il faut avoir vu Boulez en répétition ou au concert pour admirer la relation du geste à la structure du tissu musical. L'œil aide l'oreille !

Et si l'oreille est seule, il nous reste une somptueuse discographie, riche de plusieurs intégrales, parmi lesquelles celles de Webern, de Debussy et des symphonies de Mahler.

Mais, au grand itinérant, il fallait un port d'attache et un instrument personnel. Ce fut, en 1976, à la demande du président Georges Pompidou, la création de l'Ensemble InterContemporain, formation d'une trentaine de musiciens de très haut niveau et familiers des difficultés d'exécution de la musique contemporaine. Ensemble prestigieux qu'il dirigera jusqu'en 1998, et qui désormais parcourt le monde.

La « lisibilité » des partitions, Boulez devait la mettre aussi au service des œuvres lyriques. Il se trouve que certaines devinrent aussi des évènements. En 1963, première française de *Wozzeck* de Berg à l'Opéra de Paris, trente-huit ans après sa création à Berlin ! En 1966, *Parsifal* à Bayreuth. En 1969, *Pelléas et Mélisande* à Covent Garden. De 1976 à 1980, la *Tétralogie* à Bayreuth dans une remarquable mise en scène de Patrice Chéreau qui déclencha un scandale, organisé par les « traditionalistes » hostiles à toute relecture d'une œuvre qui en avait pourtant bien besoin...

Le second opéra de Berg, *Lulu*, dont le compositeur n'avait pu achever l'orchestration, était, depuis sa mort, représenté sans le troisième acte. Encore les traditionalistes, qui croyaient servir la mémoire du compositeur en mutilant son œuvre. Cela ne pouvait que motiver le Boulez militant, qui confia au compositeur et chef d'orchestre autrichien Friedrich Cerha le travail de finalisation et dirigea le 24 février 1979, au Palais-Garnier, à Paris (également dans une mise en scène de Patrice Chéreau) la première mondiale de *Lulu* en trois actes. Toujours avec Patrice Chéreau, il dirigea *De la maison des morts*, de Leoš Janáček, au festival d'Aix-en-Provence 2007.

• Le compositeur

Le compositeur aborde, dès ses premières œuvres, d'essentiels problèmes de forme : dialectique du « fixe » et « flou », aspect « réseau » plus que « schéma » d'une structure musicale, idée que la forme se crée à partir de déplacements. Plus précisément, que c'est par un ensemble de « déductions » que le créateur passe de l'Idée à l'œuvre. En d'autres termes, ce seront les « conséquences » du matériau qui détermineront la structure.

Par ailleurs, il faut remarquer l’attachement du compositeur à la notation, à l’écriture de la partition. Il n’y consacrera pas moins de trois leçons au Collège de France. Sa grande expérience de l’orchestre l’autorise à juger de l’efficacité de la notation, et de statuer qu’au-delà d’une certaine complexité il ne peut y avoir qu’approximation et désordre.

Cette position a sûrement déterminé la relative économie avec laquelle il use de ce prodigieux instrument qu’il a créé en 1977 et dirigé pendant quinze ans, jusqu’en 1992, l’I.R.C.A.M. (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique). Alors qu’aujourd’hui les sirènes de l’informatique musicale ensorcellent trop de compositeurs et les conduisent parfois à un automatisme stérile, on ne peut qu’admirer l’emploi qu’en fait le compositeur de *Répons* ; usage parfaitement contrôlé, parfaitement maîtrisé. L’I.R.C.A.M. n’en reste pas moins un prodigieux laboratoire où s’élaborent des logiciels très performants dont s’empareront avec grand talent et en dehors de tout « bricolage » des compositeurs comme Philippe Manoury ou Tristan Murail, entre autres.

Fait singulier, il apparaît difficile de classer l’œuvre de Pierre Boulez en époques ou périodes, car souvent une œuvre se trouvera modifiée, réorchestrée, repensée au cours des années. D’autres, au contraire, seront fixées définitivement dès leur création ; certaines, enfin, parcourent la vie du créateur tel un « journal ».

C’est d’ailleurs le mot qu’emploie le compositeur dans le programme du concert du 7 novembre 2006 à propos de la dernière version de *Dérive 2* : « ...une sorte de journal reflétant l’évolution des idées musicales proprement dites, mais également la façon de les organiser dans une sorte de mosaïque narrative ».

Et l’on peut considérer comme de véritables « works in progress » *Le Visage nuptial* (1946-1951-1989), *Le Soleil des eaux* (1948-1958-1965), *Le Marteau sans maître* (1953-1957), tous trois d’après des poèmes de René Char, *Improvisation III sur Mallarmé* (1959-1984), *Pli selon pli* (1957-1962-1984-1989), *Cummings ist der Dichter...* (1970-1986).

D’autres œuvres restent en permanence sur l’établi et croissent au fil des années : *Répons, Incises, Anthèmes* et *Dérive,* par exemple.

Mais plus étonnant est le destin des *Douze Notations,* pour piano, datées de 1945 et qui deviennent le matériau initial des *Notations I-IV,* pour grand orchestre (1978-1984).

Toujours sans doute sur le métier les *Notations V-XII,* pour orchestre, pour lesquelles le catalogue indique pudiquement : 1984-... !

On pourrait cependant articuler chronologiquement cette œuvre autour de quatre faîtes essentiels : la *Deuxième Sonate pour piano,* la *Troisième Sonate pour piano, Le Marteau sans maître, Éclat* et *Éclat/Multiples, Répons.*

1948 : la *Deuxième Sonate pour piano* surgit à la manière d’un plissement géologique aussitôt fixé, et conteste violemment les sécurités sérielles ou rythmiques de l’époque. Œuvre beethovénienne, d’un grand lyrisme pianistique, dans laquelle la notion de structure musicale se trouve radicalement repensée.

Le Visage nuptial et *Le Soleil des eaux,* œuvres pour voix et orchestre, sont passées, elles, par plusieurs stades, soit de conception, soit seulement d’écriture.

Les *Structures* pour deux pianos, enfin, dont la composition débute en 1950, représentent le journal intime d'une évolution musicale en même temps qu'un champ d'expérimentation constant. On ne peut s'empêcher d'évoquer, à ce propos, *L'Offrande musicale* ou *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach.

En 1955, *Le Marteau sans maître* (voix et ensemble instrumental) soulève une nouvelle fois l'écorce musicale, singulièrement dans la relation entre texte et musique. Accueillie par beaucoup comme « facile » (on ira jusqu'à dire « de salon »), l'œuvre manie le principe sériel d'une façon beaucoup plus élargie et totalement neuve. Mais plus encore, l'essentiel franchissement réside dans une dialectique du choix et de l'obligation, prophétisant celle de la *Troisième Sonate pour piano*, qui suivra. Le choix, dans *Le Marteau sans maître*, est celui du créateur ; dans la *Troisième Sonate*, il sera laissé à l'interprète. Choix sous haute surveillance, puisqu'il s'agit plutôt de « parcours » soigneusement balisés que de hasards plus ou moins heureux. Mais les deux œuvres illustrent déjà, bien qu'à des niveaux différents, cette notion d'« itinéraire » à laquelle Pierre Boulez est profondément attaché. « On devrait s'y promener, a-t-il souvent déclaré, comme dans un labyrinthe... »

Le « Livre » de Mallarmé, livre à feuillets mobiles que le lecteur peut ordonner à son gré, devait venir confirmer (lorsque Jacques Scherer en publia les premiers fragments, en 1957) cette démarche, proprement boulézienne, des parcours multiples à l'intérieur d'une œuvre, et qui allait aboutir à une notion de liturgie.

La liturgie associe un « commun », texte de base, à un « propre », texte lié à une circonstance. L'auteur de la *Troisième Sonate* oppose une structure principale inamovible à des pièces indépendantes et mobiles se déplaçant autour de cet axe. Il s'agit d'un « rite », engendrant une forme perpétuellement renouvelée.

Dans *Éclat*, créé à Paris en 1966, la notion de jeu (celui du chef d'orchestre avec ses musiciens) fait de ce rite un rite collectif. Le spectacle musical est fascinant et un rapport nouveau s'établit entre celui qui ordonne, ceux qui répondent, ce qui est entendu et ceux qui écoutent. Une démarche de même type s'établit en 1968 avec *Domaines*, pour clarinette et vingt et un instruments ; elle suit la création du *Livre pour cordes* et une première approche de la relation interprète-machine se constitue en 1972 dans *...Explosante-Fixe...*, pour huit instruments et hallophone.

Puis se succèdent : en 1974, *Cummings ist der Dichter* ; en 1975, *Rituel, In memoriam Bruno Maderna* ; en 1978, *Messagesquisse* ; en 1980, *Notation I* et *Dialogue de l'ombre double* en 1985.

La réalisation de la première version de *Répons*, en 1981, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, est non seulement un des sommets de l'œuvre boulézienne mais constitue aussi un événement majeur de la création musicale contemporaine. L'exécution de l'œuvre exige un espace spécial (cubique ou sphérique), très différent de la salle de concert traditionnel ; la salle de la Philharmonie de Berlin pourrait en être le modèle. Situés en hauteur tout autour, six solistes aux instruments particulièrement résonnants dialoguent avec l'ensemble instrumental, disposé au centre. Leurs sons sont traités électroniquement en temps réel par les machines élaborées à l'I.R.C.A.M. Le public se trouve, lui, en couronne, entre les deux groupes. Il lui sera demandé, après une première exécution, de changer de place pour une nouvelle écoute. Sa relation de proximité avec les instruments et les diffuseurs de sons déterminera alors une audition différente. Outre la qualité du texte musical, le dispositif de réalisation donne à cette œuvre un relief saisissant. Il fait de son public un « participant ». Participant qui attend régulièrement le prochain épisode du feuilleton, puisque cette partition ne cesse, au fil des années, de proliférer. Sera-t-elle jamais achevée ?

Dans le même temps, la « Technique I.R.C.A.M. » (c'est ainsi qu'elle est mentionnée dans les programmes de concert) progresse à grands pas ; elle devient plus sûre, plus mobile. Le compositeur y recourt de plus en plus souvent, assisté d'Andrew Gerzso, qui élabore et gère le dispositif informatique.

Et c'est alors *Dialogue de l'ombre double* (1985), œuvre dans laquelle un clarinettiste solo dialogue, littéralement, avec son « ombre » électroacoustique, spatialisée dans toute la salle. *Anthèmes*, pour violon (1992), devient en 1997 *Anthèmes II*, pour violon Midi et électronique, avant d'être transcrite en *Anthèmes II*, pour alto et électronique *live* (2008) ; la pièce initiale se trouve là considérablement développée et, en temps réel, le son du violon analysé, « reformé » pour produire un résultat sonore différent en interaction avec l'instrumentiste. *...Explosante-fixe...* (1972) est reprise en 1993 dans une version pour flûte Midi, deux flûtes solistes, ensemble et électronique.

Une profonde et riche pensée musicale maîtrise désormais la complexité des machines ; le terrain, préalablement défriché, est ici irrigué, mis en valeur, et donc producteur de récoltes nouvelles.

Retour à l'écriture (ou plus exactement à la réécriture) exclusivement instrumentale cette fois avec *Dérive 2*, primitivement conçue pour six instruments (1984), puis pour onze instruments (1990) et dans une nouvelle version (2006).

Dérive 2 constitue l’exemple d’une œuvre en perpétuel devenir, d’une rigueur exigeant du compositeur un réexamen de son passé à la lumière d’expériences nouvelles. Sa pratique constante de l’orchestre autant que sa pensée musicale toujours en mouvement (*Penser la musique aujourd’hui* !) en sont le moteur.

Et l’on ne peut s’empêcher de rapprocher ce comportement de celui d’un Gustav Mahler, lui aussi chef d’orchestre, profitant de la direction de ses œuvres pour remanier certains dispositifs d’orchestration. Les points communs entre les deux musiciens ne s’arrêtent pas là : comme Boulez, Mahler était aussi animateur institutionnel (comme directeur d’opéra), militant de la musique nouvelle et, surtout, « résistant ».

Résistant tout autant que dans sa jeunesse, Boulez poursuit obstinément sa lutte pour la défense d’une musique dans laquelle il est entré comme on entre en religion. Son exigence, dans toutes les disciplines qu’il pratique, reste un modèle.

Enfin, à une époque où la contestation se porte précisément sur l’existence même de l’œuvre et de l’artiste, où s’opposent formalisme et informel, réflexion solitaire et jeu collectif, expérience pratique et pensée théorique, on demeure ébloui par une expression créatrice multidimensionnelle qui ne cesse d’abolir ces contradictions. C’est une rare poétique de l’invention musicale qu’il y a lieu de parcourir dans l’œuvre et la vie de Pierre Boulez. Et probablement aussi une éthique que l’on peut dégager d’une de ses déclarations : « Il faut avoir vis-à-vis de l’œuvre que l’on écoute, que l’on interprète ou que l’on compose, un respect profond comme devant l’existence même. Comme si c’était une question de vie ou de mort. »

Pierre Boulez meurt à Baden-Baden (Allemagne), le 5 janvier 2016.

Michel FANO

BOULT ADRIAN (1889-1983)

Chef d’orchestre de légende, Adrian Boult était l’exemple parfait du musicien britannique : somptueuses moustaches, gestique sobre et digne, amplifiée par des baguettes d’une longueur inhabituelle, style irréprochable souvent dénué de cette passion qui emporte l’adhésion des musiciens et des auditeurs... Il s’est imposé, durant sa très longue carrière, comme un élément fondamental de la vie musicale britannique.

Ce gentleman de la baguette naît à Chester le 8 avril 1889. Après des études à Westminster School ainsi qu’à la Christ Church d’Oxford, où il bénéficie notamment des conseils de sir Hugh Allen, il travaille à la Hochschule für Musik de Leipzig avec Max Reger et Arthur Nikisch (1912-1913). Engagé à Covent Garden, il y occupe différentes fonctions de 1914 à 1918 et fait ses débuts de chef d’orchestre en 1918 avec la Royal Philharmonic Society. D’emblée, il se consacre à la musique de son pays. Il se lie avec Edward Elgar, Ralph Vaughan-Williams et Gustav Holst, dont il crée une version partielle des *Planètes* en 1919. Nommé professeur au Royal College of Music de Londres (1919-1930), il prend la direction du City of Birmingham Symphony Orchestra (1924-1930) et devient, en 1926, assistant à Covent Garden, où il dirige la saison des Ballets russes de Serge de Diaghilev. De 1928 à 1933, il est à la tête du Bach Choir de Londres.

Sa carrière prend un essor important en 1930 lorsqu’il est nommé directeur de la musique à la B.B.C. (1930-1942), fonctions qu’il cumule avec celles de chef permanent de l’orchestre symphonique de la B.B.C. (1930-1950). Il effectue de nombreuses tournées à l'étranger et dirige notamment à Vienne et à Salzbourg. En 1936, il est au pupitre pour les cérémonies du couronnement de George VI ; il est anobli l'année suivante. De 1942 à 1950, il est chef associé des Promenade Concerts à Londres et, de 1951 à 1957, chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Londres. Il décide alors de ne plus occuper de fonctions permanentes mais retrouve peu après deux institutions qui avaient marqué ses débuts : le City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il reprend la direction en 1959-1960, et le Royal College of Music, où il enseigne à nouveau de 1962 à 1966. Il dirige, comme invité des principaux orchestres britanniques, jusqu'à quatre-vingt-dix ans, en 1979. Il meurt dans son manoir de Farnham Ie 24 février 1983.

Grand serviteur de la musique britannique, Boult a abordé tous les genres et toutes les époques bien que I'essentiel de sa carrière se soit déroulé dans un contexte symphonique, au détriment du répertoire lyrique. Ralph Vaughan-Williams (*Job*), Herbert Howells et Malcolm Williamson lui ont dédié des œuvres. Il a créé la *Music for Strings* (1935) de sir Arthur Bliss, *A Pastoral Symphony* (1922), les *Symphonies n^o 4* (1935) et *n^o 6* (1948) de Vaughan-Williams.

Il a écrit : *The Point of the Stick, a Handbook on the Technique of Conducting*, Oxford, 1921, éd. rév., Paterson, Londres, 1968 ; *Thoughts on Conducting*, Londres, 1963 ; *My Own Trumpet*, autobiographie, Londres, 1973.

Alain PÂRIS

BOUR ERNEST (1913-2001)

Les musiciens considéraient Ernest Bour comme l'un des plus grands chefs français de sa génération, mais, dans son pays, le grand public ignorait son nom, en dehors de l'Alsace, où s'est déroulée une grande partie de sa carrière.

Né à Thionville le 20 avril 1913, il accomplit ses études musicales au Conservatoire de Strasbourg (piano, orgue et théorie), où il travaille notamment avec Fritz Münch, le frère aîné de Charles. C'est Hermann Scherchen qui l'initie à la direction d'orchestre (1933-1934) ; cette rencontre sera déterminante pour Ernest Bour, qui restera sa vie durant au service de la musique de son temps, une démarche qui s'apparente à une mission.

Après avoir été chef de chœur à Radio-Genève, il est chef d'orchestre à la Radio de Strasbourg (1935-1939), professeur de piano au Conservatoire de Strasbourg (1940-1941) puis directeur musical de l'Orchestre municipal de Mulhouse (1941-1947) ; il dirige également le conservatoire de cette même ville à partir de 1945. En 1950, il succède à Fritz Münch à la direction de l'Orchestre municipal de Strasbourg, poste qu'il conservera jusqu'en 1964. Fritz Adam l'appelle en outre à l'Opéra de Strasbourg en 1955 et, sous leur double direction, cette scène devient l'une des plus brillantes des provinces françaises : on doit à Ernest Bour, qui abandonnera cette fonction en 1960, les premières représentations en France de *Mathis le peintre* de Paul Hindemith (en français, 1951), du *Rake's Progress* d'Igor Stravinski (1952) et du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (en allemand, 1954).

Ernest Bour consacre une large part de ses programmes aux œuvres contemporaines et éveille la curiosité du public strasbourgeois aux musiques nouvelles, toutes tendances confondues, avec des créations d'œuvres de Jean Martinon (*Hécube,* 1946), Marcel Delannoy (*Puck,* 1949), Claude Arrieu (*Noë,* 1950), Jean Rivier (*Cinquième Symphonie,* 1951), Maurice Le Roux (*Le Cercle des métamorphoses,* 1953)...

En 1964, Heinrich Strobel l'appelle à l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden pour prendre la succession de Hans Rosbaud. Ernest Bour restera jusqu'en 1979 à la tête de cet orchestre, qui va s'affirmer comme le principal foyer de la création musicale européenne, au festival de Donaueschingen, notamment, avec *Lontano* de György Ligeti (1967), *Heterogéneo* de Luis de Pablo (1970), *Pneuma* de Heinz Holliger (1970), *Schwankungen am Rand* de Helmut Lachenmann (1975), *Foris* de Gérard Zinsstag (1979), *Un'immagine di Arpocrate* de Salvatore Sciarrino (1979)... Ernest Bour crée également *Tempi concertati* de Luciano Berio (1959), *Apparitions* de Ligeti (1960), *Études III* de Jean-Claude Eloy (1962), *Monumenta* d'Aribert Reimann (1963), *Réak* d'Isang Yun (1966), *Assemblages* de Jean-Pierre Guézec (1967), *Clepsidra I* d'Anatol Vieru (1969), *Immagini* (version pour grand orchestre) de Wolfgang Fortner (1970), *Überwindung* de Carlos Roqué Alsina (1970), *Fantasia elegiaca* de Kazimierz Serocki (1972), *Épicycle* de Brian Ferneyhough (1974), *Sub-Kontur* de Wolfgang Rihm (1976), *Diapason* de Dieter Schnebel (1977), la *Deuxième Symphonie* de Manfred Trojahn (1978), *Opus cygne* de Sylvano Bussotti (1979), *Ode* de Giacomo Manzoni (1983), *Zeitgehöft* de Peter Ruzicka (1985), *Alax* de Iannis Xenakis (1985), *Wandlungen* (1986) et *Duktus* (1987) d'Emmanuel Nunes, *Réminiscences d'un jardin féerique* de Michaël Lévinas (1987)...

Ernest Bour est aussi, de 1976 à 1987, l'invité permanent de l'Orchestre de chambre de la radio néerlandaise à Hilversum. En 1978-1979, il est professeur de direction d'orchestre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, mais ses penchants naturels l'attirent davantage vers les structures musicales de culture allemande. La France ne lui accordera jamais une consécration à la mesure de son talent : les concerts qu'il dirige avec les orchestres de la capitale passent pratiquement inaperçus et lorsque les invitations commencent à pleuvoir, il est trop tard ; il s'enferme dans sa retraite strasbourgeoise, qu'il ne veut plus quitter, et où il meurt le 20 juin 2001.

Bour laisse l'image d'un chef complet. À une époque où les interprètes qui se mettaient au service de la musique de leur temps étaient étiquetés comme des spécialistes, ses interprétations et ses enregistrements de la musique de Debussy, de Ravel, de Stravinski ou des romantiques se sont imposés comme des références. C'est peut-être ce refus d'être „catalogué“ qui l'a privé en France de la consécration que l'Allemagne et d'autres pays ont su lui accorder. Cette notoriété est attestée par l'utilisation de deux de ses enregistrements de pièces de Ligeti avec l'Orchestre du Südwestfunk – *Atmosphères* et *Aventures* – dans le film de Stanley Kubrick *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968).

Dans son abondante discographie, on retiendra le *Concerto pour piano* d'André Jolivet, avec Lucette Descaves et l'Orchestre radio-symphonique de Strasbourg (1968) ; *Lontano, Atmosphères* et *Ramifications* de György Ligeti, avec l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden ; *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, avec Nadine Sautereau, Denise Scharley, Solange Michel, Martha Angelici, Joseph Peyron, le chœur, la maîtrise et l'Orchestre national de la Radiodiffusion française (1947) ; le

Concerto pour violon d’Igor Stravinski, avec Arthur Grumiaux et l’Orchestre royal du Concertgebouw d’Amsterdam.

Alain PÂRIS

BOURGAULT-DUCOUDRAY
LOUIS-ALBERT (1840-1910)

Par ses recherches sur les musiques folkloriques d'Europe, le compositeur, chef d'orchestre et musicologue français Louis Bourgault-Ducoudray a profondément influencé ses contemporains. Très attaché aux musiques traditionnelles bretonnes, il s'évertuera à la faire connaître tout en s'en inspirant pour ses propres œuvres.

Né le 2 février 1840 à Nantes, Louis Albert Bourgault-Ducoudray – qui a écrit son premier opéra, *L'Atelier de Prague,* à l'âge de dix-huit ans – entre en 1859 dans la classe de composition d'Ambroise Thomas au Conservatoire de Paris. En 1862, il reçoit le prix de Rome pour sa cantate *Louise de Mézières*. En 1868, il s'établit à Paris, où il fonde la Société Bourgault-Ducoudray, une chorale amateur qui s'attache à faire connaître Lassus, Palestrina, Janequin, Jean-Sébastien Bach, Haendel... Il est, en 1871, un des cofondateurs, au côté notamment de Camille Saint-Saëns, de la Société nationale de musique. Il se rend en Grèce en 1874, afin d'y étudier les musiques anciennes et traditionnelles. Nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris en 1878, il conservera ce poste jusqu'en 1908, deux ans avant sa mort, le 4 juillet 1910, à Vernouillet (aujourd'hui dans les Yvelines).

Auteur d'opéras, de symphonies, de musique sacrée et de musique de chambre, Louis Bourgault-Ducoudray doit sa renommée aux talents d'harmonisation et d'orchestration dont il fait preuve dans *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* (1876), *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* (1885) et *Quatorze*

Mélodies celtiques (écossaises, irlandaises, galloises) (1909). Grâce à l'utilisation de modes musicaux originaux, ces œuvres renouvellent l'approche de la musique traditionnelle en France. Louis Bourgault-Ducoudray, qui peut être considéré comme un précurseur de la musique du xx^{e} siècle, a sans doute été une source d'inspiration pour Claude Debussy, qui a étudié avec lui au Conservatoire de Paris. Louis Bourgault-Ducoudray a publié de nombreux ouvrages et articles, parmi lesquels *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* (Parsi, 1876), *Études sur la musique ecclésiastique grecque, mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875* (Paris, 1877), *Conférence sur la modalité dans la musique grecque* (1879), *Schubert. Biographie critique* (1908).

E.U.

BOURGEOIS LOYS (1510 env.-apr. 1557)

Compositeur et théoricien, dont la collaboration étroite avec Calvin permit l'élaboration des versions mélodiques du psautier huguenot. À Genève, où il resta de 1541 environ à 1552, Bourgeois fut chantre à Saint-Pierre. En 1551, Calvin le fit emprisonner pour avoir modifié de son propre chef les mélodies du psautier. Peut-être est-ce la raison de son départ l'année suivante. On retrouve sa trace à Paris en 1560, où il baptise une de ses filles en l'église Saint-Côme. Mis à part quatre chansons, son œuvre de compositeur comprend uniquement des psaumes polyphoniques : en 1547, *Cinquante Pseaulmes de David à voix de contrepoint égal consonante au verbe* et vingt-quatre autres (*Le Premier Livre des pseaulmes*) ; en 1561, 83 autres psaumes (cités par Fétis, mais non retrouvés). L'harmonisation à quatre voix est résolument homophone.

Contrairement à Luther qui préconisait l'utilisation de la chanson profane, Bourgeois s'oppose à son emploi comme telle ; toutefois, beaucoup des mélodies du psautier sont empruntées et adaptées à des timbres profanes. Son ouvrage de théoricien, *Le Droict Chemin de musique* (1550), est un texte fort important, notamment en ce qui concerne le rythme, lorsqu'on cherche à interpréter correctement la musique de ce temps (notes égales et inégales en particulier).

Pierre-Paul LACAS

BOUZIGNAC GUILLAUME (mort apr. 1643)

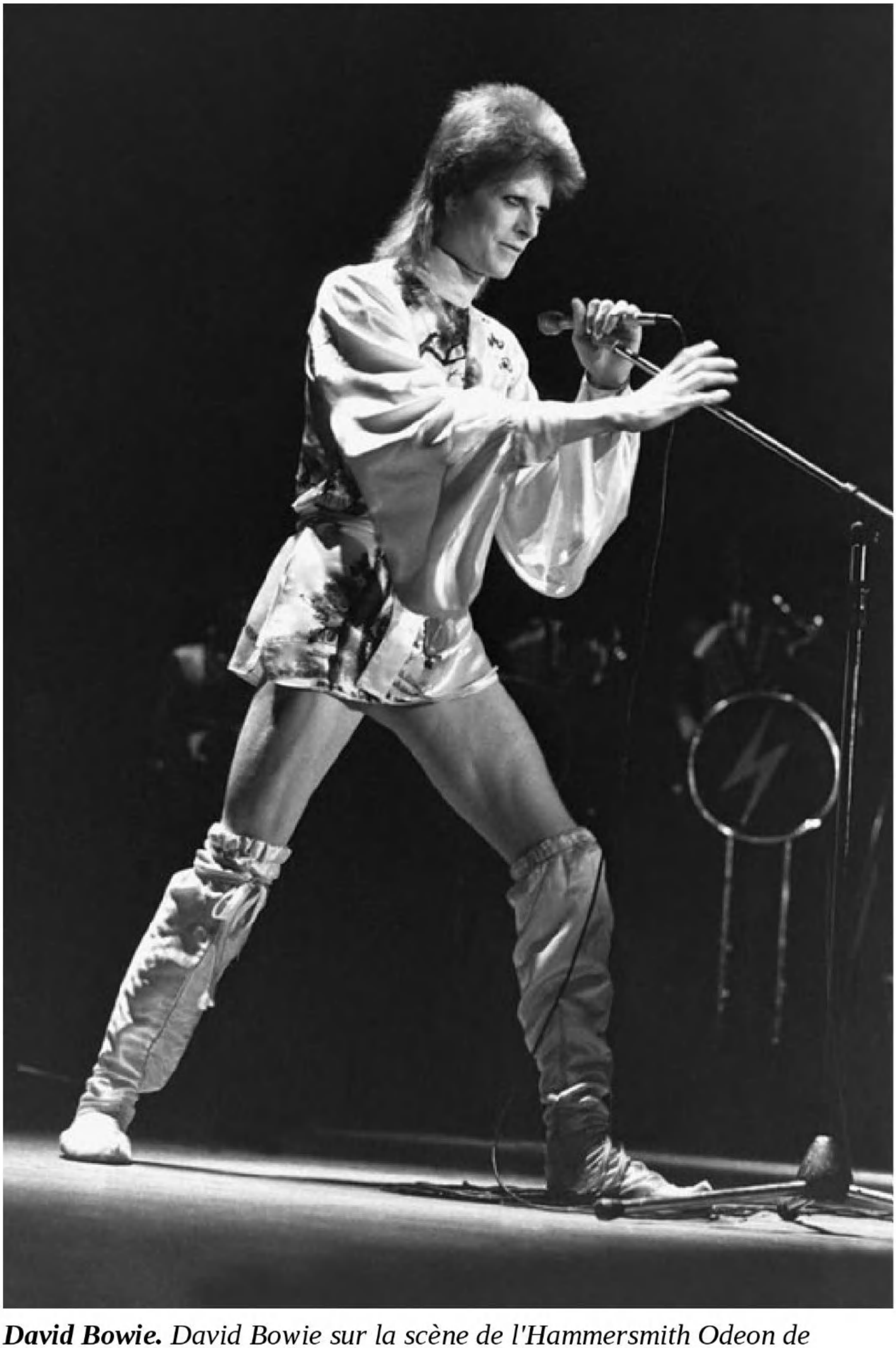
Compositeur français, d’origine languedocienne. Le style très original de Bouzignac en fait l’un des plus remarquables musiciens de l’école française du début du XVII^e siècle. Il est, notamment, l’un des précurseurs de Marc-Antoine Charpentier pour l’introduction de l’oratorio en France. Par son écriture, où l’influence italienne se fait nettement sentir, il diffère profondément de ses contemporains français du Nord. On sait peu de chose de sa vie. À l’âge de dix-sept ans, il abandonne la maîtrise de la cathédrale de Narbonne ; on le retrouve maître de musique à la cathédrale de Grenoble (1609) et au service du juge-prévôt d’Angoulême, G. de La Charlonye, jusqu’en 1634 environ. Il est possible qu’il ait dirigé la maîtrise de Rodez et celle de Tours. Il fut aussi au service du gouverneur de Languedoc, Henri, duc de Montmorency, lequel avait des musiciens italiens attachés à sa cour. De son vivant, aucune de ses œuvres ne fut probablement éditée ; elles sont cependant nombreuses, et furent suffisamment connues pour que Mersenne (1636) et dom J. Le Clerc (après la mort de Charpentier) en fassent l’éloge, ainsi qu’Annibal Gantez dans son célèbre ouvrage, *L’Entretien des musiciens* (1643).

On doit à Bouzignac, outre trois messes (à deux, cinq et sept voix), des lamentations, et surtout des psaumes, des hymnes et des motets. Il écrit souvent à deux chœurs, comme Nicolas Formé, le musicien de Louis XIII, ou plutôt à la manière de Juan Cererols (1618-1676), à moins qu’on ne puisse imaginer au contraire que l'influence va du catalan français au catalan espagnol. Dans ces compositions, de quatre à neuf voix, il confère un élément dramatique à sa musique, par l'emploi du solo ou du groupe de solistes alternant avec les chœurs, ouvrant la voie au grand motet à la française d'Henry Du Mont. Son motet *O flamma divini amoris*, à six voix, pour le temps de la Passion, ainsi que les dialogues spirituels, tels *La Trahison de Judas* et *Stella refulget* (motet pour l'Épiphanie) sont proches des oratorios dramatiques de Carissimi, contemporains ou légèrement postérieurs ; ils ne le leur cèdent en rien quant à l'intensité expressive, à la disposition originale des voix et à leur efficacité dramatique (audaces harmoniques et mélodiques : intervalles diminués, par exemple). On pourrait même évoquer à leur endroit Marenzio, Vecchi ou Gesualdo.

Pierre-Paul LACAS

BOWIE DAVID (1947-)

Le chanteur, auteur-compositeur et acteur britannique David Bowie s’est rendu célèbre par son personnage à transformations et son éclectisme musical. Tantôt teintée de pop hippie, de glam rock, de soul ou encore de techno, sa musique a modifié à plusieurs reprises le cours et les codes du rock.



David Bowie. *David Bowie sur la scène de l'Hammersmith Odeon de Londres en 1973, lors du Ziggy Stardust Tour. Rockstar aux allures*

Copyrighted material

androgynes et aux costumes futuristes, Ziggy Stardust est le premier personnage de fiction conçu et interprété par Bowie.

Dire que Bowie est une personnalité de transition dans l'histoire du rock est moins un jugement qu'un constat du rôle qui est le sien. Il a toujours trouvé sa place au sommet et il ne se sent chez lui nulle part ailleurs, et certainement pas dans la banlieue londonienne pauvre de Brixton, où David Robert Jones naît le 8 janvier 1947 et où son enfance est aussi misérable que sa vie d'adulte va être clinquante. L'image préférée qu'aime à donner de lui ce dilettante né est celle d'un grand artiste captivé par les moyens d'expression du rock, mais c'est en fait le genre « artiste » qui l'attire avant tout, parce que cela lui réussit mieux que tout ce qu'il a essayé (ce qui ne signifie pas qu'il n'est pas éclectique, comme en témoigne son admiration pour Anthony Newley et Jacques Brel, et ses études de mime avec Lindsay Kemp). À l'époque des « mods » (jeunes adeptes de la musique soul ou ska des années 1960), il est à la tête de divers groupes, dont il va émerger comme chanteur et auteur-compositeur – après avoir changé de nom pour éviter toute confusion avec le chanteur des Monkees, David Jones. *Space Oddity*, le single de science-fiction qui marque le véritable début de sa carrière, se place dans les dix premiers au hit-parade en Grande-Bretagne en 1969, mais ne figurera dans les chansons phares des radios américaines que quelques années plus tard, bien que Bowie ait fait habilement coïncider sa parution avec la mission Apollo-11 (juillet 1969). Son premier album notable, *The Man Who Sold the World* (1970), un hybride prémonitoire de folk, d'art rock et de heavy metal, ne contribue pas davantage à le faire connaître du grand public. Il faut attendre *Hunky Dory* (1971) pour qu'il découvre l'idée postmoderne attrayante consistant à présenter son côté caméléon comme une identité plutôt que comme un manque d'identité.

À la fois frivole et grave, cette approche était faite sur mesure pour les années 1970, la décennie Bowie. Dans le sillage de l'échec de la contre-culture dans sa quête de l'utopie ou même d'un modus vivendi possible, Bowie a concocté une série de pastiches inspirés et d'un grandiose audacieux qui insistaient sur l'utopie en dépeignant son alternative comme un enfer ; il a commencé par la fantaisie emblématique du martyr de la rock star *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). En même temps, il s'est si bien glissé dans l'esprit de l'époque que le scénario catastrophe délivré par *Diamond Dogs* (1974) et le romantisme disco de *Young Americans* (1975) ont été publiés à moins d'un an d'écart. Bowie est également devenu la première rock star assez habile pour transformer l'aveu de sa bisexualité en un atout pour sa carrière (et il a également été le premier, quelques années plus tard, à comprendre que les changements de mentalité lui permettraient de se rétracter, ce qui est encore plus astucieux). Mais tout cela avait un prix à payer. Dès 1977, Bowie a quitté la scène, laissant tomber sa version personnelle du courant dominant pour les austérités avant-gardistes de *Low*, en collaborant à Berlin avec Brian Eno, le plus intello de ces compagnons que Bowie a toujours su trouver – notamment les guitaristes Mick Ronson et Carlos Alomar et le producteur de funk Nile Rodgers pour *Let's Dance* (1983) – lorsqu'il avait besoin d'un « tube ». Sur le plan musical, *Low* et ce qui a suivi, *Heroes* (1977) et *Lodger* (1979), allaient s'avérer être les albums les plus influents et durables de Bowie, servant de référence à une génération ultérieure de techno-rock. À brève échéance, elles ont marqué la fin de son impact sur les auditoires de masse, mais pas de ses ventes, essentiellement grâce à Rodgers.

Dans les années 1980, malgré la détermination artistique impressionnante de *Scary Monsters* (1980) et la préméditation commerciale de *Let's Dance* (1983), le travail de Bowie est peu à peu devenu moins innovant. Il faut attendre la décennie suivante pour observer dans sa carrière une certaine renaissance artistique avec *Outside*, album sorti en 1995 où se mêlent rock et techno. Suivront notamment *Heathen* (2002), *Reality* (2003), puis, après dix de silence, *The Next Day* (2013) qui témoignent de sa vitalité artistique.

Tout ce que David Bowie a réalisé au cours des années 1970 avec, en dehors de ses propres œuvres, un travail de producteur sur des albums essentiels de Mott the Hoople, Lou Reed, Iggy Pop et les Stooges, reste un reflet fondamental et souvent fascinant d'une époque qu'il a en partie façonnée.

Tom CARSON

E.U.

BOWIE LESTER (1941-1999)

Quand, au début des années 1960, le jazz est saisi de cette poussée de fièvre libertaire que l'on appelle free jazz, les frontières esthétiques qui isolaient jusque-là ses différents genres volent en éclats. Ses styles successifs – du New Orleans au be-bop – sont à la fois hautement revendiqués et contestés avec violence. Les pays voisins – le blues, le rock, le rhythm and blues – sont annexés. Ses acteurs les plus audacieux parviennent même jusqu'aux contrées exotiques où règnent l'avant-garde savante, les fascinantes traditions non européennes et la musique des bruits. Le trompettiste et compositeur américain Lester Bowie participe pleinement à cette aventure extrême.

Lester Bowie naît à Frederick, dans le Maryland, le 11 octobre 1941. Fils d'un trompettiste professionnel, il aborde l'instrument paternel dès ses cinq ans ; Louis Armstrong est sa première admiration. Il se produit très jeune dans les fêtes scolaires et religieuses puis fonde, en 1957, un premier orchestre, essentiellement dédié au rock et au rhythm and blues. Pendant son service militaire au Texas, il fréquente divers groupes de blues et collabore avec les saxophonistes James Clay, David Fathead Newman et Billy Harper. À Saint Louis, il forme, avec le batteur Phillip Wilson, le New Jazz Quintet. En 1965, il devient le mentor de la chanteuse Fontella Bass – qu'il épousera –, tout en accompagnant des guitaristes chanteurs de blues – Little Milton, Albert King... – et des vedettes du rhythm and blues comme Solomon Burke, Joe Tex et Rufus Thomas.

En 1966, à Chicago, cet actif musicien de studio devient membre de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), une « coopérative » qui rassemble une cinquantaine de musiciens et d'artistes noirs soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir l'émergence d'une musique nouvelle. Après quelques tâtonnements – un premier quartette puis le Roscoe Mitchell Art Ensemble –, l'Art Ensemble of Chicago en émerge. À sa création, en 1968, il rassemble, outre Lester Bowie, trois poly-instrumentistes : Roscoe Mitchell, Joseph Jarman et Malachi Favors ; le batteur Don Moye les rejoindra en 1970. Le premier disque de l'ensemble, *Message to our Folks,* est enregistré en 1969 en France. Le groupe accueillera de nombreux invités, parmi lesquels Muhal Richard Abrams et Cecil Taylor. Son style, indiscutablement free, renonce à la sécurité qu'offrent un swing régulier et une architecture construite sur le développement de thèmes et de solides schémas harmoniques. Le sarcasme, la parodie et les bruits parasites règnent en maîtres. Au cours de mises en scènes théâtrales et colorées se mêlent exploits individuels et improvisations collectives.

Lester Bowie restera toujours fidèle à l'Art Ensemble of Chicago. Il n'en mènera pas moins une carrière de soliste indépendant et enregistrera avec David Murray, Jimmy Lyons, Archie Shepp, Leo Marcello, Leo Smith... Fondateur d'un quintette avec Arthur Blythe, Amina Claudine Myers, Malachi Favors et Phillip Wilson (1977-1978), il est aussi membre du quintette New Directions qu'anime Jack DeJohnette (1978-1979). Il participe au sextette The Leaders, au New York Organ Ensemble et exploite à partir de 1984, avec le Brass Fantasy – composé de quatre trompettes, deux trombones, un cor, un tuba et une batterie –, une veine plus populaire. En 1992 – trait d'humour et marque d'intérêt –, il y invite le chanteur David Bowie. En 1999, au cours d’une tournée en France du Brass Fantasy, la santé de Lester Bowie se détériore gravement ; il meurt à New York le 8 novembre.

Lester Bowie est sans conteste un grand maître de l’instrument et, quand il ne s’abandonne pas à un racolage indigne de lui, un musicien d’une qualité rare. Dans l’histoire de la trompette, il y a peu d’exemples d’un aussi invraisemblable contrôle de l’embouchure. Grâce à celui-ci, il peut tout se permettre : attaques incisives, esquisses de chant, *growls*, travail inouï sur les trames de souffle. Sa technique, superlative, s’exprime dans l’enchaînement rapide de courtes séquences virtuoses et denses ainsi que dans d’éblouissantes envolées sonores. Pour couronner le tout, une très large palette de couleurs et un timbre royal, reconnaissable entre mille. Dans le tumulte organisé du free jazz, Lester Bowie laisse une trace inimitable et profonde.

Dans sa discographie et celle de l’Art Ensemble of Chicago, retenons *Tutankhamun* (1969), *Certain Blacks* (1970), *The 5th Power* (1978), *Nice Guys* (1978), *Great Black Music* (1978), *The Great Pretender* (1981), *My Way* (1990), *The Fire this Time* (1992).

Pierre BRETON

BOWMAN JAMES (1941-)

La voie avait été ouverte, dès la fin des années 1940, par Alfred Deller, qui tutoya d’emblée les sommets ; le premier, il a remis à l’honneur l’art délicat du *falsetto* et a apposé, sur un vaste répertoire profane et sacré, une marque personnelle qui devait servir de référence à tous ceux qui lui ont succédé. En n’utilisant que partiellement les possibilités des cordes vocales, cette technique de chant parvient à obtenir, au prix d’un volume sonore réduit et d’une moindre richesse de timbre, un aigu d’une pureté irréelle et des vocalises d’une légèreté divine. Grâce à Deller va émerger une première génération de falsettistes – pour lesquels les notes élevées n’appartiennent pas au registre habituel de leur organe – et de contre-ténors – leur voix naturelle est celle d’un ténor léger –, spécialités communément regroupées sous l’appellation de haute-contre. Avec Paul Esswood et René Jacobs, James Bowman s’impose comme l’une de ses plus brillantes incarnations.

James Thomas Bowman naît le 6 novembre 1941 à Oxford (Angleterre). Suivant en cela une séculaire tradition britannique, il fait partie du chœur d’enfants de la cathédrale de la Sainte et Indivisible Trinité d’Ely (Cambridgeshire). La mue étant venue, il entreprend des études d’histoire au New College d’Oxford ; il intègre le New College Choir et le Christ Church Cathedral Choir qui font la gloire de sa ville natale. Il commence à travailler sérieusement sa voix au début des années 1960, et découvre alors ses étonnantes aptitudes pour le falsetto. Irrésistiblement séduit par sa prestation lors d’une audition, Benjamin Britten l’engage dans son English Opera Group et lui offre d’interpréter au festival d'Aldeburgh de 1967 le rôle d'Oberon dans son opéra *A Midsummer Night's Dream*, rôle écrit à l'intention de Deller et créé par celui-ci en 1960. James Bowman reprendra souvent ce rôle fétiche (la même année au Théâtre de l'Odéon à Paris). Le compositeur anglais écrira encore à son intention le *Canticle IV : Journey of the Magi*, sur un texte de T. S. Eliot, pour contre-ténor, ténor, baryton et piano (créé aux Snape Maltings le 26 juin 1971, avec le ténor Peter Pears, le baryton John Shirley-Quirk et le compositeur au piano), ainsi que la Voix d'Apollon dans son dernier ouvrage lyrique, *Death in Venice* (créé le 16 juin 1973 aux Snape Maltings, au côté de Peter Pears dans le rôle de Gustav von Aschenbach). James Bowman est un des cofondateurs, en 1967, du Early Music Consort of London, aux côtés de David Munrow (vents), d'Oliver Brookes (violes) et de Christopher Hogwood (clavecin).

Aux sortilèges d'une ligne de chant limpide et à la fermeté d'un style parfaitement maîtrisé, James Bowman ajoute une puissance vocale dont peu de ses confrères disposent. Il triomphe donc avec éclat dans les partitions que Georg Friedrich Haendel confiait aux castrats : rôles-titres de *Giulio Cesare*, d'*Ottone*, de *Silla*, d'*Orlando*, de *Serse* – il participera le 28 septembre 1979 à sa création en France, à la Grange de la Besnardière, en Touraine – ainsi que les rôles de Ruggiero (*Alcina*), de Polinesso (*Ariodante*) ou de Goffredo (*Rinaldo*). Il s'illustre tout autant dans ses oratorios : *Athalia*, *Deborah*, *Judas Maccabaeus*, *Israel in Egypt* et *Le Messie*. James Bowman est le premier haute-contre à se produire au festival de Glyndebourne, en 1970, sous les traits d'Endymion (*La Calisto* de Pier Francesco Cavalli). Il est appelé par les plus grandes scènes : la Scala de Milan, la Fenice de Venise, les Arènes de Vérone, Paris (Palais-Garnier, Opéra-Comique, Théâtre des

Champs-Élysées), les Opéras d'Amsterdam, de Vienne, de Sydney, de San Francisco, de Dallas, de Santa Fe...

Le répertoire de James Bowman est essentiellement centré sur les musiques anciennes et baroques : Guillaume Dufay, Giovanni Pierluigi da Palestrina, William Byrd, John Dowland, Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi, Henry Du Mont, Matthias Weckman, Dietrich Buxtehude, Heinrich Ignaz Franz von Biber, John Blow, Henry Purcell – le disque conserve le souvenir de son interprétation dans l'intégrale des *Odes and Welcome Songs* –, Johann Kuhnau, Nicolaus Bruhns, François Couperin, Georg Philipp Telemann, Jean-Sébastien Bach, Jean-Baptiste Pergolèse...

James Bowman ne se refuse pourtant pas quelques échappées en terres plus « exotiques » – *Vêpres* d'Alexander Tikhonovitch Gretchaninov, *Carmina Burana* de Carl Orff – et manifeste un intérêt constant pour la musique de son temps. Il chante en effet le Confesseur lors de la création de l'opéra de Peter Maxwell Davies *Taverner* (Covent Garden, 12 juillet 1972), crée le rôle d'Astron de l'opéra de Michael Tippett *The Ice Break* (Covent Garden, 7 juillet 1977) et défend de nombreuses pages contemporaines signées Richard Rodney Bennett, Betty Roe, Robin Holloway, Michael Nyman, Jacques Loussier, Geoffrey Burgon, Alan Ridout... À la tête d'une très vaste discographie, il s'associe aux voix de Robert Tear, d'Emma Kirkby, d'Yvonne Kenny et de Janet Baker, sous la direction de chefs réputés comme Ton Koopman, Frans Brüggen, Robert King, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, Richard Hickox, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Pierre Pierlot, Charles Mackerras, Riccardo Chailly... Il tient le rôle de Feliciano dans *Porporino*, un *pasticcio* – airs provenant d'œuvres de compositeurs divers mais regroupés sur une intrigue nouvelle – donné en 1979 au festival d'Aix-en-Provence. Membre de la Chapel Royal d’Angleterre, il a fondé en 1995, avec le haute-contre français Bertrand Dazin, un ensemble baroque appelé La Cathédrale invisible.

Pierre BRETON

BOYCE WILLIAM (1710 env.-1779)

Organiste, compositeur et éditeur de musique anglais, William Boyce passa toute sa vie à Londres ; chantre, puis élève de l'organiste Maurice Greene à la cathédrale Saint-Paul, il est ensuite organiste dans diverses églises de la ville. En 1749, il reçoit à l'université de Cambridge les grades de bachelier, puis de docteur en musique. Dès 1736, il fait partie de la chapelle royale où il est appointé comme compositeur, et pour laquelle il écrira la plupart de ses anthems ; il y est aussi organiste à partir de 1758, et enfin maître de la musique du roi de 1755 à 1779. Il est en outre directeur du festival des Fils du clergé, pour lequel il compose deux de ses anthems les plus célèbres, *Lord, thou hast been our Refuge*, et *Blessed is he that considered the Poor*, avec accompagnement d'orchestre. À partir de 1747, il aborde la musique de théâtre avec *Peleus and Thetis* (1747), *The Chaplet* (1749) et *The Shepherd's Lottery* (1751), divertissements qui obtiennent un succès durable au Drury Lane Theatre. Ses œuvres instrumentales les plus connues sont les *Douze sonates pour deux violons, avec basse pour violoncelle ou clavecin* (vers 1745), qui devinrent très populaires et furent utilisées comme musiques de scène au théâtre, et ses huit *Symphonies* (1750-1760).

Éditeur de musique, Boyce publie trois volumes de musique d'église, *Cathedral Music* (1760-1778) : les périodes précédentes, notamment élisabéthaine et jacobaine, y sont représentées ; Christopher Tye, Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Morley, Orlando Gibbons y figurent ; mais l'époque de la Restauration domine avec des compositeurs considérés depuis comme mineurs, tels que Henry Aldrich (1647-1710) ou William Turner (1651-1740). Malgré un relatif insuccès à sa parution, cette collection prend rapidement une importance extrême en déterminant le répertoire des chorales de l'Église anglicane ; jusque-là, la musique d'église était diffusée sous forme de manuscrits, la publication antérieure de Barnard, *Church Music* (1641), ayant pratiquement disparu lors de la Restauration. Les commodités offertes par une édition d'un prix abordable étaient telles que les œuvres sélectionnées et éditées par Boyce formèrent peu à peu une sorte de canon standardisé de la musique de l'Église anglicane pour près d'un siècle et demi.

Nicole LACHARTRE

BOYER LUCIENNE (1901-1983)

Rien ne disposait la petite Émilienne-Henriette Boyer, Parisienne de Montparnasse, à faire carrière dans le chant. Issue d’un milieu très modeste, elle découvre avec émerveillement le monde de l’illusion à la faveur d’une matinée au Casino de Paris, où sa mère l’emmène voir Gaby Deslys dans la revue *Laisse-les tomber*, en 1917. Désormais, la jeune fille n’a plus qu’une idée en tête : pénétrer dans cet univers de rêve.

Son lot quotidien, c’est le travail en usine, puis la sténographie, emploi qu’elle n’occupe que deux mois au théâtre de l’Athénée. Car cette ravissante brune aux yeux bleus obtient vite un rôle de figuration dans l’opérette de Claude Terrasse, *La Petite Femme de Loth*. Émilienne-Henriette devient Lucienne (par admiration, semble-t-il, pour le chansonnier Lucien-Boyer) ; elle étudie la comédie, le chant et la danse, tout en travaillant comme modiste pour payer ses cours. Elle pose également pour Jean-Gabriel Domergue et Foujita, et paraît à la Cigale, à l’Eldorado et au théâtre Michel, dans des seconds rôles de comédie ou de revue.

C’est au Concert Mayol, où elle joue des sketches, que l’imprésario américain Lee Shubert la remarque. Il lui fait faire ses débuts dans la chanson chez Fyscher (1926), un cabaret chic de la rue d’Antin où Arletty, Yvonne George, Lys Gauty et Marie Dubas ont fait leurs classes. Lucienne Boyer connaît un succès immédiat et désormais elle se consacrera à la chanson. Après sept mois sur une scène de Broadway, elle reçoit un accueil triomphal du public parisien, qui, en 1927, l’acclame à l’Olympia et à l’Empire.

Pendant des années, Lucienne Boyer va poursuivre sa carrière au music-hall, donnant un récital salle Pleyel (1933), créant une opérette de Jean de Létraz, *La Belle Saison* (1937), avec Jacques Pills (son second mari), et se produisant au cabaret. Elle anime elle-même plusieurs établissements (Les Borgia ; Monseigneur ; Chez les clochards ; Chez elle ; Chez Lucienne), où son répertoire intimiste fait merveille. « J'aime le cabaret, disait-elle. On est tout près de son public, presque mêlé à lui, et l'on peut lire sur son visage tout ce qu'on veut lui faire éprouver. »

Outre *Parlez-moi d'amour* (une chanson de Jean Lenoir restée cinq ans sans interprète), qui lui vaut le premier Grand Prix du disque en 1930, on peut retenir, d'un répertoire voué à la chanson sentimentale, *Les Prénoms effacés*, *Un amour comme le nôtre*, *Mon cœur est un violon* et *Si petite*. Tout l'art de Lucienne Boyer consistait à transfigurer, à force d'émotion et de sincérité, des canevas d'un romanesque souvent trop facile. En l'écoutant détailler, d'une voix chaude, prête à se briser, l'éternelle complainte des amoureux déçus, le spectateur avait l'impression d'être le témoin privilégié d'une confidence. Notons tout de même que Lucienne Boyer fut la créatrice d'une fort belle chanson de Charles Trenet : *Que reste-t-il de nos amours ?* La « dame en bleu » – un surnom que lui valurent ses robes de scène, assorties à la couleur de ses yeux – est une des rares interprètes françaises à avoir fait une carrière extrêmement brillante aux États-Unis. En 1976, Lucienne Boyer fêta ses cinquante ans de chanson sur la scène de l'Olympia. On peut regretter que le cinéma n'ait pas su préserver pour la postérité le souvenir de cette « dame de cœur » de la chanson française. Seul Guy Gilles, dans *Clair de terre* (1970), nous laisse une image de la créatrice de *Parlez-moi d'amour*.

Robert de LAROCHE

BRADSHAW RICHARD JAMES (1944-2007)

Chef d'orchestre, organiste et administrateur canadien d'origine britannique, né le 26 avril 1944 à Rugby, dans le Warwickshire (Angleterre), Richard James Bradshaw étudie en privé l'orgue avec Harold Darke et la direction d'orchestre avec Adrian Boult. Une bourse de la fondation Calouste Gulbenkian lui permet d'intégrer le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, où il se perfectionne auprès de Charles Grove. Chef de chœur au festival de Glyndebourne de 1975 à 1977, où il est assistant de John Pritchard, il occupe de 1977 à 1989 la fonction de chef d'orchestre en résidence à l'Opéra de San Francisco, sous la prestigieuse direction artistique de Kurt Adler. Il apparaît de nouveau au festival de Glyndebourne, où il dirige *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (1985) et *Porgy and Bess* de Gershwin (1986). En 1989, il devient chef permanent de la Canadian Opera Company, à Toronto. Il va travailler sans relâche pour conférer à cette troupe une stature internationale. Promu directeur musical et artistique en 1994, puis directeur général en 1998, il déploie toute son énergie pour que Toronto soit dotée d'une véritable salle d'opéra. Il voit ses efforts récompensés lorsqu'il inaugure la saison 2006-2007 de la compagnie au nouveau Four Seasons Centre for the Performing Arts avec *L'Anneau du Nibelung* de Wagner. Richard Bradshaw meurt le 15 août 2007 à Toronto.

E.U.

BRAHMS JOHANNES (1833-1897)

Introduction

Couvrant les deux derniers tiers du XIX^{e} siècle, Brahms nous présente le cas, unique en son genre dans la musique germanique, de l'artiste de synthèse. Échappant, par sa génération, à la période d'émancipation et de recherches des romantiques de la génération de Schumann, non engagé comme Bruckner, Mahler ou Hugo Wolf dans les prolongements du romantisme ou les recherches d'avenir, Brahms est le type d'artiste statique qui, au centre du XIX^{e} siècle, trouve un équilibre entre l'esprit architectonique du classicisme et la fièvre expressive du romantisme.

• Une existence paisible

Né à Hambourg dans une famille de condition modeste, Brahms fut initié très tôt à la musique par son père, contrebassiste. Dès sa jeunesse, il joue du piano dans les tavernes de matelots de la ville hanséatique, après avoir travaillé l'instrument avec O. Cossel et E. Marxsen. Il donne son premier concert à quatorze ans. En 1853, il devient accompagnateur du violoniste hongrois E. Reményi avec lequel il effectue des tournées de concerts en Allemagne du Nord. La même année, il fait la connaissance de Joachim, de Liszt, et surtout de Schumann dont il provoque l'enthousiasme par ses premières compositions. Après avoir été adopté par le cénacle avant-gardiste de Weimar, il l'est par celui, conservateur, de Leipzig. Il est bientôt nommé directeur des concerts de la cour et de la société chorale du prince de Lippe-Detmold. En 1859, il revient se fixer à Hambourg comme directeur du chœur féminin. En 1862, il s'installe à Vienne qui sera dès lors sa résidence définitive, et où il sera nommé chef de la Singakademie. Désormais très paisible et sans événement saillant, sa vie ne sera plus que celle de sa production de chaque jour. En 1872, il devient chef de la Gesellschaft der Musikfreunde. Il est alors une célébrité internationale, encore que ses œuvres soient âprement discutées à Vienne même. Une assez sotte cabale de ses amis et de ceux de Wagner dressera pendant un temps Ies deux hommes l'un contre l'autre, hostilité qui, en dépit des apparences, n'aura jamais aucun fondement réel. La fin de sa vie se partagera entre Vienne et quelques voyages en Suisse, dans le Salzkammergut, et dans la Forêt-Noire où il s'isole pour composer. Il finit ses jours à Vienne.

• Esthétique et style

L'esthétique et le style de Brahms doivent très peu à une formation d'école et beaucoup à l'instinct, au hasard ainsi qu'aux origines ethniques du compositeur. Vouloir, comme on le fait trop souvent, réduire son art à un académisme ou à un néo-classicisme est une erreur non seulement d'ordre spirituel et moral, mais aussi d'ordre matériel.

Brahms est essentiellement un bas-Allemand, un Allemand du Nord. Les aspects viennois ou hongrois que l'on pourra découvrir dans sa musique de maturité ne sont qu'accidents de surface et passagers. Le génie de Brahms est avant tout celui d'un Nordique. Et c'est à ce titre qu'il a son profil classique et son profil romantique, dualité qui lui permettra de trouver une solution de circonstance au milieu du XIX^{e} siècle et d'échapper au dessèchement du néo-classicisme comme à l'impasse, à l'hypertrophie, du néo-romantisme.

Nordique donc, villageois conservateur et luthérien strict, il a le goût de l'ordre et de la rigueur de la forme : la formation bourgeoise reçue de Marxsen renforce ces dispositions. Mais, comme chez tout Allemand nordique, il y a chez Brahms une exaltation intérieure qui fait contraste, exaltation encore développée par une formation littéraire d'autodidacte, acquise dès l'enfance par le jeune Brahms dont les lectures ont été les œuvres de Theodor Storm, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Jean-Paul, Eichendorff, ainsi que les sagas scandinaves et autres légendes nordiques que lui avaient fait connaître les *Voix des peuples à travers leurs chants* de Herder. L'influence directe de ce dernier est nettement marquée dans ses premières pièces pour piano. Tout cela crée chez le jeune Brahms un climat de rêve tendre et fantastique qui planera sur toute son œuvre.

En réalité, il a ainsi puisé aux sources les plus authentiques du classicisme et du romantisme sans toutefois jamais se référer aux formes baroques du premier, ni aux manifestations volontiers pathologiques du second. Parler de l'esthétique de Brahms est somme toute chose assez vaine dans la mesure où cette esthétique ne s'analyse que difficilement et échappe au catalogue. Elle se dégage, au hasard des heures et des jours, de son besoin de confidence – en quoi Brahms est bien de son siècle. Il se refuse à tout système, à toute attitude de pensée musicale (c'est la raison pour laquelle il n'appartiendra jamais vraiment ni au cénacle de Weimar, ni à celui de Leipzig) et, en dehors de la syntaxe et de la forme, il n'y a chez lui rien de volontaire.

En revanche, le style s'analyse avec une certaine facilité. Brahms n'emprunte, en effet, que des schémas classiques qu'il traite avec respect, mais sans timidité. S'il s'agit de sonate, de symphonie ou de concerto, il exploite avec rigueur l'architecture traditionnelle.

Mais il en magnifie les proportions, les amplifie, et enrichit le matériel thématique comme le matériel rythmique. L'allégro de sonate brahmsien comprend souvent jusqu'à trois, quatre, ou sept thèmes différenciés au lieu des deux motifs traditionnels. La variation prend une liberté, une diversité et une ampleur inconnues à l'époque – et de cet esprit de variation, il nourrit les développements de ses allégros, la substance de ses mouvements lents, et le renouvellement incessant de certains finales en forme de chaconne ou de rondo.

Le sens du rythme est chez lui particulièrement varié, encore qu'il ne sorte pas des rythmes rationnels. Les superpositions de pulsations diverses sont fréquentes et s'enrichissent mutuellement en s'opposant, tout en gardant leur vie rythmique propre et leurs fonctions autonomes. Ce sens du rythme se rattache fréquemment à l'instinct et au souci nationalistes et populaires de Brahms, instinct et souci qui sont, de même, essentiellement romantiques.

La mélodie est jaillissante, et s'impose par cette force même. Elle n'est pas toujours d'une grande originalité ni d'une grande nouveauté, mais elle n'est jamais vulgaire, facile, ni plate. Et si elle donne parfois une impression de déjà entendu, c'est en raison de la parenté qu'elle conserve presque constamment avec les chants et danses populaires.

• L'œuvre pour piano

L'œuvre pour piano de Brahms comporte une cinquantaine de compositions, tant sonates, variations et ballades, que *Klavierstücke* divers. C'est là un ensemble qui constitue la partie la plus essentiellement significative du génie du musicien. Cette production pianistique s'étend sur toute sa vie et a la valeur d'un journal intime.

L’écriture pianistique présente des difficultés d’exécution redoutables, mais elle ne sacrifie jamais à la virtuosité artificielle de l’époque. Elle a un caractère symphonique très marqué (certaines œuvres comme les *Haendel-Variations* contiennent de véritables suggestions orchestrales).

Au point de vue du style, il faut signaler quelques tournures fréquentes : progression de tierces, de sixtes, d’octaves, ainsi que leurs doublures, lesquelles produisent les effets symphoniques en question. Il faut noter aussi la tendance à choisir de grands intervalles mélodiques, ce qui, s’ajoutant aux superpositions rythmiques et aux syncopes fréquentes, contribue à donner à l’écriture pianistique de Brahms une physionomie plastique très personnelle.

Quant à la forme, elle peut se réduire à trois aspects. En premier lieu, la grande forme avec les trois sonates et les pièces s’apparentant à la ballade. En deuxième lieu, un groupe de caractère technique avec la série des variations. En troisième lieu, un groupe de caractère contemplatif avec les différentes pièces lyriques de petites dimensions (intermezzo, capriccio, fantaisie). Il se trouve que le premier groupe correspond plutôt à la jeunesse, le deuxième à la maturité et le troisième à la vieillesse.

• La musique de chambre

À côté du chapitre pianistique, celui qui revêt le plus d’importance et de signification dans la production de Brahms est celui de la musique de chambre. Elle comporte vingt-quatre œuvres allant de la sonate à deux jusqu’au sextuor. Comme la musique pour piano, elle est d’une inspiration intime, elle a un caractère de confidence, mais elle est assujettie à un souci formel plus poussé et plus constant.

Ici, Brahms s’en tient strictement au cadre beethovénien et n’introduit aucune innovation dans la conduite et la structure du discours instrumental. La forme sonate et l’esprit de variation y sont exploités dans l’esprit traditionnel, mais avec une singulière richesse d’invention et une infinie souplesse d’écriture. C’est dans cette partie de son œuvre que Brahms jette des thèmes avec le plus de prodigalité et que, d’autre part, le travail thématique est le plus poussé. On notera enfin, toujours en ce qui concerne la forme, que Brahms, doué d’esprit de synthèse comme on l’a déjà dit, aime fréquemment à combiner les structures de la forme sonate et du rondo, ce qui assouplit l’un et l’autre cadre et permet une liberté très grande au discours, lui évitant ainsi toute raideur académique.

L’esprit de la musique de chambre de Brahms est totalement celui de la « musique pure » ou, comme disent les Allemands, de la « musique absolue ». Toutefois, des prétextes d’inspiration sont parfois visibles : telle source littéraire, dans les sonates pour violon et piano ; telle impression née de la nature, et c’est le cas de la majorité de ces compositions ; plus rarement une suggestion de caractère tragique comme c’est le cas pour le *Quatuor* pour piano et cordes op. 60.

• La musique symphonique

Malgré les encouragements de Schumann, Brahms est venu relativement tard à la symphonie : passé la quarantaine. L’orchestre symphonique l’avait, certes, attiré dès sa jeunesse (*Sérénade* op. 11, *Variations sur un thème de Haydn* op. 56), mais jamais il n’avait été tenté par un style qui était alors en pleine vigueur et en pleine nouveauté, la musique à programme.

Ses quatre symphonies s’échelonnent sur une brève période de dix ans (1876-1885). Elles sont les filles des symphonies de Beethoven et traitent avec ampleur le cadre traditionnel. Le travail thématique de développement y est très poussé, mais avec moins de souplesse peut-être que dans la musique de chambre, et l’esprit de variation y est souvent présent. Sur le plan de l’expression, ce sont des œuvres d’une exaltation mesurée, souvent d’un sentiment sylvestre ou pastoral à moins que ce ne soit d’un pathétique affectueusement passionné. Elles ne jettent pas de flammes dévorantes : ce sont les fruits d’un midi sans démon. Elles ont de la grandeur et de l’éloquence, mais jamais de grandiloquence. L’orchestration en est robuste, touffue, puissante et musclée. Il est permis de la trouver épaisse à côté de bien d’autres, mais elle n’a jamais la gaucherie de celle de Schumann ni l’abondance parfois excessive de celle de Bruckner. C’est une orchestration dont le principal mérite est d’être celle de cette musique.

Au même domaine symphonique appartiennent les quatre concertos : deux pour le piano, un pour violon, et un pour violon et violoncelle. Ennemi de la virtuosité gratuite et artificielle, Brahms traite le style concertant d’une façon très personnelle : le ou les solistes y sont presque constamment mêlés au discours général des instruments – ce qui tient à la vocation symphonique de la pensée brahmsienne. Ces solistes, qui ne sont pas des virtuoses systématiquement acrobatiques, introduisent dans ces partitions un élément de variété, de contraste et de relief que n’ont pas les symphonies. Les concertos sont brillants, puissants, mais ils se refusent aux coquetteries d’époque : la virtuosité y est au service exclusif de la musique.

• La musique religieuse

À part quelques motets, et préludes et fugues pour orgue, la musique religieuse de Brahms est surtout caractérisée par le *Requiem allemand,* œuvre capitale et unique en son genre à la période romantique. D'esprit typiquement luthérien, l'ouvrage ne s'enferme cependant pas dans les rigueurs de la liturgie. L'esprit et non la lettre : encore une manifestation caractéristique de la tendance de Brahms pour les réalisations de synthèse. Le compositeur s'y crée en quelque sorte sa propre liturgie en choisissant lui-même des textes dans les saintes Écritures, en les ordonnant en une sorte de dramaturgie qui lui est propre, faisant de ce grand « concert spirituel » plus une ode à la mort qu'un véritable *Requiem*.

• Le lied

Le nombre des lieder de Brahms s'élève à quelque trois cents pièces. La plupart ont le caractère et le style du *Volkslied,* même lorsqu'ils sont essentiellement lyriques. Toutefois on trouve parfois, dans ce vaste ensemble, l'esprit cyclique qui avait souvent possédé Schubert et Schumann : à cet égard, il convient de citer le cycle de *La Belle Maguelone* (*Magelone Romanzen*) sur les poèmes de Tieck, sorte de roman de chevalerie en quinze pièces dans le caractère de la ballade, ainsi que les *Quatre Chants sérieux,* cycle de méditations spirituelles sur des textes de la Bible et de saint Paul.

Claude ROSTAND

Bibliographie

J. BRAHMS, *Brahms Briefwechsel,* Deutsche Brahms-Gesellschaft éd., 16 vol., Berlin, 1907-1922.

Études

E. Evans, *Historical, Descriptive and Analytical Account of the Entire Works of Brahms*, 4 vol., Londres, 1912
K. Geiringer, *Brahms, sa vie, son œuvre*, Buchet-Chastel, Paris, 1982, rééd. 1998
M. Harrison, *The Lieder of Brahms*, Praeger, New York, Washington, 1972
J. Horton, *La Musique d’orchestre de Brahms*, Actes sud, 1989
B. Jacobson, *The Music of Johannes Brahms*, Fairleigh Dickinson Univ. Press, Londres, 1978
B. James, *Brahms, a Critical Study*, Praeger, New York, Washington
M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 vol., 1904-1914
F. May, *The Life of Johannes Brahms*, 2 vol., Londres, 1905
C. Rostand, *Brahms*, Fayard, Paris, 1978, rééd. 2000
R. H. Schauffler, *The Unknown Brahms*, New York, 1940
Y. Tiénot, *Brahms*, Henri Lemoine et C^{ie}, Paris, 1968.

BRĂILOIU CONSTANTIN (1893-1958)

Constantin Brăiloiu passa son enfance à Bucarest, où il naquit le 13 août 1893. Il se passionna très tôt pour les chants populaires roumains, qui constituèrent un fondement musical à toutes ses recherches musicologiques ultérieures. Après des études secondaires à Bucarest, Vienne et Lausanne, il étudia la composition musicale au Conservatoire de Paris, où il fut l'élève d'André Gédalge de 1912 à 1914. Il demeura en Roumanie de 1914 à 1943, déployant des activités diverses : critique, enseignement et recherches folkloriques. Il débuta comme compositeur tout en collaborant à la *Tribune de Lausanne* et au *Luptatorul* (Le Lutteur), quotidien de Bucarest fondé en 1920 par son ami Léon Algazi. Il enseigna l'histoire de la musique et l'esthétique musicale à l'Académie royale de musique et devint Rector et professeur à l'Académie de musique religieuse de Sainte-Patriarchie (1929-1935). Il fonda la Société des compositeurs roumains avec Georges Enesco en 1926 et créa en 1928 l'Institut du folklore roumain à Bucarest. Nommé conseiller culturel au ministère des Affaires étrangères en 1938, il fut envoyé en mission à Berne auprès de la légation roumaine de 1943 à 1946. En 1944, il fonda à Genève, avec Laszlo Lajtha, les Archives internationales du folklore musical. À la suite des changements politiques en Roumanie après la guerre, il émigra et s'établit à Paris, tout en continuant de travailler au musée de Genève. Il entra en 1948 au Centre national de la recherche scientifique comme chargé puis maître de recherche. Il participa à l'activité du département d'ethnologie musicale au musée de l’Homme et de l’Institut de musicologie de l’université de Paris. Il continuait d’assumer la direction de ses archives au musée de Genève, et c’est au cours d’un de ses voyages semestriels qu’il succomba d’une congestion cérébrale, à Genève, le 20 décembre 1958.

Pendant les quinze dernières années de sa vie, Brăiloiu s’est attaché avec rigueur à dégager les règles auxquelles obéit le rythme du chant (« Le Giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine », in *Polyphonie*, 2^e cahier, 1948) ou de la poésie paysanne roumaine (« Le Vers populaire chanté », in *Revue des études roumaines,* vol. II, 1954), celles qui définissent, par-delà les frontières de la Roumanie, certaine musique instrumentale de danse (« Le Rythme Aksak », in *Revue de musicologie*, déc. 1951), sur le plan universel, enfin, celles qui, d’une part, régissent jeux, contines ou rondes d’enfants (« Le Rythme enfantin : notions préliminaires », in *Les Colloques de Wégimont*, 1954, Elsevier, Paris-Bruxelles, 1956), d’autre part, cette fois dans la dimension mélodique, la tonalité primitive (« Sur une mélodie russe », in *Musique russe*, t. II, P.U.F., Paris, 1953). Collaborateur de l’U.N.E.S.C.O., il produisit entre 1951 et 1958 une *Collection universelle de musique populaire enregistrée* comportant quarante disques.

Constantin Brăiloiu publia également « Esquisse d’une méthode de folklore musical », in *Revue de musicologie,* nov. 1931 ; « Le Folklore musical », in *Musica Aeterna,* M.S. Metz, Zurich, 1949 ; « Pentatonismes chez Debussy », in *Studia memoriae Belae Bartok sacra,* Aedes Academiae scientiarum hungaricae, Budapest, 1956 ; « Réflexions sur la création musicale collective », in *Diogène,* n^o 25, janv.-mars 1959.

Oruno D. LARA

BRAÏLOVSKI ALEXANDRE (1896-1976)

Né à Kiev le 16 février 1896 et mort à New York le 25 avril 1976, le pianiste américain d'origine russe Alexandre Braïlovski fut, à Vienne, entre 1911 et 1914, l'élève de Theodor Leschetizky. Très doué et précoce, il ne commença que relativement tard ses tournées internationales ; à ce retard contribua naturellement la Première Guerre mondiale. Il se rendit célèbre aux États-Unis à partir de 1924 et c'est dans ce pays qu'il proposa, pour la première fois, des cycles de concerts entièrement consacrés à un seul compositeur : Frédéric Chopin.

Durant toute sa carrière, Braïlovski se consacra en effet à peu près exclusivement aux œuvres de Chopin. Cette spécialisation à outrance en fit, pour bien des amateurs de piano du monde entier, un interprète modèle de ce musicien. On était cependant loin du compte. Sur le plan de la virtuosité, il n'y avait rien à dire : les doigts de Braïlovski se promenaient sur les touches avec une sûreté absolue. Mais l'œuvre de Chopin ne se résume pas à la virtuosité, c'est avant tout de la musique et de la poésie. Or Braïlovski le poète et Braïlovski le musicien, en admettant qu'ils aient jamais existé, étaient très loin de l'esprit, du style de Chopin.

Certes, Braïlovski ne manquait pas de circonstances atténuantes. Il a vécu et œuvré à une époque où l'image que le monde musical et les mélomanes se faisaient de Chopin était suprêmement fausse. En ce temps-là – et c'était un héritage de la seconde moitié du XIX^e siècle – Chopin était, tout d'abord, un compositeur essentiellement féminin, ce mot étant pris, dans ce cas, en un sens péjoratif.

Sa musique était un susurrement, la suavité et seulement la suavité, c’était aussi un peu une certaine coquetterie. Il ne fallait surtout pas la jouer en force, avec vigueur, mais au contraire en douceur, en mollesse, en rêverie inorganisée. C’était le Chopin des jeunes filles chlorotiques de très bonne famille, à qui le piano servait de dérivatif aux frustrations que la morale triomphante leur imposait.

Cette « conception » de la musique de Chopin était celle de Braïlovski. Certes, le virtuose était parfait, mais le musicien n’avait aucune idée de ce qu’avait été le véritable Chopin : un malade, bien sûr, mais qui dans cette maladie trouvait une source d’énergie humaine insoupçonnée et qui, en musique, oubliait son mal, composait sainement, héroïquement, et pas seulement quand il évoquait sa Pologne natale, écrasée sous la botte russe.

Braïlovski s’est rendu célèbre par ses « rubatos », c’est-à-dire par ses continuels changements de tempo, accélérations, ralentissements au cours d’une seule phrase. Évidemment, un certain rubato fait partie du style de Chopin, il ne faut pas jouer sa musique d’une manière métronomique. Mais Chopin lui-même disait à ses élèves : « La main gauche doit conserver implacablement le tempo une fois donné, et dans ce cadre, mais dans ce cadre seulement, la main droite peut rêver, se promener hors du tempo par instants, y revenir toujours assez vite pour que le tempo général ne change pas. » Braïlovski était loin de suivre ces recommandations. Et même lorsqu’une conception plus saine de la musique de Chopin a commencé à s’imposer vers les années 1930, Braïlovski est resté fidèle à lui-même. Et s’est-il jamais rendu compte de l’importance du « précurseur » Chopin, de celui où Wagner lui-même devait puiser les secrets de l’utilisation du chromatisme modulant ? Il ne le semble pas ; car dans ce cas, il aurait peut-être cherché à approfondir un style où la musique pure triomphe toujours des maniérismes et de la sentimentalité facile.

Antoine GOLÉA

BRAININ NORBERT (1923-2005)

Violoniste autrichien. À l’issue d’ un concert donné par Yehudi Menuhin, Norbert Brainin décide, à l’âge de six ans, d’apprendre le violon. Il se réfugie à Londres en 1939, où il retrouve deux violonistes viennois, Peter Schidlof et Siegmund Nissel. Avec eux et le violoncelliste Martin Lovett, il fonde en 1947 l’Amadeus Quartet (en français, Quatuor Amadeus). Le Quatuor connaît un succès immédiat et réalise des enregistrements, notamment des quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Schubert, qui restent des références. Son répertoire brille surtout dans les classiques du XIX^{e} siècle, sans négliger pour autant la musique de son temps. Réduite à trois par la mort de Schidlof, en 1987, la formation prend le nom d’Amadeus Ensemble.

E.U.

BRANT HENRY DREYFUSS (1913-2008)

Compositeur, flûtiste, pianiste et organiste américain d'origine canadienne, un des protagonistes de l'avant-garde musicale américaine. Né le 15 septembre 1913 à Montréal (Québec), il étudie au McGill Conservatorium of Music de sa ville natale (1926-1929) avant de s'établir en 1929 à New York, où il poursuit des études académiques à l'Institute of Musical Art (1929-1934) et à la Juilliard Graduate School (1932-1934), tout en prenant des leçons en privé auprès de Wallingford Riegger et de George Antheil pour la composition et de Fritz Mahler pour la direction d'orchestre. Passionné de jazz, il est à cette époque orchestrateur et arrangeur pour Benny Goodman et André Kostelanetz. Influencé par Charles Ives, il utilise dès ses premières compositions des effectifs non conventionnels, comme en témoignent des pièces comme *Angels and Devils*, pour flûte solo et dix autres flûtes (1931), ou *Music for a Five and Dime Store*, pour violon, piano et ustensiles de cuisine (1932). À partir du début des années 1950, influencé par *The Unanswered Question* de Ives, mais aussi par *Areas*, pour cinq ensembles de jazz, de Teo Macero (1952), il s'attache à « confronter entre eux deux (et de préférence davantage) types de musique entièrement différents » et s'intéresse à la spatialisation de la musique. Avec ses cinq groupes orchestraux dispersés dans la salle, *Antiphony I* (1953) annonce ainsi *Gruppen* de Stockhausen (1955-1957). Il continue de travailler sur des combinaisons instrumentales inusitées, comme dans *Orbits*, pour soprano, 80 trombones et orgue (1979). Il enseigne la composition et l'orchestration à la Columbia

University (1945-1952), à la Juilliard School (1947-1954) et au Bennington College, dans le Vermont (1957-1980). Il a publié en 2007 un manuel d’orchestration, *Textures and Timbres*. Il meurt à Santa Barbara (Californie) le 26 avril 2008.

E.U.

BRASSENS GEORGES (1921-1981)

Introduction

Il existe peu de révolutions dans l’histoire de la chanson française mais, indiscutablement, la survenue de Brassens constitue l’une d’elles. Dès ses premières apparitions, il parvient à diviser le public et à créer le scandale : les uns condamnent son anarchisme et son vocabulaire cru, les autres louent son style et son audace. Ne se réclamant d’aucune chapelle, il détaille sa vision de l’humanité en mettant en scène des personnages souvent caricaturaux mais toujours porteurs de faiblesses, d’angoisses, de cruauté, de bêtise, d’illusions et d’espoirs. Tout au long de son œuvre il explorera son petit théâtre personnel, bucolique et peuplé de gendarmes, de filles au grand cœur, de curés, de mégères, de maris cocus, de copains...

Peu de chanteurs ont connu une gloire aussi constante. Chacun de ses disques était attendu comme un évènement. Lorsqu’il investissait Bobino, ce n’était jamais pour moins de trois mois. Cette adhésion populaire s’explique par l’exigence dont Brassens a toujours fait preuve, tant dans l’écriture de ses textes que par l’originalité de ses mélodies. Il s’est appliqué à traiter des sujets universels et si parfois il apparaît moralisateur, force est de reconnaître que ses propos sont intemporels et restent toujours d’actualité. « J’ai l’impression de ressembler à mes chansons. On n’entre pas dans mes chansons comme dans un moulin. Heureusement qu’on n’y entre pas trop vite, sinon on en sortirait trop vite. »

Chef de file d’une expression qu’il n’a jamais considérée comme mineure puisqu’elle s’adresse au cœur et à l’intelligence des hommes, il a placé la barre si haut qu’elle donne le vertige à certains et permet aux meilleurs de donner le plus juste, le plus sincère et le plus beau.

• La mauvaise herbe

Georges Charles Brassens naît le 22 octobre 1921 à Sète, dans l’Hérault, de Jean-Louis Brassens, un maçon tolérant et libre-penseur, et d’Elvira Dragosa, napolitaine d’origine et fervente catholique. Le jeune garçon grandit entre la garrigue et la mer, entre l’anticléricalisme paternel et le catéchisme imposé par la mère. Très jeune, il découvre la chanson en famille : « Je suis né dans la chanson. Mon père était capable de reconstituer une mélodie instinctivement et moi, à cinq ans, je connaissais deux cents chansons. » Il découvre ainsi Tino Rossi, Jean Tranchant, Mireille, mais c’est le jazz qui le séduit le plus, et les artistes qui sont influencés par cette musique : Ray Ventura et, surtout, Charles Trenet.

Élève médiocre et distrait, il brille uniquement en gymnastique. Son intérêt pour la poésie naîtra d’une rencontre, en 1936, avec un professeur de français, Alphonse Bonnafé. En 1939, ses études sont interrompues – il est alors en classe de troisième – à la suite d’un cambriolage dans lequel il est impliqué. Ses parents l’envoient à Paris vivre chez une de ses tantes.

• Chez Jeanne

En 1940, Brassens s’installe dans le XIV^{e} arrondissement, où il restera sa vie entière. Tout en travaillant dans un atelier de reliure des usines Renault de Boulogne-Billancourt, il s’essaye à la musique sur le piano droit du salon de sa tante et achète, chez les bouquinistes, des recueils de poèmes qu’il annote consciencieusement. C’est à cette époque qu’il rencontre Jeanne Le Bonniec, une couturière bretonne qui vit avec son mari dans une maisonnette de l’impasse Florimont, dans le XIV^{e} arrondissement. Il s’installe chez eux ; malgré les conditions spartiates du logement, il y restera jusqu’en 1967.

En 1942, il publie à compte d’auteur un recueil de poèmes, *À la venvole*, et commence à écrire des chansons. Mais, en mars 1943, il est envoyé en Allemagne, à Basdorf, pour le Service du travail obligatoire. De cette époque, il gardera une bande d’amis indéfectibles, parmi lesquels Pierre Onténiente, dit Gibraltar, qui restera jusqu’à sa mort son homme de confiance. À Basdorf, il interprète ses premières chansons et certaines, écrites alors, ne connaîtront le succès que dix ans plus tard : *Brave Margot*, *Bonhomme*, *Pauvre Martin*. À la faveur d’une permission, il rentre chez Jeanne et s’y cache jusqu’à la fin de la guerre.

La paix revenue, il continue d’écrire des chansons et signe Jo la Cédille ou Gilles Corbeau des articles dans le journal anarchiste *Le Libertaire*.

En 1950, il s’est constitué un répertoire : *La Chasse aux papillons*, *Le Parapluie*, *Le Gorille*, *J’ai rendez-vous avec vous*, *La Mauvaise Réputation*... En 1952, la chanteuse Patachou, directrice d’un cabaret à Montmartre, l’auditionne ; elle est conquise par l’homme et ses chansons. Immédiatement elle met *Brave Margot*, *La Prière*, *Les Amoureux des bancs publics* à son propre répertoire, inclue Brassens au programme et l'emmène en tournée avec Les Frères Jacques. Elle lui présente Jacques Canetti, qui sera l'artisan de son succès. Canetti engage Brassens dans son théâtre des Trois-Baudets, à Montmartre, et, malgré l'absence de succès et les dures critiques fréquentes, lui fait signer un contrat d'enregistrement chez Polydor. Alors que les chansons sont arrangées avec violons et orchestres, Brassens choisit l'option minimaliste : guitare et contrebasse.

• Les trompettes de la renommée

En quelques mois, Brassens réussit à capter l'attention de la presse et du public. En février 1953, neuf disques 78-tours sont déjà parus. À la fin de l'année, il passe en vedette à Bobino, le célèbre music-hall parisien de la rive gauche. Malgré ce foudroyant succès, qui ne se démentira jamais, la radio nationale ne diffuse jamais ses chansons, interdites par le comité d'écoute. C'est seulement en 1955, avec la création d'Europe n° 1, que celles-ci peuvent enfin passer sur les ondes.

Brassens est pourtant le poète que la France s'est choisi. Les uns réprouvent ses mots grossiers et son anarchisme alors que les autres se réjouissent des volées de bois vert qu'il distribue allègrement à l'Église, à la police et aux bourgeois ; mais tous se réconcilient grâce à la *Chanson pour l'Auvergnat*, *Les Copains d'abord* ou la *Supplique pour être enterré sur une plage de Sète*.

Les succès s'enchaînent. Brassens met en musique quelques poèmes : la *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon, *Il n'y a pas d'amour heureux* de Louis Aragon, *Gastibelza* de Victor Hugo, *La Marine* de Paul Fort, *Les Passantes* d'Antoine Pol... Mais ce sont ses propres textes qui lui ouvrent les portes de la postérité.

Son écriture utilise des formes linguistiques classiques, parfois désuètes (« callypige » dans *Vénus callipyge*, « vergogne » dans *Les Quatre Bacheliers* ou *Hécatombe*...), elle use de références culturelles souvent issues de chansons populaires (*Dans l'eau de la claire fontaine*, *Les Sabots d'Hélène*...). Brassens se fait maître dans l'art de détourner les expressions toutes faites, les lieux communs : « J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main » (*La Non-Demande en mariage*), « Les femmes adultères d'abord ! » (*À l'ombre des maris*), « Dans ma gueule de bois j'ai tourné sept fois ma langue... » (*Le Vin*)...

Le public le sacre poète de la chanson. Avant lui, aucun chanteur n'avait accédé à ce statut. Les professeurs de français font volontiers écouter certaines de ses chansons à leurs élèves, tandis que des milliers de jeunes apprennent la guitare dans son sillage. Une tradition persistante voudrait que la musique de Brassens soit monotone, voire monocorde. Si le choix du dépouillement de l'accompagnement peut donner cette impression, il est indiscutable que les mélodies de Brassens constituent l'un des atouts majeurs de son succès. Influencé par les chansons napolitaines maternelles et les succès populaires des années 1930, Brassens a su composer des refrains mémorisables sur des harmonies extrêmement savantes que peu de guitaristes arrivent à reproduire aisément.

Brassens meurt à Saint-Gély-du-Fesc, près de Montpellier, le 29 octobre 1981. En moins de trente ans de carrière, il a donné une nouvelle identité à la chanson française et, sans le vouloir, a créé une école. De Jacques Brel à Cali en passant par Pierre Perret, Renaud, Maxime Le Forestier, Alain Souchon, Francis Cabrel, nombreux sont ceux qui le vénèrent et se réfèrent à son œuvre, à son attitude et à ses engagements.

Bibliographie

G. Brassens, *À la venvole,* Albert Messein, Paris, 1942 ; *La Tour des miracles,* Éditions J.A.R, Paris, 1953, nouvelle édition Union générale d'éditions, coll. 10-18, Paris, 1973, nouv. éd., Stock, Paris, 1991

A. Bonnafé & L. Rioux, *Georges Brassens,* Seghers, Paris, 1987

R. Fallet, *Brassens,* Denoël, Paris, 1966, nouv. éd., *ibid.*, 2001

E. Miramont, *Brassens,* l'Archipel, Paris, 1993 ; nouv. éd. revue et augmentée *Brassens avant Brassens, de Sète à l'impasse Florimont, ibid.*, 2001

L. Nucéra, *Brassens, délit d'amitié,* l'Archipel, 2001, nouv. éd. Archipoche, Paris, 2006

A. Poulanges, *Brassens : le temps ne fait rien à l'affaire,* Textuel, Paris, 2001

A. Poulanges & A. Tillieu dir., *Les Manuscrits de Brassens : chansons, brouillons et inédits, ibid.*, 2001

J.-P. Sermonte, *Brassens au bois de son cœur : trente ans de chansons,* D. Carpentier, Paris, 2001

A. Tillieu, *Auprès de son arbre,* Julliard, Paris, 1983, nouv. éd. *Brassens : auprès de son arbre,* Ananké-Lefrancq, Bruxelles, 2001

J. Vassal, *Georges Brassens ou la chanson d'abord,* Albin Michel, Paris, 1991

J. Vassal & P. Onténiente, *Brassens. Le regard de « Gibraltar »,* Fayard, coll. Chorus, Paris, 2006.

Discographie originale sélective (albums accompagnés de leurs principaux titres)

La Mauvaise Réputation (Polydor, 1953) : *La Mauvaise Réputation, Le Fossoyeur, Le Gorille, Le Petit Cheval, Ballade des dames du temps jadis, La Chasse aux papillons, La Marine, Il suffit de passer le pont*

Les Amoureux des bancs publics (Philips, 1954) : *Les Amoureux des bancs publics, Brave Margot, Pauvre Martin, La Cane de Jeanne, J'ai rendez-vous avec vous, Le Vent, Il n'y a pas d'amour heureux, La Mauvaise Herbe*

Chanson pour l'Auvergnat (Philips, 1955) : *Chanson pour l'Auvergnat, Les Sabots d'Hélène, Une jolie fleur, Auprès de mon arbre, Gastibelza, Le Testament*

Je me suis fait tout petit (Philips, 1956) : *Je me suis fait tout petit, Au bois de mon cœur, Le Vin*
Le Pornographe (Philips, 1958) : *À l'ombre du cœur de ma mie, Le Pornographe, La Femme d'Hector, Les Funérailles d'antan*
Le Mécréant (Philips, 1960) : *La Traîtresse, La Ballade des cimetières, Pénélope, Le Mécréant, Le Verger du roi Louis*
Les Trompettes de la renommée (Philips, 1962) : *Les Trompettes de la renommée, Jeanne, Dans l'eau de la claire fontaine, Si le Bon Dieu l'avait voulu, Les Amours d'antan, Le Temps ne fait rien à l'affaire, Marquise*
Les Copains d'abord (Philips, 1964) : *Les Copains d'abord, La Tondue, Vénus callipyge, Le Mouton de Panurge, Saturne*
La Non-Demande en mariage (Philips, 1966) : *Supplique pour être enterré sur une plage de Sète, Les Quatre Bacheliers, La Non-Demande en mariage, Le Grand Chêne*
La Religieuse (Philips, 1969) : *Misogynie mise à part, Bécassine, La Religieuse*
Fernande (Philips, 1972) : *Heureux qui comme Ulysse, Fernande, Mourir pour des idées, Les Passantes*
Don Juan (Philips, 1976) : *Trompe la mort, Tempête dans un bénitier, Boulevard du temps qui passe, Don Juan, Cupidon s'en fout.*

BRAUN VICTOR (1935-2001)

Baryton canadien. Il débute en 1961, à Toronto, dans le rôle d'Angelotti (*Tosca* de Puccini) puis rejoint la Canadian Opera Company. Il appartient aux troupes de l'Opéra de Francfort-sur-le-Main (1964-1967), de la Staatsoper de Hambourg (1968-1969), de la Bayerische Staatsoper de Munich (à partir de 1967). Il se produit au Covent Garden de Londres, à la Scala de Milan, au Metropolitan Opera de New York... Son répertoire comprend une centaine de rôles, parmi lesquels les barytons straussiens (Jochanaan dans *Salomé*, Orest dans *Elektra*, Bacchus dans *Ariadne auf Naxos*, Mandryka dans *Arabella*, Jupiter dans *Die Liebe der Danaë*, La Roche dans *Capriccio*...), le rôle-titre de *Doktor Faust* de Busoni, Golaud (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Giorgio Germont (*La Traviata* de Verdi), Wolfram (*Tannhäuser* de Wagner), Amfortas (*Parsifal* de Wagner), Alfonso (*Così fan tutte* de Mozart), le rôle-titre de *Wozzeck* de Berg ; un de ses emplois de prédilection est le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski. Au festival d'Aix-en-Provence, il se produit en 1999 dans le rôle d'Agamemnon de *La Belle Hélène* d'Offenbach, qu'il reprend au festival de Salzbourg en 2000.

E.U.

BRAXTON ANTHONY (1945-)

Compositeur, musicologue, écrivain et multi-instrumentiste américain, Anthony Braxton est « une personnalité de premier plan dans la fusion du free jazz et de la musique contemporaine „savante“, mais il est tout aussi à l’aise dans chacun de ces domaines, que ce soit dans l’improvisation free, l’interprétation de standards du jazz ou la composition, où il puise son inspiration à des sources aussi diverses que les musiques aléatoire, atonale, électronique et concrète » (Barry Kernfeld).

Né le 4 juin 1945 à Chicago, Anthony Delano Braxton commence à jouer du saxophone alto dès l’âge de quatorze ans ; ses principales influences sont alors John Coltrane, Warne Marsh et Paul Desmond. Il étudie la philosophie et la composition à la Roosevelt University de sa ville natale (1966-1968). En 1966, il devient membre de l’Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.) – une « coopérative » qui rassemble des musiciens et des artistes noirs soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir l’émergence d’une musique nouvelle – et affirme rapidement un style d’une grande originalité. Ouvert à toutes les expérimentations, il sera le premier à enregistrer un album comportant uniquement des solos de saxophone sans accompagnement (*For Alto*, 1968).

Anthony Braxton effectue des tournées en Europe en 1969 et en 1970 – avec des membres de l’A.A.C.M. et la Creative Construction Company, trio qu’il a formé avec le violoniste Leroy Jenkins et le trompettiste Leo Smith – et se forge rapidement une renommée internationale. En 1970, il rejoint l'ensemble Musica Elettronica Viva. Il est au côté de Chick Corea dans la coopérative de free jazz que constitue le quartette Circle (1970-1971 ; *The Paris Concert*, 1971). Il enregistre en solo – à la flûte aussi bien qu'aux saxophones ou aux clarinettes –, ainsi qu'avec les quartettes qu'il forme, et au sein desquels se produisent, dans les années 1970, le bassiste Dave Holland et le tromboniste George Lewis, notamment, ou, dans les années 1980 et 1990, la pianiste Marilyn Crispell et le batteur Gerry Hemingway. Braxton travaille également avec les pianistes Dave Brubeck, Muhal Richard Abrams et Chick Corea, avec le Globe Unity Orchestra...

Anthony Braxton s'adonne parallèlement à la composition, puisant son inspiration chez John Cage, Iannis Xenakis et Karlheinz Stockhausen. Il élabore des partitions graphiques dont les titres sont parfois des « formules pseudomathématiques-hiéroglyphiques que l'on peut comprendre comme un désir de déjouer les particularismes linguistiques » (Christian Tarting). Parmi ses compositions, citons *Creative Orchestra Music 1976,* pour grand orchestre (1976), *Composition 95,* pour deux pianistes (1980), *Willisau (Quartet) 1991* (1991), *Quartet (Santa Cruz) 1993* (1993).

Avec *For Four Orchestras* (*Composition 82,* 1978), pièce de deux heures écrite pour cent soixante musiciens et quatre chefs d'orchestre – à l'instar de *Carré,* de Stockhausen, créé en 1960 –, Braxton a composé une pièce qu'il souhaitait voir jouée par quatre orchestres situés dans quatre villes différentes et reliés par des circuits de télévision ; à cette époque, il envisage une pièce qui serait interprétée par des orchestres placés sur différentes planètes et iI prévoit, pour 1995, une œuvre destinée à être jouée par des orchestres disséminés dans plusieurs galaxies (il imaginait que les progrès de l'humanité en matière de vols spatiaux iraient au même rythme que sa plume de compositeur !). Anthony Braxton se fait néanmoins rattraper par la réalité : il doit financer seul l'enregistrement de *For Four Orchestras* (réalisé en mai 1978), mais les recettes de ses concerts ne suffisent pas à rembourser les sommes engagées. Au début des années 1980, la famille Braxton vit dans la pauvreté dans le nord de l'État de New York, dans une maison privée de téléphone et chauffée par une cheminée à bois.

Braxton n'en continue pas moins de composer des œuvres expérimentales. Ces pièces, conçues pour des ensembles de chambre, mais aussi pour cent tubas, ou encore pour quatre pelleteuses amplifiées et un tas de charbon, ne seront cependant pratiquement jamais créées. Braxton enseigne la musique au Mills College d'Oakland (Californie) de 1985 à 1988, puis, à partir de 1990, à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut), où il dirige le département de musique. Dans les années 1990, il se produit également en tant que pianiste.

La carrière d'Anthony Braxton prend un tournant majeur en 1994. Cette année-là est marquée par la sortie de l'un de ses meilleurs albums, *Duo (London) 1993*, enregistré avec un autre virtuose du saxophone, Evan Parker, et l'obtention d'une bourse sur cinq ans, attribuée par la fondation MacArthur. L'aunée 1995 voit la parution en CD de plusieurs de ses œuvres, parmi lesquelles *Composition 174*, pour dix percussionnistes et bande magnétique, *Composition 175*, « storytelling music » (« musique narrative »), ainsi que *Trilium Dialogues M*, premier volet enregistré d'une série qui devrait comporter 12 opéras et dans laquelle se retrouveront sans cesse les 12 mêmes protagonistes (la création du premier opus, *Trilium A*, remonte à 1985). Le compositeur poursuit ce cycle avec *Trilium R : Shala Fears for the Poor* (1996) et *Trillium E : Wallingford's Polarity Gambit* (2010).

Anthony Braxton est l’auteur de trois volumes de réflexions d’ordre philosophique, *Tri-axium Writings* (Frog Peak Music, Lebanon, New Hampshire, 1985), et de cinq volumes rassemblant des notes et analyses relatives à son travail de compositeur, *Composition Notes* (Frog Peak Music, 1988).

John LITWEILER

E.U.

BRECKER MICHAEL (1919-2007)

Créateur de premier plan et technicien hors pair – onze Grammy Awards lui ont été décernés –, le jazzman américain Michael Brecker – saxophoniste, flûtiste, pianiste, batteur et virtuose de l’E.W.I. – fut longtemps méconnu du grand public. Les amateurs admettent toujours avec réticence ces multi-instrumentistes qui se jouent des frontières esthétiques et font preuve du même naturel dans tous les styles et tous les genres musicaux. Brecker s’affirme pourtant comme le plus important saxophone ténor après John Coltrane, disparu en 1967, dont il a su assimiler l’héritage harmonique, mêlé aux influences d’autres maîtres de l’instrument comme Eddie Harris, Dexter Gordon ou Ernie Watts.

Michael (« Mike ») Leonard Brecker naît le 29 mars 1949 à Philadelphie (Pennsylvanie), dans une famille très musicienne : son père, avocat, est aussi un talentueux pianiste de jazz amateur ; sa sœur Emmy deviendra une pianiste classique et son frère Randy un célèbre trompettiste de jazz. Dès l’âge de six ans, il commence à travailler les percussions – une initiation qui influencera son style au saxophone –, la clarinette et le saxophone : Julian « Cannonball » Adderley et Jimmy Giuffre sont alors ses références dans ce monde du jazz qu’il découvre encore enfant. Ses goûts, très éclectiques, le portent aussi vers le blues, le rhythm and blues, le rock, Jimi Hendrix, Charlie Parker, John Coltrane... Très vite, on le retrouve avec son saxophone ténor – devenu son instrument de prédilection – au côté de son frère Randy, dans de petites formations qui se produisent dans sa ville natale. En 1969, à dix-huit ans, il suit à

New York Randy, qui commence alors une active carrière de musicien de studio. C’est avec lui, Billy Cobham (batterie) et John Abercrombie (guitare) qu’il y forme Dreams (1969-1973), un groupe qui préfigure la fusion jazz-rock.

À partir du début des années 1970, Mike Brecker va participer en studio à d’innombrables enregistrements de jazz, de pop et de rock – on le crédite de plus de 900 albums – avec des personnalités aussi différentes que John Lennon, Paul Simon, Eric Clapton, Elton John, Joni Mitchell, Little Feat, Steely Dan, Dire Straits, Aerosmith, Diana Ross, Frank Sinatra, Lou Reed, Horace Silver, Joachim Kühn, John McLaughlin, Gary Burton, Bruce Springsteen, Jaco Pastorius, Charlie Mingus, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea, Frank Zappa...

Avec Randy – dont le style se rapproche de celui de Lee Morgan mais qui, bien avant Miles Davis, utilise une trompette électrifiée –, il fonde en 1975 les Brecker Brothers, un groupe qui accueillera, jusqu’à sa dissolution en 1982, le gratin des instrumentistes de son temps : le pianiste Don Grolnick, le saxophone alto David Sanborn, les batteurs Harvey Mason et Steve Gadd, les bassistes Neil Jason et Marcus Miller, les guitaristes Jeff Mironov et Hiram Bullock... De cette époque se détachent les albums (avec Michael comme leader, et Randy à la trompette) *The Brecker Brothers* (1975, qui comporte *Some Skunk Funk*), *Don’t Stop the Music* (1976), *Heavy Metal Bebop* (1978), au titre emblématique de leur style, à la fois virtuose et anguleux, ce qui n’interdit pas des arrangements très élaborés, où se mêlent les rythmes du rock et de la soul, et caractérisés par une section rythmique électrique très présente.

Les deux frères animent à New York, de 1977 à 1985, un club, le Seventh Avenue South, d’où émerge, en 1979, un nouveau groupe, Steps (rebaptisé en 1982 Steps Ahead), que Michael Brecker va codiriger avec le vibraphoniste Mike Mainieri. Sa musique utilise de plus en plus l'électronique : il adopte pour un temps l'E.W.l. (*electronic woodwind instrument*, ou Steinerphone) inventé par Nyle Steiner. On retiendra, avec Steps, les albums *Trio (An Improvisation)* [1982], *Self Portrait* (1984), *In A Sentimental Mood* (1986), *Syzygy* (1987). En 1986, Michael Brecker forme, avec le pianiste Joey Calderazzo, le batteur Adam Nussbaum et le bassiste Jeff Andrews, un combo qui marque un retour au post-bop. Il faudra attendre 1987 pour qu'il signe son premier enregistrement comme leader, *Michael Brecker*, tout simplement. Malgré la présence de l'E.W.l., il y manifeste un goût renouvelé pour le jazz et les instrumentations acoustiques, avec des compagnons comme Pat Metheny, Kenny Kirkland, Charlie Haden ou Jack DeJohnette... Il reforme brièvement les Brecker Brothers (1995). En 2001, Michael Brecker est appelé par l'English Contemporary Music Network pour diriger, à la tête d'un grand orchestre, quelques arrangements des compositions qu'il a écrites en collaboration avec le pianiste aveugle Gil Goldstein. La maladie le contraint à réduire ses activités à partir de 2004, et la leucémie l'emporte le 13 janvier 2007, à New York.

La carrière publique de cet homme au caractère réservé a été très tardive. Par sa fougue et l'audace de son sens harmonique, Michael Brecker s'inscrit dans la descendance directe de John Coltrane. Improvisateur particulièrement inventif, il possède une technique superlative alliant la justesse et la fluidité à une agilité peu commune. Son style ne se dérobe ni aux aspérités agressives ni aux chromatismes rugueux, mais révèle aussi dans les ballades une étrange tendresse. Une parfaite maîtrise instrumentale, une sonorité lisse et chaleureuse ainsi qu'un très solide sens du blues lui ont permis de respirer avec aisance dans tous les univers musicaux. Au risque de brouiller son image.

Pierre BRETON

BREL JACQUES (1929-1978)

Introduction

L’ombre de Brel plane, depuis les années 1960, sur la chanson d’expression francophone sans avoir jamais perdu de sa présence. Sa puissance scénique, la force de ses interprétations, l’évidence de certains de ses refrains ont fait de lui une figure mythique que saluent aussi bien les gardiens de la chanson poétique que les défenseurs du rock. Ses chansons, construites autour d’une situation (*Zangra*), d’une crise émotionnelle (*Mathilde*) ou d’un personnage (*Jef*), sont colorées comme un tableau de Bruegel. Il ose des caricatures à la limite du grotesque (*Les Bigotes*), se donne souvent le rôle de la victime (*La Fanette*), de l’idiot (*Madeleine*), de celui qui reste en marge d’un monde peuplé d’adultes mesquins et cruels. Son univers cherche, en effet, à garder la pureté de l’enfance. Il dénonce ceux qui se perdent dans les compromissions, ceux qui vénèrent les institutions ou s’enferment dans des règles de vie artificielles et sectaires.

• Ces gens-là

Fils d’un industriel bruxellois, Jacques Romain Georges Brel naît le 8 avril 1929 à Schaerbeek, une commune de la capitale belge. Il grandit dans un milieu bourgeois, entre le collège Saint-Louis, à Bruxelles, et le mouvement de jeunesse scout – son totem est Phoque hilarant –, pratique le football ainsi que le théâtre dans la troupe de son collège, et se destine, tout naturellement, à succéder à son père.

À quinze ans, il écrit ses premiers poèmes et gratte une guitare pour les mettre en musique. Ses résultats scolaires sont loin d'être exceptionnels. À dix-huit ans, après avoir devancé l'appel et effectué son service militaire, il suit son frère aîné, Pierre, et intègre l'usine de cartonnerie, où il est affecté à la commercialisation du carton ondulé. Ce travail ne le passionne guère et, parallèlement, il s'investit dans un mouvement de jeunes catholiques, La Franche Cordée, dont il devient président en 1949. C'est dans ce groupe qu'il fait ses premières armes sur scène. Tous les dimanches, à bord d'un véhicule emprunté à l'usine, la petite troupe va d'hôpitaux en maisons de retraite pour présenter des spectacles composés de textes de Villon ou de Saint-Exupéry adaptés par Jacques. Il écrit, compose et chante des chansons d'inspiration catholique que le grand public découvrira des années plus tard : *Le Diable*, *Sur la place*, *Il peut pleuvoir*, *Il nous faut regarder...*

C'est à La Franche Cordée qu'il rencontre Thérèse Michielsen, dite Miche, qu'il épousera à vingt et un ans, le 1er juin 1950. Le 6 décembre 1951 naîtra Chantal, la première de leurs trois filles. Fidèle à son éducation conservatrice, Jacques Brel restera marié toute sa vie à Miche, malgré une vie privée notoirement mouvementée.

• « L'abbé Brel »

Brel n'a aucun goût pour le travail de bureau. Il se sent déjà très attiré par le spectacle et la chanson. Il chante dans le cadre familial, dans les fêtes paroissiales puis dans des cabarets de Bruxelles : La Rose noire, Le Coup de lune. En février 1953, il enregistre un 78-tours avec deux titres, *Il y a* et *La Foire*. Un exemplaire en est envoyé à Jacques Canetti, responsable artistique chez Philips et découvreur de talents, qui lui donne rendez-vous à Paris. L'audition est moins convaincante que l’écoute du disque, d’autant plus que le physique de Brel provoque quelques réticences. Quoi qu’il en soit, il est engagé et, contre l’avis de sa famille – qui lui coupe les vivres –, il décide de s’installer à Paris. De 1953 à 1962, Canetti dirige la carrière de Brel. Il lui fait signer un contrat chez Philips et le programme dans six spectacles de son théâtre des Trois-Baudets. C’est là que Brel rencontre Georges Brassens, avec qui il restera lié jusqu’à sa mort. Si Brassens vient de débuter avec succès, Brel rencontre beaucoup plus de difficultés : la presse accueille mal ses chansons, et certains journalistes vont jusqu’à lui conseiller de remonter dans le premier train direct pour Bruxelles. Il passe également à L’Échelle de Jacob, à L’Écluse. Partout le public se montre tiède. Certaines de ses chansons plaisent, mais tout le monde s’accorde à le trouver piètre interprète, habillé de manière ridicule (une chasuble pseudo-médiévale), incapable de savoir quoi faire de ses mains et de son corps. Ses camarades de tournées se moquent de ses allures provinciales, de sa gaucherie et de son inspiration chrétienne. Brassens le baptisera « l’abbé Brel », un surnom qu’il gardera longtemps.

• Les adieux au music-hall

Même si, en 1954, Juliette Gréco chante *Le Diable (Ça va !)*, Jacques Brel va devoir attendre le troisième album pour s’imposer : il en vend quarante mille en deux mois et *Quand on n’a que l’amour* est couronné en 1957 par le grand prix du disque de l’Académie Charles-Cros.

À partir de ce moment, son succès ira croissant. Il s’entoure de compositeurs et d’arrangeurs hors pair, François Rauber et Gérard Jouannest. Il tourne à perdre haleine, en France, au Canada, en Afrique du Nord, partout où on le demande. Il accumule les galas et apprend son métier. En décembre 1958, il assure la première partie du spectacle de Philippe Clay à l'Olympia et se révèle un extraordinaire homme de scène. En 1959, il sort *La Valse à mille temps* et *Ne me quitte pas*. Les tournées s'enchaînent à un rythme d'enfer. Les années 1950 se terminent brillamment pour Jacques Brel, qui a abandonné sa guitare et chante désormais en maîtrisant totalement ses capacités d'interprète.

En ce début d'année 1960, Brel chante en U.R.S.S., aux États-Unis, au Moyen-Orient et sillonne la province française. Il mène une vie épuisante, entre tournées, nuits blanches, conquêtes féminines, alcool et tabac. Il quitte Canetti et Philips pour signer avec Eddie Barclay un contrat « à vie ».

Il reviendra à l'Olympia en octobre 1961. Là, engagé pour remplacer Marlene Dietrich, il connaît un véritable triomphe et obtient de la presse et du public ses galons de vedette incontestée. Il retrouvera cette salle en février 1963, en octobre 1964 et, le 1er novembre 1966, il y fera ses adieux au music-hall. Il a trente-sept ans. Il justifie ce départ à longueur d'interviews, expliquant qu'il n'a plus rien à dire, qu'il est devenu trop habile et qu'il se refuse de tricher avec le public.

Malgré une carrière courte et un retrait précoce de la scène, les disques de Brel n'ont cessé de se vendre, tandis que les radios continuaient de le programmer. Ses thèmes sont peu nombreux : l'anticléricalisme, l'antimilitarisme, l'amitié – qui reste la valeur la plus sûre –, la mort et, surtout, la femme. Dans *Les Biches*, il dit : « Elles sont notre premier ennemi [...] Elles sont notre plus bel ennemi [...] Elles sont notre pire ennemi [...] Elles sont notre dernier ennemi. » Mais, malgré une misogynie omniprésente, il a su chanter l'amour de façon touchante : *Orly*, *La Chanson des vieux amants*...

Chez lui, « la femme est figée en putain, en être angélique, en femme soumise », résume Olivier Todd dans son livre *Jacques Brel, une vie,* mettant à jour les contradictions de cet homme à fleur de peau dans ses rapports amoureux.

• Rêver un impossible rêve

Brel décide d'adapter en français une comédie musicale qu'il a vue à New York, *Man of La Mancha,* de Mitch Leigh. À Bruxelles d'abord puis à Paris, il interprétera Don Quichotte jusqu'au 17 mai 1969.

Une autre vie commence alors pour lui. Il tourne dans une dizaine de films – parmi lesquels *Les Risques du métier* d'André Cayatte (1967), *La Bande à Bonnot* de Philippe Fourastié (1968), *Mon Oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro (1969), *L'aventure c'est l'aventure* de Claude Lelouch (1972), *L'Emmerdeur* de Molinaro (1973) –, révélant un talent de comédien que ses prestations scéniques avaient laissé largement entrevoir. Il s'essaye à la réalisation avec *Franz* en 1972 et *Far West* en 1973 : deux échecs commerciaux qui vont décider de sa nouvelle orientation. En 1975, alors qu'il vient de subir une première opération à la suite de la découverte d'un cancer du poumon, il part pour la Polynésie française avec sa compagne et une de ses filles sur l'*Askoy II,* un bateau de dix-sept mètres. Il s'installe aux îles Marquises, à Hiva-Oa, ne revenant en France que très rarement, lorsque son état de santé exige des contrôles médicaux réguliers. Il rentrera pour enregistrer son dernier disque, *Les Marquises,* sorti en novembre 1977, quelques mois avant sa mort, le 9 octobre 1978, dans un hôpital de Bobigny, dans la région parisienne. Il est enterré dans le cimetière de Hiva-Oa, où sa tombe voisine avec celle de Gauguin.

Jacques Brel est un des personnages les plus importants de la chanson. De nombreux artistes l'ont interprété, de Barbara à Nina Simone en passant par Ray Charles, Shirley Bassey, Alain Bashung, Noir Désir, Johnny Hallyday, Les Têtes raides, Céline Dion, Frank Sinatra, David Bowie, Joan Baez... Cette notoriété internationale est soulignée par un spectacle qui est resté plusieurs années à l'affiche aux États-Unis, *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris,* monté à partir de trente chansons traduites par Eric Blau et Mort Shuman.

Alain POULANGES

Bibliographie

F. BREL & A. SALLÉE, *Brel,* Solar, Paris, 1988
J. CLOUZET & A. CLOUZET, *Jacques Brel,* coll. Poésie et chansons, Seghers, Paris, 2003
Jacques Brel : l'œuvre intégrale, Robert Laffont, Paris, 1998
M. ROBINE, *Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel,* Aune Carrière, Paris, 1998
O. TODD, *Jacques Brel, une vie,* Robert Laffont, 1984, rééd. 1998
É. ZIMMERMANN, *Jacques Brel : le rêve en partage,* Didier Carpentier, Paris, 1998.

Discographie originale sélective (albums 33-tours avec leurs principaux titres)

Grand Jacques, Philips, 1955 (*Grand Jacques, Il pleut, Le Diable, C'est comme ça*)
Quand on n'a que l'amour, Philips, 1957 (*Quand on n'a que l'amour, Qu'avons-nous fait, bonnes gens ?, Les Pieds dans le ruisseau, La Bourrée du célibataire, L'Air de la bêtise, Les Blés*)
Au printemps, Philips, 1958 (*Demain l'on se marie, Au printemps, Je ne sais pas, Dites, si c'était vrai, L'Homme dans la cité*)
La Valse à mille temps, Philips, 1959 (*La Valse à mille temps, Seul, La Dame patronnesse, Je t'aime, Ne me quitte pas, Les Flamandes*)
Vivre debout, Philips, 1961 (*Marieke, Le Moribond, Vivre debout, On n'oublie rien, Clara, L'Ivrogne*)

Les Bourgeois, Philips, 1961 (*Les Bourgeois, Les Paumés du petit matin, Madeleine, Zangra*)
Le Plat Pays, Barclay, 1962 (*Les Bourgeois, Les Paumés du petit matin, Le Plat Pays, Madeleine, Bruxelles, Rosa*)
Olympia 64, Barclay, 1964 (*Amsterdam, Les Vieux, Tango funèbre, Le Plat Pays, Les Timides, Les Toros*)
Les Bonbons, Barclay, 1964 (*Mathilde, Tango funèbre, Jef, Les Bonbons, Au suivant*)
Ces gens-là, Barclay, 1966 (*Ces gens-là, Jacky, L'Âge idiot*)
Jacques Brel 67, Barclay, 1967 (*Mon Enfance, Mon père disait, La Chanson des vieux amants*)
J'arrive, Barclay, 1968 (*J'arrive, Vesoul, Regarde bien petit, Un enfant)*
L'homme de La Mancha, Barclay, 1968 (*Dulcinea, La Quête, Sans amour*)
Brel, Barclay, 1977 (*Jaurès, Vieillir, Le Bon Dieu, Orly, Les Remparts de Varsovie, Knokke-le-Zoute, Jojo, Les Marquises*).

BRENDEL ALFRED (1931-)

Introduction

« Si j'appartiens à une tradition, il s'agit d'une tradition dans laquelle c'est le chef-d'œuvre qui indique à l'interprète ce qu'il doit faire, et non pas d'une tradition où l'interprète impose ses conceptions à l'ouvrage, ou tente de dire au compositeur ce qu'il aurait dû composer. » (*Alfred Brendel. Man and Mask*). Cette phrase résume de manière parfaite l'art du pianiste autrichien Alfred Brendel, interprète d'élection des classiques viennois – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert –, de Liszt et de Brahms.

• Un musicien autodidacte

Alfred Brendel naît le 5 janvier 1931 à Wiesenberg (Loučná nad Desnou), dans le nord de la Moravie (alors en Tchécoslovaquie, aujourd'hui en République tchèque). Il conjugue en lui des origines allemande, autrichienne, italienne et slave. Ses parents, qui appartiennent à la classe privilégiée – son père est ingénieur, architecte, homme d'affaires –, n'éprouvent cependant pas d'attirance particulière pour la musique. Son enfance se déroule en Yougoslavie et en Autriche. Il a trois ans lorsque sa famille s'établit sur la petite île de Krk, sur la côte croate, afin d'y gérer un hôtel. C'est là qu'il découvre la musique, à la radio et grâce au phonographe qui sert à distraire les clients de l'hôtel ; il gardera notamment un souvenir vivace des enregistrements d'opérettes chantées par Jan Kiepura. Il commence sa scolarité à Zagreb et prend ses premières leçons de piano à l'âge de six ans ; il étudie également l’harmonie. La Seconde Guerre mondiale contraint sa famille à s’établir en 1943 à Graz. Au conservatoire de la ville autrichienne, l’adolescent étudie le piano avec Ludowika von Kaan, élève du pianiste, chef d’orchestre et compositeur allemand Bernhard Stavenhagen, lui-même disciple de Liszt, qui le tenait en grande estime. À Graz, Alfred Brendel suit également des cours privés de composition auprès de l’organiste et compositeur Artur Michl. Mais il ne recevra plus aucun enseignement académique à partir de l’âge de seize ans, ce qu’il considérera finalement comme étant un avantage. Sans véritable professeur, Alfred Brendel travaille le piano en solitaire. Le 26 avril 1948 – il a dix-sept ans à peine –, il donne à Graz un premier récital, sur le thème bien peu accrocheur de « la fugue dans la littérature du piano », qui donne la mesure de ses moyens techniques, de son exigence intellectuelle et de l’étendue de sa curiosité ; le programme rassemble en effet des pages pour piano comportant obligatoirement une fugue signée Bach, Liszt, Brahms, Malipiero, et même une sonate avec double fugue d’un certain... Alfred Brendel ! C’est sur les conseils de Ludowika von Kaan qu’il part suivre en 1949 les cours d’été que dispense, à Lucerne, le grand Edwin Fischer, qui demeurera, avec Alfred Cortot et Wilhelm Kempff, sa principale influence (il suivra deux autres cours d’interprétation auprès de Fischer à Lucerne, en 1950 et en 1956).

Cette même année 1949, Alfred Brendel se présente au Concours international de piano Ferruccio-Busoni de Bolzano, dont c’est la première édition. Devancé par Lodovico Lessona (deuxième prix, premier prix non décerné), il n’obtient que le quatrième prix mais sa notoriété s’établit. Il va cependant commencer sa carrière avec prudence, donnant à ses débuts volontairement peu de concerts, et consacrant beaucoup de temps à l’étude des partitions mais aussi à la peinture, à la littérature et à la poésie ; Alfred Brendel – qui est, en cela, comparable à son cadet Maurizio Pollini – devient l’un des pianistes les plus éclectiques et cultivés de son temps. En 1950, il s’installe à Vienne. Il prendra encore quelques leçons auprès des pianistes Paul Baumgartner, à Bâle, et Eduard Steuermann, à Salzbourg, et s’initiera à la direction d’orchestre. C’est Steuermann, ami et grand interprète de Schönberg, qui lui fera connaître la musique du maître viennois.

• L’essor discographique

En 1951, Brendel enregistre, pour un petit label aujourd’hui disparu, S.P.A. (Society of Participating Artists), son premier disque, consacré au *Weihnachtsbaum* (« L’Arbre de Noël ») de Franz Liszt. C’est le début de l’incroyable aventure discographique de l’un des pianistes les plus enregistrés de l’histoire. Pour S.P.A., il gravera ensuite des disques aussi originaux, où l’on retrouve un Beethoven et un Richard Strauss méconnus. Après un enregistrement de la *Fantasia contrappuntistica* de Busoni pour The Record Society, Brendel signe en 1955 son premier contrat d’exclusivité avec le label américain Vox ; jusqu’à la fin des années 1950, il joue Liszt, Haydn et Mozart, mais aussi Bartók, Prokofiev, Stravinski et, avec Walter Klien, des pièces pour piano à quatre mains de Brahms et de Dvořák. Il reste chez Vox – où il devient au début des années 1960 le premier pianiste à enregistrer une quasi-intégrale de l’œuvre pour piano de Beethoven – jusqu’en 1967, année où il signe un contrat avec Vanguard, qu’il quittera pour Philips (devenu Polygram puis Universal) en 1970.

Dès ses débuts, l’étendue de son répertoire et la sûreté de ses choix sont particulièrement remarquables. Très vite, Alfred Brendel écarte définitivement des compositeurs – Rachmaninov, Fauré, Debussy, Ravel, notamment – qui ne correspondent manifestement ni à son tempérament ni à son univers poétique, mais montre néanmoins une audace et une ouverture d'esprit rares. Il attaque Beethoven par de très méconnues variations (sur *Kind, willst du ruhig schlafen,* WoO 75 ; *15 Eroica Variations,* opus 35), Liszt à la fois par des transcriptions, les *Réminiscences* longtemps dédaignées et par les œuvres ultimes, quasi atonales. En public – et au disque, mais il préfère l'enregistrement sur le vif à l'aseptisation des studios –, il se fait le défenseur de l'épineux *Concerto pour piano* d'Arnold Schönberg, qu'il enregistre pour la première fois le 5 novembre 1973 sous la direction de Bruno Maderna. Peu à peu cependant le catalogue de ses auteurs préférés va se concentrer autour de quelques noms : Mozart et ses concertos, qu'il dirige parfois du piano – où il montre une impressionnante maîtrise mais, sans doute aussi, un sérieux et une rigueur excessifs – ou avec Neville Marriner à la tête de l'Academy of St Martin-in-the-Fields, Haydn, dont il est avec Sviatoslav Richter l'un des plus ardents et irrésistibles avocats des sonates pour piano. Schubert – les *Danses allemandes,* D 783 et D 790, les *Impromptus,* D 899 et D 935, les *Moments musicaux,* la *Wandererfantasie,* les sonates n° 14 à 21... – est sans cesse revisité avec une acuité et un sens dramatique bouleversants. De Liszt, dont il pratique les œuvres les moins fréquentées, il ne retient plus, au fil du temps, que quelques pages, parmi lesquelles l'illustre *Sonate,* qu'il interroge inlassablement et dont il tente de percer le secret. Il faut ajouter des œuvres de Brahms (le *Deuxième Concerto pour piano* avec Claudio Abbado et l'Orchestre philharmonique de Berlin) et de Weber (*Konzertstück,* avec Abbado et l'Orchestre symphonique de Londres).

Mais Alfred Brendel est avant tout l'un des plus émouvants beethovéniens de l'après-guerre. Par trois fois – pour Vox (1957-1963) et pour Philips (1970-1977 puis 1991-1995) – il a enregistré l'intégrale de ses sonates pour piano, égalant les plus grands de ses prédécesseurs. Et il a gravé à quatre reprises – avec Heinz Wallberg et Zubin Mehta (1967), Bernard Haitink (1976), Joseph Levine (1983) et Simon Rattle (1998) – l'ensemble des cinq concertos pour piano. Sur ce terrain, rares sont les pianistes qui peuvent respirer à sa hauteur : construction granitique, scrupuleux respect du texte, aussi ardu soit-il, mais aussi sonorité royale, noblesse de la déclamation, chaleur toute fraternelle du discours.

Sa vie de récitaliste n'est pas moins riche. Il se produira à de nombreuses reprises, à partir de 1960, au festival de Salzbourg, où il ose, en 1982, programmer la *Sonate pour piano*, opus 1, d'Alban Berg et impose, en 1988, à un public plus friand de frivolités que d'introspection poétique... quatre soirées Schubert ! En 1971, il s'établit à Londres et, sans véritablement enseigner, conseille quelques pianistes, parmi lesquels Claudius Tanski et Till Fellner. Il pratique assez peu la musique de chambre, avec les meilleurs instrumentistes à vent, cependant, pour enregistrer les quintettes pour piano et vents de Mozart et de Beethoven : Heinz Holliger (hautbois), Eduard Brnnner (clarinette), Hermann Baumann (cor) et Klaus Thunamann (basson). Bien qu'intéressé par la musique de son temps, Alfred Brendel a créé peu d'œuvres contemporaines ; on citera la première audition du *Premier Concerto pour piano* de Werner Thärichen, le 29 décembre 1961, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Karajan. Il met un terme à cette carrière de concertiste à Vienne, en 2008.

En décembre 1998, Alfred Brendel est nommé membre d'honneur de l'Orchestre philharmonique de Vienne, une distinction qui n'avait été conférée qu'à deux autres pianistes depuis la fondation de la prestigieuse formation, en 1842 : Emil Sauer et Wilhelm Backhaus.

Tout entier investi dans la quête de la beauté secrète des œuvres, Alfred Brendel ignore autant les vaines facilités que la virtuosité gratuite. Restent une probité, une sincérité et un engagement passionné dont il y a peu d’exemples.

Musicien complet, Alfred Brendel a publié deux recueils d’articles sur la musique, qui ont été publiés en français sous les titres *Réflexions faites* (1979) et *Musique côté cour, côté jardin* (1994). Esprit facétieux, il est aussi l’auteur de plusieurs recueils de poèmes où se manifeste son amour du *nonsense* et de l’absurde.

Pierre BRETON

BRETÓN TOMÁS (1850-1923)

Chef d’orchestre, compositeur et pédagogue espagnol, surtout célèbre pour ses zarzuelas (1875-1896). Né à Salamanque, Bretón s’établit à Madrid en 1865 et étudia la composition dans la classe de J. Emilio Arrieta y Correra (1823-1894). À Madrid et à Barcelone, il dirigea un orchestre de zarzuelas. En 1875, on créa son premier opéra, *Guzmán el Bueno*, puis *Los Amantes de Teruel* (1889), *Garín* (1892), *La Dolores* (1895), *Raquel* (1900)... Il fonda en 1876 un grand orchestre de concerts, la Unión artísticomusical. C’est lui qui travailla ardemment à détruire la souveraine influence de l’opéra italien au bénéfice d’un art lyrique espagnol. Il écrivit une quarantaine de zarzuelas, unanimement prisées du public. En 1881, il obtint une pension de l’Académie espagnole des beaux-arts de Rome. Il fit un séjour à Vienne pendant lequel il écrivit une symphonie. En 1901, il fut nommé professeur et commissaire royal au conservatoire de musique de Madrid. Sa zarzuela, *La Verbena de la Paloma* (1897), est l’un des chefs-d’œuvre du « género chico », créé par son rival Chueca. « Si son langage harmonique ainsi que son orchestration avaient été plus soignés, *La Dolores*, drame presque « vériste », en tout cas d’un réalisme populaire, pourrait figurer à côté du théâtre lyrique français, italien, ou du théâtre tchèque d’un Smetana ou d’un Janaček. En tant que théâtre musical, elle constitue un excellent exemple d’art national par sa langue chantée et par le sens mélodique général, exemple qui ne fut jamais dépassé » (Adolfo Salazar). Bretón a aussi écrit de la musique de chambre (trio avec piano, trois quatuors, quintette avec piano, un sextuor), un concerto de violon, un oratorio. Il est mort dans une relative pauvreté, laissant le souvenir d'un artiste probe et totalement dévoué à la musique.

Pierre-Paul LACAS

BREUKER WILLEM (1944-2010)

Le jazzman et compositeur néerlandais Willem Breuker se fit le champion de nombreux courants jazz. À la tête du Willem Breuker Kollektief, il interpréta des œuvres de jazz et de pop, et de compositeurs « classiques » ou d'avant-garde, tels que Béla Bartók, Kurt Weill, Edgar Varèse, Pierre Boulez, et, surtout, produisit ses propres œuvres originales, souvent marquées par la satire sociale.

Né le 4 novembre 1944, à Amsterdam, Willem Breuker est un pionnier du free jazz en Europe. Devenu un excellent soliste à la clarinette ainsi qu'aux saxophones soprano et ténor dans les années 1960, il enregistre avec le saxophoniste allemand Peter Brötzmann et le multi-instrumentiste allemand Gunter Hampel. En 1967, il crée avec deux compatriotes, le percussionniste Han Bennink et le pianiste Misha Mengelberg, un label indépendant de musique improvisée, baptisé Instant Composers Pool. Sept ans plus tard, il lance son propre label, BVHaast, dédié au jazz contemporain et à la musique d'avant-garde, et forme le Kollektief. Cet ensemble, composé en général de dix ou onze solistes, dont sept demeureront pendant plus de trente ans au sein du projet, s'impose une discipline sévère, ce qui ne l'empêche pas de pimenter parfois sa musique de brillantes touches d'humour. Au long de sa carrière, le Kollektief réalise de très nombreuses tournées, invitant souvent des chanteurs et des instrumentistes à se joindre à son aventure. Willem Breuker écrit une pièce pour le violoncelliste Yo-Yo Ma, qui l'interprète avec le Kollektief en 1992. Il compose également pour le théâtre et le cinéma, collaborant régulièrement avec Johan Van der Keuken, ainsi que pour d'autres formations de jazz, telles que l'Italian

Instabile Orchestra et le Globe Unity Orchestra. Pédagogue très actif, il fonde un festival de musique annuel à Amsterdam et ouvre des ateliers de musique improvisée, ouverts aux professionnels comme aux amateurs. Il produit par ailleurs en 1997 un documentaire radiophonique de 48 heures sur l’œuvre de Kurt Weill et défend ardemment l’octroi de financements publics à la nouvelle scène musicale néerlandaise. Willem Breuker meurt le 23 juillet 2010, à Amsterdam.

John LITWEILER

E.U.

BRIDGE FRANK (1879-1941)

Chambriste et chef d’orchestre remarquables, Frank Bridge est aussi le plus grand et le plus important compositeur britannique de musique de chambre.

Frank Bridge naît le 26 février 1879 à Brighton (Sussex). Son père, professeur de violon, encourage ses dons précoces pour la musique. À partir de 1896, le jeune homme étudie le violon et le piano au Royal College of Music de Londres. Une bourse, obtenue en 1899, va lui permettre d’y étudier la composition avec Charles Villiers Stanford durant quatre ans, jusqu’en 1903. Puis, pour gagner sa vie, Bridge se tourne vers la profession d’interprète : il devient en 1904 le second violon du Quatuor Grimson puis, en 1906, l’altiste du légendaire Quatuor Joachim – où il succède à Emanuel Wirth – avant d’être celui de l’English String Quartet (1907-1915). Il développe également une importante activité de chef d’orchestre, notamment d’opéra, au Savoy Theatre de Londres (1910-1911) et à Covent Garden (1913), ainsi qu’à la tête des grandes phalanges londoniennes.

Durant sa première période créatrice, Frank Bridge se consacre principalement à la mélodie et à la musique de chambre ; on citera *Novelletten*, pour quatuor à cordes (1904), *Three Idylls*, pour quatuor à cordes (1906) – dont la deuxième deviendra le thème des *Variations sur un thème de Frank Bridge* (1937) de son unique élève en composition, Benjamin Britten –, le *Premier Quatuor à cordes, « Bologna »*, en *mi* mineur (1906), les trois séries de *Miniatures*, pour violon, violoncelle et piano (1906-1907).

Traditionnelle et encore influencée par le postromantisme brahmsien hérité de son maître Stanford, la *Phantasie* pour quatuor à cordes, en *fa* mineur (1905), est le premier fruit de l'engagement de Bridge dans le renouveau « modernisé » d'une ancienne forme de la musique élisabéthaine que le musicologue et mécène britannique Walter Willson Cobbett (1847-1937) tentait alors de promouvoir en organisant un concours de composition. De fait, le compositeur sacrifiera par trois fois à cette forme. Et par trois fois ses « fantaisies » seront primées, mais seule la deuxième – *Phantasie* pour piano, violon et violoncelle, en *ut* mineur – obtiendra le premier prix, en 1907, et seule la troisième – *Phantasie* pour quatuor avec piano, en *fa* dièse mineur (1910) – a mérité de passer à la postérité par son élégance quasi fauréenne et le raffinement de son écriture harmonique.

Remontant aux années 1904-1905 dans sa première mouture, le *Quintette* avec piano en *ré* mineur (1912) est une véritable réussite et c'est avec le somptueux *Sextuor à cordes* en *mi* bémol majeur (ébauché en 1906 et achevé en 1912) que prend fin la première époque créatrice de Frank Bridge, dans un élan d'optimisme luxuriant qui va bientôt être battu en brèche par le choc de la Première Guerre mondiale. Celui-ci est tel qu'il induit chez Bridge, profondément pacifiste, une évolution technique et esthétique radicale.

En fait, le second Frank Bridge va s'affirmer comme le créateur le plus audacieux, le plus résolument « moderne » de la musique anglaise de l'entre-deux-guerres. Son langage, de plus en plus tendu chromatiquement, usera ainsi autant de l'atonalité que de la polytonalité : son *Troisième Quatuor à cordes* se rapproche bel et bien de l'esthétique de la seconde École de Vienne – et notamment de celle d'Alban Berg par sa richesse expressive –, tout comme le

Quatrième Quatuor à cordes – avec son travail sur les quartes, les quintes, les tierces majeures et les neuvièmes – n'est pas sans évoquer Alexandre Scriabine.

C'est en 1915 que Bridge entre dans une période de transition. De celle-ci relèvent le *Deuxième Quatuor à cordes* (1915), où la densité de la polyphonie et le chromatisme croissant n'ont cependant pas encore subverti la tonalité de *sol* mineur, et la *Sonate pour violoncelle et piano*, en *ré* mineur (1913-1917), dont le second mouvement suspend déjà la tonalité en maints endroits. La *Sonate pour piano* (1921-1924) inaugure véritablement le tournant stylistique du compositeur.

Son *Troisième Quatuor à cordes* (1925-1926), résolument atonal, ouvre la série des chefs-d'œuvre annoncée par cette sonate. Puis Bridge signe son extraordinaire et monumental *Deuxième Trio pour violon, violoncelle et piano* (1929), la *Sonate pour violon et piano* (1932), son *Quatrième* – et dernier – *Quatuor à cordes* (1937), une de ses œuvres les plus audacieuses par son langage.

Si le génie de Bridge s'est avant tout exprimé dans sa musique de chambre, il ne faut cependant pas oublier, au sein de sa production orchestrale, la suite symphonique *The Sea* (1910-1911) et le poème symphonique *Summer* (1914-1915), qui connurent un succès certain outre-Manche. Mais les deux œuvres orchestrales à retenir sont assurément son *Concerto elegiaco pour violoncelle et orchestre « Oration »* (1930), en un seul mouvement, et sa *Rhapsodie pour piano et orchestre « Phantasm »* (1931).

Frank Bridge meurt à Friston, près d'Eastbourne, le 10 janvier 1941. Quelque peu oublié après sa mort, il sera redécouvert grâce à l'obstination de Benjamin Britten. Il est désormais considéré comme le plus important des compositeurs britanniques entre Ralph Vaughan Williams (1872-1958) et Britten (1913-1976).

Alain FÉRON

Bibliographie

A. PAYNE, *Frank Bridge : Radical and Conservative*, Thames Publishing, Londres, 1999.

BRITTEN BENJAMIN (1913-1976)

Introduction

Une fois de plus, l’opéra était mort à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Mort combien de fois, depuis 1904, l’année de *Madame Butterfly* de Puccini ? Mort en 1911, après *Le Chevalier à la rose* de Strauss ; mort en 1925, après *Wozzeck* de Berg – mais *Wozzeck* mit vingt ans à s’imposer, alors que *Le Chevalier* avait été, encore, un triomphe immédiat. Mais l’opéra s’obstine à renaître des cendres de ses propres triomphes, parfois avec des œuvres que les amateurs du genre rejettent de leur royaume : *Pelléas*, de Debussy, dès 1902, était-ce encore un opéra ?

En 1945, le 7 juin, à Londres, à Sadler’s Wells, *Peter Grimes* en fut un. Un succès immédiat, comme pour *Le Chevalier*. Dès 1946, *Peter Grimes* fut produit à Stockholm, Bâle, Anvers, Zurich, Tanglewood. En 1947, à Hambourg, Berlin, Mannheim, Brno, Copenhague, Budapest et à la Scala de Milan. Rapidement, on le traduisit dans une vingtaine de langues ; le tour du monde. Le 24 mars 1949, la création en langue française, à Strasbourg ; un record, lorsqu’on songe à la paresse traditionnelle avec laquelle la France prend connaissance des chefs-d’œuvre, étrangers surtout. Il est vrai que le metteur en scène (et traducteur) s’appelait Roger Lalande, un pionnier.

L’auteur, en 1945, avait trente-deux ans : il était né à Lowestoft, dans le Suffolk. Baigné par la mer, nourri par elle, grandi près d’elle, avec elle ; la mer, de tous les éléments, celui qui, le plus, à sa surface et dans ses profondeurs, offre et recèle la musique du monde.

• Le climat

Britten commence à composer dès l’enfance et, à l’âge de onze ans, il devient l’élève du compositeur Frank Bridge. Étudiant au Royal College of Music de Londres à partir de 1930, ses professeurs pendant trois ans seront Harold Samuel, Arthur Benjamin et John Ireland. C’est à cette époque qu’il écrit ce qu’on considère officiellement comme son opus 1, la *Sinfonietta* (1932). Après l’audition de *Wozzeck* en 1934, il visite Vienne mais ses projets d’étudier avec Alban Berg se heurtent à l’opposition de sa famille et de ses professeurs anglais. À sa sortie du collège, sa *Phantasy* (op. 2) pour hautbois et trio à cordes est jouée au festival de l’International Society of Contemporary Music à Florence en 1934, mais c’est avec les *Variations sur un thème de Frank Bridge* (op. 10), créées au festival de Salzbourg de 1937, qu’il fera sa première vraie percée dans le monde musical international. En 1935, il est attaché à la section cinématographique des postes anglaises (G.P.O. Film Unit) pour une série de films documentaires dont il compose la musique, avec des moyens limités et très peu conventionnels. Britten faisait alors équipe avec le poète Wystan Hugh Auden, dont l’émigration aux États-Unis l’aida à prendre conscience de l’incertitude de son propre avenir et le décida à partir lui aussi en Amérique. Là, il compose son *Concerto pour violon* (1939), la *Sinfonia da requiem* (1940), sa première grande œuvre symphonique, créée par le New York Symphony Orchestra sous la direction de John Barbirolli, son *Quatuor à cordes n*° *1*, un premier essai d’opéra – *Paul Bunyan* –, des cycles de mélodies – *Les*

Illuminations (1939), sur des poèmes de Rimbaud, et les *Sept Sonnets de Michel-Ange* (1940).

Les *Sonnets* étaient en italien, et composés pour la voix de ténor aigu de Peter Pears : un grand artiste et, désormais, le compagnon de Britten, dans l'art et dans la vie, l'inspirateur et le créateur de beaucoup de ses grandes œuvres lyriques, à commencer par *Peter Grimes,* commandé par la fondation Koussevitzky, mais achevé seulement en 1945 après le retour de Britten en Angleterre.

Ce poème, cette symphonie de la mer, c'est aussi la première tentative d'exorcisme que Britten exerce sur lui-même ; renaissance de la catharsis grecque, à plus d'un titre, et qui sera renouvelée dans les œuvres essentielles qui se succéderont du *Viol de Lucrèce* (1946) à *Mort à Venise* (1973) en passant par *Billy Budd* (1951), *Le Tour d'écrou* (1954), et, à partir de 1964, dans les trois paraboles ou « opéras d'église » – *La Rivière aux courlis, La Fournaise ardente* et *Le Fils prodigue* – et *Owen Wingrave,* opéra qu'il compose pour la télévision en 1971. Peter Grimes, le vieux marin, soupçonné d'avoir maltraité et laissé mourir deux mousses, sera poussé au suicide par la population de son village ; et la femme qui l'aime ne pourra pas le sauver, ni de lui-même ni des autres. Lucrèce se tuera pour avoir subi l'amour de Tarquin, se tuera malgré le pardon de son mari, sa vertu profanée ne lui laissant pas d'autre choix. Billy, héros d'une histoire où nulle femme ne paraît, et qui se déroule tout entière à bord d'un bateau, sera condamné, mis à mort pour un crime douteux, par jalousie de son capitaine, qui en gardera le regret jusqu'à sa propre mort. *Le Tour d'écrou* : la prison des âmes, par-delà la mort, pour deux enfants envoûtés par des spectres, qui ne sont que la projection, sur le miroir du monde et celui du lac mystérieux qui borde leur château hanté, des nœuds affreux qui les étouffent, qu'une femme tentera de défaire, mais où elle sera prise, à son tour. Owen Wingrave, fils pacifiste d’une grande famille militaire, prouve son courage et meurt dans sa confrontation avec les esprits de ses ancêtres. *Mort à Venise* enfin : dans la contemplation douloureuse de la Beauté, l’homme de lettres von Aschenbach rencontre sa mort et accomplit son destin.

• Les refuges

Dans toutes ces œuvres, même dans la païenne histoire de Tarquin et de Lucrèce, la forme chrétienne de l’aspiration au salut transparaît en filigrane. Elle deviendra dominante dans les trois « opéras d’église », chantés par des moines déguisés, car, comme au Moyen Âge et dans le nō japonais, les rôles féminins seront confiés à des hommes. Dans *La Rivière aux courlis*, une femme, dont la voix est celle d’un ténor aigu, cherche par le monde son enfant introuvable, ne trouve que son tombeau. Les héros de tous ces drames sans solution, car la damnation est éternelle, chercheront consolation au pied de la croix, dans l’humilité du péché reconnu. Socrate, au xx^{e} siècle, ne boit plus la ciguë, il s’immole devant l’ami de Jean, qu’il a choisi pour sauveur.

Britten croyait en une musique de circonstance, et c’est dans des occasions bien déterminées qu’il écrit de nombreuses œuvres, parmi lesquelles sa *Cantata academica* pour le cinq centième anniversaire de l’université de Bâle, sa *Cantata misericordium* (1963) pour le centenaire de la Croix-Rouge et *Voices for Today*, motet composé pour le vingtième anniversaire des Nations unies. Il a exposé son esthétique musicale dans un discours prononcé aux États-Unis en 1964, lorsqu’il reçut le Aspen Award : « Je tiens compte des circonstances humaines de la musique, de son environnement et de ses conventions : ainsi pour le théâtre, j’essaie d’écrire une musique efficace dramatiquement. Et puis la meilleure musique qu’on puisse écouter dans une grande église gothique, c'est la polyphonie qui fut écrite pour ce type d'architecture et calculée en fonction de sa résonance : telle fut mon approche pour le *War Requiem*. Je crois en la musique de circonstance. Presque chaque chose que j'ai composée l'a été en vue d'une certaine occasion, habituellement pour des exécutants bien définis et toujours pour des êtres humains... » *Gloriana*, spectacle de circonstance, opéra d'apparat, le *War Requiem*, né de la guerre et de la résurrection de tout un peuple, ce sont les gages que Britten, par-delà deux siècles, offrira à Haendel, couché pour toujours dans l'abbaye de Westminster. Mais les *Variations sur un thème de Purcell* ont double signification. Le musicien inspiré, qui, après trois siècles cette fois, aura fait resurgir l'opéra anglais, la langue anglaise chantée, y rend hommage à Purcell, avec qui le genre semblait disparu pour toujours ; mais c'est pour initier des collégiens à la magie des timbres de l'orchestre que Britten, le fondateur de l'English Opera Group, compose les *Variations*. Ce « groupe », né avec *Le Viol de Lucrèce*, avait réduit l'orchestre à un ensemble de solistes ; c'était le chariot de Thespis lyrique, avec ses décors pliants, s'en allant par les villes et les campagnes, les œuvres réduites à l'essentiel, les dépenses aussi.

En 1948, Britten, Pears et leurs amis fondent le festival d'Aldeburgh pour y mettre en valeur l'English Opera Group aussi bien que leurs éminents amis musiciens : William Primrose, Yehudi Menuhin, Sviatoslav Richter, Julian Bream, Dietrich Fischer-Dieskau, Zoltán Kodály... En 1961 commence une collaboration artistique très fructueuse entre Britten et Mstislav Rostropovitch. La *Sonate pour violoncelle* créée au festival d'Aldeburgh 1961 est suivie en 1963 par la *Cello Symphony*, et trois suites pour violoncelle. En 1965, il compose le cycle de mélodies *The Poet's Echo* sur des poèmes de Pouchkine, pour la femme de Rostropovitch, Galina Vichnievskaia. Passionné par les diverses langues humaines, Britten joindra à ce cycle russe des mélodies en anglais, en français, en italien et en allemand. Bien qu'il accepte parfois d'autres commandes, la composition de musique pour le festival d'Aldeburgh sera l'activité principale du musicien durant le reste de sa vie, consacré aussi à son travail de pianiste soliste et de chef d'orchestre. La construction en 1967 d'une grande salle polyvalente de concert et d'opéra (The Maltings) donne une plus large envergure aux manifestations du festival.

• « Le chant d'un homme seul »

Britten, le musicien, a la nostalgie permanente de la poésie, même lorsqu'il se penche, comme en marge de ses hantises, avec *Albert Herring* (1947), sur l'histoire du *Rosier de Mme Husson* de Maupassant, ou bien sur le vieil *Opéra des gueux* de John Gay et John Christopher Pepusch, et, bien entendu, lorsqu'il compose, pour des collégiens encore, *Faisons un opéra* (1949) et *L'Arche de Noé* (1957). Et lorsque son secret est au centre d'une œuvre, chaque fois un grand exemple poétique s'y trouve lié : pour *Peter Grimes*, le livret de Montagu Slater est extrait d'nn vaste poème, datant de 1810, de George Crabbe ; pour *Le Viol de Lucrèce*, Roland Duncan transcrira la pièce d'André Obey ; pour *Billy Budd*, Edward Morgan Forster et Eric Crozier adapteront le roman de Herman Melville ; pour *Le Tour d'écrou* et pour *Owen Wingrave*, l'inspirateur de Myfanwy Piper et du musicien sera Henry James, le génial précurseur de Proust, de James Joyce, d'Arthur Schnitzler et de Freud ; pour *Mort à Venise* enfin, la nouvelle de Thomas Mann. La poésie, toujours, débouche sur la sonde des âmes, par la voie de la musique.

Né à la musique au moment où Stravinski et Schönberg, ce dernier surtout, la révolutionnent, Britten va obstinément son propre chemin. Obstinément ? Non, à la réflexion ; plutôt avec un parfait naturel. Il aime Debussy, il aime Moussorgski, il aime le chant italien ; il leur restera fidèle. Il aime la musique ancienne, et il lui rendra maintes fois hommage. II aime la richesse inépuisable des modes du Moyen Âge, du chant des troubadours, du chant grégorien. Il aime le chant fruité des instruments d'autrefois. Lorsqu'il ira chercher son inspiration dans Shakespeare, ce sera dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et sa musique sera celle de l'époque élisabéthaine, si douce et si limpide parmi les horreurs du temps. De la façon la plus simple et la plus directe, il dira ses angoisses, calmera ses démons. Il ne reniera jamais ceux qu'il considère comme ses exemples et ses maîtres, mais ne les imitera jamais non plus, s'en approchera peut-être trop ; jusqu'au danger du pastiche, dans les trois opéras d'église ; mais c'est là peu de chose, au regard d'une œuvre qui se lie aux plus hautes traditions avec les signes permanents de la plus profonde originalité.

Antoine GOLÉA

Charles PITT

Bibliographie

A. Blyth dir., *Remembering Britten*, Hutchinson, Londres, 1981
B. Britten, *On Receiving the First Aspen Award*, Faber, Londres, 1964 ; *Letters from a Life*, D. Mitchell & P. Reed éd., t. I : 1929-1939, t. II : 1939-1945, *ibid.*, 1991
B. Britten, E. M. Forster, F. Sackville-West, E. Crozier & M. Slater, *La Création de l'opéra anglais et Peter Grimes*, R. Masse, Paris, 1947
B. Britten & I. Holst, *The Wonderful World of Music*, MacDonald, Londres, 1968
R. Duncan, *Working with Britten*, Rebel Press, Bideford, 1981
J. Evans, P. Reed & P. Wilson dir., *A Britten Sourcebook*, The Britten Estate, Aldeburgh, 1987
P. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, Dent, Londres, 1979,

rééd. 1989
X. de Gaulle, *Benjamin Britten, ou l'Impossible Quiétude*, Actes Sud, Arles, 1996, nouv. éd. 2013
A. Gishford dir., *Tribute to Benjamin Britten on His Fiftieth Birthday*, Faber, 1963, repr. 1990
C. Headington, *Britten*, Methuen, Londres, 1981
D. Herbert dir., *The Operas of Benjamin Britten*, Hamilton, Londres, 1979, rééd. 1989
I. Holst, *Britten*, Faber, 1966, rééd. rev. 1980
P. Howard, *The Operas of Benjamin Britten*, Barrie & Rockliff, Londres, 1969
A. Kendall, *Benjamin Britten*, Macmillan, Londres, 1973
M. Kennedy, *Britten*, Dent, 1983
D. Mitchell, *Benjamin Britten. A Complete Catalogue of His Works*, Boosey & Hawkes-Faber, Londres, 1973, rééd. rev. 1978 ; *Britten and Auden in the Thirties*, Faber, 1981
D. Mitchell & J. Evans, *Benjamin Britten : Pictures from a Life*, Faber, 1978
D. Mitchell & H. Keller, *Benjamin Britten ; a Commentary on His Works by a Group of Specialists*, Rockliff, 1952
C. Palmer dir., *The Britten Companion*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1984
« Peter Grimes », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 31, 1981
C. Pitt, *Benjamin Britten 1913-1976*, Opéra de Paris, 1981
« Le Songe d'une nuit d'été », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 146, 1992
E. W. White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, Faber, 1970, rééd. rev. 1979
H. Viebrock, *A Midsummer Night's Dream. Shakespeares Lustspieltext und seine Verwendung als Libretto in Benjamin Brittens gleichnamiger Oper*, F. Steiner, Stuttgart, 1991
A. Whittall, *The Music of Britten and Tippett*, Cambridge Univ. Press, New York, 1990.

BROONZY BIG BILL (1893 ou 1898-1958)

En se produisant en Europe dans les années 1950 seul avec sa guitare, Big Bill Broonzy a ouvert au blues les oreilles et les yeux du public international, jouant un rôle déterminant dans l'émergence du blues revival, l'avènement du folk boom et la genèse du rock anglais. Mais, avant cela, il fut d'abord – et surtout – une des grandes vedettes du Chicago blues des années 1930 et 1940, enregistrant des centaines de titres sous son nom et accompagnant de sa guitare élégante, swinguante et incisive une multitude de bluesmen.

Fils d'un métayer du Mississippi, William Lee Conley Broonzy naît à Scott (Mississippi) un 26 juin, 1893 ou 1898. Bill Broonzy s'exerce très jeune au violon, devient prédicateur et tourne dans des *medicine shows* avant de s'installer à Chicago en 1918 après son service militaire. Initié à la guitare par Papa Charlie Jackson, notamment, Big Bill s'impose en quelques années comme un des meilleurs guitaristes de la ville, aussi à l'aise dans le blues que dans les autres genres populaires noirs de l'époque, comme le ragtime ou le hokum. Il enregistre abondamment à partir de 1927 et connaît des succès considérables auprès de la clientèle noire avec *Big Bill blues, Selling that stuff, Bull cow blues, Serve it to me right, Keep your hands off her, Rockin' chair blues*... Big Bill Broonzy est dans les années 1930 l'archétype du bluesman urbain et sophistiqué.

Bien qu'analphabète, Broonzy est aussi un des meilleurs paroliers du blues de cette époque. En quelques versets empreints d’images évocatrices, d’humour sarcastique et de morale paysanne, il trousse des blues emplis de la nostalgie d’un Sud dont on regrette la vie nonchalante et le climat, de thèmes forts sur les tensions de la grande ville, de pièces dansantes et légères, très souvent osées. Sa musique ne cesse d’évoluer. À la fin des années 1920, il enregistre en duo guitare-piano à la façon du blues de Saint Louis puis exclusivement en petite formation, ajoutant une section rythmique (contrebasse, seconde guitare, batterie ou washboard), voire des cuivres. Cette instrumentation confère à ce blues urbain des années 1930 une coloration jazzy qui le rapproche du swing. Mais la guitare de Big Bill, moelleuse, est toujours en avant et prend souvent des solos pleins de verve. Ses accompagnateurs sont aussi pour beaucoup dans la réussite de ses disques, en particulier le formidable pianiste Joshua Altheimer.

Ses talents exceptionnels de guitariste permettent à Big Bill Broonzy, outre sa carrière de vedette du blues, d’être aussi un des accompagnateurs les plus demandés par les studios durant les années 1930 et 1940. Il figure sur plusieurs centaines de titres, marquant de sa guitare certains des meilleurs morceaux des figures les plus populaires de la musique noire, en blues, en jazz ou en variétés. Big Bill joue aussi le rôle de *talent scout* pour les grands labels de Chicago et découvre ainsi à Chicago et dans le Sud de nombreux nouveaux artistes. Cette activité débordante fait apparaître Big Bill comme une des figures clés du Chicago blues d’avant 1944, qui urbanise alors le blues sudiste des migrants pour en faire une forme de musique populaire commerciale.

Mais Big Bill Broonzy possède aussi une capacité particulière à flairer les évolutions du temps. En 1938, il remplace au pied levé Robert Johnson, récemment décédé, sur la scène du Carnegie Hall de New York pour le célèbre concert organisé le 23 décembre par

John Hammond, *From Spirituals to Swing*. Celui qui n'a plus tiré de charrue depuis sa tendre enfance est présenté comme un « laboureur du Mississippi » ! Lorsque le blues de Chicago change après la Seconde Guerre mondiale, Broonzy est un des tout premiers à sauter dans le train du courant folk, alors en gestation. Se souvenant de son expérience du Carnegie Hall, Big Bill joue en Europe et sur les scènes américaines le rôle du « dernier chanteur de blues », interprétant pour un public exclusivement blanc de vieux folk songs comme *John Henry*, ses blues réaménagés dans un style de country blues soliste acoustique ainsi que des chansons protestataires alors à la mode, parmi lesquelles le puissant *Black, brown and white*. Ce dernier rôle de folk singer permettra à Big Bill de vivre de sa musique jusqu'à sa mort, et d'enregistrer substantiellement dans ce style de soliste acoustique. Big Bill Broonzy réalise aussi enfin à plus de cinquante ans un de ses grands rêves, apprendre à lire et écrire. Cela lui permettra de rédiger – avec l'aide de Yannick Bruynoghe – une autobiographie passionnante, *Big Bill Blues*, publiée à Londres en 1955, et qui fera l'admiration d'Henry Miller.

Atteint d'un cancer de la gorge, Big Bill Broonzy meurt à Chicago le 15 août 1958. Parmi ceux qui portent son cercueil figure Muddy Waters, qui sera le principal continuateur de l'œuvre considérable de celui qui fut, avant tout, le véritable « boss » du Chicago blues.

La discographie de Big Bill Broonzy est pléthorique. Un coffret de deux CD, *Big Bill Broonzy : The Blues. Chicago, 1937-1945* (Frémeaux & Associés FA 252) regroupe les chefs-d'œuvre enregistrés à Chicago. *Big Bill Broonzy : Black, Brown And White* (Mercury 8427432) rassemble les meilleurs titres de sa dernière œuvre.

BROWN CHARLES (1922-1999)

Un des grands créateurs du blues californien, ou West Coast blues, le pianiste et chanteur Charles Brown a connu une énorme popularité entre 1945 et 1954. Voix mourante, insinuante, chagrinée jusqu'au désespoir, piano et guitare tissant un subtil mais solide canevas, compositions sophistiquées jusqu'à l'affectation : la musique de Charles Brown et de ses nombreux disciples a reflété mieux qu'aucune autre les aspirations de ses contemporains noirs, celles d'une réussite sociale dans les grandes cités où ils étaient venus chercher du travail et une meilleure vie durant les années de guerre. D'ailleurs, le style de Brown, comme son parcours, est aux antipodes de celui, brut et rural, des bluesmen venus du Delta à Chicago, comme Muddy Waters. Charles Brown lui-même récusait le qualificatif de « bluesmen », préférant celui de « blue ballad singers ». La critique de l'époque parlera de « sepia Sinatras », crooners noirs pour une société « de couleur » en mouvement vers l'ascension sociale.

Charles Brown naît à Texas City (Texas) le 17 janvier 1922. Élevé par ses grands parents, tous deux musiciens de jazz et de gospel, Charles émigre du Texas à Los Angeles en 1943, après des études de pharmacie et une formation de pianiste classique. Il fréquente les cabarets chics de Hollywood, où son jeu de piano virtuose, marqué par Fats Waller et Earl Hines, attire l'attention. Il remplace Nat King Cole au sein du trio Three Blazers du guitariste Johnny Moore. Le succès est instantané avec des blues et des ballades douces-amères qui sont souvent devenus des classiques repris encore aujourd'hui : *Driftin' Blues*, *Merry Christmas Baby*, *Black Nights, Trouble Blues, Race Track Blues, Soothe Me, Rockin' Blues*. En 1948, après la disparition des Three Blazers, Charles Brown décide de voler de ses propres ailes ; il va triompher sur les plus grandes scènes des États-Unis, de San Francisco à New York et de La Nouvelle-Orléans à Detroit.

Mais, à la fin des années 1950, son style, en demi-teintes et en nuances, cesse de plaire à une jeunesse noire avide de nouveaux rythmes et d'une autre attitude. Brown n'a bientôt plus les moyens d'entretenir une formation et se cantonne aux petits bars de voisinage des banlieues californiennes. Alors que les styles de blues plus rudes et crus – passés eux aussi de mode parmi les Noirs – trouvent un second souffle auprès de l'auditoire jeune, blanc et nordiste du folk boom des années 1960, la musique de Brown apparaît à ces mêmes oreilles trop urbaine et jazzy.

Malgré quelques vaines tentatives de retour ponctuées de bons albums (parmi lesquels, en 1970, *Legend !*, avec l'excellent guitariste Earl Hooker), Charles Brown devra attendre le début des années 1990 pour ressortir de l'anonymat grâce au guitariste de jazz Danny Caron, avec lequel il entamera une brève et nouvelle carrière, enregistrant plusieurs CD fort réussis : *All My Life* (Bullseye Blues), *These Blues* (Verve), *Honey Dripper* (Verve). Charles Brown meurt à Oakland, en Californie, le 21 janvier 1999.

Abondante, la première partie de son œuvre est certes inégale mais recèle de grandes réussites et se révèle toujours passionnante sur le plan historique. Elle a fait l'objet de plusieurs rééditions intégrales sur les labels Classics et JSP.

Gérard HERZHAFT

BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)

Rival du guitariste texan T-Bone Walker dans les années 1947-1954, Clarence « Gatemouth » Brown a été encore plus influencé par le jazz et le western swing que son prestigieux concurrent. En fait, « Gatemouth » n’est pas seulement un maître de la guitare au jeu expressif ; swinguant, rapide et précis, il pratique aussi avec la même dextérité le fiddle. Mais, contrairement à T-Bone Walker, qui a émigré en Californie et y a trouvé l’occasion de s’imposer au niveau national, Clarence est resté au Texas et a donc surtout acquis une renommée régionale.

Clarence Brown, né le 18 avril 1924 à Vinton, en Louisiane, grandit au Texas. À partir de 1947, il enregistre une série de superbes titres entre jazz et blues (*Okie Dokie Stomp*, *Gate’s Salty Blues*, *She Winked her Eye*, *Boogie Uproar*), dans lesquels il démontre sa virtuosité imaginative. Les années 1960 sont très difficiles pour Clarence Brown, qui est obligé pour vivre de prendre divers emplois hors de la musique, notamment un poste de shérif. Il pratique aussi de plus en plus, et avec autant d’aisance, la country music, un genre pour lequel il a d’évidentes dispositions. En 1971, il est embauché un peu par hasard dans la tournée française du ... Chicago Blues Festival, ce qui le révèle au public européen et lui permet d’enregistrer ses premiers excellents albums (repris en CD : *The Blues Ain’t Nothin’*/Black & Blue). Il revient de nombreuses fois en Europe, où il se produit sur les plus grandes scènes, notamment au festival de Montreux. Tout cela finit par le faire reconnaître dans sa patrie comme un créateur aussi talentueux qu'original. Il enregistre ainsi dans les années 1980 une très belle série d'albums : *Alright Again !* (Rounder), *One More Mile* (Rounder), *Real Life* (Rounder), *Standing My Ground* (Alligator), *No Looking Back* (Alligator).

Personnage respecté et incontournable, Clarence « Gatemouth » Brown continue de se produire dans les années 1990 et au tout début des années 2000, enregistrant régulièrement, pour le label Verve, des albums entre blues, jazz et country. Il meurt le 10 septembre 2005 à Orange (Texas). Sa première œuvre, remarquable, fait l'objet d'une réédition intégrale sur le label Classics.

Gérard HERZHAFT

BROWN CLIFFORD (1930-1956)

Trompettiste américain de jazz né le 30 octobre 1930 à Wilmington, dans le Delaware, mort le 26 juin 1956 en Pennsylvanie, Clifford Brown est célèbre pour son lyrisme, la clarté de son timbre et sa technique exceptionnelle. Il est l’un des principaux représentants du style hard bop.

Clifford Brown se forme au Delaware State College, puis au Maryland State College, dont les classes de musique sont très réputées, et participe à quelques sessions à Philadelphie avant de rejoindre en 1953 l’orchestre de Tadd Dameron à Atlantic City, dans le New Jersey. La même année, il est recruté dans le big band de Lionel Hampton pour une tournée européenne. Il côtoie ensuite l’élite des musiciens West Coast et se fait engager dans le quintette d’Art Blakey. En 1954, il forme avec le batteur Max Roach le fameux quintette Brown-Roach, qui devient l’une des formations de jazz les plus remarquables de l’après-guerre. Brown et Richie Powell, le pianiste du groupe, se tueront dans un accident de voiture près de Philadelphie.

Dès ses premiers enregistrements professionnels en 1953, le style de Clifford Brown a atteint sa pleine maturité. À l’instar de son modèle, Fats Navarro, il possède un sens inné du phrasé qu’il va développer avec maestria, une sonorité riche et une virtuosité dans tous les registres de son instrument. Des notes brillantes dans les aigus, une richesse du détail rythmique, une ornementation généreuse et l’utilisation de modulations font partie de son style, caractérisé par une grâce et une aisance rares. Il se distingue par la qualité mélodique de ses improvisations, qui se développent souvent en longues phrases coulées. Clifford Brown atteint le sommet de son art sur les albums *At Basin Street* (avec Roach) et *Sonny Rollins Plus Four*, sortis tous deux en 1956. Le standard *Joy Spring* (1954) est l'une de ses compositions les plus connues.

Clifford Brown fut certainement le trompettiste le plus imité de sa génération. Son jeu lyrique a inspiré beaucoup de musiciens, parmi lesquels Lee Morgan et Booker Little, et sa technique éblouissante a tout particulièrement influencé des trompettistes comme Donald Byrd ou Freddie Hubbard.

E.U.

BROWN EARLE (1926-2002)

Associé de John Cage – aux côtés de Morton Feldman, David Tudor et Christian Wolff –, le compositeur américain Earle Brown, pionnier de la notation graphique et des formes ouvertes, est un des plus remarquables représentants de la mouvance expérimentale new-yorkaise des années 1950.

Earle Appleton Brown, Jr. naît le 26 décembre 1926 à Lunenburg, ville du Massachusetts située près de Boston. Passionné très jeune par le jazz et la musique populaire, il apprend la trompette. Mais il s'oriente d'abord vers une carrière d'ingénieur, étudiant les mathématiques et l'ingénierie aéronautique à la Northeastern University de Boston (1944-1945) avant d'être incorporé dans l'U.S. Army Air Corps (1945-1947), où il joue dans des big bands et des fanfares. Puis il décide de s'initier à la musique classique : il étudie la théorie musicale avec la compositrice sérielle Roslyn Brogue Henning à Boston. Parallèlement, il découvre les méthodes du mathématicien et compositeur d'origine russe Joseph Schillinger, qui avaient déjà influencé de nombreux compositeurs – notamment George Gershwin – et il se perfectionne en composition à la Schillinger School of Music de Boston (1946-1950).

Brown manifeste un grand éclectisme : comme Cage, il s'intéresse à la poésie et aux arts plastiques, se montrant partisan d'un syncrétisme entre les différentes disciplines ; Gertrude Stein, Jackson Pollock, Alexander Calder, Jasper Johns ou Mark Rothko influenceront profondément son esthétique musicale. Il se met à peindre et fait en 1951 la connaissance de John Cage et de Merce

Cunningham. Brown entame alors à New York sa collaboration avec Cage sur le Project for Music for Magnetic Tape. Le credo de cette entreprise ? Accoler des sons hétérogènes, de manière tour à tour ludique ou sérieuse ; le hasard a sa place dans ce processus. En 1952 et 1953, Brown élabore ainsi une pièce électroacoustique, *Octet I*, pour huit bandes magnétiques, à partir de « chutes » d'autres œuvres.

En 1952 et 1953, il compose également *Folio*, pour un petit ensemble d'instruments en partie non spécifiés : au croisement de la musique et du happening, c'est le temps des heurts et des scandales, auxquels cet admirateur de Charles Ives et de Calder donne une tout autre portée que la provocation. Il s'agit, en fait, d'intégrer la vie à l'œuvre d'art, de faire de la musique le lieu de résonance des expériences humaines. Le sommet de la radicalité chez Brown est atteint avec *December 1952*, extrait de *Folio*, conçu comme un équivalent musical des mobiles de Calder. Il s'agit de la première partition entièrement graphique, ce qui ne va pas sans poser de problèmes pour son interprétation ! Dans *Twenty-Five Pages* (1953), pour un nombre de pianos indéterminés – entre un et 25 –, toutes les parties sont précisément notées, mais chaque page peut être jouée dans n'importe quel ordre et, surtout, dans n'importe quel sens : de haut en bas ou inversement, de droite à gauche ou inversement. En 1955, à Darmstadt, le compositeur et pianiste David Tudor donne de ces *Twenty-Five Pages* une interprétation qui fait date.

Au tournant des années 1960, Brown s'éloigne quelque peu de Cage, refusant d'être classé dans le collectif de *chance music* (« musique du hasard »). Car, s'il vient du jazz et de l'improvisation, si son approche encourage les choix intuitifs pendant l'exécution et si c'est cette spontanéité qui l'a amené à créer le concept d'œuvre ouverte, Brown pense que toute la musique ne se range pas forcément sous l'égide de Cage. Au milieu des années 1960, il s'engage sur une voie plus solitaire. Il compose beaucoup, produisant les pièces les plus achevées et les plus impressionnantes de sa carrière : *String Quartett* (1965) et *Calder Piece* (1963-1966), pour quatre percussionnistes et un mobile de Calder. Puis il écrit pour un « matériau » plus classique, l'orchestre. *Modules 1-2* (1966) et *Module 3* (1968-1969) sont ainsi conçus pour des blocs orchestraux.

Que ce soit par des formes aléatoires et la notation graphique, des formes semi-aléatoires ou le retour à des formes structurées et à la notation traditionnelle à la fin des années 1960 et au début des années 1970, la quasi-totalité de la musique de Brown témoigne du souci, sans doute illusoire, de fournir à l'auditeur des sensations comparables à celles que l'on éprouve devant un tableau abstrait : à l'instar de Pollock ou de Rothko disposant des tâches de couleur sur leurs toiles, le compositeur considère les sons comme des éléments autonomes que l'on peut placer à loisir sur la partition, elle-même assimilée à un réseau de motifs abstraits.

Le 2 juillet 2002, Earle Brown meurt à Rye (État de New York).

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

M. NYMAN, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Londres, Cambridge, 1999
S. JOHNSON dir., *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, Taylor & Francis, New York, 2001.

BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)

Introduction

« Godfather of Soul », « Soul Brother Number One », « Mr. Dynamite », « Hardest-Working Man in Show Business », James Brown, chanteur de soul et de funk, auteur-compositeur et arrangeur apparaît comme l'un des artistes américains les plus influents de la musique populaire du xx^e siècle.

• « I'm Black and I'm Proud »

Né à Barnwell, en Caroline du Sud, le 3 mai 1933 (selon ses dires, mais en 1928, d'après certains de ses biographes), James Joseph Brown grandit à Augusta, en Georgie, dans un Sud rural où la ségrégation raciale fait rage. Il est si pauvre qu'il sera renvoyé de l'école primaire pour « insuffisance vestimentaire », expérience qu'il n'oubliera jamais et qui peut expliquer son penchant, à l'âge adulte, pour les manteaux en hermine, les combinaisons en velours, les capes recherchées et les bijoux en or très voyants. Des voisins lui apprennent la batterie, le piano et la guitare. Il découvre les gospels à l'église et dans les assemblées revivalistes sous tente (*tent revivals*), où les prédicateurs crient, hurlent, tapent des pieds, tombent à genoux pour exciter les fidèles. Bien qu'il manifeste un réel talent de chanteur dans des spectacles locaux, une carrière de joueur de base-ball ou de boxeur l'attire alors plus que la musique.

À l’âge de quinze ans, Brown est arrêté pour vol de voitures. Condamné à une peine de huit à seize ans de prison, il est relâché trois ans plus tard pour bonne conduite. Il forme un quatuor de gospels, The Flames (qui prendra en 1956 le nom de James Brown And The Famous Flames), qui attire l’attention du chanteur de rhythm and blues et de rock and roll Little Richard, dont le manager, Clint Brantley, aide à promouvoir le groupe. Intrigué par son disque de démonstration, Ralph Bass, directeur artistique de King Records, fait venir le groupe à Cincinnati, dans l’Ohio, afin qu’il enregistre pour la filiale Federal de King Records. Le propriétaire du label, Syd Nathan, déteste le premier enregistrement de Brown, *Please, Please, Please* (1956), mais le disque va rapidement se vendre à trois millions d’exemplaires et lancer la carrière de James Brown, qui franchit une étape considérable avec deux albums enregistrés en public : *Live at the Apollo* (1963 ; enregistrement du show donné le 24 octobre 1962 à l’Apollo de New York), qui reste pendant soixante-six semaines au hit-parade, et *Pure Dynamite ! Live at the Royal* (1964), qui figure au hit-parade pendant vingt-deux semaines.

C’est durant les années 1960 qu’il acquiert le surnom de « Soul Brother Number One ». Ses succès discographiques de ces années ont souvent été associés à l’émergence de ce qu’il est convenu d’appeler la « révolution noire » et aux luttes pour les droits civiques, notamment les chansons *Say It Loud-I’m Black and I’m Proud* (1968), qui devient l’hymne du Black Power, *Don’t Be a Drop-Out* (1966) et *I Don’t Want Nobody to Give Me Nothin’* (*Open Up the Door, I’ll Get It Myself*), en 1969. Les politiques font appel à lui pour ramener l’ordre dans les ghettos noirs frappées par les émeutes et recherchent son appui. C’est en 1965 qu’il enregistre les fameux *Papa’s Got a Brand New Bag* et *I Got You (I Feel Good)*. Son style funky commence à influencer profondément des interprètes comme Sly and the Family Stone, les Temptations ou Miles Davis (avec notamment le célèbre *Bitches Brew* de1969).

Dans les années 1970, les chansons de James Brown – qui est devenu le « Godfather of Soul » – vont contribuer à la vogue de certaines danses et figurer dans les bandes sonores de plusieurs films de « blaxploitation » (contraction de *black exploitation*), films d'action, à sensation, à petits budgets, avec des protagonistes afro-américains. Lorsque le hip-hop s'impose commercialement dans les années 1980, les tubes de James Brown occupent à nouveau le centre de la scène car les disc-jockeys de hip-hop font souvent usage d'« échantillons » (*samples :* courts fragments) de ses disques. James Brown apparaît également dans plusieurs films, notamment *The Blues Brothers* de John Landis (1980), où il côtoie Cab Calloway et Ray Charles, et *Rocky IV* de Sylvester Stallone (1985), et devient une célébrité mondiale, particulièrement en Afrique, où ses tournées attirent des foules immenses et donnent lieu à de nouvelles fusions musicales. En 1986, il publie une autobiographie, rédigée avec l'aide de Bruce Tucker, *James Brown. The Godfather of Soul*. Mais les difficultés continuent à marquer la vie de Brown, notamment la mort tragique de sa troisième femme et des inculpations pour usage de drogue. James Brown meurt à Atlanta (Georgie), le 25 décembre 2006.

• Mr. Dynamite

L'étonnante capacité de Brown à « hurler » en chantant juste, à interpréter des ballades lentes mélancoliques aussi bien que des airs au rythme enlevé, à sonder les possibilités rythmiques de la voix humaine et de l'accompagnement instrumental, le génie dont il a fait preuve en mêlant les styles vocaux du blues, du gospel, du jazz et de la country music ont fait de lui l'un des chanteurs les plus influents du xx^e^ siècle. Ses extraordinaires numéros de danse, ses sauts acrobatiques, ses atterrissages brutaux sur les genoux, ses schémas rythmiques complexes, ses entrées dramatiques et ses sorties mélodramatiques ont créé de nouveaux canons pour les concerts de musique pop et inspiré maints imitateurs (Michael Jackson n'est pas le moindre). L'attention scrupuleuse qu'il apportait à tous les aspects de ses spectacles, de l'arrangement des chansons à la supervision des instrumentistes, de la négociation des cachets au choix des costumes, ont établi de nouveaux standards de qualité.

Le nom de James Brown reste indissociable d'un éventail exceptionnel de chansons mémorables, de pas de danse, de tendances de mode et même de questions sociales importantes. Danseur et chanteur consommé, doté d'un remarquable sens du tempo, Brown a joué un rôle majeur dans l'art de placer le rythme au premier plan de la musique populaire. Tout en jouant la mélodie et les ornements, les bois et cuivres de ses orchestres constituaient une section rythmique (ils devaient penser comme des batteurs) et les musiciens qui ont travaillé avec lui (le guitariste Jimmy Nolen, la chanteuse Marva Whitney, le bassiste et chanteur William « Bootsy » Collins, le tromboniste Fred Wesley, le saxophone alto Maceo Parker...) ont joué un rôle important dans la création du vocabulaire et de la grammaire de base de la musique funk.

George LIPSITZ

Bibliographie

J. Brown, *I Feel Good. A Memoir of a Life of Soul*, New American Library, New York, 2005 (*I Feel Good : Mémoires d'une vie*, trad. de l'anglais par M. Desoille, City Éditions, Grainville, 2005)
J. Brown & B. Tucker, *James Brown. The Godfather of Soul*, Macmillan, New York, 1986, nouv. éd. Thunder's Mouth Press,

New York, 2003

G. BROWN, *James Brown : Doin' it to Death*, Omnibus Press, Londres, 1996

G. HIRSHEY, *Nowhere to Run. The Story of Soul Music*, Random House, New York, 1984, rééd. Da Capo Press, New York, 1994

F. MAZZOLENI, *James Brown, l'Amérique noire, la soul & le funk*, Hors-collection éd., Paris, 2005

R. PALMER, « James Brown », in A. DeCurtis & J. Henke dir. *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, pp. 163-170, Random House, New York, 1992

R. VINCENT, *Funk. The Music, The People, and The Rhythm of The One*, St. Martin's Griffin, New York, 1996.

BROWN « LES » (1912-2001)

Le chef d’orchestre, arrangeur et compositeur américain Les Brown dirigea l’un des plus grands ensembles de l’ère du swing, qui rencontra un succès durable à Hollywood comme à la télévision et accompagna durant quarante ans les spectacles et les émissions de radio du comédien Bob Hope. Des arrangeurs et des musiciens d’exception ont collaboré avec la formation de Les Brown, en particulier la chanteuse Doris Day, qui rejoignit l’orchestre alors qu’elle n’avait que seize ans.

Lester Raymond Brown naît le 14 mars 1912, à Reinerton, en Pennsylvanie. Initié au cornet puis au saxophone soprano dès sa plus tendre enfance, il se perfectionne à la Patrick Conway Military Band School d’Ithaca (État de New York, 1926-1929), à la New York Military Academy (1929-1932) et à la Duke University de Durham (Caroline du Nord, 1932-1936), où il prend la tête d’un orchestre amateur, les Duke Blue Devils (1935-1936). L’orchestre de danse d’une douzaine de musiciens qu’il forme en 1938 connaît la notoriété, surtout lorsque Doris Day le rejoint en 1940, et se fait connaître un an plus tard grâce au succès de *Joltin’ Joe DiMaggio*. Influencés par les orchestres de Jimmie Lunceford, de Count Basie et de Woody Herman, les arrangeurs de Les Brown inventent un swing moderne, et ses musiciens, parmi lesquels son propre frère, le tromboniste Clyde « Stumpy » Brown, jouent avec une rare précision et une technique hors pair. L’ensemble enregistre nombre de titres à succès, au rang desquels *Mexican Hat Dance*, *I’ve Got My Love to Keep Me Warm* et, sans doute le plus célèbre d’entre tous, *Sentimental Journey*, chanson interprétée par Doris Day et classée numéro un de l'année 1945 aux États-Unis. Deux ans plus tard, la formation de Les Brown se produit pour la première fois avec Bob Hope. Tandis que les formations de danse s'effondrent les unes après les autres à la fin des années 1940, l'orchestre de Les Brown assure sa pérennité grâce à sa participation au programme radio hebdomadaire du comédien et à son apparition sur les chaînes de télévision, à la tête de sa Band of Renown, aux côtés de Bob Hope, de Steve Allen (1959-1961) et de Dean Martin (1963-1972). Il accompagnera Bob Hope lors de seize tournées de Noël à l'étranger afin de divertir les troupes américaines, effectuant ainsi sept voyages au Vietnam pendant la guerre. Il apparaîtra au total dans plus de 800 shows du comédien.

Cette formation renommée anime également les bals des cérémonies d'investiture des présidents Richard Nixon et Ronald Reagan. Elle continue à donner des concerts, à animer des bals et à enregistrer des albums pendant toute l'ère du rock. Mais l'ère des big bands est révolue. Après avoir mis un terme à sa carrière musicale en 2000, il meurt le 4 janvier 2001, à Los Angeles.

E.U.

BROWN MARION (1935-2010)

« Universitaire, Marion Brown appartient à cette nouvelle génération de musiciens qui se considèrent comme des intellectuels noirs dont la musique est la forme d'expression. » (Jean Wagner). Le nom du saxophoniste alto et ethnomusicologue américain Marion Brown est attaché à la révolution du free jazz et à quelques-uns des plus importants albums des années 1960 et 1970.

Marion Brown, Jr., naît à Atlanta, en Georgie, le 8 septembre 1935 (l'année 1931 est parfois avancée). Il apprend très jeune le saxophone, la clarinette et le hautbois. Après son service militaire, il étudie à partir de 1956 la musique au Clark College de sa ville natale, puis le droit et les sciences politiques à la Howard University de Washington (D.C.). Il s'établit en 1962 à New York, s'affilie à la Jazz Composers Guild, fait la connaissance de LeRoi Jones (Amiri Baraka) et des tenants du free jazz : Ornette Coleman, Archie Shepp, Sun Ra, Pharoah Sanders, Paul Bley, Rashied Ali... Il enregistre aux côtés d'Archie Shepp (*Fire Music,* 1965 ; *The New Wave In Jazz,* 1965 ; *Three For Shepp,* 1966 ; *Attica Blues,* 1972), John Coltrane (*Ascension,* 1965), à la tête de son quartette (*Why Not,* 1966) ou de son septette (*Juba Lee,* 1966)... Il part pour le Canada puis pour l'Europe, où il joue et enregistre avec le multi-instrumentiste Gunter Hampel, les batteurs Han Bennink et Steve McCall... À Paris, il approfondit sa connaissance de l'impressionnisme, des arts africains, se familiarise avec la musique de Satie. Il regagne les États-Unis, où il devient membre de la faculté d'études afro-américaines de la Brown University de Providence (Rhode Island), en tant que spécialiste de la musique noire contemporaine. Il enregistre une série de trois albums dédiés à sa Georgie natale et inspirés par le roman *Cane* de Jean Toomer : *Afternoon of a Georgia Faun* (1970), *Geechee Recollections* (1973), *Sweet Earth Flying* (1974). Marion Brown enseigne notamment à la Brandeis University (1971-1974), au Amherst College (1974-1975), et à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut), où il effectue des travaux d'ethnomusicologie, étudiant la lutherie africaine, le *shakuhachi* (flûte verticale en bambou japonaise) et d'autres flûtes en bambou, les traditions instrumentales afro-américaines ; il y obtient en 1976 un *master* en ethnomusicologie en présentant une thèse autobiographique intitulée *Faces and Places : The Music and Travels of a Contemporary Jazz Musician*. Il continue de se produire, en solo, en duo, en trio, il joue de la clarinette, des percussions, du piano, de la guitare, mais se consacre de plus en plus au dessin et à la peinture. Dans la seconde moitié des années 1980, il forme The Group avec Ahmed Abdullah, Billy Bang, Sirone et Andrew Cyrille. Il enregistre en duo avec Mal Waldron (*Songs Of Love And Regret*, 1985 ; *Much More !*, 1988), avec le quintette allemand Jazz Cussion. Marion Brown meurt le 18 octobre 2010, à Hollywood, près de Fort Lauderdale, en Floride.

E.U.

BROWN RAY (1926-2002)

Disciple de Jimmy Blanton, qui avait transformé la contrebasse, jusqu'alors cantonnée dans un rôle de simple soutien rythmique, en un instrument soliste capable d'improvisation mélodique, l'Américain Ray Brown s'est affirmé comme un des contrebassistes les plus accomplis de l'histoire du jazz. On peut certes trouver virtuoses plus agiles ou improvisateurs plus inventifs. Mais ce maître rythmicien à l'enthousiasme communicatif a su développer un jeu précis – caractérisé par une parfaite synchronisation des deux mains et par une main gauche exceptionnelle – avec une sonorité puissante sur toute l'étendue du registre de son instrument. Champion de la *walking bass* (basse « ambulante », réalisée en pizzicato avec une maestria produisant une impression de marche), il savait tenir le tempo avec un swing aussi solide qu'efficace.

Raymond Matthews Brown naît le 13 octobre 1926 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Sa famille n'ayant pas les moyens de lui offrir le trombone dont il rêve de jouer, il se tourne vers la contrebasse, empruntée à l'orchestre de son école. En 1943, il est déjà capable de se produire sur cet instrument dans des clubs. En 1945, il s'établit à New York, où il fréquente les établissements de la 52^{e} Rue et de Time Square. Il y côtoie les pianistes Erroll Garner, Art Tatum et Hank Jones, la chanteuse Billie Holiday, le saxophoniste Coleman Hawkins... Il rejoint les petites formations qu'anime Dizzy Gillespie puis intègre le grand orchestre de ce dernier (1946-1947). C'est pour Ray Brown l'occasion de donner la réplique à Bud Powell, Max Roach et Charlie Parker. En 1947, à l'invite de Norman Granz, il remplace au pied levé le bassiste défaillant pour un concert du

J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) : l'expérience est tellement concluante qu'il y sera réengagé dix-huit ans de suite.

En 1948, Ray Brown épouse la chanteuse Ella Fitzgerald, dont il demeurera le fidèle accompagnateur malgré leur divorce en 1952. En 1951 et 1952, Ray Brown joue au sein du Milt Jackson Quartet – ébauche du Modern Jazz Quartet –, aux côtés du vibraphoniste Milt Jackson, du pianiste John Lewis et du batteur Kenny Clarke. Percy Heath remplacera Brown en 1952, lorsque celui-ci devient membre permanent du célèbre trio dirigé par le pianiste Oscar Peterson, qui va asseoir sa renommée ; il sera remplacé par Sam Jones en janvier 1966. Il enregistre avec le guitariste Barney Kessel et le batteur Shelly Manne au sein d'un trio dénommé The Poll Winners (1957-1960). À l'instar d'Oscar Pettiford, Ray Brown joue occasionnellement du violoncelle ; il conçoit d'ailleurs en 1960, en collaboration avec la firme Kay de Chicago, un instrument hybride qui allie les qualités du violoncelle et de la contrebasse, et qui est le précurseur de la contrebasse piccolo.

En 1966, Ray Brown s'installe à Los Angeles. Il travaille pour la télévision et le cinéma et publie une méthode de contrebasse. Il enregistre beaucoup en free lance avec la fine fleur des instrumentistes de l'époque : Stan Getz, Gerry Mulligan, Lionel Hampton, Lester Young, Benny Carter, Jimmy Smith, Cannonball Adderley... En 1972, il enregistre en studio avec Duke Ellington au piano l'album *This One's for Blanton*, en hommage aux sessions du Duke avec Jimmy Blanton de 1939 et 1940. Au début de 1974, il crée à Los Angeles – avec le saxophoniste alto et flûtiste Bud Shank, le guitariste Laurindo Almeida et le batteur Chuck Flores (qui sera rapidement remplacé par Shelly Manne puis, en 1978, par Jeff Hamilton) – le quartet L. A. Four, qui sera dissous en 1982. Parmi les enregistrements de ce quartet, on mentionnera *The L.*

A. Four Scores ! (1974), *Concierto de Aranjuez* (1975), *Watch What Happens* (1978), *Live at Montreux* (1979), *Montage* (1981) et *Executive Suite* (1982).

Ray Brown produit des concerts pour le Hollywood Bowl et est directeur musical du festival de Monterey en 1976 et 1977. Il enregistre en 1977 et 1979 deux superbes albums en duo avec Ie pianiste Jimmie Rowles : *As Good as it Gets* et *Tasty !* De nouveau partenaires – les pianiste Gene Harris et Monty Alexander, le tromboniste Al Grey, le guitariste Ron Eschete, le batteur et chanteur Grady Tate... – se produisent avec lui. Ray Brown meurt en pleine activité, à Indianapolis, Ie 2 juilIet 2002.

De la discographie pléthorique de ce musicien exceptionnel, on retiendra encore, comme *sideman, Bebop's Heartbeat* (1945 et 1947, avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie), *One Bass Hit* (1946, avec Dizzy Gillespie), *Diz and Getz* (1953, avec Stan Getz, Oscar Peterson et Max Roach), *Lester Young with the Oscar Peterson Trio* (1954), *The Oscar Peterson Trio at the Stratford Shakespearean Festival* (8 août 1956), *For Musicians Only* (1956, avec Dizzy Gillespie, Stan Getz, Sonny Stitt, John Lewis). Le leader s'exprime pleinement dans *Jazz Cello* (1960) et *Brown's Bag* (1975).

Pierre BRETON

BRUANT ARISTIDE (1851-1925)

Des revers de fortune amènent Aristide Bruant, issu d’une famille bourgeoise de Courtenay (Loiret), à s’établir à Paris, où il exerce divers métiers. Employé aux Chemins de fer du Nord, il entame une carrière de chanteur de café-concert et connaît un certain succès (*Mad’moiselle, écoutez-moi donc*, en collaboration avec Jules Jouy). Mais c’est au *Chat noir* que Bruant trouve sa voie : il écrit la ballade glorifiant le cabaret et remplace parfois le maître de céans, Rodophe Salis, dans son rôle de bonimenteur.

Surtout, il se spécialise dans les chansons de barrière, ces complaintes qui magnifient le peuple de petits truands et de gigolettes de la zone (*À la Bastoche*, *À Grenelle*, *À la Villette*) ou encore les exploits des bat’ d’Af (*À Biribi*). Avec un étonnant sens de la langue qui se fait, par quoi il annonce Céline, il s’approprie l’argot, mêle la goualante avec le folklore français et le chant d’église. Une grande rigueur d’écriture, en ce qui concerne tant les paroles que la musique, concourt à l’efficacité de son propos. Sans conteste le plus fécond créateur produit par l’école chansonnière montmartroise, Bruant dut d’abord son immense renommée à sa carrière de cabaretier. Après le transfert du *Chat noir* rue Victor-Massé (1885), il reprend, en effet, le local du boulevard Rochechouart, qu’il rebaptise *Le Mirliton*, adopte la tenue immortalisée par les affiches de Toulouse-Lautrec et inaugure une façon d’appâter le bourgeois qui fera fortune : houspillant sans ménagement ce dernier, il lui donne à peu de frais l’illusion de l’encanaillement.

Bruant tient ce rôle chaque soir pendant dix ans, puis part pour des tournées en province et à l’étranger. Auteur de seize romans et de six pièces de théâtre (écrits en fait par des « nègres »), il se retire à Courtenay vers 1900. Mais ses chansons, réunies en deux recueils : *Dans la rue* (1889) et *Sur la route* (1899), poursuivent leur carrière ; tandis que certaines d’entre elles (*Les Canuts, Nini-Peau-d’chien*) sont « passées dans le folklore », toute une tradition chansonnière, de Carco à Mouloudji, s’est inscrite dans l’univers créé par le chantre de Paris-marlou.

Jean-Claude KLEIN

BRUBECK DAVE (1920-2012)

Le pianiste et compositeur américain Dave Brubeck fut à l’origine d’un des plus fameux quartet de jazz, le Dave Brubeck Quartet, avec lequel il enregistra de nombreux standards dont le célèbre *Take Five*.

Dave Warren Brubeck est né le 6 décembre 1920 à Concord (Californie). Sa mère lui enseigne le piano dès l’âge de quatre ans. Adolescent, il tient déjà le clavier dans des ensembles de jazz locaux, puis, de 1938 à 1942, il suit une formation musicale classique au College of the Pacific à Stockton (Californie), où il monte et dirige un orchestre de douze musiciens. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se retrouve à la tête d’un orchestre militaire dans l’armée du général Patton. Après la guerre, Brubeck étudie la composition musicale au Mills College d’Oakland (Californie) auprès de Darius Milhaud, et côtoie brièvement Arnold Schönberg. En 1946, il fonde un groupe avec d’autres étudiants et enregistre plusieurs morceaux (sortis en 1951) sous le nom de Dave Brubeck Octet. Les compositions jouées par l’orchestre reflètent les études de Brubeck sur la polyrythmie et la polytonalité. Ces enregistrements sont considérés comme trop avant-gardistes, ne trouvent pas leur public, et les membres de la formation se séparent. Brubeck dirige ensuite un trio qui obtient un certain succès dans la région de San Francisco, mais doit le dissoudre en 1951 à cause d’une blessure au dos qui l’immobilise pendant plusieurs mois.

Il reforme son trio dès la fin de cette même année ; le saxophone alto Paul Desmond ne tarde pas à le rejoindre. En quelques mois à peine, le nouveau quartette connaît la notoriété aux États-Unis, les critiques portant au pinacle leurs innovations musicales. À la même époque, Brubeck est l'un des premiers musiciens de jazz à animer des ateliers sur les campus américains. Il enregistre plusieurs albums à l'occasion de ces tournées, parmi lesquels *Jazz at Oberlin* (1953), *Jazz at the College of the Pacific* (1953), *Jazz Goes to College* (1954), *Jazz Goes to Junior College* (1957), qui comptent parmi ses œuvres les mieux considérées par la critique. Dave Brubeck et Paul Desmond constituent les deux piliers d'une formation par ailleurs mouvante pendant la plus grande partie des années 1950 ; ils sont rejoints par Joe Morello à la batterie en 1956 et Eugene Wright à la contrebasse en 1958, qui viennent assurer la rythmique définitive du quartette.

La popularité de Brubeck atteint de tels sommets qu'il fait la une de *Time Magazine* le 8 novembre 1954, même si ce moment coïncide avec un retournement de la critique à son égard. Brubeck est une figure majeure du mouvement West Coast qui commence à prendre inéluctablement ses distances avec le courant new-yorkais fondé sur le be-bop. Les critiques finissent par afficher leur préférence pour le style de la côte est, plus proche d'un jazz traditionnel offrant du swing et de l'émotion, au détriment de l'approche froide et intellectuelle des musiciens de la côte ouest, auxquels on reproche souvent un académisme trop formel. Personne ne remet pourtant en question les qualités techniques des formations de Brubeck. Quelques critiques lui font grief de solos de piano maladroits reposant sur des accords banals plaqués trop lourdement, mais beaucoup d'autres portent aux nues le timbre « cool » et frais de Paul Desmond ainsi que la créativité et la virtuosité de Joe Morello. Brubeck lui-même reçoit des éloges pour ses compositions : *The Duke, In Your Own Sweet Way* ou *Blue Rondo a la Turk*...

Le quartette flirte avec une métrique trop absconse pour le jazz de l'époque (thèmes en 5/4 ou en 9/8, par exemple) et la formation classique de Brubeck transparaît dans ses créations à travers l'emploi qu'il fait de l'atonalité, de la fugue ou du contrepoint. Le quartette atteint son apogée en 1960 avec une composition de Paul Desmond intitulée *Take Five*, qui va devenir un standard et, surtout, le plus grand succès commercial de tous les temps pour un *single* de jazz. Ce grand classique populaire devient la « signature » du quartette, qui l'interprète lors de tous ses concerts, chaque musicien quittant la scène après son solo pour ne laisser que le batteur Joe Morello.

Le célèbre quartette est dissous en 1967, mais ses protagonistes se retrouveront à plusieurs occasions avant la mort de Paul Desmond en 1977. Brubeck dirige ensuite plusieurs petits ensembles, comme le quartette qu'il formera avec ses trois fils, Darius (clavier), Chris (contrebasse et trombone) et Danny (batterie), et dont l'album *Two Generations of Brubeck* (1973) est la meilleure illustration. Dans les années 1980, Brubeck est devenu une icône respectée du jazz. Bien que n'étant plus depuis longtemps au faîte de sa popularité commerciale, les albums qu'il produit dans les années 1980 et 1990 lui valent les critiques les plus élogieuses : *Paper Moon* (1981), *Blue Rondo* (1986), *Moscow Night* (1987), *Nightshift* (1993), *In Their Own Sweet Way* (1996) et *To Hope ! A Celebration* (1996). Brubeck euregistre également quelques albums solos au piano, révélant toute la profondeur de sa vision harmonique dans des enregistrements tel *One Alone* (2000), qui rassemble une série de standards démontrant sa capacité à passer du *stride* des années 1920 à des styles contemporains.

Dave Brubeck est mort le 5 décembre 2012 à Norwalk (Connecticut).

E.U.

BRUCH MAX (1838-1920)

Compositeur allemand, né à Cologne, où il commence ses études musicales avec Ferdinand Hiller, Carl Reinecke et Ferdinand Breuning (1857-1858). À Leipzig, il est l'élève de Julius Rietz et du cantor de Saint-Thomas, Moritz Hauptmann. Nommé professeur à Cologne (1858-1861), il est ensuite chef de chœur et chef d'orchestre à Mannheim (1862-1864), Coblence (1865-1867), Sondershausen (1867-1870), Berlin (1878-1880), Liverpool (1880-1883) et Breslau (1883-1890) avant de prendre la direction de la Musikhochschule de Berlin (1891-1910), où il compte notamment parmi ses élèves le compositeur anglais Ralph Vaughan-Williams.

Sa première œuvre importante est un opéra, *Die Loreley*, pour lequel il utilise le livret que Emanuel Geibel avait destiné à Mendelssohn (1863). Il se distingue par son attachement à la musique romantique et un sens de la mélodie proches de Brahms. Sa musique, qui ne manque pas d'imagination dans un premier temps, souffre assez vite de son refus d'adhérer aux nouvelles tendances post-romantiques, et, à la fin de sa vie, elle tournera à l'académisme. Bruch est surtout connu en Allemagne pour sa musique chorale : chef de chœur lui-même, il a composé de nombreuses pages pour les ensembles qu'il dirigeait, et ces œuvres sont restées au répertoire des chorales allemandes. Il s'est notamment imposé par des oratorios profanes dont le genre était encore inédit : *Frithjof* (1864), *Odysseus* (1872), *Arminius* (1875), *Das Lied von der Glocke* (1878), *Achilleus* (1885), *Gustav Adolf* (1898).

En dehors de son pays natal, trois œuvres ont assuré sa postérité : le *Concerto pour violon n*^{o} *1* en *sol* mineur, op. 26 (1868), écrit pour Josef Joachim, la *Fantaisie écossaise* pour violon et orchestre, op. 46 (1880), écrite pour Pablo de Sarasate, et la rhapsodie hébraïque *Kol Nidrei* pour violoncelle et orchestre, op. 47 (1880), écrite à la demande de la commnnauté juive de Liverpool (contrairement à ce qui a été souvent écrit à propos de cette œuvre, Bruch n'était pas juif mais protestant). Son œuvre pour violon et orchestre comporte deux autres concertos (1878 et 1890), un *Konzertstück* (1911) et diverses pièces. Parmi les quatre-vingt-dix-sept numéros d'opus qu'il a composés entre 1858 et 1919 figurent trois symphonies (n^{os} 1 et 2, 1870 ; n^{o} 3, 1887), un concerto pour deux pianos (1916), deux quatuors à cordes (1859 et 1860), un trio (1858), un second opéra, *Hermione,* d'après *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (1872), des lieder et un étonnant cycle de *Pièces pour clarinette, alto et piano,* op. 83 (1910). Bruch avait épousé la cantatrice Clara Tuczek, qui mourut un an avant lui à Berlin.

Alain PÂRIS

BRUCK CHARLES (1911-1995)

En France, pendant un quart de siècle, après la Libération, la radio nationale a joué un rôle considérable en faveur de la musique contemporaine, commandant et créant des partitions nouvelles de compositeurs français tout en faisant connaître les œuvres majeures des grands compositeurs étrangers. La carrière de Charles Bruck est indissociable de cette époque et, avec près de sept cents créations ou premières auditions à son actif, il restera l'un des chefs d'orchestre dont le rôle a été déterminant pour la musique de notre temps.

Né à Timişoara, en Roumanie, le 2 mai 1911, il commence ses études musicales au Conservatoire de Vienne, puis vient à Paris en 1928 pour faire son droit. Il obtiendra une licence. Il y retrouve un autre Roumain émigré, le critique Antoine Goléa, alors violoniste. Dès 1931, il travaille le piano avec Vlado Perlemuter et la composition avec Nadia Boulanger à l'École normale de musique, avant d'étudier la direction d'orchestre avec Pierre Monteux à partir de 1934. En 1936, il remporte le concours de direction d'orchestre organisé par l'Orchestre symphonique de Paris, alors dirigé par Monteux, qui l'engage comme assistant. Cette même année, il fait sa première tournée aux États-Unis. En 1939, il adopte la nationalité française. Pendant la guerre, il entre dans la clandestinité puis dans la Résistance. Entre 1945 et 1948, il est directeur des industries de la musique au ministère de la Production industrielle. Il est ensuite directeur de la musique aux casinos de Cannes et de Deauville (1949-1950), avant d'être chef d'orchestre et directeur musical à l'Opéra néerlandais d'Amsterdam (1950-1954). De retour en France, il dirige la création (en concert) de l'opéra de Prokofiev

L'Ange de feu (1954). Il prend la direction de l'Orchestre radio-symphonique de Strasbourg (1955-1965) et succède à Eugène Bigot comme chef permanent de l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. (1965-1970). Il fait revivre l'opéra de Georges Enesco *Œdipe* (1955), qui n'avait pas été exécuté depuis sa création, en 1936. Il dirige en première audition française *Le Joueur* de Serge Prokofiev (1956), la *Messe glagolitique* de Leoš Janáček (1957), *Hary János* de Zoltán Kodály (1959), le *Concerto pour orchestre* (1963) et *Jeux vénitiens* (1965) de Witold Lutosławski, *Atmosphères* (1964) et le *Requiem* (1966) de György Ligeti, la *Passion selon saint Luc* (1967) et le *Dies Irae* (1968) de Krzysztof Penderecki, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (Opéra de Marseille, 1968), *Ulysse* de Luigi Dallapiccola (Rouen, théâtre des Arts, 1971). Il révèle des compositeurs comme Boris Blacher, Hans Weruer Henze, Goffredo Petrassi, Bernd Alois Zimmermann...

Lors de la restructuration des orchestres de l'O.R.T.F. en 1970, il est écarté sans ménagement. Ses activités sont considérablement ralenties, car il dirigeait peu en dehors de la radio et n'avait pas construit une véritable carrière de chef invité qui lui aurait permis de relayer ses activités permanentes. Il est nommé à la tête de l'École de direction d'orchestre de Pierre Monteux à Hancock, dans le Maine (États-Unis). On Ie voit siéger dans des jurys de concours internationaux, notamment à Besançon. Il participe également aux travaux du comité de lecture des éditions Salabert. Il meurt à Hancock, en pleine session de cours, le 16 juillet 1995.

Bruck n'était pas seulement un fervent défenseur de la musique de son temps. Il s'était forgé un répertoire considérable auprès de Pierre Monteux, à qui il devait son étonnant pouvoir d'adaptation. S'il a créé des œuvres de musiciens aussi divers que Jolivet, Landowski, Ballif, Ohana, Xenakis, Tomasi, Françaix, Barraud, Éloy ou Barraqué, il a aussi révélé en France des opéras de Haydn ou de Smetana et accompagné les débuts parisiens du violoniste russe Leonid Kogan. Les instrumentistes lui reconnaissaient une science de la direction pratiquement infaillible, une sûreté inébranlable qui les sécurisait. Mais une certaine dureté de caractère ne le mettait pas à l’abri de conflits avec ses collaborateurs. À Amsterdam, il dirigea de légendaires représentations d’*Orphée et Eurydice* de Gluck avec Kathleen Ferrier dont la préparation fut émaillée de tensions imprévues. De même, sa relation avec les musiciens de l’Orchestre philharmonique de l’O.R.T.F. parvint à un état de crispation qui l’obligea à prendre quelque distance, avant d’être remercié sans égard au formidable travail effectué. Mais l’histoire retiendra son étonnante ouverture d’esprit, son éclectisme, sa faculté de s’élever au-dessus des chapelles et un professionnalisme rare parmi les apôtres de la musique nouvelle.

Alain PÂRIS

BRUCKNER ANTON (1824-1896)

Introduction

« Je ne connais qu’un homme qui approche de Beethoven, c’est Bruckner. » Ce jugement de Richard Wagner concerne le compositeur le plus discuté de l’histoire de la musique. L’originalité même de Bruckner lui vaut, de nos jours encore, l’enthousiasme d’un nombre croissant de musiciens, comme aussi, hélas, l’incompréhension, pouvant aller jusqu’à l’aversion, de la part de quelques autres.

Contemporain de Johannes Brahms qui le combattit sans merci, Bruckner laisse un message d’apôtre animé par une intense vie intérieure et par toute la ferveur de sa foi catholique. Méditative, sa musique est celle d’un organiste instruit de l’art de Jean-Sébastien Bach dont il assimila la science, et qui jusqu’au bout sut garder un cœur d’enfant, afin d’exprimer comme Schubert la fraîcheur et la grâce.

• Organiste et compositeur

Fils d’un maître d’école d’Ansfelden, Anton Bruckner naît le 4 septembre 1824 dans ce petit village de la Haute-Autriche. Pieux et modeste dès l’enfance, il ne songe d’abord qu’à suivre les traces paternelles. Chanteur, comme l’avait été Schubert, dans une maîtrise, le futur compositeur sera successivement maître d’école, organiste à l’abbaye Saint-Florian, puis à la cathédrale de Linz, mais il ne complétera son éducation musicale qu'à l'âge de trente-cinq ans, auprès du contrapuntiste Simon Sechter, du chef d'orchestre Otto Kitzler et d'autres théoriciens viennois. Nommé professeur d'orgue, d'harmonie et de contrepoint au conservatoire de Vienne en 1868, Bruckner se fixe définitivement dans la capitale de l'Autriche où se déroulera le reste de sa vie ardente et obscure. Dans ses dernières années, il connaîtra tout de même la gloire, grâce en particulier au soutien de Wagner. Il mourra à Vienne et son corps sera transféré, selon son vœu, à l'abbaye Saint-Florian où il repose au pied des grandes orgues.

À son arrivée à Vienne, Bruckner, qui a trente-quatre ans, est précédé d'une enviable réputation d'organiste. On le compare à Jean-Sébastien Bach pour ses talents d'improvisateur, mais, comme César Franck, il a besoin de mûrir longtemps encore avant de donner toute la mesure de son génie de compositeur. Par quelques côtés, Franck et Bruckner peuvent être comparés. De maturité tardive, l'un et l'autre ont vécu dans l'ombre, en marge d'une brillante société. Tous deux ont consacré leur temps et leurs forces à l'enseignement, ont transmis leur savoir à des disciples bientôt illustres. Et les œuvres symphoniques de ces organistes, que rapproche une certaine parenté d'inspiration mystique, trahissent, l'une et l'autre, la pratique quotidienne du roi des instruments.

Au cours de l'un de ses rares voyages à l'étranger, Bruckner se rend à Paris et fait sensation devant Saint-Saëns, Gounod, Ambroise Thomas, Auber, Franck, par ses fugues improvisées aux grandes orgues de Notre-Dame : « Auparavant on n'avait jamais rien entendu de semblable », affirme l'organiste Émile Lamberg.

Des quelque 124 numéros d'opus que compte l'œuvre entier de Bruckner, une vingtaine prennent place au sommet de la production musicale de l’ensemble du XIXᵉ siècle. Le reste est inégal, certes, mais toujours personnel et ne recèle aucune réelle faiblesse.

Composée à partir de mai 1864, la *Messe nº 1* en *ré* mineur constitue la première véritable réussite de Bruckner, qui a quarante ans. Entre cette partition et le « testament symphonique », la *Neuvième Symphonie* inachevée, trente-deux années s’écoulent au cours desquelles apparaissent deux autres messes, un *Te Deum*, un *Quintette pour cordes* et surtout l’immense cycle des neuf symphonies, dont quelques-unes ne seront pas jouées du vivant de Bruckner. Ces partitions se présentent à nous dans plusieurs versions, souvent remaniées par les élèves du compositeur. Ceux-ci ont cru rendre service à leur maître en présentant sa musique sous une forme plus séduisante et immédiatement accessible au grand public. La Société internationale Bruckner, dont le siège est à Vienne, s’est consacrée, sous la direction de Léopold Nowak, à restituer l’œuvre du musicien sous son aspect authentique.

• Affinités

Dans les pays latins, on a longtemps considéré l’œuvre de Bruckner comme typiquement nationale et réservée aux sensibilités germaniques ou anglo-saxonnes. De très nombreux témoignages montrent aujourd’hui l’erreur de ce rejet d’une esthétique. L’art de Bruckner, comme l’art de Berlioz ou celui de Brahms, s’impose par son universalité auprès des auditeurs pour qui la contemplation importe plus que la concision.

Les traits les plus caractéristiques du personnage pittoresque que fut Bruckner aident à mieux saisir la portée de son message. Le physique ingrat et le comportement maladroit, voire comique, de ce paysan du Danube égaré dans un monde citadin indifférent et cruel provoqueront la pitié, l'hilarité ou l'hostilité. Tardive, son œuvre naîtra en dépit des railleries et calomnies dont il sera l'objet jusqu'à sa mort. Deux adversaires surtout, dans la Vienne musicale, empoisonneront l'existence de Bruckner : Hanslick et Brahms. L'omnipotent critique Eduard Hanslick exercera son influence néfaste par des comptes rendus de ce genre : « Je ne connais rien de si antinaturel, de si boursouflé, de si morbide ni de si pernicieux [...] des ténèbres à perte de vue, un ennui de plomb, une surexcitation fébrile. » Bruckner en vint à demander aux musiciens viennois de ne plus jouer sa musique, afin de contraindre Hanslick au silence. Quant à l'attitude hostile de Brahms à l'égard de Bruckner, elle constitue sans doute le plus navrant exemple d'inimitié entre deux grands artistes. Wilhelm Furtwängler a consacré une passionnante étude à ce dramatique antagonisme. Bruckner trouvera un antidote dans l'affection de Wagner, du chef d'orchestre Hans Richter, ainsi que de nombreux disciples, au premier rang desquels Hugo Wolf et Gustav Mahler.

Un autre drame de la vie de Bruckner : jusqu'à la fin il recherchera le mariage mais toujours l'amour lui sera refusé. Il est permis de déceler dans sa musique la véhémence de passions longtemps contenues.

Richement harmonisée, la mélodie brucknérienne s'étend sur de vastes développements et se prête au travail contrapuntique. Bâties en général sur trois thèmes, les architectures se dressent, puissantes. Elles offrent de saisissantes oppositions entre les tutti grandioses et les épisodes limpides, fragiles et naïfs. Ces contrastes viennent d'une âme débordante de générosité, de ce cœur pur battant avec violence au service de son idéal religieux.

Lorsqu'il voulut dépeindre le caractère de Bruckner, Auguste Göllerich, élève et ami du compositeur, emprunta à Lamartine les lignes suivantes : « Il est des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion. Toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles-mêmes et dans la création qui les environne des marches pour monter jusqu'à Dieu, des expressions et des images pour se révéler à elles-mêmes, pour se révéler à lui. » Wagner a pu nommer Beethoven pour situer Bruckner. Deux autres noms doivent être évoqués : Schubert et Bach, à côté desquels celui de l'instituteur d'Ansfelden mérite une place.

Florian HOLLARD

Bibliographie

A. ABENDROTH, *Die Symphonien Anton Bruckners*, Berlin, 1940
M. AUER, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, Amalthea, Vienne, 1966
P. BARFORD, *Les Symphonies de Bruckner*, Actes sud, 1991
F. ECKSTEIN, *Errinnerungen an A. Bruckner*, Vienne, 1923
W. FURTWÄNGLER, *Brahms und Bruckner*, Leipzig, 1942
J. GALLOIS, *Bruckner*, Seuil, 1973
A. GÖLLERICH & M. AUER, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, 9 vol., Bosse, Ratisbonne, 1938
R. HAAS, *Anton Bruckner*, Potsdam, 1934
T. L. JACKSON & P. HAWKSHAW dir., *Bruckner Studies*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997
F. KLOSE, *Meine Lehrjahre bei A. Bruckner*, Ratisbonne, 1927
E. KURTH, *Anton Bruckner*, Berlin, 1925
M. LANCELOT, *Bruckner*, Seghers, 1964
P.-G. LANGEVIN, *Anton Bruckner, l'apogée de la symphonie*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977
A. MACHABEY, *La Vie et l'œuvre d'Anton Bruckner*, Calmann-Lévy, Paris, 1945
A. OREL, *Anton Bruckner*, Leipzig, 1936

R. Simpson, *The Essence of Bruckner*, Gollancz, Londres, 1967, rééd. 1992

L. Van Vassenhove, *Anton Bruckner*, Neuchâtel, 1942.

BRUNEAU ALFRED (1857-1934)

Le compositeur et critique français Alfred Bruneau a joué un rôle important avec son introduction du réalisme et du naturalisme littéraire dans l'opéra français. Ses œuvres ont été très souvent représentées de son vivant, avant de connaître une éclipse. Certaines d'entre elles, comme *L'Attaque du moulin,* sont revenues en faveur à la fin du xx^{e} siècle et au début du xxi^{e}.

Né le 3 mars 1857, à Paris, Louis Charles Bonaventure Alfred Bruneau entre en 1873 au Conservatoire de Paris, où il est élève d'Auguste Franchomme pour le violoncelle (premier prix en 1876), de Marie Gabriel Augustin Savard pour l'harmonie (1876-1879) et de Jules Massenet pour la composition (1879-1881). Il obtient en 1881 le second grand prix de Rome pour sa cantate *Geneviève de Paris*, et son *Ouverture héroïque* est créée en 1884 aux Concerts Pasdeloup. Il travaille comme correcteur chez l'éditeur de musique Georges Hartmann. Parmi ses œuvres de jeunesse figurent des mélodies et un opéra, *Kérim* (livret de Paul Milliet et Henry Lavedan, créé au Théâtre-Lyrique, à Paris, le 9 juin 1887). En 1888, Alfred Bruneau rencontre Émile Zola, avec lequel il se lie d'amitié et dont les romans fourniront la matière des livrets de huit ouvrages lyriques. Le premier, *Le Rêve* (livret de Louis Gallet, d'après Zola, Opéra-Comique, Paris, 18 juin 1891), est jugé trop wagnérien mais est malgré tout bien accueilli ; *L'Attaque du moulin* (livret de L. Gallet, d'après le conte des *Soirées de Médan*, Opéra-Comique, 23 novembre 1893), *Messidor* (livret de Zola, Opéra de Paris, 19 février 1897) et *L'Ouragan* (livret de Zola, Opéra-Comique, 29 avril 1901) révèlent le talent et l'originalité de Bruneau. Dans

L'Attaque du moulin et dans la musique de scène qu'il compose pour *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola (théâtre de l'Odéon, Paris, 1^er^ mars 1907), Bruneau parvient à atteindre son objectif, consistant à écrire une musique « à la fois réaliste et symbolique ». « La réforme qu'il a introduite dans l'opéra va dans le sens du „prosaïsme“ ; renonçant au vers, il le remplace par un livret en prose, et substitue au „personnage à casque et à pourpoint de l'ancien opéra l'homme réel, observé dans la vie contemporaine“ » (René Dumesnil). Avec ses héros choisis parmi les humbles, il ouvre la voie à Gustave Charpentier.

Composé en 1903, *Lazare* (livret de Bruneau d'après Zola) ne sera créé que le 20 mai 1954, à Radio France. *L'Enfant-roi* (livret de Zola, Opéra-Comique, 3 mars 1905) et *Naïs Micoulin* (livret de Bruneau d'après Zola, Monte-Carlo, 2 février 1907) sont tous deux des échecs, pour des raisons davantage politiques que musicales, Alfred Bruneau ayant apporté son soutien à Zola durant l'affaire Dreyfus. Après la mort du romancier, en 1902, Bruneau signe des ballets, comme *L'Amoureuse Leçon* (1913), ainsi que des opéras, parmi lesquels *Les Quatre Journées* (livret de Bruneau d'après Zola, Opéra-Comique, 25 décembre 1916), *Le Roi Candaule* (livret de Maurice Donnay, Opéra-Comique, 1^er^ décembre 1920), *Angelo, tyran de Padoue* (livret de Charles Méré, d'après Hugo, Opéra-Comique, 16 janvier 1928) et *Virginie* (livret de Henri Duvernois, Opéra de Paris, 7 janvier 1931). Critique musical, il écrit pour les quotidiens *Gil Blas*, *Le Figaro* et *Le Matin*. Il a publié des recueils de critiques, des comptes-rendus de voyage, des ouvrages sur la musique française de son temps : *Musiques d'hier et de demain* (Fasquelle, Paris, 1900), *La Musique française* (Fasquelle, 1901), *Musiques de Russie et musiciens de France* (Fasquelle, 1903), *La Vie et les œuvres de Gabriel Fauré* (Fasquelle, 1925), *Massenet* (Delagrave, Paris, 1935). Sa musique se distingue par sa justesse dramatique, ses imitations fort réussies de la nature, ainsi que par l'usage fréquent de dissonances inhabituelles qui servent l'intrigue. Alfred Bruneau meurt à Paris, le 15 juin 1934. Il a publié un livre de souvenirs dont le titre fait allusion à son amitié pour Zola, *À l'ombre d'un grand cœur. Souvenirs d'une collaboration* (Fasquelle, 1931, rééd. fac-similé Slatkine, Paris, Genève, 1980).

E.U.

BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)

Il est un inégalable Don Alfonso dans l'enregistrement légendaire de *Così fan tutte* de Mozart dirigé par Karajan. Incomparable styliste dans Mozart et Rossini, irrésistible homme de théâtre et découvreur de nombre de partitions tombées dans l'oubli, le baryton-basse italien Sesto Bruscantini naît le 10 décembre 1919 à Porto Civitanova, dans les Marches (Italie), cité aujourd'hui intégrée dans la commune de Civitanova Marche. À l'instar de son père, avocat, il étudie d'abord le droit. Son diplôme obtenu, il travaille le chant à Rome avec Luigi Ricci. Ses débuts sur les planches ont lieu en 1946 au théâtre de sa ville natale, dans le rôle de Colline (*La Bohème* de Puccini).

En 1949, la Scala de Milan l'accueille dans le rôle de Geronimo (*Le Mariage secret* de Cimarosa). Les succès se multiplient alors sur les plus grandes scènes italiennes. En 1950, au Teatro Eliseo de Rome, il chante Selim (*Le Turc en Italie* de Rossini) au côté de Maria Callas (Donna Fiorilla). Le festival de Glyndebourne ne saurait se passer de ce parfait musicien : il y interprète en 1951 un de ses rôles emblématiques, Don Alfonso de *Così fan tutte* sous la baguette de Fritz Busch, puis Guglielmo dans le même ouvrage l'année suivante, Dandini (*La Cenerentola* de Rossini) en 1953, Figaro (*Le Barbier de Séville* de Rossini) en 1954, le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart en 1955 et 1956, Leporello (*Don Giovanni* de Mozart) et Ford (*Falstaff* de Verdi) en 1960. Au festival de Salzbourg, il chante en 1952 Don Alfonso et le rôle-titre de *Don Pasquale* de Donizetti. À Vienne, Bruxelles, Monaco ou

Zurich, celui qui sera un temps l'époux de la grande soprano Sena Jurinac illustre un répertoire certes centré sur Mozart, Rossini et Donizetti, mais aussi remarquablement étendu puisqu'il couvre quelque 130 rôles différents. Très souvent – la chose n'est pas fréquente –, Bruscantini alternera les emplois de basse et de baryton dans la même œuvre : Don Pasquale et Malatesta (*Don Pasquale*), Georgio et Riccardo (*Les Puritains* de Bellini), Alfonso XI et Baldassare (*La Favorita* de Donizetti), Don Alfonso et Guglielmo (*Così fan tutte*). Il participe avec enthousiasme à la résurrection de très nombreux ouvrages confinés au plus profond des bibliothèques : *Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia* et *Le Astuzie femminili* de Cimarosa, *La Dirindina* de Domenico Scarlatti, *Agnes von Hohenstaufen* de Spontini, *La Buona Figliola* de Piccinni, *La Clementina* de Boccherini, *Le Barbier de Séville* de Paisiello, *La Pietra del paragone* de Rossini.

Au sein d'une discographie où abondent les enregistrements publics, de nombreux joyaux demeurent. De Mozart, *Les Noces de Figaro* de 1955 avec l'orchestre du festival de Glyndebourne que dirige Vittorio Gui s'imposent : il y incarne le rôle-titre aux côtés de Sena Jurinac (la Comtesse) et Graziella Sciutti (Susanna) ; *Così fan tutte* enregistré en 1954 avec l'Orchestre Philharmonia sous la baguette d'Herbert von Karajan demeure la référence de l'œuvre : son Don Alfonso est accompagné par Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Nan Merriman (Dorabella), Lisa Otto (Despina), Rolando Panerai (Guglielmo) et Léopold Simoneau (Ferrando). Il signe, à trente ans d'intervalle, deux superbes rôles-titres de *Don Pasquale* : en 1952, sous la direction de Mario Rossi, et en 1982, sous la baguette de Riccardo Muti, avec Mirella Freni (Norina). Dans Rossini, sous la baguette de Vittorio Gui, il incarne en 1954 Dandini dans une mémorable *Cenerentola* et en 1962 un splendide Figaro du *Barbìer de Séville*, avec Victoria de Los Angeles (Rosina) et Luigi Alva (le Comte Almaviva). Enfin, il est Uberto dans la version de référence de *La Servante maîtresse* de Pergolèse avec Renata Scotto (Serpina) et I Virtuosi di Roma dirigés par Renato Fasano (1960). Sesto Bruscantini meurt à Civitanova Marche, Ie 4 mai 2003.

Dans Ies grands airs populaires ou dans les raretés du répertoire, Bruscantini montre tout à la fois Ia fantaisie d'un acteur consommé et le raffinement de sa technique vocale. Émission sonore tout en finesse, soutien constant du souffle, articulation idéale, diction impeccable, sens inné du style, suprême simplicité de la ligne de chant font oublier un timbre parfois monochrome. Jamais Ia virtuosité ou Ia recherche de l'effet ne prennent Ie pas sur le naturel et l'esprit de l'œuvre.

Pierre BRETON

BRYMER JACK (1915-2003)

Figure marquante de la clarinette en Grande-Bretagne au milieu du xx^e^ siècle, Jack Brymer fait, à bien des égards, figure de chef d'école.

Il naît à South Shields (comté de Durham) le 27 janvier 1915 et commence l'étude de la clarinette à l'âge de quatre ans. À onze ans, il fait partie d'une musique militaire. Il accomplit ses études à l'université de Londres puis il enseigne la musique dans des écoles à Croydon (1935-1940) avant de servir dans la Royal Air Force pendant la Seconde Guerre mondiale. À la fondation du Royal Philharmonic Orchestra de Londres, en 1947, Thomas Beecham l'engage comme clarinette solo. Il occupe cette place jusqu'en 1963 et entre alors à l'Orchestre symphonique de la B.B.C. (1963-1972). Mais l'arrivée de Pierre Boulez à la direction de l'orchestre, le changement de répertoire et de style lui conviennent mal. Il quitte la B.B.C. et entre à l'Orchestre symphonique de Londres, où il succède à Gervase De Peyer comme clarinette solo (1972-1986). Parallèlement, il pratique la musique de chambre et participe à la formation du Wigmore Ensemble, du London Baroque Ensemble et du Prometheus Ensemble. Il dirige de sa clarinette les London Wind Soloists, avec lesquels il explore le répertoire pour ensemble à vent, notamment l'œuvre de Mozart, qu'il enregistre dans son intégralité. Il reprend le Michael Krein Saxophone Quartet, qui devient plus tard le London Saxophone Quartet.

Le style de Jack Brymer s'inscrit dans la ligne de Reginald Kell, son prédécesseur dans les orchestres de Beecham : pureté de son, vibrato réduit, mais il enrichit son approche au contact des écoles françaises et américaines. Il consacre une grande partie de son activité à l'enseignement, à la Royal Academy of Music de Londres (1950-1959), à la Royal Military School of Music (1967-1971) et à la Guildhall School of Music (à partir de 1982). Il donne aussi d'innombrables cours d'interprétation dans le monde entier et, malgré des problèmes de santé au genou qui l'obligent à jouer assis, il continue à se produire en soliste et à enseigner bien au-delà de ses quatre-vingts ans. Il meurt à Croydon le 16 septembre 2003.

Le personnage avait un humour délicieux et une curiosité intellectuelle très développée. Il a toujours cherché à élargir son répertoire et à jouer des œuvres nouvelles, même lorsqu'elles s'exprimaient dans une langue qu'il réprouvait. Cette souplesse d'adaptation et une grande facilité de lecture en ont fait un partenaire idéal de musique de chambre. Sa sonorité toujours élégante reposait sur une palette de couleurs très diversifiée et une grande liberté de style.

On lui doit plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Clarinette* (Londres, 1976 ; traduction française, Hatier, Paris, 1979), considéré comme *la* référence historique et technique sur l'instrument, ainsi qu'une savoureuse autobiographie, *From Where I Sit* (Londres, 1979).

De son abondante discographie se détachent évidemment plusieurs interprétations du *Concerto pour clarinette* en *la* majeur, K 622, de Mozart : par le Royal Philharmonic Orchestra sous la direction de Thomas Beecham (E.M.I. Classics) ; par l'Orchestre symphonique de Londres sous la direction de Colin Davis (Philips) ; par l'Academy of St Martin in the Fields sous la direction de Neville Marriner (Philips). De Mozart, Brymer a également donné des versions de référence du *Quintette pour clarinette et cordes*, K 581, avec le Quatuor Allegri (Philips), et du *Trio pour piano, alto et clarinette « des quilles »*, K 498, avec Stephen Kovacevich et Patrick Ireland (Philips).

Alain PÂRIS

BUCKNER MILTON (1915-1977)

Sa verve s’exprimait en musique comme dans tout le reste de sa vie. Pianiste et organiste, Milton « Milt » Buckner voulait être à la fois un homme de spectacle et un musicien ; il souhaitait que sa musique plaise, par sa force rythmique, qu’elle détende et amuse ; mais il ne fit jamais de concessions qui l’auraient entraîné dans le domaine de la médiocrité. En fait, sous cette façade joviale, derrière cette musique apparemment simple, se cachait un homme qui, pour n’avoir pas été vraiment un défricheur, joua malgré tout un rôle insigne dans l’histoire du jazz. En trois occasions au moins.

Il fut longtemps associé à Lionel Hampton à l’époque où celui-ci s’entourait d’un grand orchestre et faisait couler le swing à flots. Milt Buckner y déploya ses talents d’arrangeur, s’efforçant de toujours trouver le tissu orchestral le plus propre à mettre Hampton en valeur. Pour l’orchestre, pour son chef, il composa l’un des airs les plus célèbres du répertoire : *Hamp’s Boogie Woogie*.

Dans la formation de Lionel Hampton, il commença par jouer du piano, se fondant dans les ensembles, s’intégrant à la section rythmique et contribuant à lui donner ce punch tant apprécié. Vers 1950, alors que Milt Buckner était absent, Hampton avait engagé un organiste, et le son de cet instrument, peu demandé alors, lui avait plu. Lorsque l’organiste le quitta, Hampton demanda à Buckner de continuer à servir l’instrument Hammond. Et c’est ainsi que celui-ci devint l’un des premiers (après Fats Waller et Count Basie, avec Wild Bill Davis et Bill Doggett, mais avant Jimmy Smith) musiciens de jazz à populariser l’orgue électronique.

Disciple de Fats Waller à l'orgue, Milt Buckner fut, au piano, le créateur d'un style vraiment original, procédant par succession d'accords plaqués parallèlement des deux mains sur le clavier. La légende veut que cette manière ait été due à la petite taille de ses mains ; il n'y a là rien d'improbable. Mais ce langage permettait à Milt Buckner d'utiliser le piano comme un orchestre, « arrangeant » ses phrases comme des sections de saxophones ou de trompettes et les soulignant de l'effet de percussion créé par les accords martelés. Ce que l'on a appelé les *block chords* (paquets d'accords) ou le jeu en *locked hands* (mains attachées) fut ensuite repris par d'autres musiciens (George Shearing, Dave Brubeck) et marqua bien des pianistes de l'école *funky*.

Milton Buckner naît à Saint Louis, dans le Missouri, le 10 juillet 1915 ; il étudie la musique avec l'un de ses oncles avant de passer deux ans à l'Institute of Arts de Detroit. Sa véritable carrière commence avec un orchestre fameux dans les années 1930, les McKinney's Cotton Pickers, où il fait des arrangements et joue à l'occasion du piano. Il travaille ensuite quelque temps chez le chanteur Cab Calloway puis entre dans la formation de Lionel Hampton en 1941 ; il la quitte en 1948 pour fonder son propre groupe mais la rejoint en 1950 et cette fois y joue de l'orgue. À partir de 1952, il dirigera des petits ensembles, retrouvant de temps à autres Lionel Hampton et se produisant souvent, dans ses dernières années, avec le batteur Jo Jones.

Musicien swing au plein sens du terme, arrangeur talentueux, pianiste original tout en restant capable de restituer le blues traditionnel ou de parodier Fats Waller, organiste pionnier déployant sur cet instrument une extrême sensibilité qui en faisait un remarquable interprète de ballades, Milt Buckner a traversé le jazz d'un grand éclat de rire.

BULL JOHN (1562 env.-1628)

Compositeur éminent de l’âge d’or élisabéthain et jacobéen, formé à la chapelle royale, John Bull devient organiste de la cathédrale de Hereford en 1582, membre de la chapelle royale en 1585, et, en alternance avec William Byrd, il succède à son ancien maître Blitheman au poste d’organiste de cette chapelle en 1591. Docteur en musique des universités d’Oxford et de Cambridge, il est nommé en 1601 professeur de musique à Gresham College, mais profite de la faveur royale pour effectuer sur le continent de nombreux voyages. En 1613, il quitte brusquement l’Angleterre : selon lui, pour préserver sa foi catholique, plus probablement à cause d’une grave affaire de mœurs, et sous l’accusation « d’incontinence, fornication, adultère et autres graves délits ». On le retrouve à Bruxelles, organiste au service du vice-roi d’Espagne, puis en 1617 à Anvers où, à sa mort, il est enterré dans la cathédrale dont il a longtemps tenu l’orgue.

Virtuose éblouissant du virginal, Bull fut en son temps le grand spécialiste de la musique pour clavier, dont il contribua largement à fixer la technique moderne. Les quelque cent soixante pièces (dont la plupart pour virginal et quelques-unes pour orgue) qui nous sont parvenues témoignent d’un tempérament plein de feu et d’éclat, et d’une grande complexité technique. Ses pavanes et gaillardes atteignent une grandeur monumentale, ses fantaisies et ses « in nomine » ne le cèdent à personne pour la science et l’intensité expressive, et ses cycles de variations font de lui un pionnier, tandis que certaines pages autobiographiques permettent de cerner de plus près sa personnalité. À tous ces titres, il se dresse en égal aux côtés de son contemporain Sweelinck qu'il connut à Anvers (il écrivit une fantaisie sur une fugue de Sweelinck, qui cita pour sa part un des canons de Bull dans son traité de composition). Ses œuvres pour la voix sont peu nombreuses, mais on lui doit également une cinquantaine de pièces pour violes comptant parmi les plus intéressantes de l'époque.

Marc VIGNAL

BÜLOW HANS VON (1830-1894)

Hans von Bülow est l’un des rares chefs d’orchestre du XIXe siècle dont le nom ait survécu à l’épreuve du temps. Né à Dresde le 8 janvier 1830, il ressent d’abord une attirance limitée pour la musique. Il commence à travailler le piano avec Friedrich Wieck, le beau-père de Schumann, qui lui donne les bases de sa technique fabuleuse. Entre 1841 et 1848, il complète sa formation musicale avec Hesse, Eberwein et Hauptmann. Sa première rencontre avec Wagner date de cette époque et le marque profondément. En 1848, il commence des études de droit, d’abord à Leipzig, puis à Berlin où il collabore au journal démocrate *Die Abendpost*. Il s’érige en défenseur de la nouvelle école allemande, particulièrement de Wagner et Liszt. En 1850, il assiste à Weimar à la création de *Lohengrin* et Wagner le fait nommer chef d’orchestre au théâtre de Zurich. Il revient à Weimar travailler avec Liszt avant d’effectuer ses premières tournées de pianiste. En 1855, il est nommé professeur au conservatoire Stern de Berlin où il restera neuf ans, organisant des concerts et écrivant des articles politiques et musicaux. Sa carrière de chef d’orchestre se développe et, en 1857, il épouse Cosima, la seconde fille de Liszt. De 1864 à 1869, il est chef d’orchestre à l’Opéra de Munich où il dirige la création de *Tristan et Isolde* (1865) et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868). La fin de son séjour à Munich est aussi la fin de la première partie de sa vie : Cosima le quitte pour épouser Wagner et il ressent cette séparation comme une trahison du musicien auquel il s’est jusqu’à ce jour dévoué corps et âme. Il part dans une longue série de tournées, comme chef d’orchestre et comme pianiste, en Italie, en Russie, en Angleterre, aux États-Unis. En 1877, il se réinstalle en

Allemagne : pendant deux ans, il sera Kapellmeister du théâtre de Hanovre puis intendant de la musique du duc de Meiningen (1880-1885). Il fait de son nouvel orchestre une formation modèle et se tourne plus volontiers vers la musique de Brahms. À son départ de Meiningen, il est appelé à Hambourg où il dirige les concerts symphoniques (1886-1893). Il enseigne simultanément aux conservatoires de Francfort et de Berlin et prend la tête de la Philharmonie de Berlin (1887-1893). Il meurt au Caire au cours d'une tournée, le 12 février 1894.

Le nom de Bülow est indissociable de ceux de Liszt et Wagner dont il a contribué à faire connaître la musique, même après son divorce. Son souci du détail contrastait avec les interprétations romantiques plus passionnées que précises de ses confrères et, en ce sens, il a jeté les bases de l'école allemande de direction d'orchestre. II possédait une mémoire musicale prodigieuse qui lui permettait de jouer et diriger tous les ouvrages par cœur. Dans le domaine pédagogique, il a laissé des éditions de la plupart des grandes pages du répertoire pianistique. Son œuvre de compositeur est moins importante et se ressent de nombreuses influences (*Nirvana* opus 20 et *4 Charakterstücke* opus 23 pour orchestre, *Il Carnovale di Milano* opus 21 pour piano).

Alain PÂRIS

BUMBRY GRACE (1937-)

La mezzo-soprano et soprano américaine Grace Bumbry naît à Saint Louis, dans le Missouri, Ie 4 janvier 1937. Cette artiste incandescente étudie le chant aux États-Unis, notamment avec Lotte Lehmann, avant de débuter à l’Opéra de Paris en 1960, en Amneris d’*Aïda*, riche d’un timbre voluptueux appelé à conquérir le monde entier. Première cantatrice de couleur invitée à Bayreuth, elle y fait sensation I’année suivante dans *Tannhäuser*. La phrase sensuelle de la « Vénus noire », apte à traduire la palpitation amoureuse comme la rage vengeresse, lui confère une ambivalence troublante, laquelle est redoublée par celle d’une tessiture étendue et homogène, aux confins de la voix de soprano dramatique. Ses incarnations verdiennes – outre Amneris, elle chante Eboli (*Don Carlo*) – embrassent le registre ambigu de Lady Macbeth, qu’elle alterne dans les années 1960 avec Tosca, Carmen ou Salomé. Progressivement, l’artiste se tournera vers le répertoire du grand soprano, incluant le rôle-titre d’*Ariane à Naxos* de Richard Strauss, l’Abigaille verdienne (*Nabucco*) et même la Norma bellinienne.

Jean CABOURG

BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)

En mêlant, au début des années 1960, le gospel des églises afro-américaines avec le rhythm and blues, le chanteur américain Solomon Burke s'est affirmé comme l'un des pionniers de la musique soul. Il est l'auteur des mythiques *Everybody Needs Somebody to Love* (1964), immédiatement repris par les Rolling Stones, et *Got to Get You Off My Mind* (1965) – écrit après la mort de son ami Sam Cooke, en 1964.

Né probablement en 1936 (mais, selon ses dires, en 1940, le 21 mars) à Philadelphie (Pennsylvanie), dans une famille qui avait fondé sa propre église, Solomon Burke est, dès l'âge de douze ans, à la fois prédicateur et animateur d'un programme radiophonique consacré au gospel. Il commence à enregistrer en 1955, mais il ne connaîtra son premier grand succès qu'en 1961, avec *Just Out Of Reach*, une version rhythm and blues d'une ballade country. Ses disques, pour la plupart produits à New York, manifestent des techniques vocales dérivées du gospel : interjections hurlées, déclamation proche de l'exhortation, mélismes et timbre rauque. Grâce à Bert Berns et Jerry Wexler, producteurs chez Atlantic Records, Solomon Burke devient l'un des premiers interprètes de rhythm and blues à être reconnu comme artiste soul, grâce au succès que rencontrent *Cry to Me* (1962), *If You Need Me* (1963), *Goodbye Baby (Baby Goodbye)* (1964), *Got to Get You Off My Mind* (1965), *Tonight's the Night* (1965). Le milieu des années 1960 voit une baisse d'inspiration ; Solomon Burke continue à enregistrer, avec toutefois moins de bonheur, et quitte Atlantic en 1968. Il enregistre pour le label Bell un album superbe, *Proud Mary* (1969), publie en

1974 un album en hommage à Martin Luther King, *I Have A Dream* (ABC-Dunhill).

Personnalité hors norme, à la corpulence impressionnante – il se déplaçait sur scène dans un fauteuil roulant afin de gagner, revêtu d'une cape d'hermine, un trône cramoisi –, père de vingt et un enfants, Solomon Burke se consacre à son église, The House of God for All People, dont il est l'archevêque. En 2002, le label Fat Possum Records lui fait enregistrer l'album *Don't Give Up on Me*, dont les titres ont été écrits par d'illustres admirateurs : Bob Dylan, Elvis Costello, Van Morrison, Tom Waits, Brian Wilson... Solomon Burke continue de se produire en concerts, effectue de nombreuses tournées ; c'est lors de l'une d'elles qu'il meurt à l'aéroport de Schiphol, près d'Amsterdam, le 10 octobre 2010.

Robert D. PRUTER

E.U.

BURKHARD WILLY (1900-1955)

Malgré une vie écourtée, Willy Burkhard apparaît à deux titres comme un des musiciens suisses les plus importants du xx^{e} siècle : en premier lieu, par ses compositions, largement inspirées par un profond sentiment religieux et dans lesquelles il se présente comme un rénovateur de la musique liturgique protestante ; en second lieu par son activité de pédagogue, dont l'influence perdure à travers les nombreux élèves qu'il a formés.

Compositeur foncièrement alémanique par son tempérament austère, par sa prédilection pour les techniques contrapuntiques complexes et âpres, Willy Burkhard a édifié une œuvre qui porte la marque de son inclination pour Jean-Sébastien Bach et Anton Bruckner, mais qui manifestera également les influences d'Alexandre Scriabine, de Béla Bartók, de Paul Hindemith et d'Igor Stravinski. Toutes influences qu'il assimilera dans un style propre caractérisé par un esprit rhapsodique.

Willy Burkhard, né à Évilard-sur-Bienne (canton de Berne, Suisse) le 17 avril 1900, entame ses études musicales au Conservatoire de Berne, avec notamment l'organiste suisse Ernst Graf ; il les poursuit à Leipzig avec Sigfrid Karg-Elert et Robert Teichmüller, à Munich avec Walter Courvoisier et à Paris avec Max d'Ollone. De retour à Berne, il commence à enseigner, d'abord en donnant des cours privés, ensuite en devenant professeur de théorie au conservatoire de cette ville (1928-1933). En 1926, il débute dans la direction d'orchestre et de chœur et obtient ses premiers succès de compositeur. Ayant contracté la tuberculose, il abandonne en 1933 l'enseignement, qu'il ne reprendra qu'en 1942, comme professeur de théorie et de composition au conservatoire de Zurich, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Parmi ses élèves figurent les compositeurs Meinrad Schütter, Artur Gelbrun, Armin Schibler, Paul-André Gaillard, Klaus Huber (qui composera en 1955 *In memoriam Willy Burkhard*, pour orgue), Jón Nordal, Ernst Widmer, Giuseppe G. Englert, Rudolf Kelterborn, le flûtiste Aurèle Nicolet. Willy Burkhard meurt à Zurich le 18 juin 1955.

Son catalogue comprend une centaine d'opus. La rudesse, les violents contrastes et la hardiesse des dissonances qui caractérisent ses premières œuvres céderont peu à peu la place à une harmonie tonale où s'affirme une parfaite maîtrise du style fugué, de l'imitation et de la variation. Sa foi religieuse s'exprime dans des pièces pour orgue, des chœurs, des cantates, des oratorios, parmi lesquels le premier, *Das Gesicht Jesajas* (« La Vision d'Isaïe », opus 41, 1935), lui apporte la notoriété internationale. Burkhard manifestera toujours une prédilection pour la voix ; il a composé de nombreux lieder et son unique opéra, *Die Schwarze Spinne* (« L'Araignée noire », opus 80, 1948, révisé en 1954), un ouvrage en deux actes sur un livret de Robert Faesi et de Georgette Boner d'après une histoire très populaire en Suisse du pasteur Jeremias Gotthelf, connaît le succès lors de sa création à l'Opéra de Zurich, le 28 mai 1949, avec Lisa Della Casa dans le rôle de la Jeune Femme. Par sa forme originale, combinant des éléments opératiques et un récitant, *Die Schwarze Spinne* se rapproche des oratorios dramatiques de ses compatriotes Arthur Honegger et Frank Martin. Burkhard a également composé des œuvres pour orchestre, dont se détache un magnifique *Concerto pour alto* (opus 93, 1953), des pièces pour piano (dont *Six Préludes*, opus 99, 1953-1955, faisant appel à la technique dodécaphonique), de la musique de chambre, avec en particulier la *Petite Sérénade pour violon et alto* (opus 15, 1926), la *Sonate pour alto* (opus 59, 1939), la *Sérénade,* pour huit instruments (flûte, clarinette, basson, cor, harpe, violon, alto et contrebasse, opus 77, 1945).

Alain FÉRON

BUSCH ADOLF (1891-1952)

Fondateur et premier violon du légendaire Quatuor Busch, Adolf Busch s’affirme aussi comme un des plus grands solistes de son temps. De la sonate au quintette, sans omettre le trio ni les ensembles plus importants, il se révélera un extraordinaire animateur de musique de chambre. Le violoniste soliste, enfin, incarne toute la grandeur de l’école germanique.

Adolf Georg Wilhelm Busch naît à Siegen, en Westphalie, le 8 août 1891. Dès l’âge de trois ans, il commence à apprendre le violon sous la férule de son père. À onze ans, il entre au Conservatoire de Cologne, où il travaille le violon avec Willy Hess et Bram Eldering, mais aussi la composition et la direction d’orchestre avec l’un des plus célèbres interprètes brahmsiens du temps, Fritz Steinbach, directeur du Conservatoire et Kapellmeister de l’Orchestre du Gürzenich. Adolf Busch fait à Cologne la connaissance du compositeur Max Reger, avec lequel il va participer à de nombreux concerts. En 1908, à Bonn, il se perfectionne en composition auprès de Hugo Grüters, dont il deviendra le gendre en 1913. Il est nommé en 1912 Konzertmeister (premier violon solo) de l’orchestre du Konzertverein de Vienne (futur Orchestre symphonique de Vienne). En 1913, à l’instigation du directeur de cet orchestre, Ferdinand Löwe, il fonde un quatuor à cordes, le Quatuor du Konzertverein (Wiener Konzertvereins-Quartett), dont les activités seront interrompues pendant la Première Guerre mondiale. Adolf Busch quitte en 1918 le Konzertverein pour succéder à Henri Marteau comme professeur de violon à la Hochschule für Musik de Berlin. Il fait renaître son quatuor en

1919, sous un nom qui deviendra très vite illustre, le Quatuor Busch (Busch-Quartett). Cette formation, l'une des plus prestigieuses de la première moitié du xx^{e} siècle, marquera le répertoire classique et romantique – Beethoven, Schubert et Brahms, notamment – par des interprétations qui restent encore aujourd'hui d'incontournables références. Sa longévité et la stabilité de ses participants sont exceptionnelles : il ne connaîtra en effet que trois années d'interruption (1945-1948) et ne disparaîtra qu'à la mort de son fondateur (1952). Adolf Busch en aura été l'unique premier violon. Au poste de second violon se sont succédé Fritz Rothschild (1913), Karl Reitz (1919-1921), Gösta Andreasson (1921-1945), Ernst Drucker (1948) et Bruno Straumann (1948-1952). L'alto a été tenu par Karl Doktor (1913), Emil Bohnke (1919-1921), Karl Doktor à nouveau (1921-1945) puis Hugo Gottesmann (1948-1952). Le violoncelle n'aura connu que deux titulaires : Paul Grümmer (1913-1930) et son élève, Hermann Busch (1930-1952), frère cadet d'Adolf Busch.

En 1920, Adolf Busch découvre les dons inouïs et la renversante maîtrise d'un pianiste de dix-sept ans à peine, Rudolf Serkin. Le coup de foudre musical est réciproque et définitif. Le jeune homme s'installe dans la famille Busch, multiplie les séances de sonates et de trios avec Adolf et Hermann (Beethoven, Schubert, Brahms) et participe aux prestations de quatuors avec piano avec les membres du Quatuor Busch (Brahms). En 1933, alors que les persécutions nazies se multiplient, les Busch, plutôt que de renoncer à jouer avec leur protégé, qui est juif, préfèrent s'expatrier avec lui en Suisse. Rudolf Serkin épouse en 1935 Irene Busch, la fille aînée d'Adolf. Ce dernier, qui enseigne à Bâle depuis 1927 – où il fut un temps le professeur de Yehudi Menuhin –, adopte la même année la nationalité helvétique. À la fin des années 1930, Adolf Busch fonde en Angleterre un orchestre de chambre, les Busch Chamber Players, qu’il dirige de sa place de violon solo, renouant avec la tradition du XVIII^{e} siècle. À l’instar de quelques rares pionniers – Jacques Thibaud ou Edwin Fischer –, il insuffle, grâce à des effectifs allégés, des tempos sveltes et des phrasés aériens, une vie nouvelle à Haendel, Bach, Haydn et Mozart. Il donne ainsi – avec Aubrey Brain (cor) et Marcel Moyse (flûte), notamment – une interprétation des *Concertos brandebourgeois* et des *Suites pour orchestre* de Bach qui restera longtemps un modèle de naturel et d’authenticité. Bien des années plus tard, le mouvement baroque saura s’en souvenir.

En 1939, Adolf Busch, son frère Hermann et Serkin s’établissent aux États-Unis ; ils sont rejoints un an plus tard par les deux autres membres du Quatuor Busch, Gösta Andreasson et Karl Doktor. Adolf Busch se produit en soliste – il enregistre en 1942 le *Concerto pour violon* de Beethoven sous la baguette de son frère Fritz –, avec son quatuor, avec Serkin, avec ses Busch Chamber Players et avec des formations plus importantes. Il surprend et impressionne par la pureté de ses interprétations de Bach mais il accepte mal les contraintes et parfois les compromissions du show-business américain. Celui qui ne deviendra jamais une vedette dans un Nouveau Monde qui lui reste profondément étranger consacre ses dernières forces à la musique de chambre, pour laquelle il fonde avec Serkin, en 1950 à Marlboro (Vermont), un festival et une école d’été (Marlboro Music Festival et Marlboro Summer School of Music) dont Pablo Casals et Rudolf Serkin sauront, après sa mort, assurer le rayonnement, Quelques mois après le décès de Fritz, le grand violoniste – qui jouait sur un Stradivarius de 1732 – disparaît à Guilford (Vermont), le 9 juin 1952.

Adolf Busch se distingue des musiciens de l’époque par un scrupuleux respect des indications de la partition. Il se refuse à ces portamentos systématiques qui datent et affadissent tant d'interprétations du début du xx^e siècle. Jamais, sous son archet, le brillant technique et la quête du beau son ne prennent le pas sur la sincérité du message et l'écoute du partenaire. Fermeté de la construction, noblesse de l'intonation et rigueur du style permettent à ce maître du staccato et du legato de donner leur juste place à la profondeur, à la sensibilité et à l'émotion. Peu d'incursions dans la musique contemporaine – en dehors de quelques pages de Max Reger et du *Concerto pour violon* de Ferruccio Busoni, qu'il enregistrera avec l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam sous la baguette de Bruno Walter – mais toute une vie consacrée à un répertoire essentiel. Un parcours exemplaire.

Pierre BRETON

BUSNOIS ou BUSNES ANTOINE DE (1430 ?-1492 ?)

Compositeur et poète, l’un des noms réputés de l’école franco-flamande de la seconde génération, celle d’Ockeghem. En 1467, Busnois sert Charles (le futur Téméraire), alors comte de Charolais. En 1468, il porte le titre de chantre. En 1476, Marguerite d’York, duchesse de Bourgogne, l’a à son service et, l’année suivante, il passe à celui de sa fille, Marie, qui épouse cette année-là l’archiduc Maximilien. Busnois est devenu chapelain et bénéficie de plusieurs prébendes ecclésiastiques. Il n’est pas sûr qu’il soit ce *rector cantoriae* de Saint-Sauveur de Bruges qui mourut en 1492. De son vivant, il fut très prisé ; ainsi possède-t-on les témoignages d’Éloy d’Amerval (*Livre de la diablerie*), de Jean Molinet, qui le tient pour un *sol lucens super omnes* (*Le Naufrage de la pucelle*), de Bartolomé Ramos de Pareja (*Tractatus de musica practica*, 1482), de Jean Hothby (*Dialogus in arte musica*). Tinctoris a dédié son *Liber de natura et proprietate tonorum* à Ockeghem et à Busnois, *praestantissimi ac celeberrimi artis musicae professores*. Busnois fut, en effet, incontestablement un maître de la chanson polyphonique ; il en composa près de quatre-vingts, d’une écriture élégante et raffinée, brillante et délicate ; il est considéré comme le maître, sinon le créateur (car on en trouve déjà chez Nicolas Grénon, mort en 1449 env.), de la forme dite bergerette à une strophe, dont la structure A.BB.A.A. se différencie de celle du rondeau traditionnel (AB.AA.AB.AB) ; on connaît une quinzaine de bergerettes de Busnois. Le premier, il essaie de confier au contraténor (appelé *concordans*) un rôle équivalent à celui des deux autres voix (*Je ne puis vivre* ; *Joye me fuit*), chacune des trois voix chantant à égalité (ce n'est plus un duo accompagné d'nne basse). Enfin, il cultive une liberté rythmique notable. Dans ses œuvres religieuses, qui comprennent une hymne à 2 voix, deux *Magnificat*, une messe (*L'Homme armé*) et neuf motets, même s'il fait preuve souvent d'ingéniosité, son inspiration spirituelle n'atteint pas aux profondeurs mystiques d'Ockeghem. Techniquement parlant, deux de ses motets sont de facture libre ; cinq obéissent à nn *cantus firmus* de plain-chant ; les deux autres, les plus originaux (*In hydraulis* et *Anthoniusque limina*), sont construits sur des thèmes inventés par Busnois, pratique qui fut habituelle au temps de Josquin.

Pierre-Paul LACAS

BUSONI FERRUCCIO (1866-1924)

Introduction

Busoni reste, parmi les compositeurs majeurs du xx^{e} siècle, l’un des plus méconnus. La postérité a surtout gardé le souvenir du pianiste virtuose, oubliant le compositeur tout autant que le théoricien. Le théoricien a ouvert les voies à la destruction de la tonalité, mais le compositeur, inclassable, n’a pas osé suivre ce chemin et a préféré ramener la forme musicale au pur classicisme. De ce fait, son œuvre a subi l’ostracisme de toute une génération qui croyait que la révolution viennoise était l’unique voie de progrès. Le pianiste, égal de Franz Liszt, n’a pas cessé, quant à lui, de bénéficier dans les mémoires de cette « aura » de légende qui lui valut dès son vivant une célébrité incontestée.

• Un enfant prodige

Le 1er avril 1866 naît à Empoli, près de Florence, Ferruccio Benvenuto Busoni. Un père, Ferdinando, italien et clarinettiste, une mère, Anna Weiss, d’origine allemande et pianiste : tout le destin de l’enfant est là, dans ces origines opposées d’où devait découler la principale caractéristique de son génie, le fait d’être inclassable, celui aussi d’être un des premiers compositeurs « européens ».

La virtuosité lui vient tôt : sa mère puis son grand-père maternel se chargent d’une éducation musicale de base dont le résultat concret est un premier concert donné à Trieste en 1873 ; le jeune Ferruccio a sept ans ! Et l’enfant prodige s’y montre aussi doué pour l'interprétation que pour l'improvisation. Deux ans d'études à Graz chez Wilhelm Mayer pour y recevoir une formation théorique des plus classiques (Bach et Mozart avant tout, et cela Busoni ne le reniera jamais), le début d'une carrière de virtuose saluée par l'enthousiasme d'Eduard Hanslick, le redoutable critique viennois, l'amitié bienveillante de Brahms, le titre, à dix-sept ans, de membre de l'Accademia Filarmonica de Bologne sont quelques jalons d'une ascension vertigineuse.

• Le compositeur éclipsé

Mais déjà le pianiste souffre de n'être pas reconnu comme compositeur, et son installation à Vienne à vingt et un ans est marquée par de cuisants échecs quand il tente de faire jouer ses premières œuvres : un requiem, une cantate, un stabat mater et de nombreuses œuvres symphoniques. D'où, très vite, le retour à l'existence harassante des tournées de concerts et des cours. Avec toutefois quelques stations plus ou moins brèves : Leipzig, où il rencontre Delius, Mahler, Grieg ; Helsinki, où il se lie à Sibelius et fait la connaissance de Gerda, sa future épouse suédoise ; Saint-Pétersbourg, où il remporte en 1890 le premier concours Anton Rubinstein (composition) avec sa première sonate pour piano et violon et son *Konzertstück* op. 31 pour piano et orchestre. Un poste de professeur au conservatoire de Moscou précède celui de professeur au New England Conservatory de Boston. Les trois années passées alors aux États-Unis augmentent encore son renom d'interprète et lui permettent de travailler à diverses compositions, le *Poème pour orchestre* op. 32, le deuxième quatuor à cordes. Cependant, Busoni reste avant tout un Européen et, malgré Paris qui le tente, il s'installe en 1894 à Berlin, où il demeurera jusqu'en 1914. L'apogée de la période glorieuse qui s'ouvre alors est sans conteste l'invitation formulée par le Grand Duc à diriger en 1900 et

1901 une classe de maîtrise pianistique à Weimar. Le sceptre lisztien est désormais entre les doigts du « premier pianiste » du siècle, premier plus encore par sa générosité naturelle et son absolu désintéressement que par sa maîtrise instrumentale éblouissante. C'est l'époque aussi d'une activité de chef d'orchestre qui n'hésite pas à s'engager pour l'avant-garde : il fonde en 1902 les Orchester-Abende de Berlin, où il créera, pour ne s'arrêter qu'au répertoire français, des œuvres de Ropartz, Ysaye, Debussy, d'Indy, Saint-Saëns, Magnard et Franck. Il participe naturellement aux concerts de musique contemporaine de la Philharmonie de Berlin. Le chef est d'une rare autorité : « sobriété du geste, mépris de l'effet facile et vulgaire, indications rapides, nerveuses et sûres » (Irène Baume).

C'est l'époque aussi où l'enseignant, que l'on considère à l'égal de Schönberg comme l'un des plus brillants et des plus valeureux de son temps, s'avère d'une extraordinaire clairvoyance. Son *Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique*, terminée en novembre 1906, l'affirme encore à nos yeux : « La technique classique arrivera à épuisement au bout d'une étape dont elle a déjà couvert la plus grande partie. Où va nous mener l'étape suivante ? À mon avis, elle nous conduira aux sonorités abstraites, à une technique sans entrave, à une liberté tonale illimitée. Il faut reprendre tout à zéro en repartant d'une virginité absolue. » Varèse, qui fut comme Weill l'un de ses élèves, rapporte de son côté ces propos de 1908 : « Je suis à peu près convaincu que, dans la nouvelle musique authentique, les machines seront nécessaires, et qu'elles auront un rôle important. Peut-être même que l'industrie aura son rôle à jouer dans la démarche et la métamorphose de l'esthétique. »

• Les années de création

En fait, c’est surtout l’époque où le compositeur, s’arrachant aux dernières influences de sa jeunesse (Brahms principalement), trouve enfin son chemin, celui d’une synthèse riche d’ailleurs de contradictions internes, entre Nord et Sud, entre soleil et brumes, entre lyrisme italien et rigueur allemande. C’est cette synthèse si caractéristique qui en fait justement un inclassable, à l’écart de toutes tendances et de toutes écoles. Le *Concerto pour piano, orchestre et chœur d’hommes* op. 39 marque cette rupture. La *Berceuse élégiaque* op. 42 et le *Nocturne symphonique* op. 43, qui se trouvent déjà aux limites de l’atonalité, affirment cette évolution qui pourtant ne suivra pas le chemin des Viennois. De plus, l’opéra est apparu entre-temps dans ses préoccupations. Naissent ainsi *Die Brautwahl*, d’après E. T. A. Hoffmann, en 1912 ; *Arlecchino, oder die Fenster* et *Turandot*, créés simultanément en 1917 à Zurich où, après une troisième tournée américaine, il trouve refuge loin d’une Europe en sang (son refus de prendre position dans le conflit, le refus même d’honorer d’un seul concert l’un des belligérants témoignent d’une blessure profonde). Ces deux derniers ouvrages sont avant tout des manifestes, non vraiment de son langage théorique, mais bien plus de son éloignement par rapport aux héritages romantiques, qu’ils soient d’Allemagne ou d’Italie, de Wagner, de Verdi ou des véristes. Les conflits, la psychologie et la vérité dramatique en tant que transpositions sur scène de la réalité lui paraissent erronés : « Il faudrait que l’opéra du surnaturel s’imposât comme celui des phénomènes de la sensibilité et crée ainsi un monde d’apparences qui reflète la vie comme dans un miroir brouillé, qu’il veuille consciemment offrir ce qui ne peut être trouvé dans la vie réelle. » Refus des formes, refus des dimensions surtout. Après le gigantisme du *Concerto* op. 39, ces opéras concis revieunent à la tradition bouffe du XVIII^{e} siècle et à la commedia dell’arte. Ce n’est pas un hasard d’ailleurs si, à la même époque, Richard Strauss écrit *Ariane à Naxos* pour un orchestre de chambre et y introduit les personnages du théâtre italien, ni si Stravinski s'attache bientôt à revivifier les vieux maîtres de la tradition classique.

• Doktor Faust

Meurtri par la guerre, Busoni se retrouve à Berlin au sein de la *Junge Klassizität* (*Jeune Classicisme*) : refus absolu de « l'illusion romantique », refus aussi des réformes prônées par Schönberg (qui, ironique destin, lui succédera en 1925 à l'Akademie der Künste de Berlin). Témoins, ses trois dernières œuvres symphoniques, le *Divertimento* op. 52, *Tanzwalzer* op. 53 et *Romanza e scherzoso* op. 54 en 1921. Mais le temps de *Doktor Faust* est venu. Le thème le hante depuis 1892, la partition l'occupe depuis 1916. La mort, qui survient le 27 juillet 1924, ne lui laisse pourtant pas le temps d'en achever la dernière scène, qui sera réalisée par son disciple Philipp Jarnach. L'angoisse qu'a révélée le conflit mondial est ici partout présente. Dans cet immense chef-d'œuvre métaphysique, on retrouve l'empreinte de l'esprit de synthèse qui caractérisait Busoni. L'obstacle à l'intégration de *Doktor Faust* au répertoire courant des théâtres réside dans sa spécificité tant musicale – le retour conscient à la mélodie, la fréquence et le lyrisme des passages symphoniques et l'intellectualisation même du propos – que dramatique – la construction de l'action par tableaux indépendants et l'utilisation, comme bientôt chez Berg (*Wozzeck*) et Hindemith (*Cardillac*), du principe de la forme stricte et absolue. Œuvre en soi, car *Doktor Faust* n'est ni vraiment un aboutissement ni un point de départ (ce n'est pas la musique de Busoni, mais bien ses écrits qui ont influencé fortement les générations futures), cette œuvre n'est à considérer que par rapport à elle-même, comme pratiquement toute la production d'un des compositeurs les plus puissants d'une époque qui apparaît si fertile en révolutionnaires que s’y montrer classique passe encore aujourd’hui pour une faute impardonnable.

Il reste à souhaiter que cette œuvre soit plus largement connue, et que le grand public ne se borne pas à associer le nom de son auteur à celui du Cantor de Leipzig, en cette célèbre formule Bach-Busoni, qui prétend réduire ce dernier au rang de prolifique auteur de transcriptions encore célèbres.

Pierre FLINOIS

Bibliographie

Écrits

Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Schmiedl, Trieste, 1906 ; Insel-Verlag, Leipzig, 1916, repr. 1974 ; *Von der Einheit der Musik*, Max Hesse, Berlin, 1922, rééd. sous le titre de *Wesen und Einheit der Music*, J. Herrmann, Berlin, 1956.

Études

A. Beaumont, *Busoni the Composer*, Faber & Faber, Londres, 1985
E. J. Dent, *Ferruccio Busoni*, Oxford Univ. Press, Londres, 1933, rééd. 1982
« *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni », in *L’Avant-scène Opéra*, nouv. trad. Franç. P. Godefroid, Paris, 1999
J. Kindermann, *Thematisch-Chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, Bärenreiter, Kassel, 1980
H. Leichtentritt, *Ferruccio Busoni*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1916
S. F. Nadel, *Ferruccio Busoni*, *ibid.*, 1931
S. Sablich, *Busoni*, Edizione di Torino, Turin, 1982
L. Sitsky, *Busoni and the Piano*, Greenwood, Wesport (Conn.)-Londres, 1986
H. H. Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni*, Atlantis Verlag, Zurich, 1967.

BUSSOTTI SYLVANO (1931-)

Personnage complexe, le Florentin Sylvano Bussotti, né le 1er octobre 1931, après avoir été violoniste prodige, est tout à la fois metteur en scène, costumier, habilleur, musicien, récitant. Il est aussi compositeur. Sans doute est-il essentiellement un homme de théâtre... qui se projette avec violence dans sa création musicale par besoin de libérer ses propres phantasmes. Il a été directeur artistique de la Fenice de Venise de 1975 à 1977, et sa mise en scène de *Tosca* à Vérone, en 1984, est célèbre.

La création chez Bussotti se vit d'abord dans la passion, la violence, la force de projection et le corps à corps de la connaissance érotique : « J'approche la musique d'une façon très sexuelle », dit-il. « Je crois qu'une musique en tant que telle doit être aussi sexuelle que possible, sinon ce n'est pas de la musique. » Il revendique, contre tout emploi systématique des procédés et contre toute conceptualisation de la musique, le rôle prépondérant de l'instinct.

C'est du reste ce chemin qui — loin des écoles qu'il n'a guère fréquentées — l'a amené à la musique. La création consiste pour lui à « vivre l'irréalité d'une façon profondément réelle ». C'est une conduite proche de celles des surréalistes et des dadaïstes, auxquels il s'apparente en profondeur ; conduite qui, à son tour, ne recule ni devant la provocation ni devant le scandale.

Après un début dans la composition sérielle (il ne se reconnaît pour maître que Max Deutsch), Bussotti échappe à l'« aridité rigide » de ce système. Dès lors, sa création s’écrit « page à page », une œuvre en engendrant une autre, œuvre continue, dominée par la fantaisie et l’imagination, étroitement dépendante de la vie de son auteur, à laquelle elle est liée par tout un réseau complexe de signes et symboles. « J’éprouve une réticence considérable à donner des explications », a dit Bussotti : « Sans doute est-ce là un esprit de défense et de sado-masochisme qui accumule les difficultés pour qu’on ne réalise pas mon œuvre. Car l’œuvre sort blessée dans sa réalisation. » C’est pourquoi les partitions de Bussotti semblent faites pour dérouter les interprètes, unissant à un graphisme imaginé (et parfois gratuit) les notations très précises et raffinées d’une écriture postwébernienne.

La création de Bussotti suit une voie très personnelle — qui est souvent un défi — où le théâtre et la voix ont un rôle capital (*Pièce de chair II*, 1960 ; *Passion selon Sade*, 1966 ; *The Rara Requiem*, 1969) atteignant peu à peu à un très haut niveau de concentration et de lyrisme (*Lorenzaccio*, 1972 ; *Bergkristall*, 1973 ; *Syrosadunsettimino*, 1974 ; *Le Rarità, Potente*, 1979 ; *Le Racine*, 1981 ; *Fedra*, 1988 ; *L’ispirazione*, 1988 ; *Bozzetto siciliano*, 1989 ; *Tieste. La Tragedia*, 1993 ; *Silvano Sylvano. Rappresentazione della vita*, 2007).

Brigitte MASSIN

BUTT CLARA (1872-1936)

Contralto britannique, née le 1er février 1872 à Southwick, dans le Sussex, morte le 23 janvier 1936 à North Stoke, dans l'Oxfordshire, Clara Butt a consacré l'essentiel de sa carrière à l'interprétation en concert de ballades et d'oratorios anglais.

Après avoir étudié au Royal College of Music de Londres, Clara Ellen Butt fait ses débuts publics en 1892, au Royal Albert Hall de Londres, en interprétant Ursula dans la cantate d'Arthur Sullivan *The Golden Legend*. Cette chanteuse à la voix de contralto puissante et au caractère imposant sera tout particulièrement admirée pour ses interprétations des oratorios de Haendel et de Mendelssohn. Elle tire par ailleurs une grande partie de sa popularité dans le monde anglo-saxon des ballades anglaises, qu'elle chante à merveille. Clara Butt a inspiré à Edward Elgar le cycle de mélodies avec orchestre *Sea Pictures* (qu'elle crée le 5 octobre 1899 sous la direction du compositeur, au festival de Norwich), ainsi que la partie de l'Ange dans l'oratorio *The Dream of Gerontius* (1900). En 1900, elle avait épousé le baryton Kennerley Rumford, avec qui elle donnera de nombreux récitals. Elle fait l'une de ses rares apparitions à l'opéra dans le rôle d'Orfeo d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, au Covent Garden de Londres, sous la direction de Thomas Beecham, en 1920. Cette même année, elle est élevée au rang de Dame de l'Empire britannique.

E.U.

BUXTEHUDE DIETRICH (1637 env.-1707)

Longtemps revendiqué par l’Allemagne et par le Danemark, Buxtehude naît dans une portion du Holstein alors danoise mais qui plus tard deviendra (et restera) allemande ; il passera les trente premières années de sa vie au Danemark (en n’y composant qu’une seule œuvre) et les quarante dernières (les plus glorieuses) en Allemagne. Il a seulement un an lorsque son père est nommé organiste à Hälsingborg, ville du sud de la Suède mais appartenant alors au Danemark, et quatre lorsque sa famille s’installe à Helsingør (Elseneur), de l’autre côté du détroit du Sund. Lui-même refait le trajet une vingtaine d’années plus tard : il est en effet organiste à Sainte-Marie de Hälsingborg en 1657-1658, puis à la paroisse allemande de Sainte-Marie d’Elseneur en 1660. Le pays est alors ruiné par la guerre qu’il vient de soutenir contre la Suède, mais la vie musicale reprend vite l’éclat qui a été le sien sous le règne du roi Christian IV (1588-1648), lequel a su attirer à sa cour de Copenhague des compositeurs comme l’Anglais John Dowland ou l’Allemand Heinrich Schütz. C’est pourtant à l’église Sainte-Marie (Marienkirche) de Lübeck, où en 1668 il succède à Franz Tunder après avoir selon l’usage du temps promis d’en épouser la fille, que Buxtehude réalisera son œuvre, conservant, malgré tout, de sa jeunesse danoise « dessin âpre et net, aux traits simples, élégante brusquerie et impétuosité » (A. Pirro). Outre le poste d’organiste, il prend à sa charge, dès 1669, les fonctions de régisseur et de comptable général de l’église.

À Sainte-Marie de Lübeck, l’usage s’est développé pour l’organiste de donner chaque jeudi et en dehors de tout office (ce qui équivaut à un véritable concert public) un petit récital de préludes, de fugues et de toccatas destiné à divertir les bourgeois et marchands qui, dans la pénombre de la nef, discutent de leurs affaires. Buxtehude, ayant décidé de donner à ces manifestations une forme nouvelle, les transporte au temps de l’avent. À partir de 1673, pendant les cinq dimanches précédant Noël, ont lieu après le prêche de l’après-midi les fameuses *Musiques du soir* (*Abendmusiken*), que Buxtehude décrira fièrement comme « ne se faisant nulle part ailleurs ». Celles de 1705, les dernières, utilisent comme exécutants deux chœurs de trompettes et timbales, deux de cors de chasse et de hautbois, plus de vingt violons, quatre chœurs dans les tribnnes et un autre dans la nef, et évidemment les quatre orgues ! Or, de l’ensemble, il ne reste malheureusement que trois livrets dont la musique est perdue. Mais nous possédons en compensation plus de cent compositions vocales spirituelles de Buxtehude, dont certaines ont certainement retenti lors des *Musiques du soir*.

Ces œuvres, qui vont du genre du concert spirituel et de ceux du choral et de l’aria (l’influence du piétisme naissant sur la musique de Buxtehude est ici particulièrement nette) à celui de la cantate en plusieurs parties, influencèrent directement Jean-Sébastien Bach, surtout dans sa période de Weimar (1708-1717). Sur le plan instrumental, Buxtehude écrivit des pièces pour clavecin (vingt-cinq furent retrouvées en 1942 seulement) parmi lesquelles dix-neuf suites, et vingt sonates en trio, dont quatorze publiées à Hambourg en 1696 et six restées manuscrites : il fut en ce dernier domaine, avec son compatriote Johann Rosenmüller, un pionnier en Allemagne. Ses sonates en trio ont d’ailleurs la particularité d’exiger, outre un violon et une basse continue (clavecin ou orgue) doublée par un violoncelle, non pas nn second violon, mais une viole de gambe : elles opposent donc expressément, aux instruments « modernes » (violon et violoncelle), un instrument « ancien » (viole). Les ouvrages ci-dessus sont tous d’une très grande beauté.

C’est néanmoins dans sa musique d’orgue que Buxtehude fut le plus grand, c’est d’abord grâce à elle qu’il put fêter, après deux siècles d’oubli, une éclatante résurrection. La dernière édition « complète » (1952) comprend environ quatre-vingts pièces, dont vingt-cinq du type prélude et fugue et une quarantaine rendant hommage au choral. Cette production domine le répertoire tout entier, pourtant considérable, consacré à l’instrument par l’école de l’Allemagne du Nord issue de Sweelinck, et ne le cède dans l’histoire de la musique germanique qu’à celle de Jean-Sébastien Bach (qui ne dépassa jamais les plus grands morceaux de Buxtehude). Par opposition à celle du Sud illustrée par un Pachelbel ou par un Muffat, l’école d’orgue d’Allemagne du Nord était une école déjà romantique, cultivant la surprise harmonique, la liberté rythmique et formelle : les préludes et fugues de Buxtehude ne sont pas des diptyques comme ceux de Bach, mais des pièces d’un seul tenant, faisant alterner des épisodes fugués et d’autres de caractère improvisé et virtuose. Buxtehude fut en son temps le premier compositeur germanique, et un des quatre ou cinq premiers à l’échelle européenne. Pour le jeune Bach, sa gloire et son importance étaient telles qu’en 1705, à l’âge de vingt ans, il fit à pied le voyage d’Arnstadt à Lübeck pour l’entendre, restant absent plusieurs mois au lieu des quelques semaines qui lui avaient été accordées comme congé.

Marc VIGNAL

BYARD JAKI (1922-1999)

Aussi insaisissable dans la mort qu'il l'a été dans l'existence, Jaki Byard meurt le 11 février 1999 à son domicile de Queens, à New York, d'une balle en pleine tête. Assassinat sans trace d'effraction ou suicide de l'incarnation même de la joie de vivre, sa disparition reste entourée de mystère.

Jaki Byard aura tout fait pour brouiller les pistes. Compositeur, professeur, arrangeur, il peut s'exprimer sur tous les instruments qu'utilise le jazz : la contrebasse, la trompette, la batterie, la famille entière des saxophones, la guitare, le trombone et même le violon. Sans oublier, évidemment, le piano, qui lui vaut une très grande popularité et lui permet d'adopter à volonté le style d'Art Tatum, de Fats Waller, d'Erroll Garner, de Bud Powell ou de Cecil Taylor. Celui qui fut aussi technicien en stores vénitiens et garçon coiffeur échappe à toute les tentatives de classification avec une carrière qui ne trouve de cohérence que dans un regard rétrospectif.

John A. Byard Jr. naît le 15 juin 1922 à Worcester (Massachusetts), dans une famille qui pratique la musique. Enfant, il étudie le piano classique et suit les traces de son père, qui joue dans des fanfares, en s'initiant à la trompette. C'est d'ailleurs grâce à cet instrument qu'il est engagé, de 1938 à 1941, par un orchestre local, Freddie Bates and his Nighthawks. Il en sort pianiste de jazz confirmé et commence à se produire à Boston. Suit l'inévitable mobilisation aux armées (1941-1946), qui lui offre l'occasion de jouer avec le pianiste Ernie Washington et le batteur Kenny Clarke. Ses premiers arrangements datent de cette époque. De retour à

Boston en 1947, il se produit avec divers ensembles instrumentaux et fréquente les studios d'enregistrement. Pour un temps, il se fixe au Québec, où il travaille dans l'orchestre du tromboniste canadien Joe Gordon et rencontre le saxophone ténor Sam Rivers. Boston l'accueille à nouveau, comme pianiste surtout, mais aussi comme saxophoniste, dans les formations d'Earl Bostic (1949-1950) et de Jimmy Tyler (1950-1952). En 1958, il publie son premier disque sous son nom, *Blues for Smoke*. Il fréquente Serge Chaloff et entre dans la formation de Maynard Ferguson (1959-1962). Jaki Byard s'établit ensuite à New York, où on peut l'entendre en solo et en trio (avec Ron Carter à la contrebasse et Pete La Roca à la batterie, notamment). Une brève collaboration avec les Jazz Messengers (1965) et une intégration durable aux divers sextettes de Charlie Mingus, avec qui il effectue des tournées en Europe (1964, 1968, 1970), ne l'empêchent pas de se produire avec Eric Dolphy, Booker Ervin, Rahsaan Roland Kirk, Charlie Mariano, Don Ellis, Sam Rivers...

Converti à l'islam à la fin des années 1960 (mais sans changer de nom), il se consacre de plus en plus à l'enseignement, au New England Conservatory of Music de Boston et à l'université du Massachusetts, en particulier. Il n'abandonne pas pour autant les tournées ; il va en Australie (1971), au Japon (1971 et 1972), en Chine (1972)... À la fin des années 1980, on le voit encore diriger deux big bands qui portent le même nom, The Apollo Stompers, l'un à Boston, l'autre à New York.

Des diverses incarnations de ce musicien caméléon, c'est le pianiste qui demeure le plus attachant. Doté d'une très remarquable technique, il développe un jeu très puissant avec une main gauche affirmative, une grande habileté dans le *stride* et un toucher à la fois énergique et coloré. Héritier d'Earl Hines – avec qui il a enregistré plusieurs duos en 1972 – et de Thelonious Monk, il fréquente sans peur l’avant-garde, avec l’assurance que lui donne le classicisme de son univers musical. Dans les plus folles envolées de Charlie Mingus, Jaki Byard sera tout autant la sagesse que la sérénité.

Pierre BRETON

BYAS DON (1912-1972)

Le saxophoniste ténor américain Don Byas a marqué, par ses improvisations, une étape importante entre l'ère du swing et celle du bop.

Carlos Wesley Byas naît le 21 octobre 1912 à Muskogee (Oklahoma). À la fin des années 1930, il joue dans des ensembles de swing, parmi lesquels ceux de Don Redman et d'Andy Kirk. En 1941, il devient saxophone ténor soliste (interprétant notamment *Harvard Blues*) dans l'orchestre de Count Basie, où il remplace Lester Young. Il s'associe également aux pères du be-bop, au premier rang desquels Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Dans les petites formations qu'il dirige seul ou avec d'autres de 1943 à 1946, Byas expérimente les nouveaux concepts harmoniques et rythmiques du bop. Les duos qu'il interprète en 1945 avec le bassiste Slam Stewart, *Indiana* et *I Got Rhythm*, témoignent de la fluidité de son style. Celui-ci, marqué par de longues lignes et inspiré de la richesse des tonalités et des phrases musicales de Coleman Hawkins, intègre néanmoins les harmonies modernes du bop.

En 1946, Don Byas se rend en Europe avec un des orchestres de Don Redman et décide de s'y installer ; il passera le reste de ses jours entre la France, les Pays-Bas et le Danemark. Il poursuit sa carrière indépendante et réalise de multiples enregistrements et de nombreuses tournées. Il ne reviendra aux États-Unis qu'à une seule reprise, en 1970, au festival de jazz de Newport. Comme en témoigne l'album *A Tribute to Cannonball*, avec Bud Powell

(1961), Don Byas conservera son énergie créatrice et son goût pour le swing jusqu’à la fin de sa carrière. Don Byas meurt le 24 août 1972 à Amsterdam, aux Pays-Bas.

E.U.

BYRD CHARLIE (1925-1999)

Le guitariste et compositeur américain Charles L. Byrd naît le 16 septembre 1925 à Chuckatuck, près de Suffolk (Virginie), dans une famille très musicienne. Dès l'âge de dix ans, il aborde l'étude de la guitare avec son père. C'est paradoxalement en Europe, où il sert à la fin de la Seconde Guerre mondiale, qu'il découvre le jazz ; sa rencontre à Paris avec Django Reinhardt, avec qui il joue, va être déterminante. Après sa démobilisation, il se fixe à New York et se produit avec des musiciens de jazz : avec les clarinettistes Joe Marsala et Sol Yaged (1947), puis avec les pianistes Barbara Carrol (1948) et Freddie Slack (1949).

Mais l'attraction de la musique classique est la plus forte. Byrd abandonne tout pour étudier l'harmonie avec le musicologue Thomas Simmons et la technique de la guitare classique avec Sophocles Papas (1950). Il se rendra même à Sienne, en Italie, afin de prendre en 1954 des leçons auprès d'Andrés Segovia. Il fonde à Washington, avec Keter Betts à la contrebasse et Berstell Knox à la batterie, un trio (1957-1959) dont le répertoire, assez composite, s'étend de la musique du XVIe siècle au jazz. En 1959, il rejoint le sextette de Woody Herman, avec lequel il se produit en Grande-Bretagne et en Arabie Saoudite. Avec son propre trio, il participe en 1961 à une tournée en Amérique latine organisée par le département d'État. Il y rencontre une musique populaire dont les couleurs et la vitalité l'enchantent. Charlie Byrd est l'un des principaux artisans de l'irrésistible vague de bossa-nova qui va submerger les États-Unis. En 1962, il enregistre chez Verve, avec Stan Getz et Antonio Carlos Jobim, un album, *Jazz Samba*, dont le succès sera planétaire (il contient les standards *Desafinado* et *Samba De Uma Nota So*, composés par Jobim). Suit, la même année, *Bossa Nova Pelos Passaros*. Malgré l'existence de plusieurs précurseurs – Laurindo Almeida et Bud Shank, notamment –, Byrd et Getz se disputeront la paternité de ce nouveau style – et les opulents droits d'auteur qui s'y rattachent... – jusque devant les tribunaux.

Aux frontières du jazz et de la musique de variétés, l'œuvre de Charlie Byrd semble, pour un temps, promise à une popularité universelle. Il effectue plusieurs tournées européennes avec Les McCann et Zoot Sims. Il est même invité en 1965 pour un concert à la Maison-Blanche. Avec Barney Kessel et Herb Ellis, il forme, en 1973, le groupe Great Guitars. Comme leader ou soliste invité, il a enregistré – pour Riverside, Verve, Columbia, Fantasy ou Concord – une centaine d'albums, dont un disque de tangos avec Laurindo Almeida (*Tango*, 1985). Absent depuis de longues années de la scène, il est néanmoins resté constamment présent grâce à une discographie sans cesse rééditée. Il meurt à Annapolis (Maryland) le 2 décembre 1999.

N'en déplaise aux tenants de la « world music », le mélange des genres a rarement réussi au jazz. Charlie Byrd est à cet égard un parfait exemple des dangers que fait courir l'éclectisme. Il fréquente en effet de nombreux univers – jazz, bossa-nova, classique – sans vraiment exceller dans aucun, ni imposer une signature caractéristique. Honnête technicien, il propose un intéressant jeu en accords, un toucher délicat et un très agréable sens des couleurs. En revanche, une virtuosité bien limitée, une invention très courte et un net penchant pour le maniérisme définissent une personnalité assez pâle et une esthétique plus proche de la musique d'ambiance que de l'esprit véritable du jazz. Ce qui, à l'évidence, n'empêche pas de conquérir le monde...

Pierre BRETON

BYRD WILLIAM (1540 env.-1623)

Introduction

C’est en 1563 que, par décret royal, William Byrd fut nommé organiste de la cathédrale de Lincoln, l’année même où la reine Élisabeth devait édicter les Trente-Neuf Articles propres à consolider l’anglicanisme en face du pouvoir de la papauté. De confession catholique, le jeune musicien commençait ainsi une carrière qui, comparée à celle de ses confrères, devait être, en partie grâce à la protection de la souveraine, l’une des plus longues et des plus brillantes de son temps.

• Éléments biographiques

La nomination de Byrd comme organiste de la cathédrale de Lincoln le 25 mars 1563 constitue la première date officielle que l’on possède sur sa vie. Qu’il soit né à Londres vers 1540, nous pouvons le déduire d’un acte signé en octobre 1598 dans lequel le maître déclare être « dans sa cinquante-huitième année environ », et c’est le 4 juillet 1623, à Stondon Massey, dans l’Essex, qu’il devait quitter ce monde. Les autres faits de sa vie personnelle sont pour nous d’intérêt anecdotique : on sait qu’il s’est marié deux fois et qu’il a eu cinq enfants de ses deux mariages, dont quatre, semble-t-il, de sa première femme ; le deuxième, Thomas, avait eu Tallis pour parrain. On sait aussi que Byrd a été entraîné dans plusieurs procès concernant divers baux de propriété et qu’après quelques années passées à Lincoln, devenu en 1572 « Gentleman » de la Chapelle royale, il se fixe d’abord à Harlington, dans le Middlesex, puis à Stondon Massey, où il passe les trente dernières années de sa vie, et où il est enterré auprès de sa seconde épouse.

• Une production diverse et abondante

En fait, les étapes marquantes de la vie de Byrd se confondent pour nous avec la production et la publication de ses œuvres. C'est en 1575 qu'il reçoit, conjointement avec Thomas Tallis, dont il devient l'élève et le collaborateur à la Chapelle royale, le privilège royal d'imprimer et de publier de la musique, privilège qu'il conservera seul, à la mort de Tallis en 1585, jusqu'à expiration des vingt et un ans fixés par le décret ; et c'est la même année 1575 que les deux musiciens publient ensemble un volume de *Cantiones* dont les trente-quatre pièces sont également réparties entre les deux auteurs. La reine, à qui elles sont dédiées en signe de reconnaissance, en accepte volontiers l'hommage, aucune de ces œuvres d'inspiration catholique ne portant en vérité offense à la foi anglicane.

Sans doute, le rythme des publications de Byrd peut-il paraître irrégulier, puisque ce n'est qu'en 1588 que voient le jour ses *Psalmes, Sonets and Songs,* immédiatement suivis, en 1589, des *Songs of Sundrie Natures* et, en 1589 et 1591, des deux volumes de *Cantiones sacrae* dues à sa seule main. Après cela il faut attendre quatorze ans pour que soient publiés les deux volumes de *Gradualia ac cantiones sacrae* (1605 et 1607) et quatre ans encore pour que paraisse, en 1611, le recueil des *Psalmes, Songs and Sonnets,* dernière œuvre de Byrd éditée de son vivant. Pour le reste, les trois messes, la plus grande partie de la musique liturgique anglaise, les innombrables motets anglais ou latins écrits pour les offices quotidiens, tout cela nous est parvenu en manuscrit, ainsi qu'une grande partie des œuvres instrumentales non publiées en recueils collectifs. Telle qu'elle se présente, la production de Byrd est d'une exceptionnelle qualité, d’une impressionnante abondance et d’une remarquable diversité.

• Musique sacrée

Les trois volumes de *Cantiones* – qu’il s’agisse des dix-sept motets de 1575 qui lui sont propres, des seize de 1589 ou des treize de 1591 – constituent, à l’intérieur d’une unité d’inspiration attachée aux textes latins mis en musique, une image remarquable de cette diversité. Chacun des recueils, le premier à cinq, six ou huit voix, le deuxième exclusivement à cinq voix, le troisième à cinq ou six voix, offre quelques exemples de ce que le fervent catholique qu’était Byrd a laissé de plus admirable en fait de musique sacrée, dans un style marqué tour à tour de la rugosité la plus forte ou de la plus exquise suavité.

Mais les deux livres de *Gradualia* sont, en fait de musique liturgique « romaine », ce que Byrd a écrit de plus important et de plus ambitieux ; celui de 1605 comporte soixante-trois motets à trois, quatre et cinq voix – ces derniers détenant la majorité absolue de trente-deux pièces ; celui de 1607 compte quarante-six motets à quatre, cinq et six voix. Dans leur ensemble, les pièces sont plus courtes que celles des *Cantiones*. La suavité de ces dernières s’y retrouve, enrichie d’une somptueuse écriture harmonique et, dans les motets les plus longs, d’une illustration remarquable par la musique du contenu sémantique du texte – ce qu’on nomme en anglais *word-painting*.

La musique liturgique anglaise, par définition consacrée au rite anglican, offre non seulement la preuve de l’honnêteté intellectuelle de Byrd dans son contrat moral avec la reine, mais aussi celle de son extraordinaire talent de pionnier dans la mise en musique de textes qui ne sont autre chose à l'origine que la traduction du plain-chant traditionnel. Après John Merbecke (Marbeck), Thomas Tallis ou Richard Farrant, Byrd se devait de mettre en place les fondations d'un répertoire liturgique qui est encore aujourd'hui celui de la foi anglicane. Les deux *Services* complets et les deux *Services* pour le soir qu'il a écrits dans ce domaine, revenus après deux siècles et demi au répertoire de l'office anglican, restent, avec ses trois messes, ce que Byrd a écrit de plus grand en matière de musique d'église.

Les trois messes, dont aucune n'a pu être datée avec précision, mais dont la composition se situe sans doute entre les années 1588 et 1591 pour les deux premières et 1605 et 1611 pour la troisième, représentent sans doute ce qui, dans toute la production du très catholique Byrd, est le plus proche de son cœur. Et de fait ce sont là trois chefs-d'œuvre : la première, à trois voix, pour la rigueur et la simplicité de sa structure et de son traitement ; la deuxième, à quatre voix, pour l'ampleur de ses proportions et la riche diversité de son écriture vocale et harmonique ; la troisième enfin, à cinq voix, pour son parfum modal délibéré, sa grande variété de groupement des voix et un bonheur d'inspiration qui fait de l'*Agnus Dei* en particulier un sommet de beauté musicale.

• De l'inspiration religieuse à l'inspiration profane

Inspiration religieuse et inspiration profane se côtoient dans les trois recueils de pièces vocales de 1588, 1589 et 1611. Un certain nombre de ces pièces prennent la forme de l'*anthem*, sorte de motet d'inspiration religieuse écrit sur texte anglais. Ce devait être l'un des mérites de Byrd de faire évoluer le genre en introduisant des sections réservées à une ou plusieurs voix solistes alternant avec les chœurs. C’est surtout dans les *Psalmes, Songs and Sonnets* de 1611 qu’on rencontre quelques remarquables réalisations dans le genre, les meilleures étant surtout des chants de gloire et de louanges adressés au Très-Haut ou des chants de Noël.

Ces trois mêmes recueils comportent aussi des pièces très proches du madrigal tel qu’il est traité par Thomas Morley, John Wilbye et d’autres spécialistes du genre, encore que certaines soient des adaptations de *consort songs* conçus à l’origine pour voix soliste avec accompagnement de violes. L’inspiration en est diverse, se partageant entre deux veines, l’une volontiers grave, l’autre plus gaie, légère et primesautière ; on peut citer pour représenter la première *Come to me, Grief, for ever* (I, 34), *Wounded I Am* (II, 17), *Come, Woeful Orpheus* (III, 19), et, pour la seconde, *Though Amaryllis Dance in Green* (I, 12), aux subtiles ambiguïtés rythmiques, *Lullaby* (I, 32), exquis de sublime simplicité, *Whilst that the Sun* (II, 23), *This Sweet and Merry Month of May* (III, 9).

La cinquantaine d’airs pour voix soliste et accompagnement de violes, l’élégie *Ye, Sacred Muses* à la mémoire de Tallis, les canons et *rounds* où triomphait sa virtuosité d’écriture complètent une œuvre vocale qui suffirait à donner à Byrd la première place parmi les musiciens de son temps.

• L’œuvre instrumentale

Mais pour faire justice à la *versatility* qui le caractérise – cette ouverture dont il a témoigné à toute forme de création musicale –, il convient d’évoquer, même brièvement, sa contribution au développement de la musique instrumentale de son temps. Ses douze fantaisies, remarquables à divers titres – du point de vue thématique, de celui de la structure ou de l’écriture instrumentale –, ses *in nomine* à quatre, cinq ou six parties, telle pavane ou tel prélude révèlent, dans le corpus d'œuvres écrites pour ensembles de violes, une invention musicale constamment en éveil et souvent en avance sur ses contemporains. Quant à ce qu'il a confié au virginal, il a ici aussi innové de façon exemplaire, tant dans le domaine de la forme que dans celui du style. Outre les nombreuses pièces de lui publiées dans des recueils collectifs comme *Parthenia* ou *The Fitzwilliam Virginal Book*, il faut compter aussi à son actif des volumes inédits comme *My Ladye Nevells Booke* ou *William Forsters Booke*. Dans toute cette production, Byrd se révèle un pionnier, qu'il s'agisse de compositions libres – fantaisies, préludes, *voluntaries* –, de danses – pavanes, gaillardes, allemandes, courantes –, ou d'airs et variations : structure, rythmique, ornementation, progressions harmoniques attestent constamment l'originalité de son génie créateur.

On a pu dire que Byrd était à l'Angleterre ce que Palestrina était à l'Italie, Lassus aux Pays-Bas, Victoria à l'Espagne. Et certes il a porté aussi haut qu'eux dans le monde le nom de son pays ; on peut soutenir même qu'il les a dépassés, sinon en éminence du moins en universalité, car il a pratiqué toutes les formes et tous les genres d'écriture musicale – sauf peut-être ceux qui sont attachés au luth –, et dans tout ce à quoi il a touché il a su imposer la marque d'une personnalité artistique de premier plan. Prince des musiciens anglais de son époque, Byrd est aussi l'un des grands noms de la musique de tous les pays et de tous les temps.

Jacques MICHON

Bibliographie

P. Brett, *William Byrd and his Contemporaries : Essays and a Monograph*, University of California Press, Berkeley, 2007

A. M. Brown & R. Turbet dir., *Byrd Studies*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1992
E. H. Fellowes, *The English Madrigal Composers*, Clarendon Press, Oxford, 1921, 2e éd. Oxford University Press, Londres, 1948 ; *William Byrd*, 2e éd., *ibid.*, 1948
J. Harley, *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal*, Scolar Press, Aldershot, 1997
B. Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, Methuen, Londres, 1948, rééd. Da Capo Press, New York, 1971
G. Reese, *Music in the Renaissance*, Dent, Londres, 1959
R. Turbet, *William Byrd : a Guide to Research*, Garland, New York, 1987, 2e éd. Routledge, New York, 2006.

BYRDS

Groupe américain des années 1960, The Byrds popularisa le folk rock, en particulier les chansons de Bob Dylan, et, par sa composition en constante évolution, créa une vaste généalogie de groupes de country-rock de premier ordre et de super groupes de pop.

Trois anciens adeptes de musique folk convertis par la « beatlemania », Jim McGuinn (né en 1942, qui changera plus tard son prénom en Roger), Gene Clark (1941-1991) et David Crosby (né en 1941), fondent en 1964 le groupe Jet Set, qu'ils renomment bientôt Beefeaters. (McGuinn était déjà membre du Chad Mitchell Trio et accompagnait de temps à autres Judy Collins tandis que Clark venait de quitter le groupe The New Christy Minstrels.) La même année, le trio recrute Chris Hillman (né en 1942) et Michael Clarke (1944-1993), et adopte son nom définitif : The Byrds.

Le premier single des Byrds, une reprise de *Mr. Tambourine Man* de Bob Dylan, arrive en tête des classements en 1965, mettant un terme à l'invasion de la pop anglaise qui dominait depuis longtemps le top 50 et les ventes de disques aux États-Unis. Le groupe fait ainsi connaître les chansons de Dylan à un nouveau public pop constitué d'adolescents dotés d'un certain pouvoir d'achat. Los Angeles, ville d'origine des Byrds, devient alors le foyer créatif d'un nouveau style de rock « moderne », distinctement américain. Les sonorités propres aux Byrds – un mélange éclatant de guitare électrique à 12 cordes et d'harmonies lyriques d'inspiration madrigalesque – insufflent à la tradition musicale folk des Appalaches l’énergie rythmique des Beatles ainsi que l’hédonisme qui règne sous le soleil du sud de la Californie. Dans leurs premiers albums, les Byrds reprennent des titres de Dylan, Pete Seeger, Porter Wagoner et Stephen Foster avec une clarté stridente qui reflète bien l’humeur changeante de la jeune Amérique ainsi que son rêve d’établir une société utopique sur la côte ouest.

The Byrds apporte de nouvelles influences formidables au folk et à la pop. L’intérêt de Crosby pour le modern jazz et le raga (chant magique de l’Inde) inspire aux Byrds ses incursions dans un univers psychédélique, illustrées par le tube *Eight Miles High* (1966). Hillman, adolescent prodige jouant de la mandoline, constitue par ailleurs un élément moteur, souvent sous-estimé, dans la fusion que réalise The Byrds entre le rock et la country. Dans ses chansons *Mr. Spaceman* et *5D (Fifth Dimension)*, McGuinn, passionné d’aviation et de technologie, teinte quant à lui la musique et l’imagerie des Byrds d’un optimisme futuriste. Il est en outre l’un des premiers musiciens pop à adopter le synthétiseur Moog.

Né d’une ambition commune plus que d’une réelle fraternité, le groupe connaît de nombreuses dissensions. Clark, auteur prolifique de ballades aigres-douces aux mélodies inventives, quitte The Byrds en 1966. Crosby est quant à lui renvoyé en 1967, lors de l’enregistrement de l’album *The Notorious Byrd Brothers* (1968). Gram Parsons (1946-1973), qui a tenté de réunir la country et le rock dans son groupe précédent, The International Submarine Band, ne rejoint les Byrds que pour cinq mois en 1968. Ses origines sudistes et sa passion pour la musique rurale américaine, notamment le gospel et le rhythm and blues, influenceront cependant profondément le style country de l’album *Sweetheart of the Rodeo*. Celui-ci est si controversé qu’il coupe les Byrds de son public pop et qu’il outrage l’establishment musical de Nashville (le groupe participera néanmoins en 1968 au Grand Ole Opry, célèbre show radiophonique de musique country organisé dans la ville).

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, les Byrds sont aussi célèbres pour leur influence et les activités de leurs élèves que pour leurs albums personnels. Leur savant mélange de folk, de country et de rock psychédélique est en effet revisité et minutieusement adapté aux exigences de la commercialisation par des groupes comme Buffalo Springfield, Poco et The Eagles. Hillman quitte les Byrds peu après Parsons et fonde avec ce dernier un célèbre groupe de country-rock : The Flying Burrito Brothers. Crosby produit le premier album de Joni Mitchell et collabore avec des membres des groupes Grateful Dead et Jefferson Airplane. Il forme par ailleurs avec Stephen Stills des Buffalo Springfield et Graham Nash des Hollies le « supertrio » Crosby, Stills & Nash (qui évoluera occasionnellement en quartet au gré des participations de Neil Young). Clarence White (1944-1973), musicien de studio expérimenté qui joue avec le groupe de bluegrass The Kentucky Colonels, est recruté pour compenser le départ des autres membres du groupe. Il apporte aux albums suivants des Byrds une guitare rock roots d’une intensité qui frise l’euphorie. Malgré leur composition changeante, les Byrds demeurent populaires jusqu’en 1973. Le quintette d’origine réuni à son complet, qui se retrouvera ainsi de façon épisodique durant toute la déceunie 1970, sort cette année-là un nouvel album, avant que McGuinn, seul membre fondateur à faire encore partie du groupe, se lance dans une carrière solo.

Les groupes américains avant-gardistes R.E.M. et The Long Ryders remettront au goût du jour l’héritage des Byrds dans les années 1980 afin de répondre, d’une façon humoristique, au nihilisme punk et à la vague pop créée par l’apparition du synthétiseur. Durant la décennie suivante, les aspirations country progressistes des Byrds inspireront la country alternative initiée par Wilco et Son Volt. Un coffret intitulé *The Byrds*, comprenant quatre nouveaux titres enregistrés par McGuinn, Crosby et Hillman, dont une reprise de Bob Dylan, *Paths of Victory*, sortira dans les bacs en 1990, un an avant que The Byrds fasse son entrée au panthéon du rock américain (*Rock and Roll Hall of Fame*).

Dans sa discographie, on retiendra encore : *Mr. Tambourine Man*, 1965 ; *Turn ! Turn ! Turn !*, 1966 ; *Fifth Dimension*, 1966 ; *Younger Than Yesterday*, 1967 ; *The Notorious Byrd Brothers*, 1968 ; *Sweetheart of the Rodeo*, 1968 ; *Dr. Byrds and Mr. Hyde*, 1969 ; *The Ballad of Easy Rider*, 1969 ; *(Untitled)*, 1970 ; *Farther Along*, 1972.

On pourra consulter : J. ROGAN, *The Byrds : Timeless Flight Revisited, the Sequel*, 1997.

David FRICKE

E.U.

CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)

Introduction

L’occasion unique, celle qui ne se présentera pas une seconde fois et dont rêvent bien des artistes, c’est le remplacement imprévu d’un collègue défaillant, et l’accession soudaine à la reconnaissance du public, ou même à la gloire. Montserrat Caballé avait-elle en tête l’éventualité d’un tel miracle lorsqu’en 1965, dans le rôle-titre de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti donnée en concert au Carnegie Hall de New York, elle fut amenée à prendre la place de Marilyn Horne, enceinte ? Toujours est-il que le sort joua, ce soir du 20 avril, en faveur de cette soprano espagnole qui, après des débuts anonymes, menait en Europe une carrière discrète. C’est sans doute ce succès, aussi inattendu que triomphal, qui contribua à lui ouvrir les portes des plus prestigieuses scènes internationales et à donner un sérieux coup de pouce à une activité discographique qui allait s’avérer d’une extrême richesse. Car, dès cette date, son nom commença à circuler parmi les aficionados ; et il ne fallut pas longtemps pour que Montserrat Caballé prenne place parmi les cantatrices les plus admirées de son époque.

• « Callas + Tebaldi »

Maria de Montserrat Viviana Concepción Caballé i Folc naît le 12 avril 1933 à Barcelone, dans une famille qui avait connu des jours meilleurs, et dont la situation se dégradera encore plus lorsque la guerre civile et sa répression bouleverseront le pays. Elle commence par étudier le piano au Conservatoire du Liceu de sa ville natale, et se sent attirée par le chant. Grâce à la protection d’une riche famille, les Bertrand, elle peut poursuivre ses études – elle a comme professeurs une soprano hongroise, Eugenia Kemmeny, une célèbre cantatrice espagnole, Conchita Badía, et pour l’harmonie et le contrepoint Napoleone Annovazzi. En 1956, après plusieurs occasions manquées, elle entre dans la troupe du Stadttheater de Bâle, très modestement. Aussi difficiles soient-elles, entraînant même de sérieuses remises en question, ces années d’apprentissage qui, après Bâle, se poursuivent au Stadttheater de Brême de 1959 à 1962, ont un avantage inestimable ; elles permettent en effet à la jeune femme de se forger un répertoire, dans les styles les plus divers : Mimì (*La Bohème* de Puccini), Nedda (*Paillasse* de Leoncavallo), le rôle-titre de *Tosca* de Puccini, Marta (*Tiefland* d’Eugen d’Albert), Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart), le rôle-titre d’*Aïda* de Verdi, Yaroslavna (*Le Prince Igor* de Borodine), mais aussi le rôle-titre de *Salomé* de Richard Strauss, dont elle dira souvent qu’il reste l’une de ses incarnations préférées ; également Violetta (*La Traviata* de Verdi), Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), le rôle-titre d’*Armida* de Dvořák, Iphigénie dans la version d’*Iphigénie en Tauride* de Gluck révisée par Richard Strauss, Leonora (*Le Trouvère* de Verdi), Mařenka (*La Fiancée vendue* de Smetana). Peu à peu, sa renommée s’accroît, avec des apparitions à la Staatsoper de Vienne (*Salomé*, 1958), à la Scala de Milan (une Fille-fleur de *Parsifal* de Wagner en 1960), la création locale de l’*Arabella* de Richard Strauss au Liceu de Barcelone en 1962, le rôle-titre de *Manon* de Massenet à l’Opera Nacional de Mexico en 1963 avec le Des Grieux de Giuseppe Di Stefano. Elle affectionne également le récital, passant des airs baroques de Haendel aux lieder de Schubert ou de Brahms, sans oublier les mélodies espagnoles. En 1964, elle épouse le ténor Bernabé Martí.

En 1965, son triomphe à Carnegie Hall – après lequel le *New York Times* n'hésite pas à titrer « Callas + Tebaldi = Caballé » – est suivi de deux séries de Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) et de Comtesse (*Les Noces de Figaro* de Mozart) au festival de Glyndebourne, et de ses débuts au Metropolitan Opera de New York, dans Marguerite (*Faust* de Gounod). Dès lors, les plus grandes scènes mondiales vont faire appel à la nouvelle diva, surnommée « La Superba ». À l'instar de ses compatriotes catalans, Montserrat Caballé aime beaucoup la France ; elle s'y produit dès 1962, où elle fait découvrir en concert l'oratorio de Pablo Casals *El pessebre*. On peut l'entendre ensuite à Rouen, Marseille, Nice, aux Chorégies d'Orange et, bien sûr, à l'Opéra de Paris, où elle débute dans le rôle-titre de *Norma* de Bellini en 1972.

• Curiosité et éclectisme

Si elle ne délaisse jamais les grands rôles – Norma, Tosca, Amelia du *Bal masqué* de Verdi, Leonora du *Trouvère* –, la soprano se tourne régulièrement vers les ouvrages belcantistes de Bellini (Imogene d'*Il Pirata*), Rossini (rôle-titre d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), Donizetti (rôles-titres de *Parisina* et de *Caterina Cornaro*), et contribue à la redécouverte d'œuvres oubliées ou négligées : *Les Danaïdes* d'Antonio Salieri (rôle d'Hypermnestra), *Saffo* de Giovanni Pacini (rôle-titre), *Agnes von Hohenstaufen* de Gaspare Spontini (rôle-titre), *La Fiamma* d'Ottorino Respighi (Silvana)... Maria Callas n'est plus (elle est morte en 1977) ; deux cantatrices prestigieuses, Leyla Gencer et Joan Sutherland, ont repris le flambeau du bel canto. Elles sont bientôt rejointes par Montserrat Caballé, qui dispose d'atouts exceptionnels : une technique solide, une longueur de souffle étonnante, une voix ample qu'elle peut nuancer à volonté – jusqu'à ces impalpables pianissimos qui ont fait se réputation –, un timbre dont la richesse n’a d’égale que la pureté. Certains lui ont souvent reproché sa placidité scénique ; il est vrai que ses talents d’actrice sont limités et ne dépassent guère un registre des plus conventionnels (son embonpoint, dont elle sait se moquer avec humour, ne lui permet pas d’être une bête de scène). Mais, chez cette merveilleuse musicienne, l’art vocal crée son propre théâtre ; la justesse de l’expression vient du phrasé, intense ou largement déployé, de la dynamique, du *forte* le plus insolent au *piano* le plus ténu, de ce legato qui frise la perfection (alors que la vocalisation n’est pas toujours irréprochable). La beauté de ce chant à l’état pur est telle qu’on ne peut y rester insensible.

Vers la fin des années 1980, Montserrat Caballé commence à réduire ses apparitions – il est vrai qu’elle a toujours été de santé fragile. Ce qui ne l’empêche pas, en 1989, d’aborder un rôle périlleux, l’Isolde de Wagner, au Liceu de Barcelone, et, en 1992, de chanter Madama Cortese d’*Il viaggio a Reims* de Rossini au Covent Garden de Londres. Au printemps de 2007, pour fêter ses soixante-quatorze ans, elle incarne la Duchesse de Crackentorp à la Staatsoper de Vienne, dans une production de *La Fille du régiment* de Donizetti, aux côtés de Natalie Dessay et de Juan Diego Flórez. En 2012, elle célèbre ses cinquante ans de scène au Liceu lors d’un récital qui retrace sa collaboration avec le théâtre catalan. Rien ne peut étonner de la part de celle qui, en 1987, gravait le célèbre *Barcelona* en duo avec Freddie Mercury, leader du groupe Queen, et « bad boy » de la pop music.

• Une discographie pléthorique

Montserrat Caballé eut le bonheur d’être à son zénith vocal à une époque où les firmes discographiques n’hésitaient pas à graver une intégrale d’opéra ou un récital. D’où un nombre élevé d’enregistrements, parmi lesquels il est difficile d’opérer des choix, même subjectifs, et en se limitant de plus aux productions officielles. Il est évident que les fans chercheront aussi les très nombreuses prises sur le vif, où abondent les rôles que la diva n’a jamais confiés au studio : Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, le rôle-titre de *Semiramide* de Rossini, Elisabetta de *Roberto Devereux* de Donizetti, ainsi que d’autres Donizetti, comme Parisina ou Caterina Cornaro...

En ce qui concerne les récitals, la firme R.C.A. a repris les enregistrements gravés en Espagne pour Vergara et la Columbia espagnole dans les années 1960 et 1970 ; ceux-ci sont passionnants parce qu’ils donnent une idée du répertoire très varié de Caballé : bel canto de Donizetti et Bellini, Verdi, Puccini, zarzuelas, mélodies (espagnoles – Federico Mompou, avec le compositeur au piano, Eduardo Toldrá, Enrique Granados – et allemandes – Richard Strauss...). Chez le même éditeur, le volume de *Rarities* – airs peu connus de Rossini, Verdi, Donizetti enregistrés entre 1968 et 1970 – contient des moments prodigieux. Et n’oublions pas la scène finale de *Salomé* de Richard Strauss sous la baguette volcanique de Leonard Bernstein à la tête de l’Orchestre national de France. À noter aussi chez E.M.I. des récitals Verdi, Puccini, Strauss, Granados... Quelques récitals très tardifs existent, avec parfois des airs peu connus, mais la magie du timbre s’est quelque peu altérée.

En vidéo, la *Norma* des Chorégies d’Orange 1974 est historique à bien des égards, la présence du mistral comprise ! Le récital V.A.I. propose les débuts de la cantatrice à Paris, salle Pleyel. Les concerts de Munich et de Moscou sont plus tardifs mais attachants. *Caballé Beyond the Music* est un documentaire offrant de nombreux documents d’archives.

Michel PAROUTY

CABANILLES JUAN BAUTISTA (1644-1712)

Le plus réputé des organistes espagnols de la seconde moitié du XVII^{e} siècle naquit à Algemesí (province de Valence) et mourut à Valence, après y avoir exercé les fonctions de maître de chapelle et d'organiste à la cathédrale depuis l'âge de vingt et un ans et jusqu'à sa mort. En 1668, Cabanilles fut ordonné prêtre. Il fut l'élève de Jerónimo de La Torre (organiste à Valence, de 1645 à 1677) et d'Urbano de Vargas (maître de chapelle de la cathédrale de Valence, mort en 1656). Cabanilles cultive le *tiento* classique et traditionnel, où passe le souvenir d'Antonio de Cabezón. Mais il est franchement moderne dans les autres œuvres (*toccatas, pasacalles, gallardas*, *paseos*, *jácaras*, *batallas*), où l'art de la variation (*diferencia*) déploie toutes ses richesses. Il fut souvent appelé à jouer en France, dont il connaissait bien la musique d'orgue. Sa connaissance du répertoire italien est, de même, remarquable ; en revanche, il ignore l'art des organistes allemands et nordiques (surtout dans le genre fugue).

On a pu parler à son propos d'impulsions préromantiques, tant sa fantaisie éclate parfois en accents expressifs inattendus et profondément sensibles. Ses *tientos de falsas*, où il module dans des tonalités éloignées de celles qui sont couramment utilisées sur les orgues à tempérament inégal, ne peuvent, évidemment, être appréciées dans leur délicatesse, voire leur rudesse d'intonation « fausse », que sur les instruments accordés adéquatement. À côté de pages courtes, simples versets d'orgue entre deux interventions chorales, on lit des compositions plus développées ; ainsi le tiento sur *Ave maris stella* (du 1er mode), où l’écriture contrapuntique et les talents de « fantaisiste » de la variation se donnent libre cours. Dans telle toccata du 6^{e} mode, en trois mouvements, il utilise le même thème, d’abord en croches, puis en noires, enfin en doubles croches, passant d’un rythme binaire au ternaire, et inversement. Ne pas le confondre avec José Cabanillas (1645-env. 1725), lui aussi organiste, et qui exerça ses fonctions à la cathédrale d’Urgel, de 1670 à sa mort.

Pierre-Paul LACAS

CABEZÓN ANTONIO DE (1500-1566)

Organiste et compositeur le plus admiré de la péninsule Ibérique pour sa musique polyphonique noble et solennelle, qui unit le style stéréotypé propre aux instruments à clavier du début du XVI^e siècle et le style international apparu vers 1550. Si l'art de la variation instrumentale pour clavier est né en Espagne, on le doit à Cabezón. Son influence se fit partout sentir dans l'Europe d'alors. Aveugle dès sa prime enfance, il étudia l'orgue à Palencia et, en 1516, devint organiste et clavicordiste de l'impératrice Isabelle ; en 1548, il entra au service du futur Philippe II. À la cour, il rencontra des musiciens influents tels que Santa María et Narváez. Il suivit la chapelle royale à travers l'Italie, l'Allemagne et la Hollande (1548-1551), puis l'Angleterre et la Hollande (1554-1556), d'où son influence sur les virginalistes anglais et les organistes des Pays-Bas (notamment Sweelinck).

Quarante pièces de Cabezón furent publiées dans le *Livre de nouvelle tablature pour clavier, harpe, et luth* (*Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela,* Alcalá, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa et dans *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón* (Madrid, 1578), publication posthume due au fils du compositeur, Hernando. Les deux recueils sont imprimés en *cifra nueva* (tablature nouvelle), notation dans laquelle les notes de chaque octave sont numérotées de 1 à 7 en partant du *fa,* avec des signes particuliers qui précisent l'octave ; chaque partie est notée sur une seule ligne de la portée. Hernando remarque, entre autres, comment ces œuvres peuvent être jouées par des instruments à cordes : le premier, Cabezón aurait eu l'idée du quatuor à cordes. Ses compositions comprennent : des *tientos* de 4 à 6 voix (le *tiento* est une pièce instrumentale, ordinairement destinée au clavier et intermédiaire entre le prélude et le ricercare) ; de courts interludes sur des thèmes de plain-chant (l'organiste alternant avec le chœur dans les Kyrie, par exemple) ; des versets pour les psaumes et les hymnes (*Magnificat, Ave maris stella, Veni Creator, Ut queant laxis, Te lucis ante terminum, Dic nobis Maria, Salve Regina*) ; des faux-bourdons sur les psaumes, dans les huit tons du plain-chant ; un certain nombre de danses ; enfin quelques pièces vocales (litanie à 5 voix). Il faut insister sur les *diferencias* composées par ce musicien (*Diferencias sobre el canto llano del caballero* ; Diferencias sobre las vacas, notamment). Il fut le premier à écrire pour les instruments ces variations et inventions contrapuntiques sur des chansons et motets des principaux compositeurs européens, ainsi que sur des motifs de chansons populaires (chansons glosées *Ultimi Mei Suspiri* et *Ardenti Mei Suspiri* de Philippe Verdelot ; motet glosé *Ave Maria* de Josquin Des Prés), et il porta très haut cet art nouveau. Aussi l'appela-t-on, louange sans doute excessive, « le Bach espagnol du XVI^e^ siècle ». Qu'il traite un *cantus firmus* grégorien (qui peut apparaître en valeurs longues à l'une ou l'autre voix) ou qu'il glose sur quelque chanson, c'est le style de la polymélodie vocale et l'art du contrepoint qui le guident, et qu'il maîtrise parfaitement. Le style de son discours organistique est inspiré de celui du motet polyphonique. On pense encore à la tradition vocale devant la superposition rythmique du binaire au ternaire, la rupture des phrases, l'ornementation des cadences. En revanche, c'est au luth qu'on doit la floraison de notes de passage et ces diminutions dont certaines pimentent l'harmonie de surprenantes rugosités. La forme des pièces de Cabezón est toujours parfaitement équilibrée, les proportions en sont harmonieuses. Il faut replacer ce musicien religieux dans le contexte spirituel de la Contre-Réforme tridentine et dans le cadre politique de la maison d'Autriche : il avait pour rôle « d'édifier, de consoler, de distraire, d'inciter à la méditation » (Santiago Kastner). Son art est un symbole parfait de cette discipline spirituelle quelque peu austère. On pourrait le rapprocher de celui de son contemporain, l'Allemand Arnold Schlick.

Pierre-Paul LACAS

CABRAL FACUNDO (1937-2011)

À travers les textes engagés de ses chansons, l'auteur-compositeur-interprète argentin Facundo Cabral s'est farouchement opposé aux dictatures militaires d'Amérique latine à partir des années 1970.

Rodolfo Enrique « Facundo » Cabral naît le 22 mai 1937, à La Plata (Province de Buenos Aires), en Argentine. Il se révolte très tôt, et passe pour s'être introduit dès l'âge de neuf ans dans le palais présidentiel à Buenos Aires afin de convaincre Eva Perón de trouver un travail à sa mère. Devenu chanteur, d'abord sous le pseudonyme d'« El Indio Gasparino » avant de reprendre son nom de naissance, il enregistrera plus d'une vingtaine d'albums. Il publie également de nombreux livres, bien qu'il n'ait lui-même appris à lire qu'à l'âge de quatorze ans. Sa musique, qui mêle mysticisme et spiritualité à des appels à la justice sociale, trouve son public. Sa chanson la plus populaire, *No soy de aquí, ni soy de allá* (« Je ne suis ni d'ici, ni d'ailleurs », enregistrée en 1970), reprise notamment par Julio Iglesias et Neil Diamond, fait de lui un chanteur latino-américain de premier plan.

Cabral s'exile momentanément au Mexique après le coup d'État de 1976 et l'accession au pouvoir de la junte militaire en Argentine, mais connaît un succès encore plus grand lorsqu'il rentre au pays en 1984. En 1996, l'U.N.E.S.C.O. fait de lui son « messager mondial de la paix ». Facundo Cabral trouve la mort dans une fusillade le 9 juillet 2011 à Guatemala City, au Guatemala, sans que l'on sache s'il a été assassiné pour son franc-parler politique ou si l'attentat qui lui a coûté la vie visait en réalité un de ses compagnons de voyage.

E.U.

CABREL FRANCIS (1953-)

C’est au tout début des années 1980, en pleine vague disco, que l’auteur-compositeur-interprète Francis Cabrel se fait connaître avec une ballade romantique, un accent du Sud-Ouest revendiqué, une allure « post-baba cool » et une voix tout en présence et en nuances. *Je l’aime à mourir* touche immédiatement le cœur du public. À partir de là Francis Cabrel s’inscrit dans le sillage des illustres auteurs-compositeurs-interprètes qui l’ont précédé. Simplement, à son rythme et selon ses humeurs, il construit un répertoire dans lequel il impose son regard sur le monde et ses habitants. Il chante la nature. Celle qui nous fabrique et celle qui nous entoure. Revêtu de la fierté de ses racines, il cultive l’élégance et la générosité et préfère se dire préoccupé plutôt qu’engagé.

Né à Agen le 23 novembre 1953 dans une famille d’immigrés italiens originaires du Frioul, Francis Cabrel grandit dans une petite localité aux confins du Lot-et-Garonne et du Gers, Astafford, dans laquelle il vit toujours. Sa mère est caissière dans une cafétéria. Son père, passionné de musette, est employé dans une usine. Enfant, Francis est d’une timidité maladive et se réfugie volontiers dans la rêverie. À quinze ans, il découvre le répertoire de Bob Dylan, travaille l’anglais pour comprendre les textes, écume les bals dans les orchestres de sa région et écrit des chansons en secret. Il quitte l’école en première, à dix-sept ans, trouve un emploi de magasinier dans une usine de chaussures et se taille une petite réputation dans les radio-crochets locaux. En 1974, il remporte, devant quatre cents candidats, le tremplin musical de Sud-Radio en interprétant *Petite Marie*, un hommage à Marinette sa jeune épouse. Il en repart avec deux mille francs de prime et un contact qui va être déterminant pour son avenir. En effet, Daniel et Richard Seff sont dans le jury. Ces deux frères toulousains sont à l'origine de la carrière de Gérard Lenorman, qui vient de quitter la maison C.B.S. Ils lui offrent d'enregistrer un premier album mais lui imposent l'équipe et les arrangeurs de Lenorman. Plus qu'un échec commercial, ce disque, *Ma ville*, dans lequel figure *Les Murs de poussière* et *Petite Marie*, est un ratage artistique. Cependant, en 1978, Francis Cabrel remporte le prix du public au festival de Spa avec *Pas trop de peine*, une chanson restée inédite jusqu'à l'enregistrement public de l'Olympia en 1984. L'année suivante, il revient avec *Chemins de traverse*, un album où les guitares, cette fois, dominent sans avalanches de violons ni effets prévisibles. Ce disque est à contre-courant de la mode. Commercialisé en premier, le titre générique passe inaperçu. Le deuxième 45-tours, *Je l'aime à mourir*, commence à être diffusé sur les ondes. Francis Cabrel chante en première partie de la tournée qui réunit Marie Myriam et Patrick Sébastien et constate, soir après soir, le succès grandissant de sa chanson. L'album se vend en quelques mois à quatre cent mille exemplaires et trois de ses titres seront classés coup sur coup dans les hit-parades. En 1980 sort le disque suivant, *Fragile*, qui confirme le talent de l'homme d'Astafford. *L'Encre de tes yeux* puis *La Dame de Haute-Savoie* l'installent au premier rang des auteurs-compositeurs-interprètes. Plusieurs des chansons sont enregistrées en espagnol et distribuées sur le marché sud-américain.

Obligé de séjourner de plus en plus longtemps dans la capitale, il met à profit cette contrainte pour écrire *Carte postale, Ma place dans le trafic, Chauffard, Je m'ennuie de chez moi*, titres forts de l'album qui paraît en 1981 et qui confirme la place de premier plan qui lui revient.

En 1989, *Sarbacane* va pulvériser les records en se vendant à deux millions d'exemplaires. Les dix chansons de ce disque – enregistré dans le studio qu'il s'est fait construire chez lui, à Astafford –, dont il a conçu tous les arrangements et défini les moindres détails, traitent de ses sujets favoris : les soubresauts du monde, les vibrations de l'amour, la déchirure, la détresse. C'est l'album de la maturité. Mais, confronté à ce succès incontestable et incontrôlable, Francis Cabrel prend peur et pense abandonner le métier. Il devient conseiller municipal de sa petite ville. Les Victoires de la musique le sacrent artiste de l'année, meilleur album et meilleur spectacle. Il effectue une tournée qui le mène en Europe, au Québec, en Amérique latine, dans l'océan Indien. Ce plébiscite, de la part des professionnels comme du public, lui permet de prendre le temps nécessaire à la conception de ses albums. Depuis lors, il met environ quatre ans pour écrire et enregistrer ses chansons. Chaque sortie d'un nouvel album est un événement, salué par la critique et couronné par des ventes exceptionnelles.

En 1999, Francis Cabrel crée Les Rencontres d'Astafford, stages de formation et de perfectionnement pour des auteurs, des compositeurs, des interprètes.

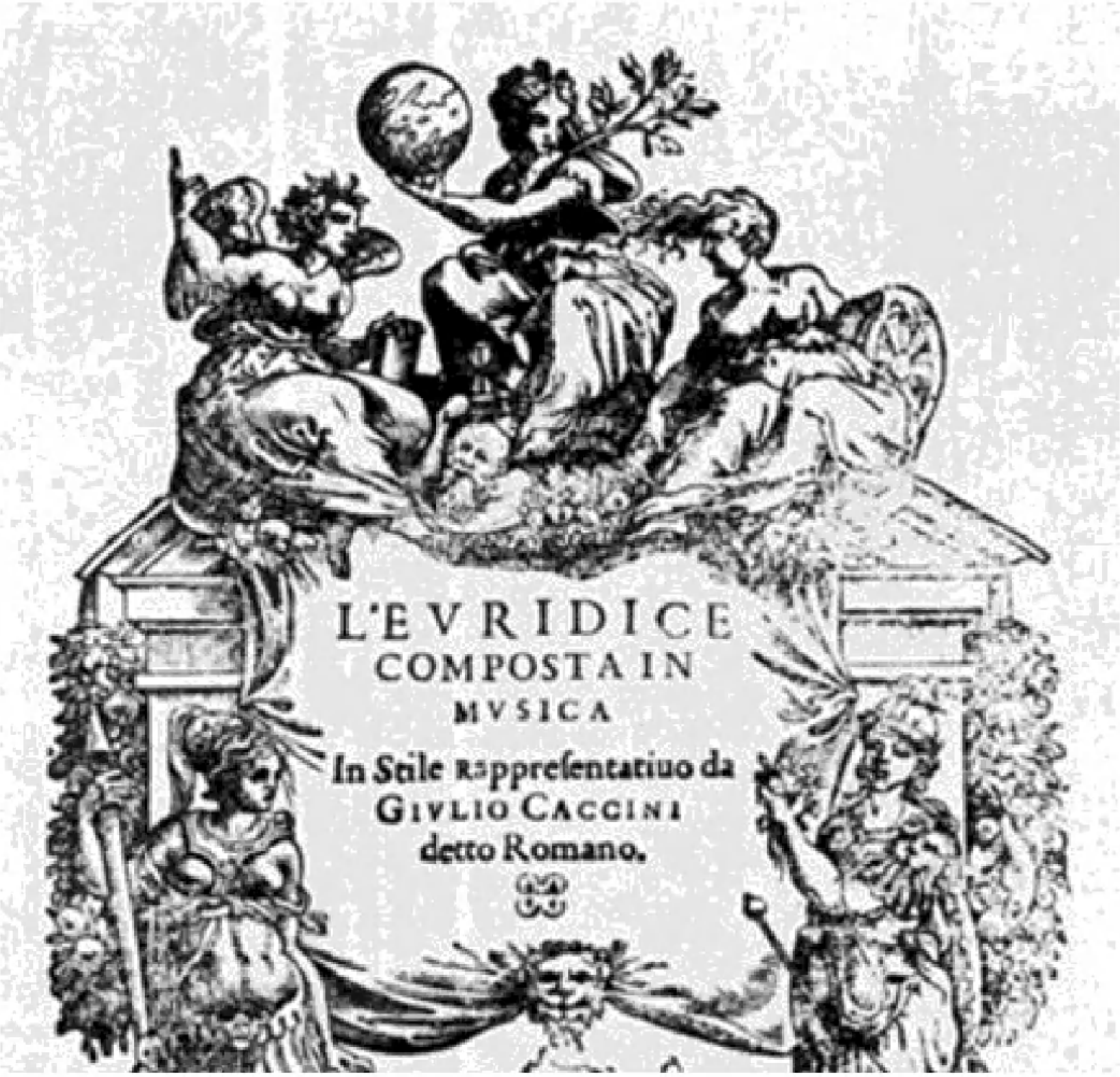
Rares sont les artistes qui ont progressé avec une telle régularité. Enfermé dans son Sud-Ouest natal, Francis Cabrel est un voyageur immobile qui prend la route uniquement par nécessités professionnelles. « Moi, si je suis un aventurier, c'est uniquement dans ma tête. Je préfère imaginer les choses plutôt que les vivre. »

Discographie sélective : *Francis Cabrel* (C.B.S., 1977), *Les Chemins de traverse* (C.B.S.,1979), *Fragile* (C.B.S., 1980), *Carte postale* (C.B.S., 1981), *Quelqu'un de l'intérieur* (C.B.S., 1983), *Cabrel public* (C.B.S., 1984, double 30-cm enregistré à l'Olympia), *Photos de voyages* (C.B.S., 1985), *Sarbacane* (C.B.S., 1989), *D'une ombre à l'autre* (Columbia, 1991, coffret de 3 CD ; 43 titres enregistrés sur la tournée Sarbacane les 1 et 2 décembre 1989 à Toulouse et la tournée acoustique du 12 au 15 mai 1991 à Sarlat), *Samedi soir sur la terre* (Columbia, 1994), *Les Beaux Dégâts* (Columbia, 2004), *Des roses et des orties* (Columbia, 2008).

Alain POULANGES

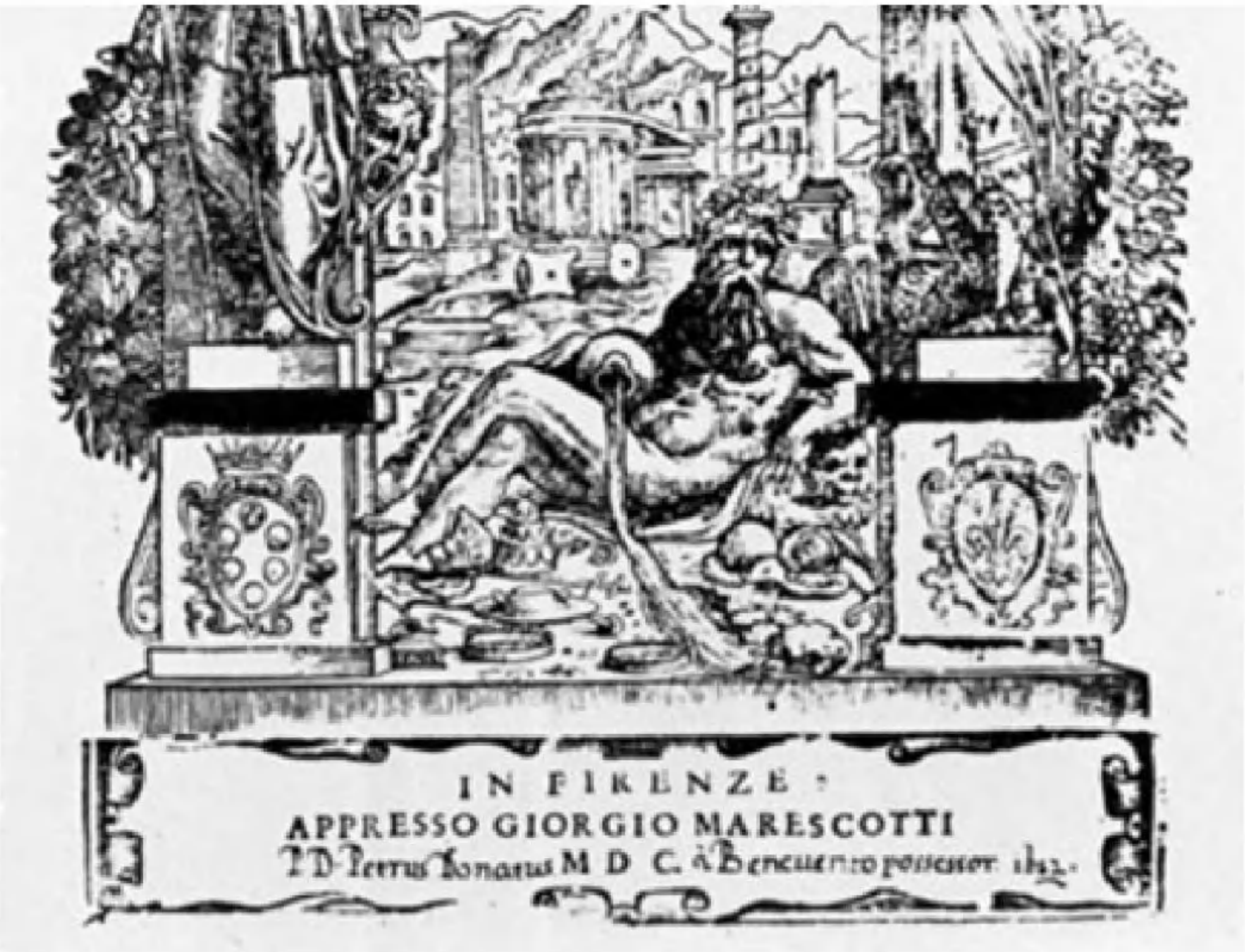
CACCINI GIULIO, dit GIULIO ROMANO (1545 env.-1618)

Chanteur, instrumentiste et compositeur, Giulio Caccini fut intimement lié au cercle du comte Bardi. Cette assemblée de poètes et de musiciens, par ses discussions esthétiques et particulièrement ses spéculations sur la musique de l'Antiquité grecque et ses rapports avec le théâtre et la poésie, exerça une action décisive sur le développement de la monodie accompagnée et de l'opéra. Avec Peri, membre du même cercle et son rival heureux, Caccini est directement à l'origine du *recitar cantando*. Dans une œuvre comme l'*Euridice* de Rinuccini, mise en musique par Peri, où Caccini inséra des fragments de sa composition, il est malaisé de déterminer l'apport de l'un ou de l'autre, autant que leur influence respective sur l'évolution de l'art lyrique. De 1602 à 1614, Caccini publia un certain nombre de recueils d'airs accompagnés, qui comptent parmi les plus importantes publications de son temps. Les caractères propres à sa musique lui viennent de sa qualité de chanteur virtuose. Ses airs sont plus ornés que ceux de Peri, dans un but expressif, mais aussi par goût de la richesse ornementale pure et de la virtuosité, désir de mettre en valeur la maîtrise technique du chanteur. Ses préoccupations théoriques et pédagogiques se manifestent d'ailleurs dès la préface de son premier recueil (*Le Nuove Musiche*, 1601) et dans son dernier (*Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614). Il donne à ses airs soit la structure de variations strophiques (forme dont il est l'initiateur, évidemment liée au souci de virtuosité), soit celle du madrigal ; il est enfin l'un des premiers à utiliser la basse continue chiffrée. La réputation du virtuose aida à la renommée du compositeur. Elle l’attira en France, où il séjourna en 1604 à la demande de Marie de Médicis. Son influence y fut ainsi plus marquée que celle de Peri, et son souvenir était encore vivant à Paris à la fin du XVIIe siècle, quand ses contemporains, voire ses successeurs, étaient oubliés. Remarquable pédagogue, Caccini avait fait de sa seconde femme, Lucia, et de ses deux filles d’excellentes chanteuses, avec lesquelles il se produisait souvent. Sa sœur Francesca, d’autre part, connue sous le nom de la Cecchina, était une virtuose du chant, s’accompagnant au luth, au clavecin, à la guitare : elle composa plusieurs opéras et un recueil d’airs accompagnés, et sa réputation ne fut pas moindre que celle de son frère.



L'EVRIDICE
COMPOSTA IN
MVSICA
In Stile rappreſentatiuo da
GIVLIO CACCINI
detto Romano.

Copyrighted material


IN FIRENZE:
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI
P.D. Petrus Bonatus M D C. à Beneuento possessor 1612.

***Euridice*, Giulio Caccini.** *Page de titre de l'édition originale d'Euridice de Giulio Caccini, publiée en 1600 chez Giorgio Marescotti, premier en date des imprimeurs de musique florentins. Cet opéra sur un livret d'Ottavio Rinuccini sera créé en 1602 au palais Pitti de Florence.*

Philippe BEAUSSANT

CACHAO (1918-2008)

Contrebassiste, compositeur et chef d’orchestre cubain, à qui l’on attribue l’« invention » du mambo. De son vrai nom Israel López, il naît à La Havane (Cuba), le 14 septembre 1918, dans une famille de musiciens et est initié très jeune au piano, à la trompette et à la contrebasse. Dès l’âge de douze ans, il est contrebassiste au sein de l’Orquesta Filarmónica de La Havane. En 1934, il commence à jouer dans des orchestres de danse locaux ; vers 1937, il rejoint avec son frère Orestes López, qui est pianiste, l’orchestre d’Antonio Arcaño. C’est à cette époque que tous deux créent le mambo, en mêlant au *danzón* traditionnel cubain une ligne de basse syncopée. Cachao et son frère composeront plus de 3 000 danzóns, parmi lesquels, en 1938, *Buena Vista Social Club*. Cachao quitte Arcaño en 1949. De 1957 à 1963, il se produit avec le flûtiste José Fajardo, et organise des « descargas » – équivalents afro-cubains des jam sessions de jazz –, qui seront à l’origine du développement de la salsa. En 1962, Cachao quitte Cuba pour fuir le castrisme, et gagne l’Espagne, où il réside deux ans, puis s’établit à New York, où il se produira et enregistrera jusque dans les années 1970, notamment avec les orchestres de Charlie Palmieri et de Johnny Pacheco. Après avoir joué dans des hôtels de Las Vegas (où il est parfois aux côtés de Tito Puente ou de Celia Cruz), il se retire à Miami. Il sortira de sa retraite en 1993, grâce à l’acteur Andy García, qui lui consacre un documentaire – *Cachao... Como su ritmo no hay dos Cachao* – et produit les albums *Master Sessions I* et *II*. Cachao meurt le 22 mars 2008 à Coral Gables, au sud de Miami.

E.U.

CAGE JOHN (1912-1992)

Introduction

Du compositeur américain John Cage, on peut dire d’ores et déjà qu’il a été l’un des musiciens les plus importants de la seconde moitié du xx^{e} siècle – bien qu’ayant été, et sans doute parce qu’étant le plus contesté. Il n’est certes plus à la mode aujourd’hui de taxer Cage d’amateurisme ; on ne s’en est cependant nullement privé jadis. Non seulement en effet les musiques dont il se rendait coupable n’obéissaient à aucune régularité interne – issues qu’elles étaient, en tout ou en partie, d’opérations de hasard –, mais leur agencement tendait à ne les rendre susceptibles d’aucune restitution constante : ne se voulaient-elles pas, à partir de 1958, « indéterminées quant à l’exécution » ? Bref, elles ne se ressemblaient pas plus à elles-mêmes qu’elles n’étaient liées entre elles par un style. Même rétrospectivement, elles ne sont que rarement « reconnaissables » : elles manquent au plus haut point d’identité, comme si leur auteur avait eu à cœur de se faire oublier – ce qui, à notre époque, passera sans mal pour un défi... Plus gravement, et contrairement à ce que l’on affirme communément, les procédés de hasard auxquels John Cage confiait la responsabilité de la production de ses partitions ne sont chez lui jamais cultivés pour eux-mêmes : collages, juxtapositions, superpositions, fragmentations et autres tuilages, rien de tout cela ne vise la confusion ou le chaos ; ce qui est en jeu, c’est bien plus simplement l’autonomie de chaque événement. Et cet événement, ce happening, est toujours en lui-même multidimensionnel. Quand le jeune Cage, encore élève de Schönberg, réunit un orchestre de percussions, ce n’est pas tant à l’instar du Varèse d’*Ionisation* (1931) qu’il décide d’œuvrer – en se servant des sons et des bruits comme de moyens au service de l’unique fin qu’est la production de l’œuvre –, il entreprend au contraire de mettre l’œuvre, le fait d’œuvrer, au service des sons, du jaillissement des sons dans leur matérialité de bruits. Comme si tout objet inanimé avait une âme : le son ; et comme si délivrer cette âme, donc faire miroiter la pluralité des dimensions de l’apparaître même de l’objet, représentait un idéal incommensurable avec celui de l’autoglorification du sujet tout préoccupé de se faire reconnaître comme compositeur... Impossible, par conséquent, de classer Cage parmi les musiciens « déductifs », en tenant ses musiques « non-syntaxiques » comme des cas limites de musiques « syntaxiques » : plus importante que la présence ou non d’une syntaxe ou d’une logique organisatrice est l’individualité de chaque son. Syntaxe et logique ne font jamais, aux yeux de Cage, que sélectionner les « bonnes » relations entre les sons, parmi toutes les relations ou affinités possibles ; d’où une écoute « policière » – on inventorie des relations, on n’entend plus les sons eux-mêmes. Et certes chez Cage le hasard, s’il avait fait l’objet d’une utilisation systématique, se fût lui-même donné à écouter. Tel n’est pas le cas : précisément parce qu’il assume ce que Pierre Boulez taxe d’inadvertance, Cage évite le piège de l’antimusique, c’est-à-dire d’une « non-musique » encore parfaitement consommable. Entre le sens et le non-sens, il n’y a pas à décider, parce qu’en musique il ne s’agit pas de communiquer un sens. Conséquence : inutile de récuser à grands frais les syntaxes, les structures et les formes ; celles-ci ne seront évitées que dans la mesure où elles feraient obstacle à la libre manifestation des sons. Il faut désintellectualiser, démémoriser, décrisper l’accès à la musique. On s’aperçoit alors qu’« une oreille seule ne fait pas un être » : que le son est inséparable de tous les « non-sons » qui l’entourent, que la musique a partie liée – mais dans la déliaison – avec tous les autres arts (et non-arts) ; que toute sensibilité est plurielle, et que la plurisensorialité mène non pas à la fusion wagnérienne des arts (*Gesamtkunstwerk*), mais à leur libre rencontre dans des spectacles multimédias qui ravivent le sens de la fête. « La » musique n'est plus une mnémotechnie culpabilisante à vocation élitiste ou théocentrique, mais un gigantesque flux machinique païen-plébéien, auquel depuis Cage il n'est plus question d'échapper. Ce flux, Cage l'appelle silence : il est le laisser-être de toutes les rumeurs et de tous les bruissements du monde. *Musica mundana* : musical est le jaillissement de tout ce qui est, en tant qu'il advient ; musical est le monde. Alors, la musique transcende la musique...

• Débuts et formation

Né le 5 septembre 1912 à Los Angeles, fils d'un inventeur réputé (John Milton Cage), John Cage fait de brillantes études secondaires. Parallèlement, il apprend le piano avec sa tante Phoebe, puis avec miss Fannie Charles-Dillon, compositeur ; il songe à vouer son existence à l'exécution des œuvres d'Edvard Grieg. Il étudie de 1928 à 1930 à Pomona College et se passionne pour les écrits de Gertrude Stein. Venu à Paris en 1930, il commence des études d'architecture ; il y renonce au bout de six mois, s'intéresse à la peinture, prend deux leçons de piano avec Lazare Lévy, et commence à composer. Après un périple qui le conduit à Biskra, Majorque, Madrid et Berlin, il commence à gagner sa vie, aux États-Unis, en prononçant des conférences d'initiation à la musique et à la peinture contemporaines. Un jour, afin de se documenter sur Arnold Schönberg, il va trouver le pianiste Richard Bühlig, qui le prend comme élève à Los Angeles ; ses compositions de 1933 (*Six Short Inventions*, *Sonata for Two Voices*, *Sonata for Clarinet*), soumises à l'appréciation du compositeur Henry Cowell, retiennent l'attention de celui-ci. Cage devient son élève à New York et travaille également avec Adolf Weiss, qui l'enverra à Los Angeles, en 1934, étudier le contrepoint et l'analyse avec Schönberg. C'est alors que le cinéaste abstrait Oscar Fischinger lui demande une musique de film. Fasciné par l'idée de Fischinger selon laquelle le son est l'âme d'un objet inanimé, il décide de composer en se consacrant aux percussions et aux rythmes. Impossible en effet de se contenter de la méthode dodécaphonique, qui relie « entre eux » les douze demi-tons du clavier tempéré et ne permet pas plus que l'harmonie traditionnelle d'outrepasser la limitation du son « musical » par rapport au bruit ; il convient donc, si l'on veut s'approcher de la nature des sons, de libérer les bruits. lnvité, en 1937, comme compositeur-accompagnateur à la classe de danse de Bonnie Bird à Seattle, il y rencontre Merce Cuuningham et compose sa première *Construction in Metal.* Dans une conférence intitulée *Credo,* il se permet de réclamer – en 1937... – la création de studios de musique « électrique »... Chargé, à l'automne de 1938, de composer une musique d'accompagnement pour le ballet *Bacchanale*, de Syvilla Fort, il invente le « piano préparé » en plaçant entre les cordes divers objets destinés à démultiplier le timbre de l'instrument : invention qui deviendra mondialement célèbre et vaudra en 1949 à son auteur le prix de l'Académie américaine des arts et lettres, « pour avoir reculé les frontières de l'art musical ». De 1939 date la première pièce « électronique » : l'*Imaginary Landscape n^o 1* , pour deux tourne-disques à vitesse variable, des enregistrements de sons sinusoïdaux de fréquences diverses, piano assourdi et cymbales. Cage va devenir l'initiateur de la « musique électronique vivante », de la Live Electronic Music, qui travaille le son « à chaud », en liaison avec un contexte concret et ponctuel, et non pas en studio. Tendance que confirment les œuvres suivantes : *Living Room Music* pour percussion et *Speech Quartet,* puis, en collaboration avec le poète Kenneth Patchen, *The City wears a slouch hat*, pièce radiophonique comportant 250 pages de partition d'effets sonores imitant les bruits réels d'une ville (1941). Cage enseigne en 1941, à l'invitation de Laszlo Moholy-Nagy, au Chicago Institute of Design ; porté par le succès de sa musique, il est reçu à New York chez Max Ernst et Peggy Guggenheim en 1942 ; il y rencontre Piet Mondrian, André Breton, Virgil Thomson, Marcel Duchamp. Sa collaboration avec Merce Cunningham s'amorce cette même année, avec le ballet *Credo in Us* ; elle deviendra étroite en 1944 : Cage sera le directeur de la musique de la Merce Cunningham and Dance Company.

• La tentation de l'Orient

Le concert du 7 février 1943 au Musée d'art moderne de New York avec Merce Cunningham, concert qui va imposer Cage dans les milieux de l'avant-garde, comporte la création de la suite *Amores* – deux pièces pour piano préparé et deux pièces pour trio de percussions – où s'expriment « l'érotique et la tranquillité, deux des émotions permanentes de la tradition de l'Inde ». Quand, en 1945, Cage s'installe à Monroe Street, il entreprend l'étude de la musique et de la pensée de l'Inde avec son élève en contrepoint, Gita Sarabhai, et devient pour deux années l'auditeur du Daisetz Teitaro Suzuki à l'université Columbia : ce dernier lui révèle le zen. Après le ballet *The Seasons* et la musique du film de Richter *Dreams that Money Can Buy* (1947), Cage, qui a lu la *Dance of Shiva*, de Coomaraswamy, « met en musique », dans les *Sonates et Interludes* pour piano préparé, les « neuf émotions permanentes » de la tradition de l'Inde. Le tournant est pris : dans la conférence *Defence of Satie*, prononcée l'été 1948 à Black Mountain College, Cage oppose aux musiques d'Occident, inféodées à la seule dimension harmonique, les musiques d'Orient qui ont su, par la subtilité du traitement qu'elles consentent au temps, sauvegarder, face au son, le silence. C'est l'idéal d'« interpénétration sans obstruction » de Suzuki : nul son ne doit faire obstacle à nul autre, non plus qu'à nul silence ; sons et silences peuvent alors s'interpénétrer. Le temps, c'est cette interpénétration même, racine de toute musique. Erik Satie et Anton von Webern ont réhabilité le temps : ils ouvrent la voie de la musique « vraie », qu'un Beethoven ne pouvait qu'occulter... Cette thèse, bien sûr, fait scandale. Mais le scandale n'émeut guère Cage, qui a trouvé sa voie, et peut-être *la* voie. Après un premier voyage en Europe (1949), il élabore, en contraste avec les idées de Boulez, une méthodologie de la dé-construction de l'œuvre : avec David Tudor, Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown, il compose ses premières partitions « inexpressives », et introduit dans ses œuvres les premières procédures de hasard – moyen le plus commode de désarçonner la toute-puissance de la subjectivité et de faire de la musique un exercice d'éveil. Successivement, après les *Sixteen Dances* et la *Music of Changes* pour piano (1951), il écrit les *Imaginary Landscapes n^o 4* (pour douze radios) et *n^o 5* (pour bande magnétique), la *Music for Carillon n^o 1* et la première « composition silencieuse », *4'33''* (1952). Surtout, il profite d'un nouveau séjour à Black Mountain pour faire représenter un *event* dénué de titre, au cours duquel Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, et les poètes Charles Olson et M.-C. Richards se joignent à lui pour juxtaposer, hors de tout plan préconçu, différentes actions relevant de disciplines artistiques distinctes. Ce sera, en fait, le tout premier *Happening*.

• Musiques de l'indétermination

Cage, qui vivra de 1954 à 1966 dans une petite communauté d'artistes à Stony Point, au nord de New York, s'aperçoit que les champignons (*mushrooms*) font, dans tous les dictionnaires, partie de l'environnement de la musique (*music*). Il entreprend donc de les étudier, et va devenir un mycologue réputé : il contribuera à la fondation de la Société de mycologie de New York. L'exemple des champignons – et en général des « modes d'opérer de la nature » – le confirme dans la certitude de l'inadéquation de nos tentatives de rationalisation, face à la complexité de ce qui est. L'œuvre musicale, dès lors, doit cesser d'être murée dans sa clôture d'objet : il faut la laisser respirer avec ce qui I'entoure, et se faire processus ; les déterminations qui lui sont prescrites de l'extérieur risquent de la mutiler. Dans cet esprit, la superposition et la juxtaposition, dans le happening, d'initiatives non exclusivement sonores, mais aussi bien poétiques, plastiques, visuelles en général, débouche sur une dé-sémantisation généralisée, laquelle affectera les textes, écrits et conférences du penseur John Cage au même titre que ses musiques. C'est l'époque de l'indétermination : Cage voyage en Europe avec Tudor (1954), écrit des partitions en se servant des imperfections du papier (*Music for Piano*, 1955), enseigne à la New School for social research (de 1956 à 1960), où il aura des disciples fervents – George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Toshi İchiyanagi, Allan Kaprow, Jackson McLow ; l'exécution, au concert de rétrospective de ses vingt-cinq premières années d'activité (organisé par George Avakian en mai 1958), de son *Concert for Piano and Orchestra*, superposition de solos distincts, d'une partie de chef d'orchestre sans rapport avec ces solos, et d'une partie de piano écrite selon quatre-vingt-quatre procédures de notation distinctes – sans compter la possibilité de jeu simultané d'un certain nombre d'autres partitions : *Aria, Solo for Voice I, Winter Music, Fontana Mix*... – fait sensation. Dans la mouvance de cette création, des pièces comme *Variations I* (1958), *Cartridge Music* et *Theater Piece* (1960), et *Atlas Eclipticalis* (1961) conduisent à la théâtralisation du jeu instrumental et électro-acoustique. Une exécution « en temps réel » des *Vexations* de Satie, avec leurs 840 *da capo*, ouvre, en 1963, la porte aux musiques « planantes » : sa durée dépasse dix-huit heures d'horloge...

• L'épanouissement : une pratique de la fête

Le premier « grand » livre de Cage, *Silence*, anthologie de ses écrits et conférences, paraît en 1961 ; la critique y discerne, outre la patte d'un extraordinaire écrivain, le premier ouvrage-partition : impossible de le lire sans réaliser « musicalement » ce qui s'y trouve décrit, à savoir la musicalité de l'environnement, quel qu'il soit, qui entoure le lecteur à l'instant précis, quel qu'il soit, de sa lecture. Impossible, dès lors, de se dérober à l'évidence cagienne : au lieu que l'art investisse des espaces ou moments distincts, séparés de la quotidienneté, les dimensions de l'œuvre deviennent celles mêmes de notre espace de jeu temporel (*Zeit-spiel-raum* de Heidegger) ; ce que la musique (sonore, mais aussi bien écrite, pensée, conceptuelle) de Cage nous force à éprouver, c'est la non-différenciation esthétique au sens du philosophe allemand Hans-Georg Gadamer. Un tel enseignement conduit à remettre en question l'isolement traditionnel, romantique ou post-romantique, du créateur. Impossible après Cage de se cantonner dans les « morceaux solipsistes pour grand orchestre » que raillait déjà le philosophe allemand Adorno, et qui condamnaient le XX^e^ siècle musical à une délectation des plus moroses ! Les œuvres de Cage renouent au contraire avec la tradition d'avant l'ère de la subjectivité conquérante, d'avant la Renaissance – tout comme elles renouent avec l'Orient, en deçà de tout exotisme, de toute chinoiserie ou balinaiserie de convention. *HPSCHD*, pour

7 clavecins, 51 bandes travaillées (deux années durant) à l'ordinateur, 7 projecteurs de films et 80 projecteurs transmettant 10 000 vues de la N.A.S.A., est joué le 16 mai 1969 à Urbana devant 9 000 personnes ; on comptera 15 000 entrées pour le troisième *Musicircus*, celui des Halles de Baltard aux Semaines musicales de Paris, que dirige en 1970 Maurice Fleuret. Des œuvres de plus en plus ambitieuses naissent alors : ce sont les *Song Books* (1970), les *Études australes* pour le piano (1974), *Child of Tree* pour plantes amplifiées (1975), *Lecture on the Weather* avec des enregistrements de tonnerre et d'orage (1975), *Renga* pour orchestre d'après 361 dessins de Thoreau, accompagné de l'*Apartment House 1776*, recueil de musiques « défectives » du XVIII^{e} siècle (1976), les *Freeman Etudes* pour le violoniste Paul Zukovsky (1977), les *Thirty Pieces for Five Orchestras* créées au festival de Metz (1981) ; une partition d'encore plus longue haleine pour chœur et orchestre : *Muoyce*, d'après les paroles de *Finnegans Wake* de *James Joyce* (1983).

• Au-delà du musical

On n'a, dans tout ce qui précède, qu'effleuré les activités de John Cage ; Henmar Press, qui édite la musique du Maître de Stony Point, sous l'égide de Peters, en propose un catalogue impressionnant. Surtout, John Cage, auteur de *Silence*, a publié plusieurs autres recueils (*A Year From Monday*, 1967 ; *M*, 1971 ; en collaboration avec Alison Knowles, les *Notations* de 1969), et un livre d'entretiens (*Pour les oiseaux, Conversations avec Daniel Charles*, Paris, 1976 ; version définitive : *For the Birds*, New York-Londres, 1981). Auteur d'un *Journal* publié de façon intermittente (*Diary : how to Improve the World*, depuis 1965), il a ensuite expérimenté les possibilités de la « poésie sonore » (*62 Mesostics Re Merce Cunningham*, 1971 ; *Mureau*, 1972 ; *Empty Words*, 1974) et, de là, perfectionné une calligraphie et une typographie déjà extraordinairement travaillées dans certaines des partitions de l'époque de l'indétermination (1958), de façon à publier, selon des techniques par lui inventées, des « raccourcis » d'un roman comme le *Finnegans Wake* de James Joyce (*Writing through Finnegans Wake*, 1978 ; *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, paru dans l'édition du *Roaratorio* préparée par Klaus Schöning, 1982). De ce que Roland Barthes décrivait comme l'« écriture à haute voix », Cage était déjà fort proche au départ : des idéogrammes lui servaient à symboliser des timbres complexes dans les années soixante ; ses partitions s'exposaient alors dans des galeries d'art. Il avait sculpté, en hommage à Duchamp, des graphismes dans l'espace (*Not Wanting to say anything about Marcel*, 1969) ; en 1978, il travaille la gravure à la Crown Point Press à Oakland (Californie), et trois séries sortent en 1982 (*Changes and Disappearances* ; *On the Surface* ; *Déreau*). Enfin, des textes « non syntaxiques » avoisinent, dans ses dernières productions (*Themes and Variations*, 1982), des dessins (*Mushroom Book* ; *Mud Book*...), repris d'époques plus lointaines. C'est dire la puissance de création de ce musicien, dont chacune des productions bouleversa les idées reçues, et qui réalisa simultanément à ses compositions « sonores », ou « théâtrales », des transferts de disciplines incessants.

Daniel CHARLES

Bibliographie

Œuvres de John Cage

Silence : Lectures and Writings, Wesleyan Univ. Press, Middletown (Conn.), 1961 (*Silence : conférences et écrits*, trad. de l'anglais par V. Barras, éd. Héros-Limite, Genève, 2003) ; *A Year from Monday*, Univ. Press of New England, Hanover (N. H.), 1967 ; *Diary : Part*

III, Something Else Press, New York, 1967 ; *Diary : Part IV, ibid.*, 1968 ; *Notations* (avec Alison Knowles), *ibid.*, 1969 ; *M*, Wesleyan Univ. Press, Middletown, 1973 ; *Empty Words, ibid.*, 1978 ; *For the Birds, Conversations with Daniel Charles*, Marion Boyars, Boston-Londres, 1981 (version définitive de : *Pour les oiseaux*, Belfond, Paris, 1976) ; *Roaratorio*, Athenäum Verlag, Königstein, 1982 ; *Conversation without Feldman* (*with Geoffrey Barnard*), Printed Ed., Black Ram Books (Austr.)-New York, 1982 ; *Themes and Variations*, The Other Publishers, Station Hill, Barrytown-New York, 1982 ; *Journal : comment rendre le monde meilleur, on ne fait qu'aggraver les choses*, M. Nadeau, 1983.

Études

P. Boulez & J. Cage, *Correspondance*, Bourgeois, 1991
D. Charles, *Gloses sur John Cage*, U.G.E., Paris, 1978
John Cage, Privat, Toulouse, 1988
U. Kasper, *Écrire sur l'eau, l'esthétique de John Cage*, Hermann, Paris, 2005
R. Kostelanetz, *John Cage : an Anthology*, Da Capo Press, New York, 1991
D. Nicholls, *John Cage*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 2007
A. Rigaud, *John Cage : théoricien de l'utopie*, L'Harmattan, Paris, 2006
S. Sontag, R. Francis, M. Rosenthal et al., *Cage Cunningham Johns*, A. Knopf, New York, 1990
C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, Viking Press, New York, 1976.

CALDARA ANTONIO (1670-1736)

L’un des compositeurs les plus fertiles de son temps, et dans les domaines les plus variés. Élève de Legrenzi à Venise, Caldara mène jusqu’en 1716 une vie vagabonde : Rome, Vienne, Madrid... Il est alors nommé second Kapellmeister de l’empereur Charles VI à Vienne, où il demeure jusqu’à sa mort. Son œuvre couvre tous les domaines, et elle est abondante : quatre-vingts opéras, des sérénades, des cantates profanes, trente-huit oratorios, vingt messes, des sonates, des œuvres pour clavier. Mais la diversité de ses styles n’est pas moins confondante. Il reste proche d’un style corellien dans ses sonates à deux violons et basse ; ses opéras (dont le premier fut composé à dix-neuf ans, et le dernier à soixante-six ans) passent du style vénitien à celui de l’opéra napolitain ; ses œuvres religieuses, où l’on trouve tour à tour la stricte écriture scolastique a cappella (*Missa in contrapuncto canonica*), la tradition vénitienne des grandes masses chorales, voire polychorales (*Crucifixus*, à seize voix), les oppositions d’airs pour solistes et de chœurs (*Missa dolorosa*). Cette gigantesque synthèse est l’un des fondements de ce style baroque composite propre à l’Allemagne du Sud et à l’Autriche. La renommée de Caldara dura fort longtemps après lui ; il influença profondément l’école de Mannheim et Haydn. Beethoven le connaissait et l’admirait.

Philippe BEAUSSANT

CALLAS MARIA (1923-1977)

Introduction

Après Fiodor Chaliapine et Enrico Caruso, qui sont les premiers à réunir les qualités propres à l’art lyrique au xx^e^ siècle – une voix, certes, mais aussi l’expressivité et l’engagement dramatique –, une Geraldine Farrar dans le répertoire italien et une Lotte Lehmann avec Richard Strauss ont plus que d’autres compris ces nécessités nouvelles. Mais c’est la révolution opérée par Maria Callas qui va faire le lien entre les deux grandes divas romantiques, Giuditta Pasta et Maria Malibran, la dynamique enclenchée par Chaliapine et Caruso, et les exigences modernes d’un chant et d’un théâtre pour aujourd’hui. On ne chantera plus, après Maria Callas, comme on le faisait avant elle.

• « Vissi d’arte, vissi d’amore »

Maria Callas est née à New York le 2 décembre 1923, sous le nom de Cecilia Sophia Anna Maria Kalogeropoulos, un nom imprononçable qu’elle changera pour en faire un véritable mythe, se forgeant une voix, une image et un destin. On connaît bien aujourd’hui l’histoire de la grosse fille mal aimée par sa mère, qui grandit dans un foyer désuni d’immigrés grecs venus en vain chercher fortune en Amérique. Mais le chant la fascine, elle passe des heures devant la radio, elle répète, elle chante, elle gagne un concours de quartier : c’est le prétexte qu’attendait sa mère pour revenir, en mars 1937, en Grèce, où le talent naissant de sa fille pourra mieux s’épanouir. En effet, après avoir travaillé avec la soprano espagnole Elvira de Hidalgo au Conservatoire d’Athènes, Maria débute le 27 août 1942 – elle a dix-huit ans – avec la troupe de l’Opéra d’Athènes, dans le rôle-titre de *Tosca.* En chantant l’air célèbre du deuxième acte, « Vissi d’arte, vissi d’amore » (« J’ai vécu d’art, j’ai vécu d’amour »), elle ne se doute pas qu’elle résume ainsi ce que sera toute sa vie.

Après ses premiers succès en Grèce – où elle interprète notamment Marta (*Tiefland* d’Eugen d’Albert), Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni), Leonore (*Fidelio* de Beethoven) –, elle retourne en septembre 1945 aux États-Unis mais y connaît ses premières désillusions : personne alors ne veut d’elle. Et c’est finalement aux Arènes de Vérone, le 2 août 1947, que son destin va se réaliser doublement : elle y triomphe dans le rôle-titre de *La Gioconda* d’Amilcare Ponchielli (sous la direction de Tullio Serafin, qui deviendra un de ses chefs attitrés) en imposant non seulement sa voix mais son tempérament scénique ; et elle y rencontre Giovanni Battista Meneghini, qui deviendra son mari en 1949 et, mieux, son Pygmalion.

Car, de rôle en rôle, de Tosca en Lucia ou de Norma en Traviata, Maria va devenir Callas, avec cette voix impérieuse et tragique qui incendie les corps, avec ces gestes exacerbés par le feu du théâtre. Sa gloire dépassera très vite l’Italie, et c’est le monde entier qui se bat pour se mettre à ses pieds. En dépit de son caractère d’une indomptable exigence, les plus grands chefs, les plus grands metteurs en scène veulent travailler avec elle, Luchino Visconti entre autres, fasciné par sa voix autant que par son sens du geste. De leur rencontre naîtront – à la Scala de Milan – quelques-uns des plus grands spectacles d’opéra de l’histoire : *La Vestale* de Gaspare Spontini, qui ouvre la saison de la Scala, le 7 décembre 1954 (en italien ; rôle-titre, au côté de Franco Corelli – Licinio), *La*

Sonnambula de Vincenzo Bellini (1955, rôle-titre, sous la direction de Leonard Bernstein), *Anna Bolena* (rôle-titre, 1957) de Gaetano Donizetti, *Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald von Gluck (en italien, rôle-titre, 1957), et surtout, en mai 1955, une *Traviata* demeurée légendaire où, sous la férule de Visconti et la baguette de Carlo Maria Giulini, Maria Callas incarnera l'héroïne de Verdi avec une passion déchirante qui bouleversera jusqu'au fond de l'âme tous ceux qui y assisteront.

• La fin d'un règne

Mais – « Vissi d'arte, vissi d'amore » – il y aura aussi, trois ans plus tard, la fameuse rencontre avec Aristote Onassis : deux Grecs exilés, deux enfants pauvres devenus des dieux en forgeant eux-mêmes leur destin. La vie de Callas bascule alors, à trente-cinq ans : moins d'opéras, plus de croisières, la une des journaux, mais dans les rubriques mondaines. Conséquence : Maria ne donne que sept représentations en 1960, cinq en 1961, deux en 1962, aucune en 1963. Cette même année, Onassis rencontre Jackie Kennedy. Celle qui est devenue « la Callas » va alors jeter ses derniers feux au Covent Garden de Londres (*Tosca*), à l'Opéra de Paris (*Norma*), et au Covent Garden à nouveau pour une ultime représentation de *Tosca*, le 5 juillet 1965, sous la direction de Georges Prêtre. Le rideau tombe. Maria Callas, à quarante et un ans, fait ses adieux à l'opéra. Elle mourra douze ans plus tard, le 16 septembre 1977, à Paris, et son enterrement aura lieu à l'église russe de la rue Daru, comme pour Chaliapine près de quarante ans plus tôt.

• La révolution Callas

Même si sa carrière, dans sa partie la plus brillante, n'a guère excédé dix années, Maria Callas aura profondément bouleversé l’histoire de l’opéra. Car, au-delà d’une étendue vocale exceptionnelle (qui lui permit de chanter Lucia et Lady Macbeth, la Somnambule et Turandot) et d’une technique hors pair (bien que très personnelle et qu’il ne faudrait sans doute pas prendre pour modèle), son talent, son génie même reposent sur une musicalité exigeante, une compréhension en profondeur, un soin extrême apporté aux moindres inflexions du texte littéraire autant que musical, et surtout sur un timbre aux harmoniques rares, capable de colorations inouïes, sur une présence vocale alliée à une intensité dramatique et à un modernisme expressif quasi uniques. Avec de surcroît une « phonogénie » qui permet aujourd’hui encore de revivre ces émotions à travers le disque et de la « voir » par le chant au moins autant que par les images.

• Après Callas

Après Callas, il y a eu, et il y a encore nombre d’excellents chanteurs – mais tous, consciemment ou non, ont vu leur art transformé par ce qu’a apporté Callas à l’opéra. Qu’il s’agisse de Marilyn Horne, de Montserrat Caballé ou de Joan Sutherland, de Plácido Domingo, de Ruggero Raimondi ou de Renato Bruson, mais aussi bien de Régine Crespin, de Teresa Stratas ou de Gwyneth Jones, tous portent quelque part l’empreinte de la révolution opérée par Callas. Kathleen Ferrier, Elisabeth Schwarzkopf et, plus près de nous, Kiri Te Kanawa, Margaret Price et Luciano Pavarotti ont suivi un chemin différent, plus vocal et moins théâtral, et cultivé une expressivité portée par le seul rayonnement de leurs voix splendides ; mais le chemin ouvert par Callas les a tous marqués, même ceux qui semblent éloignés de son style, de Katia Ricciarelli à Leonie Rysanek ou de Barbara Hendricks à Mirella Freni, et les hommes aussi bien, de Jon Vickers à Samuel Ramey en passant par Gabriel Bacquier ou José Van Dam et tant d’autres.

On le voit bien avec les grands interprètes de la nouvelle génération, les Roberto Alagna ou Natalie Dessay, Cecilia Bartoli ou June Anderson, Béatrice Uria-Monzon ou Bryn Terfel, on ne peut plus concevoir une carrière lyrique qui se satisferait de la seule splendeur vocale : il y faut la dimension théâtrale, l'attention au texte, l'intelligence des rôles, il y faut des artistes complets. C'est rejoindre ainsi l'essence même de cet art que s'est voulu l'opéra dès son origine, dès son nom pluriel d'*opera* : être un spectacle total où la musique et le théâtre se nouent, se lient, se mêlent, portés par le décor, les costumes, la lumière, pour unir dans un même geste tout ce qui concourt à l'expression de l'émotion.

Alain DUAULT

Bibliographie

C. ALBY & A. CARRON, *Passion Callas*, éd. Mille et une nuits-Arte Éditions, Paris, 1997

J. ARDOIN, *The Callas Legacy*, Duckworth, Londres, 1977, éd. révisée *The Callas Legacy : a Biography of a Career*, Charles Scribner's Sons, New York, 1982 ; *The Callas Legacy : The Complete Guide to her Recordings*, Charles Scribner's Sons, New York, 1991, 4^{e} éd. *The Callas Legacy : The Complete Guide to her Recordings on Compact Discs*, Amadeus Press, Portland (Oreg.), 1995

J. ARDOIN dir., *Callas at Juilliard : the Master Classes*, Alfred A. Knopf, New York, 1987, rééd. Amadeus Press, 1998 (*Maria Callas. Leçons de chant, master classes à la Juilliard School, 1971-1972*, trad. G. Maunoni, Fayard, Paris, 1991)

J. ARDOIN & G. FITZGERALD, *Callas : the Art and the Life, The Great Years*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1974

E. CALLAS, *My Daughter Maria Callas*, Fleet, New York, 1960, rééd. Arno Press, New York, 1977

J. CALLAS, *Sisters*, St. Martin's Press, New York, 1989

C. CEDERNA, *Chi è Maria Callas*, Longanesi, Milan, 1968

M. DI STEFANO, *Callas nemica mia*, Rusconi, Milan, 1992

S. GALATOPOULOS, *Callas la Divina : Art that conceals Art*, J. M. Dent, Londres, 1963, rééd. London House & Maxwell, Elmsford

(N.Y.), 1970 ; *Callas : Prima Donna assoluta*, W. H. Allen, Londres, 1976 ; *Maria Callas : Sacred Monster*, Simon & Schuster, New York, 1998
C. Gastel chiarelli, *Maria Callas : vita, immagini, parole, musica*, Marsilio Editori, Venise, 1981
G. Guandalini, *Callas, l'ultima diva : analisi di un fenomeno*, Edizione Eda, Turin, 1987
D. Hamilton, « The Recordings of Maria Callas », in *High Fidelity*, vol. XXVIII, n° 3, pp. 40-48, 1974
M. Karakoulos, *Maria Callas, la diva*, M. Lafon, Paris, 1987
R. La rochelle, *Callas : La Diva et le vinyle*, Triptyque, Montréal, 1988, nouv. éd. *Callas : l'opéra du disque*, C. Bourgois, Paris, 1997
S. Linakis, *Diva : the Life and Death of Maria Callas*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1980
G. B. Meneghini, *Maria Callas, mia moglie*, Rusconi Editori, Milan, 1981 (*Ma Femme, Maria Callas*, trad. I. Reinharez, Flammarion, Paris, 1983)
M. Scott, *Maria Meneghini Callas*, Simon & Schuster, New York, 1991
A. Stassinopoulos, *Maria Callas : the Woman behind the Legend*, Simon & Schuster, 1981 (*Maria Callas, par-delà sa légende*, trad. P. Delamare, É. Diacon et C. Gilbert, Fayard, Paris, 1981)
C. Verga, *Maria Callas : mito e malinconia*, Bietti, Rome, 1980
H. Wisneski, *Maria Callas : the Art behind the Legend*, Doubleday, New York, 1975
Maria Callas, numéro spécial d'*Opéra*, 1964
L'Avant-scène opéra, n° 44, 1982 (numéro spécial *Maria Callas*)
Opéra international, numéro spécial *Maria Callas*, 1977.

Discographie sélective

La discographie de Maria Callas étant pléthorique, de même que les rééditions, de plus en plus nombreuses, cette discographie sélective ne présente que des enregistrements d'intégrales d'opéras parus chez E.M.I. Elle ne mentionne pas de récitals en studio. Pour approfondir la discographie, il convient de consulter les ouvrages de C. Alby & A. Carron, de J. Ardoin, de D. Hamilton, de R. La Rochelle et de H. Wisneski.

V. Bellini, *Norma* (rôle-titre), avec Mario Filippeschi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954) ; *I puritani* (Elvira), avec Giuseppe Di Stefano (Lord Arturo Talbo), Rolando Panerai (Sir Riccardo Forth), Nicola Rossi Lemeni (Sir Giorgio), Orchestre et chœurs de la Scala

de Milan, dir. Tullio Serafin (1953) ; *La Sonnambula* (Amina), avec Nicola Monti (Elvino), Nicola Zaccaria (Il conte Rodolfo), Fiorenza Cossotto (Teresa), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1957)
G. Bizet, *Carmen* (rôle-titre), avec Nicolai Gedda (Don José), Andréa Guiot (Micaëla), Robert Massard (Escamillo), Chœurs René Duclos, Chœurs d'enfants Jean Pesneaud, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. Georges Prêtre (1964)
L. Cherubini, *Medea* (rôle-titre), avec Fedora Barbieri (Neris), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Leonard Bernstein (enregistré sur le vif à la Scala le 10 décembre 1953)
G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (Lucia), avec Giuseppe Di Stefano (Sir Edgardo di Ravenswood), Tito Gobbi (Lord Enrico Asthon), Orchestre et chœurs du Mai musical florentin, dir. Tullio Serafin (1953) ; avec Ferruccio Tagliavini (Sir Edgardo di Ravenswood), Piero Cappuccilli (Lord Enrico Asthon), Philharmonia Orchestra and Chorus, dir. Tullio Serafin (1959) ; *Poliuto* (Paolina), avec Franco Corelli (Poliuto), Ettore Bastianini (Severo), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (enregistré sur le vif à la Scala le 7 décembre 1960)
U. Giordano, *Andrea Chénier* (Maddalena di Coigny), avec Mario del Monaco (Andrea Chénier), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (enregistré sur le vif à la Scala le 8 janvier 1955)
R. Leoncavallo, *Pagliacci* (Nedda), avec Giuseppe Di Stefano (Canio), Tito Gobbi (Tonio), Rolando Panerai (Silvio), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954)
P. Mascagni, *Cavalleria rusticana* (Santuzza et Una donna), avec Giuseppe Di Stefano (Turiddu), Rolando Panerai (Alfio), Anna Maria Canali (Lola), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1953)
A. Ponchielli, *La Gioconda* (rôle-titre), avec Fiorenza Cossotto (Laura Adorno), Piero Cappuccilli (Barnaba), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1959)
G. Puccini, *La Bohème* (Mimì), avec Giuseppe Di Stefano (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Anna Moffo (Musetta), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1956) ; *Manon Lescaut* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Renato des Grieux), Franco Calabrese (Geronte di Ravoir), Fiorenza Cossotto (Un musico), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1957) ; *Tosca* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Mario Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Angelo Mercuriali (Spoletta), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir.

Victor de Sabata (1953) ; avec Carlo Bergonzi (Mario Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Renato Ercolani (Spoletta), Chœurs du Théâtre national de l'Opéra de Paris, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. Georges Prêtre (1964)
G. ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina), avec Tito Gobbi (Figaro), Luigi Alva (Il conte d'Almaviva), Nicola Zaccaria (Basilio), Philharmonia Orchestra and Chorus, dir. Alceo Galliera (1957) ; *Il Turco in Italia* (Donna Fiorilla), avec Nicola Rossi Lemeni (Selim), Nicolai Gedda (Don Narciso), Franco Calabrese (Don Geronio), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Gianandrea Gavazzeni (1954)
G. VERDI, *Aida* (rôle-titre), avec Richard Tucker (Radamès), Fedora Barbieri (Amneris), Tito Gobbi (Amonasro), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1955) ; *Un ballo in maschera* (Amelia), avec Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Tito Gobbi (Renato), Fedora Barbieri (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (1956) ; *La Forza del destino* (Donna Leonora di Vargas), avec Richard Tucker (Don Alvaro), Nicola Rossi Lemeni (Padre Guardiano), Renato Capecchi (Fra Melitone), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1954) ; *Rigoletto* (Gilda), avec Giuseppe Di Stefano (Il duca di Mantova), Tito Gobbi (Rigoletto), Nicola Zaccaria (Sparafucile), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Tullio Serafin (1955) ; *La Traviata* (rôle-titre), avec Giuseppe Di Stefano (Alfredo Germont), Ettore Bastianini (Giorgio Germont), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Carlo Maria Giulini (enregistré sur le vif à la Scala le 28 mai 1955) ; avec Alfredo Kraus (Alfredo Germont), Mario Sereni (Giorgio Germont), Orquesta Sinfónica Nacional, dir. Franco Ghione (enregistré sur le vif au Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne le 27 mars 1958) ; *Il Trovatore* (Leonora), avec Fedora Barbieri (Azucena), Giuseppe Di Stefano (Manrico), Rolando Panerai (Il conte di Luna), Nicola Zaccaria (Ferrando), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dir. Herbert von Karajan (1956).

CALLIER TERRY (1945-2012)

Le chanteur, compositeur et guitariste Terry Callier a développé un subtil mélange de soul, de jazz et de folk, marquant la musique afro-américaine de sa voix de velours et de son groove raffiné.

Né à Chicago en 1945, Terry Callier pratique très tôt le piano et la guitare et grandit au côté d'autres artisans de la soul music de Chicago : Curtis Mayfield, Jerry Butler ou encore Major Lance. Dès l'adolescence, il chante dans des groupes vocaux de doo-wop puis enregistre à l'âge de vingt ans *The New Folk Sound of Terry Callier* pour le label Prestige. Ce premier album, composé de reprises acoustiques de standards, se situe au carrefour du folk et du jazz et se caractérise par l'emploi de deux basses, idée originale que lui inspire la puissance du jeu de John Coltrane et de ses musiciens qu'il va régulièrement voir dans les clubs de Chicago. Il oriente ensuite sa carrière vers la composition en écrivant des chansons pour des artistes du label Chess et en faisant paraître chez Cadet les albums *Occasional Rain* (1972) et *What Color is Love* (1973). À une époque où domine l'engagement politique radical des mouvements comme le Black Panther Party et alors que la musique afro-américaine se cherche une identité politique, la soul hypnotique, parfois psychédélique ou encore mélancolique, de Terry Callier est bien reçue par la critique mais ne séduit pas le grand public. Il en sera de même pour les quatre albums suivants parus dans les années 1970 sous le label Elektra Records, dont le très beau *I Just Can't Help Myself* (1974), où le chanteur témoigne de son amour du jazz, notamment à travers sa reprise de *Satin Doll* de Duke Ellington.

Dans les années 1980, il met un terme à sa carrière musicale. Il faut attendre la décennie suivante pour que des DJ de la scène trip-hop anglaise, fascinés par ses mélodies planantes et sa voix captivante, lui offrent une nouvelle carrière ou plutôt un inespéré retour en grâce. Dès lors, Terry Callier reprend les tournées et enregistre plusieurs albums, dont *Timepeace* (1998) pour lequel l'O.N.U. lui attribuera « un prix de la paix ». Il collabore également avec des artistes comme Massive Attack, Urban Species ou encore Beth Orton. Il meurt le 28 octobre 2012 à l'âge de soixante-sept ans.

E.U.

CALLOWAY CAB (1907-1994)

“*Hi-de-hi-de-ho*”, et la foule reprend en écho cet éclat de rire contagieux. Sur scène, devant une formation électrisée, virevolte, toutes dents dehors, un être insolite, à la fois danseur, comédien, chanteur et chef d’orchestre. Une grande vedette populaire, certes. Mais derrière le burlesque et les extravagances, Cab Calloway se révèle un parfait musicien, indispensable chaînon reliant le triomphe du swing à l’affirmation du bop.

Cabell Calloway III naît le 25 décembre 1907 à Rochester (État de New York). Dès son enfance à Baltimore puis à Chicago, il montre des dons multiples et éclatants. L’instrumentiste (batterie et saxophone) reste modeste, mais l’animateur — parfois en compagnie de sa sœur Blanche — est exceptionnel. En 1923, il participe à la revue *Hot Chocolates* d’Irving Mills. Il appartient aux Marion Hardy’s Abamians de New York (1928), se produit au Savoy de Harlem (1929) et prend la direction des Missourians à Chicago, en 1930. C’est cette année que Cab Calloway est engagé avec la même formation au Cotton Club, à New York, pour prendre la suite de... Duke Ellington. Il s’impose alors comme une vedette internationale avec des succès comme *Smoky Joe* et *Minnie the Moocher*. Ses premières tournées en Europe datent de 1934. Son influence sera considérable sur la France de l’avant-guerre. Une grande partie de la jeunesse lui empruntera ses longues vestes et fera de l’une de ses fantasques onomatopées (*zah-zuh-zah*) le surnom d’une génération qui découvre le swing : les zazous.

Ce grand orchestre, qu'il conservera jusqu'en 1948, rassemble d'excellents musiciens où ne rougiront pas de se mêler Dizzy Gillespie, Doc Cheatham (trompette), Ben Webster, Chu Berry (saxophone), Benny Payne (piano), Danny Barker (guitare) et Cozy Cole (batterie). Les chanteuses Pearl Bailey et Lena Horne lui doivent le lancement de leur carrière. Au début des années 1950, il se produit en sextette avec The Cabaliers, joue le rôle de Sportin' Life dans *Porgy and Bess* (1952-1954), tient la vedette dans la comédie musicale *Hello Dolly* et anime le show des Harlem Globe Trotters. Mais la passion du grand orchestre le reprend en 1966. Clubs et festivals — notamment en France en 1977, 1987 et 1988 — retrouvent l'irrésistible allant de celui qui est bien mieux qu'un amuseur. Il écrit ses Mémoires, *Of Minnie the Moocher and Me*, en collaboration avec Bryant Rollins (Crowell, New York, 1976). Après de nombreux autres — *The Big Broadcast* (1932, Frank Tuttle), *International House* (1933, Edward Sutherland), *The Singing Kid* (1936, William Keghley), *Stormy Weather* (1943, Andrew Stone), *Sensations of 1945* (1944, Andrew Stone) —, il apparaît dans un dernier film : *Blues Brothers* (1980, John Landis). Bill Clinton lui remet, en même temps qu'à Ray Charles, la médaille des Arts de la Maison-Blanche (1993). Une congestion cérébrale met fin — le 18 novembre 1994 à Hosckessin (Delaware) — aux *hi-de-ho* et autres réjouissants *zah-zuh-zah*, ainsi qu'à une insolente jeunesse que l'âge ne parvenait pas à assombrir.

L'art de Cab Calloway puise sa force au cœur même de l'esthétique swing. Soutien rythmique inébranlable, riffs fulgurants, explosions cuivrées construisent une musique exubérante et tonique et placent son orchestre au tout premier rang des formations de qualité de cette époque. Les audaces du vocaliste et la folie de son scat annoncent en revanche les orages à venir. Cab Calloway y pulvérise la mélodie et, derrière la jovialité du délire, fait exploser les limites du middle jazz. Charlie Parker et Dizzy Gillespie sauront se souvenir de ses échappées vers leur nouveau monde.

Pierre BRETON

CALVÉ EMMA (1858-1942)

La soprano française Emma Calvé, née le 15 août 1858 à Decazeville, dans l’Aveyron, est célèbre pour ses interprétations du rôle-titre de *Carmen* de Bizet.

Emma Calvé (de son vrai nom Rosa-Noémie Calvet de Roquer) passe sa plus tendre enfance en Espagne. Elle étudie le chant avec Jules Puget, Rosina Laborde et, surtout, avec la mezzo-soprano allemande Mathilde Marchesi, l’une des professeurs de chant les plus influentes de son époque, qui l’initie aux arcanes du bel canto. Actrice de talent, elle se forme en observant longuement les prestations d’Eleonora Duse, future créatrice du rôle de Santuzza dans *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, en 1890. Après ses débuts sur scène, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le 23 septembre 1881, où elle incarne Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod, elle accède à la célébrité pour ses interprétations de Santuzza dans *Cavalleria rusticana* (qu’elle crée en France en 1892) et d’Ophélie dans *Hamlet* d’Ambroise Thomas. Le 31 octobre 1891, au Teatro Costanzi de Rome, elle participe à la création de *L’Amico Fritz* de Mascagni, au côté de Fernando de Lucia (Fritz Kobus). Son interprétation de Carmen, remarquable par son réalisme dramatique, sera longtemps considérée comme la référence à suivre. À l’Opéra-Comique de Paris, elle a participé à la création de *Sapho* de Jules Massenet (rôle-titre, 1897) et de *La Carmélite* de Reynaldo Hahn (rôle-titre, 1902). En 1925, Emma Calvé se retire de la scène lyrique pour se consacrer à l’enseignement. Elle publie son autobiographie, *Sous tous les ciels j’ai chanté,* en 1940. Emma Calvé meurt le 6 janvier 1942, à Millau, dans l’Aveyron.

E.U.

CALVET JOSEPH 1897-1984

Le violon offre de nombreux choix de carrière à ceux qui le jouent : musicien du rang d'un orchestre symphonique, soliste, partenaire d'un ensemble de musique de chambre. Celle-ci occupe une place de choix rarement appréciée à sa juste valeur ; or c'est elle qui réclame le travail le plus constant en compagnie de partenaires qui doivent devenir des *alter ego,* alors que le public concerné se limite trop souvent à une petite élite. Au sein de la musique de chambre, le quatuor à cordes occupe une place fondamentale car c'est vers lui que se sont tournés la plupart des compositeurs pour livrer souvent le fond d'eux-mêmes.

Les musiciens qui consacrent leur vie au quatuor n'ont donc rien de commun avec leurs collègues de l'orchestre ou les solistes. La compétence instrumentale n'est pas en cause : le quatuor réclame parfois bien plus d'habileté technique. Mais il y a une abnégation, une volonté de remettre sans cesse sur le métier un travail de joaillerie dans lequel rien ne se dissimule. C'est la voie qu'avait choisie Joseph Calvet.

Né à Valence-d'Agen (Tarn-et-Garonne) le 8 octobre 1897, il étudie le violon aux conservatoires de Toulouse (premier prix en 1904) et de Paris (premier prix en 1919). Disciple de Guillaume Rémy (1856-1932), lui-même élève d'Eugène Ysaÿe et de Lambert Massart, et violon solo d'Édouard Colonne, il est formé à l'école franco-belge du violon, comme Jacques Thibaud ou Georges Enesco. Dès 1919, il fonde son propre quatuor à cordes avec Léon Pascal (2^{e} violon), Daniel Guilevitch (alto) et Paul Mas (violoncelle). Rapidement, son quatuor s'impose comme l'une des formations majeures de l'époque, digne de succéder aux légendaires quatuors Parent ou Capet et de rivaliser avec le quatuor Pro Arte formé en Belgique peu avant la guerre. En 1928, Nadia Boulanger incite le quatuor Calvet à présenter à Paris l'intégrale des quatuors de Beethoven, ce qui ne l'empêche pas de défendre la musique française et de s'ouvrir au répertoire de son temps : son enregistrement des quatuors de Debussy et de Ravel (1936), a fait longtemps autorité. Plusieurs compositeurs écrivent à l'intention du quatuor Calvet, qui crée ces partitions : *Sextuor* (1929) et *Quatuor n^o 3* (1930) de Vincent d'Indy, quatuors de Marcel Delannoy (1931), Jean Françaix (1937), Florent Schmitt (1948) et Henri Sauguet (1949), œuvres de Guy Ropartz, Reynaldo Hahn...

Nommé professeur de musique de chambre au conservatoire de Paris en 1935, Joseph Calvet conserve sa classe jusqu'en 1968, initiant à la musique de chambre des instrumentistes comme Christian Ferras, Pierre Barbizet, Patrice Fontanarosa, Jean-Pierre Wallez, les membres des quatuors Parrenin, Via Nova, Bernède, Margand... Son enseignement comme ses interprétations sont marqués par un sens profond de l'équilibre et de la clarté, qui refuse la prédominance du premier violon pour recréer un véritable ensemble dans lequel toutes les voix soient perceptibles.

Sous l'Occupation allemande, le quatuor Calvet se disloque. Calvet fonde le Mouvement musical des jeunes et reprend ses activités en 1944 avec une nouvelle équipe (Jean Champeil, Maurice Husson et Manuel Recassens) : Léon Pascal avait fondé son propre quatuor en 1941 (qui deviendra le quatuor Pascal de la R.T.F. puis le quatuor de l'O.R.T.F.) et Daniel Guilevitch s'était fixé aux États-Unis, où il fera partie du Beaux-Arts Trio. Le quatuor Calvet poursuit ses activités jusqu'en 1950. À partir de cette date, Joseph Calvet se consacre à l’enseignement, au conservatoire ou à l’académie internationale d’été de Nice, et occasionnellement à la direction d’orchestre. À plus de quatre-vingts ans, il présidait encore le jury du concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Alain PÂRIS

CALVISIUS SETHKALWITZ, dit SETHUS (1556-1615)

Compositeur et théoricien allemand né à Gorsleben (Thuringe). Calvisius étudie aux universités de Helmstedt (1579) et de Leipzig (1580), où il est nommé en 1581 cantor de la Paulinerkirche. Cantor à Schulpforta en 1582, il y reste jusqu'en 1594, date à laquelle il devient cantor de Saint-Thomas de Leipzig, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. Doté d'une solide formation théorique, il jouera un grand rôle dans l'évolution de la notion de contrepoint et surtout dans la naissance de la science harmonique, s'intéressant autant à l'enseignement élémentaire qu'à celui de la composition, faisant connaître en Allemagne les *Istituzioni Harmoniche* de Zarlino (1558), réussissant à faire la synthèse de l'héritage de la Réforme avec l'humanisme, avec la pensée antique et surtout avec les idées de la Renaissance musicale italienne. Il fut également astronome, historien et latiniste. On lui doit, comme ouvrages théoriques, *Melopoeia seu melodiae condendae ratio* (1592), *Compendium musicae practicae pro incipientibus* (1594), *Exercitationes musicae duae* (1600) et *Exercitatio musica tertia* (1609), dont les trois derniers réédités sous le titre *Exercitationes musicae tres* (1611). Quant à ses compositions, destinées soit à l'enseignement soit aux services religieux, elles comprennent des *Hymni sacri* à quatre voix et des *Odes d'Horace* (1594), *Tricinia ausserlesene teutsche Lieder* (1603), *Biciniorum libri duo* (1599 et 1612), un recueil de chorals intitulé *Harmonia cantionum ecclesiasticarum, Kirchengesenge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer frommen Christen* (1597), un *Psautier de Becker* (1605). On a en outre des œuvres de lui dans des recueils d’époque et en manuscrit dans diverses bibliothèques allemandes. Avec Calvisius commencèrent les conflits, qui devaient se prolonger jusqu’à Bach, entre les divers cantors de Saint-Thomas et l’université de Leipzig.

Marc VIGNAL

CAMARÓN DE LA ISLA (1950-1992)

« Plus qu'un révolutionnaire, je le vois comme un créateur et un rénovateur de la musique et des formes du flamenco. Son disque *La Légende du temps* est pour moi un des joyaux de la discographie flamenca de cette seconde moitié du siècle », écrivait Antonio Morciano à la mort du célèbre cantaor, dont le véritable nom était José Monge Cruz.

Il était né calle del Carmen, à Isla de San Fernando, dans la province de Cadix, le 5 décembre 1950, d'une famille gitane originaire de Jerez depuis 1693. Ses parents chantaient : le père se produisait dans des seguiriyas qui donnaient le frisson, la voix de la mère pouvait, disait-on, se convertir en création. De bonne heure, il joue de la guitare et accompagne des amis comme Capinetti ou Miguel Perez. À huit ans, à la Venta Vargas, il entend Manolo Caracol et la Niña de los Peines, et, dans d'autres endroits, Aurelio Sellé, Manolo Vargas, Pericon ou Flecha. Et il chante déjà avec son camarade « Rancapino » dans les autobus ou les trains qui les mènent à San Fernando, à Chiclana ou à Jerez ; ils sont assez connus des receveurs pour qu'on ne réclame d'eux que de chanter. C'est alors qu'un de ses oncles, pour se moquer affectueusement de son teint pâle, lui dit qu'il a l'air d'un *camarón de la isla* (une crevette de l'île). Il gardera désormais ce surnom, qui lui plaisait. Il avait rêvé d'être torero, mais il trouvait le même risque dans la vocation musicale : « Le chanteur est comme le torero, disait-il. Lui seul sait ce qu'il sent. » Il entame bientôt sa trajectoire personnelle dans les troupes de Miguel de los Reyes, Dolores Vargas et quelques autres. À dix-huit ans, il enregistre son premier disque avec Paco de Lucia, le guitariste qui le conduira à modifier son style, et, trois ans plus tard, obtient, au concours de Mairena del Alcor, le premier prix Antonio-Mairena, un des plus grands noms du cante jondo.

En 1975, on lui confie la chaire de flamencologie à Jerez de la Frontera et il obtient le prix national de chant. Marié en 1976 à Dolores Montoya Jimenez, avec pour témoins son frère et la danseuse Manuela Carrasco, il se fixe à Madrid pour son travail ou à Linea de la Concepción, ville natale de sa femme. Et les voyages succèdent aux voyages, dans divers pays d'Europe ou d'outre-Atlantique.

En 1980, il obtient le cote suprême dans l'art flamenco et tous les grands festivals sollicitent sa présence. En 1985, il reçoit le trophée Lucas-Lopez du groupe flamenco El Taranto d'Almería. En janvier, mars et juin 1988, il se produit à Paris, au cirque d'Hiver, dans trois spectacles qu'on a pu sous-titrer des « Concerts grand-messes », tant il subjugue son auditoire par une grâce, une élégance, le *duende* cher à Lorca, qui confère à son chant une atmosphère spirituelle que quinze mille spectateurs retrouveront, quelques mois plus tard, au palais des Sports de Madrid.

Les premières atteintes de la maladie commencent à se manifester au moment où il enregistre *Soy gitano*, qui allait devenir le disque le plus vendu de l'histoire du flamenco. Vivant, comme on l'a dit, à tombeau ouvert, il ne put mettre un frein aux excès qui allaient ruiner ses forces et c'est à quarante et un ans, le 9 juillet 1992, qu'un cancer du poumon devait l'emporter après un ultime triomphe au festival de jazz de Montreux, en Suisse, et alors qu'il gravait son dernier disque, *Potro de rabia y miel*. À ses débuts, le flamenco en était au temps de l’orthodoxie et du classicisme conforme à la survivance des apports anciens, plain-chant grégorien, mélodies arabes ou musique juive, plus ou moins teintés, depuis quatre siècles, des inflexions propres aux Gitans. Son mérite est d’en avoir amorcé une nouvelle époque en accusant son caractère de sorcellerie incantatoire dans un style qui pourrait être la rencontre de la magie propre au chant des Gitans et de la musicalité de ceux qui ne le sont pas. Son métal vocal lui-même était d’une qualité exceptionnelle, rutilant et véhément dans la révolte, exaspéré dans la douleur ou le repentir, doux et tendre dans l’expression intime. Au point d’avoir, par sa conception personnelle du chant, élargi l’audience du flamenco jusqu’aux fans du rock et démontré que cette évolution naturelle sous-entend une symbiose avec les courants et les problèmes de sa génération. Son disque *La Légende du temps*, sur un texte de Lorca, en pouvait être l’épigraphe, en symbolisant, dans le flamenco, le témoin d’un art préhistorique dont l’avenir se trouve « dans les clartés célestes ascendantes ».

André GAUTHIER

CAMBINI GIOVANNI GIUSEPPE (1746-1825)

Né à Livourne, élève du fameux padre Martini à Bologne de 1763 à 1766, Cambini, âgé de vingt ans, fait représenter en 1766, à Naples, un opéra qui n'a aucun succès. Il est capturé avec sa fiancée sur le chemin du retour par des pirates barbaresques qui les vendent tous deux comme esclaves. « Ce n'est pas encore le plus cruel de ses malheurs », commentera Grimm dans sa *Correspondance littéraire*. « Attaché au mât du vaisseau, il vit cette maîtresse, qu'il avait respectée jusqu'alors avec une timidité digne de l'amant de Sophronie, il la vit violer en sa présence par ces brigands, et fut le triste témoin... etc. [*sic* dans le texte]. » Nul ne s'est soucié de savoir ce qu'il est advenu de l'infortunée jeune femme ; quant à Cambini, un riche marchand vénitien, l'ayant remarqué, le rachète et lui rend sa liberté. En 1770, il arrive à Paris, où il restera jusqu'à la fin de ses jours. En 1778, il y rencontre Mozart. Pendant une vingtaine d'années, il occupe divers postes, compose beaucoup, et obtient auprès du public une audience certaine, en particulier quand Gossec exécute ses symphonies aux Concerts spirituels. On trouve son nom au premier rang de ceux qui, après la chute de l'Ancien Régime, participent aux fêtes révolutionnaires organisées par David. Il compose alors une quinzaine d'hymnes patriotiques, à l'Être suprême, à la femme républicaine, contre les rois, contre les prêtres, contre les Anglais. En 1794 s'amorce son déclin, qui n'est sans doute pas sans rapport avec la chute de Robespierre. Il tâte, dans les premières années du XIX^{e} siècle, de la critique musicale, et se voit peu à peu réduit, comme compositeur, aux arrangements d'airs à la mode. Il passe ses dix dernières années à l'hospice des pauvres à Bicêtre, et y meurt complètement oublié, laissant plus de cent quarante quatuors à cordes (dont certains attribués à Boccherini), cent douze quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, soixante symphonies, vingt-neuf symphonies concertantes, sept concertos, vingt opéras, deux oratorios, de la musique religieuse, diverses musiques de chambre, des cantates, une méthode de solfège. L'oubli dans lequel étaient tombées ses œuvres est injuste ; elles renaissent heureusement depuis la fin des années 1980 ; l'écoute de son *Troisième Quatuor à cordes* en *si* mineur nous frappe par son préromantisme : sens de la durée proprement psychologique dans la méditation en musique, sensibilité déjà moderne par les oppositions du mélodique et du rythmique, violence farouche du finale succédant aux inflexions nuancées du largo médian.

Marc VIGNAL

CAMPIAN THOMAS (1567-1620)

Médecin de profession, mais de vocation poète et musicien, Thomas Campian est l’une des figures les plus attachantes parmi les artistes de son temps. D’abord étudiant à Peterhouse (Cambridge), puis à Gray’s Inn (Londres), il tire surtout de sa formation universitaire une ouverture d’esprit qui le prépare à une activité pluridisciplinaire où il brille dans tous les domaines. Théoricien de la poésie et de la musique, il est l’auteur, en 1602, d’une étude sur la poésie anglaise intitulée *Observation in the Art of the English Poesie*, puis, en 1613, d’un traité de contrepoint, *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint*, où il expose les conceptions qu’il met en pratique dans ses œuvres de création. Celles-ci comportent notamment le texte et la musique de deux « masques » parmi les plus célèbres du temps, *Masque in Honour of Lord Hayes* (1607), écrit à l’occasion du mariage du dédicataire, et *The Lords Masque* (1613). Mais Campian doit le meilleur de sa gloire aux cinq recueils d’airs au luth qu’il publie respectivement en 1601, 1613-1614 et 1617-1618, le premier en collaboration avec son ami Philip Rosseter, à quoi il faut ajouter, en 1613, les *Songs of Mourning* inspirés par la mort du jeune prince Henry, fils de Jacques I^{er}, dont il écrit seulement les paroles, la musique étant due à John Coprario.

Poète de renom et musicien de talent, Thomas Campian ne cède le premier rang qu’à Ben Jonson pour le masque et à Dowland pour l’air au luth, offrant en outre l’un des très rares exemples dans l’histoire d’un créateur qui ait cultivé musique et poésie avec un égal bonheur : ses « ayres » sont là pour l’attester, constituant dans la production élisabéthaine une rencontre unique des deux arts.

Jacques MICHON

CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)

Organiste, maître de chapelle, musicien de théâtre, créateur de l'opéra-ballet, André Campra est l'une des grandes figures de son siècle. Son écriture, qui renouvelle tout ce qu'elle touche, représente une synthèse originale des styles italien et français, qui caractérise le début du XVIIIe siècle. Fils d'un chirurgien italien, Campra est en 1674 l'élève de G. Poitevin à la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, comme le seront J. Gilles et E. Blanchard ; il est ordonné prêtre en 1678 ; d'abord maître de chapelle à Toulon (1679), à Arles (Saint-Trophime, 1681), à Toulouse (cathédrale Saint-Étienne, 1683), il arrive à Paris en 1694 et dirige alors la maîtrise de l'église des Jésuites (Louis-le-Grand), puis, jusqu'en 1700, celle de Notre-Dame de Paris, où il introduit des violons dans l'accompagnement alors confié aux contrebasses et aux bassons.

De son œuvre religieuse, citons le premier livre de *Motets* (1695) à une, deux et trois voix et plusieurs messes avec continuo (une seule est en plain-chant musical), notamment la messe *Ad majorem Dei gloriam* (1699). C'est seulement la démission de Delalande (1722), auquel il succède à la chapelle royale avec C. H. Gervais et N. Bernier, qu'il reprend des fonctions de musicien sacré, tout en dirigeant la musique du prince de Conti et, surtout après 1730, l'Opéra. Entre 1695 et 1720, il écrit quatre nouveaux recueils de *Motets* pour solistes (1700, 1703, 1706, 1720) et, en 1737-1738, deux remarquables livres de *Psaumes mis en musique à grand chœur*, où il atteint à un pathétique inhabituel chez lui. Dans ses pages religieuses, il désirait en effet, selon ses dires, « faire les chastes délices des âmes pieuses ». Ces œuvres sacrées sont écrites dans un style plutôt contrapuntique, parfois isorythmique, toujours marqué de ses qualités personnelles : mélodie ample et ornée avec aisance, vocalises jubilatoires, développement thématique, rythme souple (avec prédilection pour le ternaire provençal), chœurs éclatants, harmonie souvent audacieuse, instrumentation fournie et habile. En 1754, le jésuite M. A. Laugier note : « Lalande est un artiste qu'on estime davantage, Campra est un séducteur qu'on aime infiniment » (*Apologie de la musique française*). Appliquant au chœur la technique du continuo, Campra affirme nettement la tonalité et module plus que Delalande. Avec F. Couperin, il est le maître du petit motet : à côté de deux pages exquises — *O dulcis amor*, à voix seule, et *Tota pulchra es*, à deux voix — citons le *Fecit potentiam* (*Magnificat*), qu'il traduit par le martèlement des syllabes sur une même note ou, dans le *Laudate*, le parti qu'il tire des silences interrompant les incises d'une mélodie. Par de tels accents, il surpasse certes Lully dans le grand motet, il est plus chaleureux qu'un M.-A. Charpentier ou un Delalande, mais il n'atteint peut-être pas à leur magnificence. E. Titon du Tillet rappelle que les foules se pressaient à Notre-Dame à l'exécution de ses œuvres et il déplore qu'il ait « déserté l'église pour l'opéra ». Pourtant, là aussi, il fut un maître.

Bien qu'on puisse trouver une esquisse de ce nouveau genre dans *Le Ballet des saisons* de P. Colasse (1695), c'est sur un livret d'Antoine Houdar de La Motte que Campra crée, sous le prénom de son frère Joseph, le premier opéra-ballet, *L'Europe galante* (1697), qui tint la scène jusqu'à la Révolution. Il rejette le style pompeux de Lully, ainsi que le cadre conventionnel de sa tragédie, pour introduire à la scène lyrique plus de spontanéité et de simplicité, le « naturel » de la déclamation, une fraîcheur et une tendresse inaccoutumées, une verve puisée dans les rythmes de la chanson populaire. Ce genre conventionnel devient, chez lui, un charmant support où s’enchaînent « divertissements » dansés et chantés. Cette œuvre, amalgame de tout ce qui plaît aux amateurs du temps, est une suite de danses, pastorales, airs et chœurs dont l’absence de cohésion quant au déroulement de l’intrigue (chaque « entrée » ou acte compte un sujet et une action différents) étonne aujourd’hui. Si, dans l’opéra, le sujet engendre la musique, ici, c’est la danse et la musique qui déterminent l’action. Avec Campra, influencé par Scarlatti, l’opéra bénéficie des apports de la cantate (trois livres de *Cantates françaises mêlées de symphonies* — 1708-1713, 1724, 1728 — et les *Recueils d’airs sérieux et à boire* — de 1698 à 1710). Le récitatif tend à devenir arioso. Parmi les vingt-cinq œuvres environ destinées à la scène (tragédies lyriques, opéras-ballets, divertissements), on peut retenir *Le Carnaval de Venise* et *Orfeo nell’inferno* (1698-1699), *Iphigénie en Tauride* (commencée par H. Desmarets, 1704), *Alcine* (1705), *Les Festes vénitiennes* (1710, son chef-d’œuvre du genre), *Énée et Didon* (1714), *Achille et Deidamie* (1735), *Les Noces de Vénus* (1740). Avec *Hésione* (1700) et *Tancrède* (1702), que Rameau aimait tant, il quitte le léger pour se hausser à la noblesse d’une vraie tragédie. Ici comme là, son orchestration chaude et variée participe avec efficace à l’expression dramatique (cf. l’entrée des trompettes à la fin de *Tancrède*). Avec lui, l’opéra du début du XVIIIe siècle a atteint l’un de ses sommets. Son influence fut considérable : de 1697 à 1735 (citons *Les Indes galantes* de Rameau dont Campra disait à la fin de sa vie : « Voici un homme qui nous chassera tous »), une quarantaine d’opéras-ballets ont été montés à l’Opéra ; tous les compositeurs en ont écrit.

Pierre-Paul LACAS

CANNABICH CHRISTIAN (1731-1798)

Né à Mannheim dans une famille de musiciens, Cannabich entre dès 1744 dans le fameux orchestre de cette ville, dont Johann Stamitz, l'année suivante, prendra la direction. Son père, flûtiste et hautboïste, donne des leçons de flûte au prince-électeur Karl Theodor. Jusqu'en juillet 1753, le jeune Christian étudie avec Jommelli à Rome, et effectue peu après un assez long séjour à Milan. À la mort de Stamitz (1757), il lui succède à la tête de l'orchestre de Mannheim, et devient vite un des chefs les plus célèbres d'Europe. En 1764, 1766 et 1772, on le voit à Paris, où il se produit avec un succès d'autant plus grand que la réputation de l'orchestre de Mannheim est établie. Mozart, qu'il a déjà connu enfant à Paris, le voit très souvent lors de son séjour à Mannheim en 1777-1778 (il donne des leçons à sa fille Rose et lui dédie une sonate) et, dans ses lettres, parle à la fois de l'homme et de l'artiste en termes très chaleureux. Quand Karl Theodor devient électeur de Bavière, Cannabich le suit à Munich (1778), où il donne des concerts non plus seulement pour la Cour, mais aussi en public. Joseph Haydn, en route vers Londres, lui rend visite dans cette ville en 1790. Cannabich passe quelque temps à Vienne en 1796, et meurt à Francfort-sur-le-Main pendant une visite chez son fils.

Avant tout compositeur de musique instrumentale, Cannabich a laissé notamment de la musique de chambre et près de cent symphonies. À partir des années 1770, il se consacra de plus en plus aux ballets (beaucoup ont disparu). Dans ce genre, où souvent il se rapproche de Gluck, il put donner libre cours à son talent de coloriste : ainsi dans *La Descente d'Hercule* (1780) ou dans *Les Meuniers provençaux*. L'historien de la musique Charles Bruney décrit longuement *La Foire de village hessoise* qu'il vit à Schwetzingen en 1772. Cannabich écrivit également les opéras *Azakia* (1778) et *La Croisée* (1788), ainsi que le mélodrame *Elektra* (1780).

Marc VIGNAL

CANTELOUBE JOSEPH (1879-1957)

Le compositeur et folkloriste français Joseph Canteloube est avant tout connu pour ses compositions évoquant son terroir natal ainsi que par ses harmonisations de chants populaires de nombreuses provinces françaises.

Marie Joseph Canteloube de Malaret voit le jour le 21 octobre 1879 à Annonay (Ardèche). Il suit les cours de Vincent d'Indy, d'abord par correspondance, à partir de 1902, puis à la Schola Cantorum de Paris, où il s'inscrit en 1907. À l'image de son maître et d'un cercle d'artistes qui rassemble notamment Déodat de Séverac, Raoul Laparra, Paul Ladmirault et Charles Bordes, il sillonne la France pour recueillir des chants folkloriques, dont il va publier de nombreux recueils après les avoir harmonisés et, pour la plupart, adaptés pour voix et accompagnement au piano ou par un ensemble instrumental. Ses *Chants d'Auvergne* (5 volumes, dont les parutions s'échelonnent de 1923 à 1954), pour voix et orchestre, figurent au répertoire des plus grands : Eleanor Steber, Arleen Augér, Régine Crespin, Anna Moffo, Victoria de Los Angeles, Frederica Von Stade, Kiri Te Kanawa, Dawn Upshaw, Renée Fleming, Karita Mattila, Véronique Gens, Anne Sofie von Otter, Gérard Souzay...

Parmi les autres recueils de Joseph Canteloube, citons encore *Chants de l'Angoumois* (1947), *Chants de la Touraine* (1947), *Chants du Languedoc* (1948), *Chants du Pays basque* (1949). Il a publié plusieurs études, parmi lesquelles *Les Chants des provinces* *françaises* (Didier, Paris, 1947) et *Vincent d'Indy, sa vie, son œuvre, son action* (L'Oiseau-lyre, Monaco, 1951).

Si ses orchestrations de chants populaires lui ont valu la notoriété, ses œuvres originales, notamment les opéras *Le Mas* et *Vercingétorix* (respectivement créés à l'Opéra de Paris en 1929 et 1933), ont sombré rapidement dans l'oubli. Joseph Canteloube meurt le 4 novembre 1957 à Grigny (alors en Seine-et-Oise, aujourd'hui dans l'Essonne).

E.U.

CAPALDI JIM (1944-2005)

Batteur et chanteur britannique. Jim Capaldi, de son vrai nom Nicolas James Capaldi, s'initie à la musique dans sa famille d'origine italienne. Commençant sa carrière dans des groupes locaux, il s'associe, au début des années 1960, avec le guitariste Dave Mason. Ensemble ils s'allient, en 1967, au pianiste-chanteur Steve Winwood et au saxophoniste-flûtiste Chris Wood pour fonder Traffic, groupe qui connaîtra pendant sept ans un énorme succès en mêlant rhythm'n'blues, folk, jazz, soul music et musique indienne. Parti pour la Jamaïque en 1972, Jim Capaldi y collabore avec Bob Marley, chanteur de reggae. Deux ans plus tard, Traffic s'étant dissous, Jim entame sa propre carrière, dans un style qui marie soul et rock, et trouve un public à dominante américaine, notamment avec *Short Cut Draw Blood* et *This is Reggae Music*, en 1975. Cette même année, il épouse une Brésilienne et s'installe au Brésil.

E.U.

CAPLET ANDRÉ (1878-1925)

Compositeur et chef d’orchestre français qui occupe une place essentielle dans la musique du début du xx^e^ siècle, bien que son œuvre ne connaisse pas la diffusion qui devrait être la sienne. D’origine normande, André Caplet restera toujours profondément attaché à ses racines : cautèle, humour, rigueur, amour de la mer et de la nature, mais aussi ferveur religieuse et don de soi-même au point d’en oublier sa propre musique pour celle des autres dont il devient l’apôtre.

Après avoir reçu de Henry Woolett les premiers éléments de sa formation musicale au Havre, sa ville natale, il est l’élève de Charles Lenepveu, Xavier Leroux et Paul Vidal au Conservatoire de Paris (1896-1901) et remporte, devant Maurice Ravel, le premier grand prix de Rome en 1901. Depuis 1899, il est directeur de la musique à l’Odéon où commence sa carrière de chef d’orchestre. Ses premières œuvres (*Quintette pour piano et instruments à vent, Suite persane, Pâques citadines*) montrent une assimilation précoce de l’héritage de Franck et de Massenet ainsi qu’une attirance évidente pour l’impressionnisme. Avec *Épiphanie*, triptyque pour violoncelle et piano (1903) orchestré en 1923, il entre dans une phase de musique plus évocatrice que descriptive, qui débouchera sur *Le Masque de la mort rouge*, fresque symphonique avec harpe principale, d’après Edgar Poe (1908) dont l’état premier a été perdu. Caplet remaniera son œuvre en 1923, pour harpe et quatuor à cordes, lui donnant le titre de *Conte fantastique*. Cette partition comporte d’étonnantes trouvailles instrumentales, dans l’écriture pour la harpe et dans la puissance d’évocation musicale. Il faudra attendre Krzysztof Penderecki ou György Ligeti pour voir certains de ces procédés réutilisés.

À la même époque, Caplet rencontre Debussy dont il connaît déjà fort bien la musique, ayant transcrit plusieurs de ses partitions d'orchestre pour le piano. Une profonde amitié s'établit entre eux et Caplet, loin de se limiter à un rôle de disciple que lui attribuent de trop nombreux biographes, devient le plus proche collaborateur de Debussy : son interprète de prédilection d'abord, mais aussi l'orchestrateur de certaines de ses partitions (*Children's Corner*, *La Boîte à joujoux*, *Gigues*). En 1911, Caplet dirige la création du *Martyre de saint Sébastien* de Debussy après en avoir orchestré une importante partie.

Sa carrière de direction d'orchestre prend son essor en 1910 lorsqu'il est nommé chef d'orchestre puis directeur de la musique à l'Opéra de Boston. Il y présente l'essentiel du répertoire contemporain français. En 1914, il est nommé à l'Opéra de Paris, mais la guerre l'empêche d'exercer ses fonctions. Il revient du front très diminué physiquement. Les horreurs de la guerre accentuent son mysticisme qui se traduit dans des œuvres intérieures, généralement destinées à la voix humaine. Dès 1909, avec le *Septuor* pour cordes vocales et instrumentales, Caplet avait abordé une écriture plus dépouillée, faite de recherches de timbres et de simplicité. Les *Inscriptions champêtres* (1914), pour voix de femmes *a cappella* — l'un de ses chefs-d'œuvre — trouvent leur inspiration dans les paysages normands tout comme la *Messe à trois voix* (1919-1920) qui fait appel à certains procédés du chant grégorien. En 1923, il compose *Le Miroir de Jésus*, triptyque sur les *Mystères* de Henri Ghéon où il associe à nouveau cordes vocales (féminines) et instrumentales.

La mélodie, par sa simplicité, a attiré Caplet à maintes reprises : *Le Vieux Coffret* (1914-1917), *Prières* (1914-1917), *Trois Fables de La Fontaine* (1919), *Cinq Ballades françaises* (1919-1920), *Écoute mon cœur* (1924). Il compose également *Deux Divertissements pour harpe* (1924) et laisse inachevés une *Sonate pour voix, violon et violoncelle*, une *Sonata da chiesa* et un *Hommage à Catherine de Sienne*.

L'indifférence relative que suscite la musique de Caplet s'explique en partir par son tempérament dévoué : il a toujours mis en valeur les compositeurs qu'il interprétait au détriment de sa propre musique. Celle-ci, en outre, n'attire pas les foules car elle ne répond à aucun canon du succès : rarement brillante, parfois difficile à première écoute, elle fait appel à des effectifs inusuels qu'il faut réunir pour la circonstance. Toutes ces raisons ont fait de Caplet un compositeur apprécié d'une petite élite qui a pu entrer en contact avec son œuvre ; mais en réalité, c'est l'un des grands oubliés de la musique française.

Alain PÂRIS

CAPPUCCILLI PIERO (1929-2005)

Baryton italien. Piero Cappuccilli se forme notamment auprès de Luciano Donaggio. Lauréat de plusieurs concours, il inaugure sa véritable carrière à Milan, où il tient au Teatro Nuovo, en 1957, le rôle de Tonio dans *Paillasse* de Leoncavallo. Deux ans plus tard, il est découvert par Walter Legge, qui l'enregistre dans le rôle de Masetto du célèbre *Don Giovanni* dirigé par Carlo Maria Giulini. À partir de 1964, il se produit régulièrement à la Scala de Milan et se voit invité sur les scènes les plus prestigieuses : Metropolitan Opera de New York, Covent Garden, Arènes de Vérone, festival de Salzbourg, Opéra Garnier, tous lieux où fait merveille sa voix puissante de baryton spécialiste de Verdi. De ce compositeur, Cappuccilli laisse des enregistrements illustres comme ses rôles-titres de *Macbeth* et *Rigoletto* pour Deutsche Grammophon.

E.U.

CAPTAIN BEEFHEART(1941-2010)

Musicien américain d’avant-garde, Captain Beefheart fut un chanteur, compositeur et instrumentiste de rock, de blues et de jazz innovant et excentrique. Faisant parti du groupe The Magic Band, à la configuration variable, il produisit durant les années 1960-1980 plusieurs albums qui, en dépit d’un succès commercial limité, exerceront une influence majeure sur la musique punk et le rock expérimental.

Don Glen Vliet est né le 15 janvier 1941, à Glendale, en Californie. Enfant prodige extrêmement doué pour la sculpture, il grandit dans la région du désert de Mojave, où il se lie d’amitié avec Frank Zappa durant l’adolescence. Ayant appris à jouer de l’harmonica et du saxophone, il forme en 1964 la première mouture du Magic Band, et adopte pour nom de scène Captain Beefheart. Le groupe, qui comprendra brièvement le guitariste Ry Cooder, connaît quelques succès avec les albums *Safe as Milk* (1967) et *Strictly Personal* (1968). Le plus célèbre disque de Captain Beefheart, *Trout Mask Replica* (1969), produit par Zappa, s’éloigne de façon étonnante des conventions du rock, mêlant *slides* sinistres de guitares, rythmes erratiques et paroles surréalistes que cet interprète (dont la tessiture s’étend sur près de cinq octaves) gémit d’une voix plaintive chargée d’une violente intensité. Ses chansons véhiculent une profonde défiance à l’égard de la civilisation moderne, un besoin d’équilibre écologique et la croyance que les animaux sauvages sont bien supérieurs aux êtres humains. Bien qu’il reçoive les louanges de la critique pour les albums *Clear Spot* (1972), *Shiny*

Beast (Bat Chain Puller) (1978) et *Ice Cream for Crow* (1982), l'artiste ne connaîtra jamais un succès populaire ; sa musique influencera pourtant profondément des groupes comme The Clash et Devo. Au début des années 1980, Captain Beefheart, qui a pris le nom de Don Van Vliet, abandonne définitivement la musique pour se consacrer à la peinture. Il meurt des complications d'une sclérose en plaques, le 17 décembre 2010, à Arcata, en Californie.

Langdon C. WINNER

CARISSIMI GIACOMO (1605-1674)

Figure marquante de la musique du XVII^{e} siècle, Giacomo Carissimi a exercé son influence non seulement en Italie, mais dans l'Europe entière. Parmi ses élèves, on compte Bassani, Cesti, Bononcini, Scarlatti (Alessandro), le Français Marc-Antoine Charpentier, les Allemands Johann Philip Krieger, Johann Caspar von Kerll...

Fils d'un tonnelier de Marino, près de Rome, orphelin à dix ans, sans doute Carissimi fut-il recueilli par une de ces nombreuses institutions italiennes, mi-orphelinats (ou collèges pour enfants pauvres), mi-conservatoires qui, à Rome aussi bien qu'à Venise, furent des pépinières de musiciens. À dix-huit ans, il est chantre à la cathédrale de Tivoli ; il y tient le poste d'organiste de 1625 à 1627, puis passe à San Ruffino d'Assise. En 1630, il devient maître de chapelle à Saint-Apollinaire du Collegium germanicum de Rome, poste modeste qu'il conservera jusqu'à sa mort, en dépit de son immense réputation ; mais c'est pour l'oratoire du San Crocifisso in San Marcello qu'il travailla principalement. Vie simple, modeste, aisée. L'empereur Ferdinand II lui proposant de devenir son maître de chapelle, il refusa. Son œuvre fut jugée si précieuse qu'à sa mort un bref du pape en interdit l'aliénation et le prêt : malencontreuse précaution ! Lorsqu'en 1773 l'ordre des Jésuites (auxquels il avait laissé ses manuscrits) fut supprimé, tout fut mis au pilon, et quelques rares copies des bibliothèques d'Europe (à Hambourg et à Paris) sont aujourd'hui les seuls témoins d'une œuvre si importante... Seuls *Jephté*, le *Judicium Salomonis* et la Lamentatio damnatorum furent imprimés à l'époque. Son traité *Ars cantandi* a été conservé dans une traduction allemande.

L'œuvre de Carissimi est exclusivement vocale et s'exerce en deux domaines, voisins mais non confondus, celui de la cantate et celui de l'oratorio et de l'« histoire sacrée ». L'influence de Carissimi est déterminante dans les deux cas. Ses cantates (profanes) sont, pour la première fois et de manière systématique, une succession de récitatifs et d'airs : c'est tout l'avenir de la cantate en Europe qui se dessine donc avec lui. Plus rares, d'autres cantates reprennent la vieille forme de la *canzone* ou de la *canzonetta* à refrain. Mais c'est l'oratorio qui est le domaine le plus important de l'œuvre de Carissimi. Cette forme musicale tient son origine des réunions religieuses et musicales organisées par Philippe Neri à la Congregazione dell'oratorio (oratoire Santa Maria in Vallicella). La partie musicale de ces réunions se développa, et adopta, dans les premières années du XVII^e^ siècle, le style *recitativo* (*Rappresentazione di anima e di corpo de cavalieri* [*L'Âme et le Corps*], d'Emilio de Cavalieri).

L'oratorio, à l'époque où Carissimi commence à composer, affecte deux formes : l'histoire sacrée, avec récitant racontant un épisode biblique ou hagiographique, et la cantate morale, telle que *L'Âme et le Corps* de Cavalieri, à personnages symboliques, ou le *Mottetto concertato,* opposant chœurs et solistes. Le génie de Carissimi va être de faire fusionner tous ces éléments divers, mais en mettant l'accent sur l'élément narratif, le récit, confié à l'*historicus,* ou récitant. À ce rôle impersonnel, Carissimi infuse un accent lyrique ou dramatique en donnant leur indépendance aux protagonistes et en les faisant dialoguer. Dans l'oratorio du *Mauvais Riche,* par exemple, le récitant s'oppose au personnage principal tandis que le chœur commente l'action. Le récitant en vient lui-même à se personnaliser : dans l'*Extremum Dei Judicium,* c'est le Prophète lui-même qui est l'historicus, et qui dialogue avec le Christ, les anges et les âmes.

Un pas de plus est fait dans les *Historiae sacrae* : cette fois l'historicus a disparu, tous les personnages sont individualisés : dans l'*Histoire de Job*, ils ne sont que trois (l'ange, Job, le diable) qui dialoguent dramatiquement et s'expriment lyriquement (méditation de Job). Dans l'*Histoire d'Ézéchiel,* le récit est confié à deux voix d'anges, dialoguant avec Dieu, ainsi qu'avec les prophètes Isaïe et Ézéchiel.

L'art de Carissimi est fait à la fois d'une grande simplicité, d'un dépouillement profondément religieux et de richesse émotionnelle, de sens dramatique, de variété formelle. Il continue le simple style expressif de Monteverdi, que ses contemporains abandonnent trop souvent dans l'opéra : on peut, à juste titre, comparer le *Lamento d'Ariane* à telle page de *Jephté.* Carissimi est résolument moderne par son sens de la tonalité, qui lui fait renoncer aux archaïsmes que l'on trouvait encore chez Monteverdi.

L'influence de Carissimi sur la musique européenne a été considérable : on peut dire que presque toute la musique religieuse lui doit quelque chose ; mais particulièrement, bien entendu, l'oratorio, qu'il s'agisse de celui de Charpentier, de la cantate et de la passion de Bach ou de l'oratorio de Haendel.

Philippe BEAUSSANT

CARLOS (1943-2008)

Chanteur fantaisiste français. De son vrai nom Yvan-Chrysostome Dolto, il est le fils de la pédopsychiatre française Françoise Dolto et d'un père d'origine russe, Boris Dolto. Né le 20 février 1943, il fait d'abord des études de kinésithérapie, achevées en 1961, avant d'opter l'année suivante pour une carrière dans le show-business. Il adopte Carlos comme nom de scène, en référence au percussionniste et joueur de congas cubain Carlos « Patato » Valdez. Il devient secrétaire de la chanteuse Sylvie Vartan. Il interprète avec une bonne humeur dont il ne se départira jamais des chansons loufoques qui connaissent un énorme succès : *Tout nu et tout bronzé* (1973), *Señor Météo* (1974), *À la queue leu leu* (1974), *La Cantine* (1975), *Big Bisou* (1977), *Rosalie*, adapté d'un air créole et qui devient célèbre grâce à une publicité pour un jus de fruits (1978), *Papayou* (1983), *T'as l'bonjour d'Albert*, *Le Tirelipimpon* (1989). Il a publié une autobiographie, *Je m'appelle Carlos* (Ramsay, Paris, 1996). Il meurt à Clichy le 17 janvier 2008.

E.U.

CARMICHAEL HOAGY (1899-1981)

Le compositeur, chanteur, pianiste et acteur américain Hoagy CarmichaeI (de son véritabIe nom Hoagland Howard Carmichael) est I’auteur de standards qui comptent parmi Ies plus célèbres de Ia musique populaire américaine.

Il naît le 22 novembre 1899 à Bloomington (Indiana). Son père est un électricien itinérant et sa mère gagne de l’argent pour compléter les revenus de la famille en jouant du piano dans des bals et pour accompagner des films muets ; grâce à elle, Carmichael acquiert les bases du piano. Il est fortement influencé par le ragtime et par Ia musique qu’il entend dans Ies familles noires et Ies égIises de leur quartier. Il fait ses études à Indianapolis, dans l’Indiana, avec le pianiste Reginald DuValle, et se rend à Chicago pour entendre Louis Armstrong. Étudiant à l’université d’Indiana à Bloomington (où il obtient une licence en droit en 1926), Carmichael dirige un petit ensemble de jazz qui remporte un certain succès en jouant de la musique de danse dans les universités du Midwest. Au printemps de 1924, Carmichael se lie d’amitié avec Bix Beiderbecke après avoir engagé le jeune cornettiste à jouer pour plusieurs soirées d’associations d’étudiants. La première œuvre de Carmichael, *Free Wheeling*, est rebaptisée *Riverboat Shuffle* lorsqu’elle est enregistrée en 1925 par Beiderbecke et son ensemble, les Wolverines ; ce disque deviendra un classique du jazz.

Après avoir obtenu son diplôme, Carmichael exerce Ie droit en Floride durant une courte période. C’est alors qu’il entend un enregistrement de sa chanson *Washboard Blues* réalisé par Red Nichols et ses Five Pennies. Étonné que sa chanson ait été enregistrée et encouragé par cette marque de succès, il renonce au droit et s'installe à New York pour se lancer dans une carrière de musicien et de compositeur. Il enregistre une version de sa chanson *Stardust* en 1927 ; cette chanson n'est d'abord qu'instrumentale jusqu'à ce que Mitchell Parrish en écrive les paroles en 1929, et elle attire peu l'attention au début. En 1930, grâce à Isham Jones et son orchestre, elle devient un grand succès et l'un des classiques les plus connus et les plus souvent enregistrés de toute la musique américaine. Au cours de son séjour à New York, Carmichael se lie d'amitié avec le jeune parolier Johnny Mercer ; ils travailleront ensemble à plusieurs chansons au fil des ans, *Lazy Bones* étant leur premier succès en 1933. D'autres succès composés à New York comprennent *Lazy River, Rockin' Chair* et *Georgia* (également connue sous le titre *Georgia on My Mind*).

Carmichael s'installe à Hollywood en 1936. Il y compose des chansons pour des films et connaît également le succès comme acteur de genre, jouant souvent le rôle d'un pianiste philosophe et fatigué de la vie, comme dans *To Have and Have Not* (*Le Port de l'angoisse*, 1944). Parmi ses chansons à succès pour le cinéma figurent *Two Sleepy People, Small Fry, Heart and Soul, Ole Buttermilk Sky, The Nearness of You* et *In the Cool, Cool, Cool of the Evening*, qui remporte l'oscar de la meilleure chanson de film en 1951. *Skylark*, l'une de ses œuvres les plus connues des années 1940, est un autre fruit de sa collaboration avec Mercer ; c'est une chanson qui reflète les influences du jazz sur Carmichael car, selon un musicologue, elle « semble avoir les improvisations intégrées dans la mélodie ».

Alors que l'âge d'or de la chanson populaire américaine est sur le déclin avec l'avènement du rock and roll dans les années 1950, Carmichael continue à écrire des chansons – notamment des succès mineurs comme *My Resistance Is Low* et *Winter Moon* – mais ne remportera plus aucun succès majeur dans ce domaine. Il joue également divers rôles à la télévision, notamment son rôle dramatique récurrent dans la série de western *Laramie* au cours de la saison 1959-1960. Il n'arrêtera jamais de composer, mais la plupart des dernières chansons ne seront jamais enregistrées, à l'exception notable d'un recueil de musique pour enfants sorti en 1971, *Hoagy Carmichael's Music Shop*. Il consacre la majeure partie des dernières années de sa vie à ses passe-temps favoris, le golf et la collection de pièces de monnaie. Il meurt le 27 décembre 1981 à Rancho Mirage, en Californie.

Carmichael a écrit deux volumes de Mémoires, *The Stardust Road* (1946) et *Sometimes I Wonder* (1965). Après sa mort, sa famille a donné ses archives et ses effets personnels à l'université d'Indiana à Bloomington, qui a ouvert la Hoagy Carmichael Room en 1986.

E.U.

CARNEY HARRY (1910-1974)

Né à Boston le 1er avril 1910, Harry Howell Carney, saxophoniste et clarinettiste américain de jazz, meurt à New York le 8 octobre 1974. La critique internationale a toujours été unanime à saluer en lui le meilleur saxophoniste baryton de style classique, même s'il n'a pas toujours connu la ferveur du public.

Il se préoccupait d'ailleurs fort peu de son image de marque. Cet homme modeste, d'une très grande culture et d'une très grande urbanité, était typiquement une antivedette. À seize ans, Harry Carney est engagé par Duke Ellington, qui doit demander a ses parents la permission de l'emmener avec lui en tournée. Exemple d'une fidélité exceptionnelle dans le jazz, il ne quitte plus Ellington jusqu'à la mort de ce dernier, en mai 1974. Il est de toutes les tournées et de presque tous les enregistrements. D'autres musiciens l'invitent, épisodiquement, à se joindre à eux dans les studios : Lionel Hampton, Benny Goodman, Harry James, Teddy Wilson, Jimmy Jones, Sandy Williams, Billie Holiday et plusieurs de ses compagnons de pupitre, notamment Johnny Hodges, Rex Stewart et Cootie Williams.

Harry Carney a pratiqué avec beaucoup de bonheur la clarinette, la clarinette basse et le saxophone alto, mais c'est au baryton qu'il excelle. C'est lui qui, le premier, confère à cet instrument la mobilité qui le délivre de son rôle subalterne et en fait un outil de soliste. Dès avant 1930, il peut improviser avec grâce et même avec une certaine fluidité, qu'on aurait crue inaccessible, sur cet instrument. Par la suite, sa maîtrise ne fait qu'augmenter et, dans le même temps, il élargit considérablement sa palette d'expressions. Il obtient, en particulier, une sonorité admirable : très riche, mais très homogène ; nette, mais feutrée ; pleine, compacte, et cependant superbement aérée. Alliées à une articulation exemplaire et à un sens inné du confort rythmique, de l'architecture mélodique, des complémentarités harmoniques, ces qualités font merveille au sein des différents orchestres que le Duke dirige successivement – au point qu'on a pu dire que le baryton de Carney en était « l'assise et les entrailles » (Jacques Réda). Indiscutablement, le fameux « son Ellington » est constitué pour une très grande part de cette voix unique dans l'histoire du jazz. Il n'existe guère de disque ellingtonien où l'on n'entende pas Harry en solo, ne serait-ce que pour quatre ou huit mesures. Pas une de ces interventions n'est seulement médiocre. Parmi les plus remarquables, il faut citer : *Doin' the Voom Voom* (1929), *Stompy Jones* (1934), *Cotton Tail* (1940), *Sophisticated Lady* (1950) et *Prima Bara Dubla* (en duo avec Gerry Mulligan, en 1958).

Alain GERBER

CARR LEROY (1905-1935)

Musicien influent, chanteur de blues, pianiste et compositeur de chansons réputées pour leurs textes personnels et originaux ; plusieurs d’entre elles sont depuis longtemps devenues des classiques.

Né le 27 mars 1905 à Nashville, dans le Tennessee, Carr grandit à Indianapolis et apprend seul à jouer du piano dans un style de blues balancé et moins complexe que le piano boogie-woogie. Il chante aussi dans un style urbain décontracté. Sa façon de chanter et de jouer possède beaucoup d’affinités avec celle dont Scrapper Blackwell (1903-1962) joue de la guitare ; leur travail se distingue particulièrement par le côté songeur récurrent de Carr et la mélancolie intime des chansons qu’il écrit, souvent avec l’aide de Blackwell. Ils enregistrent un large répertoire de 1928 à 1935, faisant de Carr l’un des artistes de blues les plus populaires.

D’autres pianistes comme Bumble Bee Slim, Peetie Wheatstraw et Walter Davis ont été, des dizaines d’années après sa disparition, influencés par Carr et Blackwell. De nombreux interprètes ont enregistré plusieurs chansons de Carr – notamment *How Long How Long Blues*, *In the Evening* (*When the Sun Goes Down*), *Blues Before Sunrise* et *Sloppy Drunk Blues*. Leroy Carr est mort le 29 avril 1935 à Indianapolis, dans l’Indiana, des effets d’un alcoolisme marqué.

E.U.

CARRILLO JULIÁN (1875-1965)

Compositeur et théoricien mexicain né le 28 janvier 1875 à Ahualulco (État de San Luis Potosí), mort le 9 septembre 1965 à San Angél.

Julián Antonio Carrillo passe une grande partie de son enfance à Mexico. Il manifeste très jeune des dons exceptionnels pour la musique. À vingt ans, après avoir étudié le violon et la composition à Mexico, il part poursuivre ses études en Europe. Tout au long de sa vie, il fera de nombreux voyages en Europe occidentale et aux États-Unis. À partir de 1905, il mène une brillante carrière de compositeur, de chef d'orchestre, de professeur, d'écrivain et d'administrateur à Mexico.

Julián Carrillo est l'un des principaux théoriciens de la musique ultrachromatique, ou micro-tonale, caractérisée par des intervalles inférieurs à un demi-ton. Il commence à s'intéresser à la micro-tonalité en 1895, en suivant un cours d'acoustique à Mexico. Il découvre que le ton peut être subdivisé en intervalles inférieurs au demi-ton : tiers, quarts, sixièmes, huitièmes de ton, etc. Dans les années 1920, il explore les possibilités de composer de la musique en utilisant ces micro-intervalles, en particulier les seizièmes de ton, qu'il considère comme le plus petit intervalle que l'auditeur puisse percevoir sans difficulté. Il invente une nouvelle notation et fait construire des instruments appropriés à l'exécution de ses œuvres micro-tonales.

Sur les six symphonies composées par Carrillo, trois sont micro-tonales, de même que deux de ses cinq messes et six œuvres pour solo et orchestre. Il a également composé de la musique de chambre et pour instruments solistes en modes tonal et micro-tonal.

E.U.

CARTER BENNY (1907-2003)

S'il s'est exprimé avec un indéniable talent à la clarinette et à la trompette, Benny Carter reste, avec Johnny Hodges, le saxophone alto le plus important qui ait précédé Charlie Parker. Exceptionnel soliste mais aussi chef d'orchestre et arrangeur tout aussi remarquable, il mérite bien plus que la discrète notoriété qu'il a connue de son vivant.

Bennett Lester Carter naît à New York le 8 août 1907. Musicalement autodidacte, il choisit le saxophone alto après avoir tâté de plusieurs instruments. Il se produit avec June Clark (1924-1925), Billy Paige (1925), Earl Hines (1925), au sein des Collegians d'Horace Henderson (1925-1926), formation qu'il dirigera en 1928 et 1929. Il passe un an dans l'orchestre de Fletcher Henderson (1930-1931), auquel il fournit des arrangements qui vont asseoir sa réputation. Il succède à Don Redman comme directeur musical des McKinney's Cotton Pickers (1931-1932) et forme en 1932 à New York un grand orchestre swing qui verra passer des musiciens de la stature de Bill Coleman, Ben Webster, Chu Berry, Teddy Wilson, Cozy Cole ou Sid Catlett. Benny Carter dissout sa formation à la fin de 1934, tient brièvement la trompette chez Willie Bryant (1935) puis s'établit en Europe, où il se fait l'ardent propagateur du jazz en Angleterre, en France, aux Pays-Bas et en Scandinavie. À Paris, il dirige l'orchestre du cabaret Le Bœuf sur le toit et réalise des enregistrements historiques avec Django Reinhardt, Alix Combelle, Coleman Hawkins, Stéphane Grappelli, André Ekyan... (1937-1938).

Benny Carter regagne les États-Unis en mai 1938 et prend à New York la tête d’un nouveau grand orchestre. Dans les clubs – notamment au Savoy Ballroom de Harlem – et les studios, en grande ou en petite formation, sans se résoudre à choisir entre tenants du traditionalisme et jeunes loups du be-bop, il côtoie l’élite de son temps : Bill Coleman, Freddie Webster, Sidney DeParis, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Ethel Waters, Charlie Christian, Jimmy Rowles, Shorty Rodgers, Dexter Gordon, Don Byas, Shelly Manne, Roy Eldridge, Milt Jackson, Tommy Flanagan, Cootie Williams, Art Tatum, Oscar Peterson... Le 15 octobre 1940, il accompagne Billie Holiday pour deux plages mémorables, *St. Louis Blues* et *Loveless Love*. Pour Lionel Hampton, il écrit le célèbre *When Lights Are Low*.

À la fin de 1942, il s’installe à Los Angeles et prend la direction d’un nouveau big band qui accueillera des novateurs comme Miles Davis, J. J. Johnson, Max Roach, Art Pepper... Il est l’un des premiers musiciens afro-américains à travailler pour Hollywood. En collaboration avec Emil Newman, il compose la musique du film *Stormy Weather* (*Symphonie magique*, 1943, Andrew L. Stone), dont tous les acteurs sont noirs et où l’on entend la chanteuse Lena Horne, les orchestres de Cab Calloway et de Fats Waller et, en soliste, lui-même. À partir de 1946, il cesse de diriger ses propres orchestres, mais continue de se produire : il participe à des tournées du Jazz At The Philharmonic, rassemble plusieurs « all stars », enseigne dans des universités, écrit pour Count Basie (*Kansas City Suite*, 1960 ; *The Legend*, 1961), fait des arrangements pour Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Ray Charles, Peggy Lee et Louis Armstrong. Il meurt à Los Angeles le 12 juillet 2003.

Benny Carter est l’un des plus passionnants innovateurs du middle jazz. Il introduit en effet dans le traitement des standards habituels un enrichissement harmonique, une liberté tonale et une souplesse rythmique toutes nouvelles. Arrangeur hors pair, il s'affirme comme un des principaux architectes du swing : *Keep a Song in Your Soul*, réalisé pour Fletcher Henderson en 1930, marque un tournant dans l'histoire de l'arrangement jazz. Sa culture et sa technique lui permettront de garder sa place dans le be-bop des années 1940 et dans le cool, dix ans plus tard. Sa sonorité, chaleureuse, veloutée, langoureuse sait pourtant éviter toute mièvrerie sur les tempos lents. Son phrasé gracieux et élégant développe, sur de longues phrases sinueuses, un legato d'une rare pureté. L'improvisateur éblouit par la finesse de son intelligence et la vivacité de son imagination. À la tête de formations de grande qualité mais hélas ! par trop éphémères, il montre les mêmes qualités de rigueur et d'invention. Mise en place précise, swing puissant et contrôlé, sereine alternance des sections de cuivres et de saxophones définissent une manière éclectique et savante dont beaucoup se sont largement inspirés. Et c'est à son instrument qu'il réserve le meilleur de son génie. Personne n'a jamais écrit pour quatuor de saxophones avec autant d'habileté musicale et de lyrisme.

Pierre BRETON

Bibliographie

M. BERGER, E. BERGER & J. PATRICK, *Benny Carter. A Life in American Music*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2002.

CARTER BETTY (1930-1998)

La chanteuse de jazz américaine Betty Carter – Lillie Mae Jones, pour l'état civil – naît à Flint, dans le Michigan, le 16 mai 1930. Elle étudie le piano au conservatoire de Detroit à partir de 1946, mais chante aussi très tôt dans les écoles et dans les églises. La jeune vocaliste ne tarde guère à être remarquée.

Pendant deux ans et demi (1948-1951), elle partage la vie de l'orchestre de Lionel Hampton sous le nom de Lorraine, puis de Lillie Carter ; Hampton la surnomme Betty Bebop ; elle fera la synthèse de ces surnoms avant de poursuivre sa carrière dans les clubs et dans les théâtres, où elle côtoie les plus grands : Charlie Parker, John Coltrane, Dizzie Gillespie, Jay Jay Johnson, Miles Davis, Muddy Waters, Benny Golson, Wynton Kelly, Ray Bryant...

En 1961, elle passe avec Ray Charles à l'Apollo de New York. L'année suivante, elle enregistre avec lui un album en duo – avec un fulgurant *Baby, It's Cold Outside* – qui lui ouvre les portes de la célébrité. Sa renommée internationale s'étend alors rapidement, avec des concerts au Japon (avec Sonny Rollins, en 1963), à Londres (1964), au festival d'Antibes - Juan-les-Pins (1968), au festival de Newport (1976). À partir du début des années 1970, elle produit elle-même ses disques sous son propre label, Bet-Car. Dans les années 1980, elle se produit en trio – avec Will Terrill (batterie), Xavier Davis (piano), Eric Revis (contrebasse) – ainsi qu'avec de nombreux pianistes (John Hicks, Mulgrew Miller, Benny Green, Stephen Scott, Cyrus Chestnut). Elle meurt à New York, le 26 septembre 1998.

Betty Carter est l'une des dernières chanteuses de style be-bop qui puisse se réclamer de la lignée de Billie Holiday et de Sarah Vaughan. Cependant, tout au long de sa carrière, assez chaotique, sa personnalité est restée très controversée. On a beaucoup critiqué son maniérisme, un expressionnisme insistant, une tendance à « surinterpréter » les textes. Mais Miles Davis – qui n'était pas un mauvais juge – aimait la pureté de son timbre, ses audaces rythmiques, l'allégresse et l'intelligence de son scat. Betty Carter ne laissait personne indifférent.

Parmi ses albums, on retiendra *Meet Betty Carter and Ray Bryant* (1955), *I Can't Help It* (1958), *The Modern Sound of Betty Carter* (1960), *At the Village Vanguard* (1970), *What a Little Moonlight Can Do* (1976) et *Feed the Fire* (1993).

Pierre BRETON

CARTER ELLIOTT (1908-2012)

Introduction

Le compositeur américain Elliott Carter s'est affirmé comme l'un des plus importants de son siècle par le développement de processus rythmiques et formels qui, sans faire table rase des concepts traditionnels d'œuvre, ont abouti à de nouvelles formes d'organisation du matériau musical, qui peuvent être caractérisées, selon le musicologue Philippe Albéra, par « une série de termes : polyrythmie, indépendance des voix, athématisme, contrepoint dissonant, structures rythmiques irrégulières... »

• Du néoclassicisme à la modulation métrique

Elliott Cook Carter Jr., né à New York le 11 décembre 1908, étudie auprès de Walter Piston et d'Edward Burlingame Hill à l'université Harvard, où il obtient un *master of arts* en 1932, puis à Paris, avec Nadia Boulanger, de 1932 à 1935 ; de ce fait, ses premières œuvres sacrifient au néoclassicisme qui prévaut alors. Mais il s'éloignera de cette esthétique aux relents « populistes » au bout de dix ans d'incertitudes stylistiques. Son ballet *Pocahontas* (1939), sa *Première Symphonie* (1942) ou son *Holiday Overture* (1944) témoignent de cette période, placée sous l'emprise de Stravinski, d'Hindemith et de Copland.

Elliott Carter. *L'œuvre du compositeur américain Elliott Carter se caractérise par des processus rythmiques et formels nouveaux, fondés sur la polyrythmie et l'indépendance des voix.*

À partir de 1944, Carter se libère de la tonalité, développant un concept rythmique original (que le compositeur Richard Franko Goldman dénommera « modulation métrique », en faisant allusion aux innovations de Charles Ives en la matière) dont les premiers emplois sont consignés dans sa *Sonate pour piano* (1946), sa *Sonate pour violoncelle et piano* (1948), ses *Huit Études et une fantaisie*, pour quatuor à vent (1949), et, surtout, son *Premier Quatuor à cordes* (1950) ; c'est en effet avec cette œuvre que Carter trouve véritablement son langage personnel.

La modulation métrique recouvre des techniques qui visent à changer progressivement de tempo en usant de valeurs irrationnelles (21/8, par exemple). Il s'agit d'un procédé qui possède des conséquences structurelles non négligeables et qui confère à sa musique une souplesse rythmique *extra*-ordinaire.

Copyrighted material

Ceci expliquant cela, la forme n’est plus chez Carter la gestion du matériau mais devient le processus générateur de cette dernière, un processus affectant la nature *et* la qualité du matériau.

À partir de son *Premier Quatuor à cordes* – dans lequel il pense différentes simultanéités événementielles en conférant à chaque partie son individualité propre quant à son allure, à son contour, à sa texture et à sa vitesse –, chaque œuvre de Carter sera le fruit d’une longue maturation.

• Les processus comme scénarios

Ses *Variations pour orchestre* (1955), qui contiennent pour la première fois un accelerando envisagé comme principe structurel et dynamique d’un mouvement entier – le huitième, *Variation VI (Accelerando molto)* –, inaugurent en outre le principe de la caractérisation psychologique des instruments. Carter parle en effet de ses techniques comme de « scénarios » destinés à des musiciens qui doivent aussi être des « acteurs ». Il déclare ainsi en 1955 : « Je considère mes partitions comme des scénarios auditifs dans lesquels les exécutants interviennent comme des personnages avec leurs instruments, soit à titre individuel soit comme participants à l’ensemble. »

Ainsi en est-il de son *Deuxième Quatuor à cordes* (1959), dans lequel il radicalise encore son propos en affectant à chacune des parties de cette pièce des critères propres d’écriture (tant harmoniques que rythmiques), ainsi que des attributs fortement individualisés (intervalles, tempos, caractères) : « Allegro fantastico », « Cadence d’alto », « Cadence de violoncelle »... Ce quatuor, écrit durant la composition du *Double Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre* (achevé en 1961), comporte bien évidemment beaucoup de points communs avec l’œuvre qui l’enserre, et dont les mouvements sont eux aussi bien caractérisés : « Cadence pour clavecin », « Allegro scherzando »...

Chez Carter, les analogies tirées du quotidien ou de la littérature et de la poésie fonctionnent curieusement en second, comme a posteriori. Son *Concerto pour piano* (1965) naît ainsi de son désir d’écrire un concerto dans lequel le soliste et l’orchestre s’opposeraient de plus en plus radicalement, les effets d’un tel dualisme étant contrebalancés par la présence d’un concertino instrumental de sept solistes servant de médiateur et de transmetteur de « suggestions sonores », comme l’écrit Jean-Yves Bosseur ; et ce n’est qu’en le composant, à Berlin, qu’il ressentira la corrélation entre sa volonté d’écriture propre et les résonances qu’il y projette des souvenirs terribles de la Seconde Guerre mondiale (où un « individu » – Hitler – s’opposa à une « foule » qui le combattait).

• La poésie de la transformation

Si, dans son *Concerto pour orchestre* (1969), Carter se propose, à la fois, de traiter l’orchestre en tant que foule d’individus, où chaque membre de la formation serait montré en gros plan, et d’exploiter l’idée de « vagues de sons » (mais cette fois durant 20 minutes et non pas sur un bref laps de temps, comme dans la coda du *Double Concerto*), ce n’est cependant que par la suite qu’il découvre *Vents* de Saint-John Perse et prend conscience que ce poème évoque certains aspects de son idée musicale de départ. Ce texte, qui traite de la « poésie du changement, de la transformation, de la réorientation des sentiments et des pensées », l’aidera à poursuivre son travail jusqu’au moment où, les détails poétiques prenant le pas sur la structure générale et, de ce fait, le gênant, il décidera de désormais l’ignorer. Ce concerto est ainsi avant tout pensé afin de produire « l’image virtuelle » du passage du temps. Mais, finalement, comme l’écrit le compositeur, « ce qui importe, c’est de percevoir, ici, que tout ce matériel d’intervalles et d’accords est le „maintenant“ dont le flux musical, en mouvement constant, altère en permanence les contours ».

Quant à sa *Symphonie de trois orchestres* (1976), son propos premier se résume en l’idée musicale d’une œuvre traversée d’un bout à l’autre par un mouvement dégressif constant évoluant du registre le plus aigu de l’orchestre vers le plus grave. À ce point de départ est associée sa volonté de mélanger plusieurs niveaux sonores, comme dans son *Troisième Quatuor à cordes* (1971). Cependant, au lieu de deux duos jouant leurs propres séries de mouvements, il s’agit ici de trois orchestres se mêlant avant de se séparer (sur le plan harmonique, l’œuvre utilise les 38 possibilités – dont 28 sont renversables – d’un accord de cinq sons). Cette réflexion conduit Carter à repenser à un poème de Hart Crane, *The Bridge*. Il décide alors de s’inspirer d’éléments isolés du poème, qui suggèrent l’idée globale du mouvement des registres de l’aigu vers le grave et celle du croisement de divers caractères. L’œuvre débute ainsi par une vision du port de New York survolé par un goéland et s’achève avec le suicide de Hart Crane. Mais, encore une fois, c’est seulement après avoir trouvé la conception de la musique que Carter eut cette « vision ».

Outre un *Duo pour violon et piano* (1974), un *Quintette de cuivres* proche du théâtre instrumental (1974), *Penthode*, pour cinq groupes de quatre instruments (1985), et *Inner Song*, pour hautbois solo (1992), il faut encore mentionner plusieurs œuvres dont la spécificité réside dans leur rapport à la vocalité : *A Mirror on which to Dwell*, sur des poèmes d’Elizabeth Bishop, pour soprano et ensemble instrumental (1975), *Syringa*, pour mezzo-soprano, basse et onze instruments (1978), *In Sleep, in Thunder*, sur six poèmes de Robert Lowell, pour ténor et quatorze instruments (1981), *Of Challenge and of Love*, sur cinq poèmes de John Hollander, pour soprano et piano (1994), *What Next ?*, opéra en un acte (1998), *Of Rewaking*, pour mezzo-soprano et orchestre (2002), *In the Distances of Sleep*, pour mezzo-soprano et orchestre (2006), *Mad Regales*, pour six voix a cappella (2007) et *What Are Years*, pour soprano et ensemble (2009). Il faut encore mentionner les concertos pour hautbois (écrit en 1987, créé par Heinz Holliger Ie 17 juin 1988), pour violon (1990), pour clarinette (1996), pour violoncelle (composé en 2000 à la suite d'une commande de Daniel Baremboim et de l'Orchestre symphonique de Chicago, créé par Yo-Yo Ma le 27 septembre 2001), pour cor (2006) et pour flûte (écrit en 2008, créé par Emmanuel Pahud le 11 juin 2009). Elliott Carter, devenu centenaire, continue de composer, notamment *Instances*, pour orchestre de chambre (2012), et *12 Short Epigrams*, pour piano (2012). Il meurt le 5 novembre 2012.

Pour être l'un des rares (avec Charles Ives, qu'il connut et fréquenta) à avoir pensé le temps en véritable polyphoniste, Elliott Carter est assurément à la musique ce que Joyce fut à la littérature. N'a-t-il pas déclaré en 1970, à propos du plan de son premier quatuor à cordes : « Ce plan n'est pas seulement semblable à celui de plusieurs œuvres „cycliques“ dans la littérature moderne ; la présentation imbriquée d'idées fait écho à différentes formules caractéristiques que l'on retrouve chez Joyce ou d'autres – le « stream of consciousness », l'« épiphanie », les emplois multiples de la ponctuation, les ambiguïtés grammaticales, les citations. »

Alain FÉRON

Bibliographie

P. Albéra, « Modernité », in J.-J. Nattiez dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. I, *Musiques du XXe siècle*, Actes sud-Cité de la musique, Arles-Paris, 2003
P. Albéra & V. Barras dir., *Elliott Carter. La Dimension du temps. Seize essais sur la musique*, Contrechamps, Genève, 1998
J. W. Bernard dir., *Elliott Carter : Collected Essays and Lectures, 1937-1995*, University of Rochester Press, Rochester (N. Y.), 1997
W. T. Doering, *Elliott Carter : a Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1993
A. Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds : a Conversation with Elliott Carter*, W. W. Norton, New York, 1971
A. Edwards, C. Rosen & H. Holliger, *Entretiens avec Elliott Carter*, Contrechamps, Genève, 1992
D. I. H. Harvey, *The Later Music of Elliott Carter*, Garland, Londres-New York, 1989
J. F. Link, *Elliott Carter : a Guide to Research, ibid.*, 2000
M. Noubel, *Elliott Carter ou Le temps fertile*, Contrechamps, 2000
H. Pollack, *Harvard Composers : Walter Piston and his Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski*, Scarecrow Press, Metuchen (N. J.), 1992
C. Rosen, *The Musical Languages of Elliott Carter*, Library of Congress, Washington (D. C.), 1984
D. Schiff, *The Music of Elliott Carter*, Eulenburg Books, Londres, 1983, 2e éd. Cornell University Press, Ithaca (N. Y.), 1998
E. Stone & K. Stone dir., *The Writings of Elliott Carter : an American Composer Looks at Modern Music*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1977.

CARTER FAMILY

La Carter Family originale associe A. P. Carter, son épouse Sara et leur belle-sœur Maybelle. Ce trio est, au côté de Jimmie Rodgers, le groupe véritablement créateur de la country music commerciale. L’œuvre enregistrée par les Carter entre 1927 et 1941 – plus de 300 titres ! –, composée de ballades anglo-celtiques, de spirituals et d’hymnes, de blues et de folksongs, constitue encore aujourd’hui un des corpus favoris, voire obligés, de beaucoup d’artistes contemporains, que ce soit en folk, en bluegrass ou même en country music plus commerciale.

Le fondateur du groupe, A. P. Carter (Alvin Pleasant Delaney Carter, né le 15 avril 1893 à Maces Springs, en Virginie), est négociant en fruits et parcourt les Appalaches pour son métier. Grand amateur de folksongs, il recueille partout des chansons populaires et des airs de danse qu’il consigne avec minutie. Lorsque A. P. Carter épouse le 18 juin 1915 une musicienne, Sara Dougherty (née le 21 juillet 1898 à Flatwoods, en Virginie), il forme avec elle un duo qui se produit dans les bourgades montagnardes. Désireux d’avoir une réelle carrière commerciale, les Carter arrangent leurs chansons à la mode de l’époque, gomment les aspects les plus rugueux de la musique appalachienne et s’adjoignent les talents d’une parente par alliance, Maybelle Addington (née le 10 mai 1909 à Nickelsville, en Virginie), épouse de Ezra Carter, un frère de A. P. Carter. Maybelle est une musicienne de renom en Virginie, jouant banjo, guitare et autoharpe et chantant d’une voix puissante. Le trio, baptisé Carter Family, conquiert vite un large public et croise en juillet 1927 les pas du producteur Ralph Peer, à la recherche de nouveaux talents. Celui-ci se rend tout de suite compte du potentiel commercial du groupe et l'enregistre. Le succès est immédiat.

Pour élargir le répertoire du trio, A. P. Carter multiplie les expéditions dans les coins les plus reculés des montagnes, souvent en compagnie d'un de ses voisins noirs, le chanteur et guitariste Lesley Riddle, qui influence aussi fortement le style de guitare de Maybelle. La musique des Carter est d'ailleurs de plus en plus centrée sur le jeu de guitare de Maybelle, qui maintient un fort rythme sur les cordes basses de son instrument tout en décrivant les arpèges du morceau. Ce jeu de guitare de Maybelle (dit *Carter-picking*) influencera considérablement les guitaristes de folk et de country music. Sara chante en général en leader, avec une passion vibrante dans la voix, certainement une des clefs du succès du groupe. En quelques années, les Carter s'imposent comme le plus parfait des ensembles appalachiens. Ils enregistrent nombre de futurs grands classiques de la musique populaire américaine : *John Hardy, Worried Man Blues, Keep on the Sunny Side, Wildwood Flower, Foggy Mountain Top, Motherless Children, Wabash Cannonball, Hello Stranger, Coal Miner's Blues...*

Malgré ce succès commercial considérable, des dissensions personnelles minent le trio, qui finit par se dissoudre en 1943. Sara et A. P. Carter avaient divorcé en 1932, ne se rencontrant plus que lors des séances d'enregistrement. Maybelle tente sa chance en soliste puis, au fur et à mesure des années, en compagnie de ses trois filles, Anita, June (qui épousera Johnny Cash) et Helen. Sous le nom de Mother Maybelle and the Carter Sisters, cette nouvelle Carter Family connaîtra à son tour un succès commercial d'importance après la Seconde Guerre mondiale.

A. P. Carter, qui avait abandonné la musique et s'était retiré au pied des Appalaches, meurt à Maces Springs le 7 novembre 1960, quelques mois seulement avant les débuts du folk boom (Bob Dylan, Joan Baez...), qui fera de son répertoire et des disques qu'il avait gravés avec Sara et Maybelle la base du folklore américain.

En 1971, Maybelle Carter enregistre une dernière fois dans le vieux style de la Carter Family en compagnie du groupe de country-rock The Nitty Gritty Dirt Band sur l'album mythique *Will the Circle Be Unbroken*, qui répand la manière Carter bien au-delà des amateurs de country music et dans le monde entier. Maybelle Carter meurt le 23 octobre 1978 à Nashville (Tennessee). Sara meurt le 8 janvier 1979 à San Diego (Californie).

The Carter Family. In the Shadow of Clinch Mountain (Bear Family 15865) présente en douze CD l'intégrale de l'œuvre fondamentale de ce trio. *The Carter Family. 1927-1934* (JSP 7701), plus condensé (cinq CD), s'attache à la période la plus fructueuse du groupe.

Gérard HERZHAFT

CARUSO ENRICO (1873-1921)

Introduction

À l'instar de son strict contemporain, la basse russe Fiodor Chaliapine, l'Italien Enrico Caruso, le plus illustre ténor de son temps et l'un des plus célèbres de l'histoire, va faire triompher sur toutes les scènes du monde une nouvelle manière de chanter, admirablement adaptée aux nouvelles exigences de l'art lyrique propres au xx^{e} siècle naissant, notamment aux personnages vrais – fort éloignés des héros, des rois et des princes – caractérisant les ouvrages véristes : une intelligence des rôles alliée à une expressivité remarquable, un charisme incomparable et un engagement scénique total.

• Rodolfo : un rôle emblématique

Enrico Caruso naît à Naples le 25 février 1873 – deux semaines après Fiodor Chaliapine –, dix-huitième enfant d'une famille très pauvre. À dix ans, il travaille dans une fonderie, tout en apprenant à chanter, le soir, avec un prêtre de son quartier. À quinze ans, employé dans un atelier de mécanique, il continue de prendre des leçons de chant, tant et si bien qu'il finit par débuter sur scène le 16 novembre 1894, à vingt et un ans, dans un obscur ouvrage, *L'amico Francesco*, d'un non moins obscur compositeur amateur, Mario Morelli, au Teatro Nuovo de Naples, pour un cachet de quatre-vingts lires. Petit à petit, on lui confie des rôles plus importants, son répertoire s'étoffe, il prend de l'assurance. Mais c'est l'éloge public que fait de lui le grand ténor italien Fernando De

Lucia qui attire sur sa personne l'attention de quelques directeurs d'opéras : bientôt, il chante sur des scènes de plus en plus connues. En 1897, il auditionne devant Puccini en vue du rôle de Rodolfo pour une reprise de *La Bohème* à Livourne ; il est engagé et tombe fou amoureux de sa Mimì, la soprano Ada Giachetti, avec qui il va entretenir une liaison, et qui, bientôt, lui donnera un fils prénommé Rodolfo.

• Un précurseur

Le 27 novembre 1897, au Teatro Lirico de Milan, Enrico Caruso participe à la création de *L'Arlesiana* de Francesco Cilea (rôle de Federico) ; sa réputation s'établit. Le 17 novembre 1898, il triomphe dans le même théâtre, dans le rôle de Loris lors de la création de *Fedora* d'Umberto Giordano. Encore quelques succès en Italie et, à partir de 1900, la carrière de Caruso devient internationale : il chante à Montevideo, à Saint-Pétersbourg, à Buenos Aires et, le 26 décembre 1900, fait ses débuts à la Scala de Milan, dans Rodolfo, sous la baguette de Toscanini ; trois semaines plus tard, le 17 janvier 1901, il chante Florindo pour la création à la Scala de *Le maschere* de Pietro Mascagni, toujours avec Toscanini. Consacré, il est invité au San Carlo de Naples, dans sa ville natale ; mais son Nemorino de *L'Elisir d'amore* de Donizetti est si mal reçu par ses compatriotes – alors qu'il vient de triompher dans le même rôle à la Scala – qu'il jure de ne plus jamais chanter dans cette ville. Et il tiendra parole. Le 6 novembre 1902, au Teatro Lirico de Milan, il incarne Maurizio lors de la première d'*Adriana Lecouvreur* de Cilea. Désormais célèbre, Caruso débute au Covent Garden de Londres le 14 mai 1902, au Metropolitan Opera de New York le 23 novembre 1903, à Paris en 1904 (à chaque fois dans le Duc de Mantoue de *Rigoletto* de Verdi).

Le 11 mars 1902, Caruso avait participé à la création de *Germania* d'Alberto Franchetti à la Scala (rôle de Federico Loewe). Fred Gaisberg, ingénieur du son de la firme discographique londonienne Gramophone and Typewriter Co., assistait à la représentation. Séduit par la voix de Caruso, il lui demanda d'enregistrer dix chansons. Et, coup de génie en même temps que pressentiment moderne, Caruso accepta de le faire, dans une chambre d'un hôtel milanais, le 11 avril 1902 ; cet événement va bouleverser l'histoire de l'industrie de l'enregistrement sonore : Gaisberg déclarera que les enregistrements de Caruso « avaient mis au monde le gramophone ». Caruso gravera par la suite toute une série de disques pour Gramophone & Typewriter, puis pour la compagnie Victor : ce seront ses meilleurs ambassadeurs. Londres le réclame, et les Parisiens délirent quand il vient chanter *Rigoletto* puis *Fedora*. Mais c'est au Metropolitan Opera de New York qu'il va forger sa gloire mondiale. Le 10 décembre 1910, il y incarne Dick Johnson lors de la création de *La fanciulla del West* de Puccini. Il assurera avec la troupe du Met, où il chantera régulièrement à partir de 1912, quelque 863 représentations (à New York et en tournée) dans 38 rôles différents, les plus fréquents étant Canio (*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo), Radamès (*Aïda* de Verdi), Rodolfo et Cavaradossi (*Tosca* de Puccini).

• Un artiste moderne

Énumérer les étapes de la gigantesque carrière de Caruso serait lassant tant il a chanté, beaucoup et partout, jusqu'à des séries de représentations dans la Plaza de toros de Mexico devant 22 000 spectateurs, enchaînant des tournées parfois exténuantes (ou risquées, comme celle à Cuba où, durant une représentation d'*Aïda*, il échappe à un attentat anarchiste) et des enregistrements de disques répétés (234 airs ou mélodies gravés pour la compagnie Victor). Le

3 décembre 1920, il est blessé par un élément de décor lors d'une représentation de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns au Met ; il ne se remettra pas de cet accident – il apparaît pour la dernière fois sur scène, au Met, le 24 décembre 1920, dans une de ses plus célèbres incarnations, Éléazar dans *La Juive* de Jacques Fromental Halévy –, et c'est à Naples qu'il reviendra pour y mourir, le 2 août 1921, d'un abcès pleuro-pulmonaire ; il n'avait que quarante-huit ans.

À ses débuts, Caruso se montre peu à l'aise dans le haut du registre, et sa voix se rapproche de celle d'un baryton. Mais il met rapidement à profit ce qui pouvait apparaître comme un défaut, alliant le timbre chaleureux du baryton à celui, plus brillant, du ténor, ce qui lui permettra de passer des inflexions les plus sensuelles aux accents les plus passionnés.

Son phrasé ainsi que sa parfaite maîtrise du legato et du portamento lui ont permis d'aborder un vaste répertoire, français – *Le Prophète* (Jean de Leyde), *Faust* (rôle-titre), *Les Pêcheurs de perles* (Nadir), *Manon* (Des Grieux), *La Juive* (Éléazar), *Les Huguenots* (Raoul de Nangis), *L'Africaine* (Vasco de Gama), *Samson et Dalila* (Samson), *Carmen* (Don José)... – et, bien entendu, italien : *L'elisir d'amore* (Nemorino), *La Favorita* (Fernando), *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), *Lucrezia Borgia* (Gennaro), *La Gioconda* (Enzo), *Manon Lescaut* (Des Grieux), *La Bohème* (Rodolfo), *Tosca* (Cavaradossi), *Madama Butterfly* (Pinkerton), ainsi que tous les grands rôles verdiens – *Rigoletto* (le Duc de Mantoue), *Il Trovatore* (Manrico), *La Traviata* (Alfredo), *Un Ballo in Maschera* (Riccardo), *La Forza del Destino* (Don Alvaro), *Aïda* (Radamès)...

Les enregistrements de Caruso ont fait l'objet de nombreuses rééditions, d'abord en 33-tours, puis en CD, notamment sous la houlette de l'ingénieur Ward Marston, qui a procédé à un remarquable travail de restauration, d'abord pour la firme Pearl, au début des années 1990, puis pour Naxos. Caruso laisse le souvenir d'un chanteur exceptionnel, tant par la beauté intrinsèque de sa voix que par la richesse de ses interprétations très épurées et finalement très modernes, alliant la dimension théâtrale à l'attention au texte et à l'intelligence des rôles.

Alain DUAULT

Bibliographie

J. R. BOLIG, *Caruso Records. A History and Discography,* Mainspring Press, Denver (Colo.), 2002
D. CARUSO & T. GODDARD, *Wings of Song : The Story of Caruso,* Minton, Balch & Company, New York, 1928
D. CARUSO, *Enrico Caruso, his Life and Death,* Simon and Schuster, New York, 1945 ; rééd. Greenwood Press, Westport (Conn.), 1987 (*Enrico Caruso, sa vie, sa mort,* trad. H. Claireau, Corrêa, Paris, 1952)
E. CARUSO, *How to Sing : Some Practical Hints,* John Church Co., Londres, 1913 ; rééd. Opera Box, Brooklyn (N.Y.), 1973
E. CARUSO, Jr. & A. FARKAS, *Enrico Caruso : My Father and my Family,* Amadeus Press, Portland (Oreg.), 1990
J. FREESTONE & H. J. DRUMMOND, *Enrico Caruso : his Recorded Legacy,* Greenwood Press, Westport (Conn.), 1978
S. FUCITO, *Caruso and the Art of Singing,* Frederick A. Stokes, New York, 1922 ; rééd. S. Fucito & B. J. Beyer, Dover, New York, 1995
E. GARA, *Caruso, storia di un emigrante,* Rizzoli, Milan, 1947 ; nouv. éd. Cisalpino-Goliardica, Milan, 1973
P. GARGANO, *Una vita, una leggenda : Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo,* G. Mondadori, Milan, 1997
P. GARGANO & G. CESARINI, *Caruso,* Longanesi, Milan, 1990 (avec une discographie établie par M. Aspinall et G. Cesarini)
P. V. R. KEY & B. ZIRATO, *Enrico Caruso : a Biography,* Little, Brown, Boston, 1922 ; rééd. Vienna House, New York, 1972 (contient une liste exhaustive des représentations)
P. M. MARAFIOTI, *Caruso's Method of Voice Production,* D. Appleton, Londres, 1922 ; rééd. Dover, New York, 1981
H. MATHEOPOULOS, *The Great Tenors : From Caruso to Pavarotti,*

Vendome Press, New York, 1999, (*Les Ténors du siècle : de Caruso à Pavarotti*, trad. G. Cohen-Solal La Martinière, Paris, 1999)
J.-P. Mouchon, *Enrico Caruso, 1873-1921. Sa vie et sa voix : étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*, Impr. du Petit-Cloître, Langres, 1966
F. Robinson, *Caruso : his Life in Pictures*, Studio Publications, New York, 1957 (avec une discographie établie par John Secrist)
M. Scott, *The Great Caruso*, Knopf, New York, 1988
T. R. Ybarra, *Caruso : the Man of Naples and the Voice of Gold*, Harcourt, Brace, New York, 1953.

CARVALHO JOÃO DE SOUSA (1745-1798)

Musicien portugais, pédagogue et compositeur ; il est très certainement le plus remarquable compositeur d’opéras de son pays avant Marcos Portugal (1762-1830), lequel fut son élève à Lisbonne. Carvalho suivit les cours du séminaire patriarcal de Lisbonne, puis du conservatoire de S. Onofrio de Naples, avant d’entrer à son tour au séminaire patriarcal comme professeur de contrepoint et maître de chapelle. Il succéda à David Pérez (1711-1778) comme maître de musique de la famille royale (1778-1790). Outre Marcos Portugal, retenons les noms de deux autres de ses élèves, António Leal Moreira (1758-1819) et João José Baldi (1770-1816), dont les œuvres, comme celles de leur maître, sont dans la ligne esthétique de l’école napolitaine, fort appréciée dans le Portugal de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle. Carvalho donna une série de treize opéras de style italien (dont *L’Amore industrioso, L’Eumene, Penelope nella partenza da Sparta, Numa Pompilio*), des *Sonate per Clavicembalo* (un volume), de la musique d’église (deux messes, des répons, des psaumes, un Benedictus).

Pierre-Paul LACAS

CASADESUS ROBERT (1899-1972)

Rares sont les interprètes français qui peuvent prétendre égaler la célébrité américaine de Robert Casadesus : entre celle de Zino Francescatti et celle de Pierre Monteux, son étoile sur le mythique Hollywood Boulevard de Los Angeles semble définir à jamais ce qu’est la France musicale vue depuis le Nouveau Monde. Et, trois ans après sa mort, la ville de Cleveland choisira en 1975 de baptiser de son nom l’un des plus prestigieux concours internationaux de piano des États-Unis.

L’histoire de Robert Casadesus est d’abord celle d’une dynastie. Son grand-père Luis Casadesus (1850-1919), Catalan naturalisé français, est passionné de musique. Neuf de ses enfants survivront ; huit deviendront des musiciens professionnels. Jusqu’à la troisième génération, la plupart de ses descendants passeront par le Conservatoire de Paris. Parmi eux l’histoire retiendra quelques prénoms : Henri (1879-1947) et Marcel (1882-1914), qui ont tenu l’alto et le violoncelle dans l’illustre Quatuor Capet, ainsi que Jean-Claude Casadesus (né en 1935), à la tête de l’Orchestre national de Lille. Robert Casadesus, un des petits-fils de Luis, reste la plus parfaite incarnation de cette longue maturation familiale.

Il naît à Paris le 12 avril 1899. Jusqu’à l’âge de dix ans, il étudie le piano avec une de ses trois tantes, Rose Casadesus (1873-1944), à qui est dévolue la formation musicale de toute la lignée. Très vite, il entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de Louis Diémer. Âgé de quatorze ans à peine, il remporte un premier prix de piano

(1913) et se distingue par un premier prix de composition quelques années plus tard (1916). Après un premier concert en 1917, il est mobilisé et passe les derniers mois de la Première Guerre mondiale sous les armes. Il peut alors reprendre ses études, sanctionnées par un premier prix d'harmonie dans la classe de Xavier Leroux (1919) et le prix Louis-Diémer (1920). En 1921, il épouse Gabrielle L'Hôte. Celle qui devient « Gaby » Casadesus (1901-1999) est une brillante élève de Marguerite Long et de Louis Diémer ; après avoir, à seize ans, obtenu son premier prix de piano au Conservatoire de Paris, elle travaille avec Moritz Moszkowski, Gabriel Fauré, Florent Schmitt et Maurice Ravel ; désormais, sa carrière se confondra avec celle de son mari. Cette même année 1921, Robert Casadesus donne, après avoir étudié l'œuvre avec le compositeur, la première audition de la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Gabriel Fauré. Les débuts de son amitié avec Maurice Ravel datent de 1922. Il est le premier pianiste à proposer, dès 1924, un récital entièrement dédié à l'œuvre de ce musicien. À cette époque il fréquente aussi Manuel de Falla, Florent Schmitt et Albert Roussel. En 1927 naît son fils Jean, promis à une brillante carrière de pianiste et de pédagogue – avec des débuts très remarqués sous la baguette d'Eugene Ormandy – mais qui périra dans un accident de voiture en 1972. Robert Casadesus inaugure, toujours en 1927, la toute nouvelle salle Pleyel. Il commence alors à se produire avec son épouse à quatre mains et à deux pianos. En 1935, il est nommé professeur au Conservatoire américain de Fontainebleau, fondé en 1921 par son oncle Francis Casadesus (1870-1954) et fait ses débuts aux États-Unis sous la direction d'Arturo Toscanini.

C'est dans ce pays que la Seconde Guerre mondiale le surprend. Il s'y fixe provisoirement et donne, en 1941, son premier récital au Carnegie Hall de New York. Le grand violoniste français Zino Francescatti devient, au disque comme au concert, son partenaire régulier. Avec lui, il grave les plus grandes sonates pour violon et piano du répertoire français, ainsi qu'une intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven qui fera date. Il revient en France en 1946 et prend la direction du Conservatoire américain de Fontainebleau. Il poursuit toujours une brillante carrière internationale et enregistre avec de grands chefs comme George Szell et Dimitri Mitropoulos. Quelques mois après la disparition de son fils Jean, il meurt à Paris, le 19 septembre 1972.

Bien que Robert Casadesus se soit illustré dans Mozart et Beethoven, il reste avant tout un ardent défenseur de la musique française de son temps. Il participe en effet à de nombreuses créations : *Sonate pour alto et piano* d'Arthur Honegger avec Henri Casadesus (1920), *Sonate pour violon et piano* de Guy Ropartz avec Georges Enesco (1927), *Trois pièces pour piano* op. 49 d'Albert Roussel (1934). Arthur Honegger lui dédie la dernière de ses *Sept Pièces brèves pour piano* (1920). Son interprétation de l'œuvre de Maurice Ravel, marquée par les conseils de l'auteur lui-même, fait partie des plus incontournables références.

Français par le répertoire, Robert Casadesus l'est plus encore par le style pianistique. Goût pour l'épure aérienne, clarté et précision du trait, élégance de la ligne et limpidité du son définissent un jeu très articulé, parfois même désincarné à l'excès. Son esthétique, faite de pudeur, d'équilibre mais aussi de virtuosité digitale se refuse à la sensualité sonore ainsi qu'aux abandons et à la violence de la passion. Un impressionnant classicisme, aux frontières parfois de la sécheresse et de la froideur.

Son activité de compositeur est, en revanche, très méconnue. Rares sont en effet les grands interprètes qui ont laissé une œuvre aussi vaste et diversifiée. Le piano y est bien sûr à l'honneur avec des préludes (1924), des études (1940), une *Toccata* (1946), les *Enfantines* (1953), quatre sonates (1931, 1941, 1948, 1957)... Rien de très révolutionnaire dans ces pages modales qui fuient tout chromatisme mais une austère gravité qui mérite l'attention. Son catalogue de musique de chambre est plus fourni encore : deux quintettes, quatre trios à cordes, quatre quatuor à cordes, sept sonates pour instruments divers. Ajoutons à cela sept symphonies – certaines ont été dirigées par Leonard Bernstein et Dimitri Mitropoulos – et huit concertos, dont un *Concerto pour trois pianos et orchestre à cordes* (1964), qu'il joue pour la première fois à New York, le 24 juillet 1965, avec sa femme et son fils Jean. Comme pour prolonger un peu plus encore cette quête familiale qui l'avait porté au sommet.

On pourra consulter *Mes noces musicales*, de Gaby Casadesus (Buchet-Chastel, Paris, 1996) et *Casadesus l'intemporel*, de Jean Roy (Buchet-Chastel, 1999).

Pierre BRETON

CASALS PABLO (1876-1973)

Introduction

Violoncelliste, mais aussi pianiste, chef d'orchestre et compositeur, le Catalan Pablo Casals fut un maître incomparable de son instrument, dont il a fait notablement évoluer la technique en perfectionnant l'usage de l'archet. Peu d'interprètes ont eu une stature humaine et musicale de son envergure. Mstislav Rostropovitch lui-même considérait Casals comme le plus grand nom de toute l'histoire du violoncelle.

• Interprète plus que virtuose

Pau Casals i Defilló (Pablo est son prénom en castillan) naît à El Vendrell, en Catalogne, le 29 décembre 1876. Après s'être initié très jeune à divers instruments (piano, violon, flûte et orgue), l'adolescent entre en 1888 à l'Escola municipal de música de Barcelone, où il travaille le violoncelle avec José García, l'harmonie avec José Rodoreda, le piano avec Joaquín Malats et Francisco Costa Llobera. En 1890, il découvre les *Six Suites pour violoncelle* seul de Jean-Sébastien Bach qu'il allait faire découvrir au monde entier. Le 23 février 1891, il donne son premier concert public, au Teatro Novedades de Barcelone. Pour subvenir à ses besoins, il joue dans des cafés de la métropole catalane, notamment au Cafè Tost et à La Pajarera. Il se lie d'amitié avec le compositeur catalan Enrique Granados. C'est au Tost qu'Isaac Albéniz le remarque et lui remet une lettre de recommandation pour le comte de Morphy, secrétaire de la reine régente d'Espagne Marie-Christine. Grâce à la protection et aux subsides de celle-ci, il entre en 1893 au Conservatorio de música y declamación de Madrid, où il va étudier avec Tomás Bretón (composition) et Jesús Monasterio (musique de chambre). Après un court séjour à Bruxelles au début de 1895, où il est déçu par l'accueil que lui réserve Edouard Jacobs au Conservatoire, il gagne Paris, où il va se contenter d'un obscur poste de deuxième violoncelliste au théâtre des Folies-Marigny à Paris – la reine Marie-Christine lui a coupé les subsides. De retour à Barcelone, il est nommé en novembre 1896 professeur de violoncelle au Conservatoire du Liceu ; il obtient également un poste de violoncelliste dans l'orchestre du Théâtre du Liceu.

• La notoriété et l'engagement

Le 20 mai 1899, il débute à Londres, au Crystal Palace, en interprétant le *Concerto pour violoncelle* d'Édouard Lalo ; le 20 août, il donne un concert privé pour la reine Victoria à Osborne House, dans l'île de Wight. C'est le grand chef français Charles Lamoureux qui donne le véritable coup d'envoi de la carrière internationale de Pablo Casals, en l'invitant à jouer à Paris avec son orchestre. Il se produit devant la reine Élisabeth de Belgique, qui devient l'amie de toute une vie. En 1901, il accomplit sa première tournée aux États-Unis. En 1903, il grave, sur un cylindre, son premier enregistrement. Lors d'un deuxième séjour aux États-Unis, en 1904, il joue le 15 janvier, à la Maison-Blanche, devant le président Theodore Roosevelt ; le 9 mars, il débute au Carnegie Hall de New York en donnant la première américaine de *Don Quichotte* de Richard Strauss sous la baguette du compositeur.

Pablo Casals s'installe à Paris, où il fonde, avec le pianiste Alfred Cortot et le violoniste Jacques Thibaud, l'illustrissime trio Cortot-Thibaud-Casals, qui donne son premier concert le

28 décembre 1906 et se produira jusqu’en 1933. C’est à cette époque que Casals rencontre Scriabine et Rimski-Korsakov. À partir de 1910 environ, il joue sur un violoncelle de Matteo Goffriller. Durant la Première Guerre mondiale, il réside aux États-Unis. En 1919, il retourne dans sa Catalogne natale, participe en 1920 à la fondation, avec Cortot et Thibaud, de l’École normale de musique de Paris, crée l’Orquestra Pau Casals, qui donne son premier concert le 13 octobre 1920, à Barcelone. En 1922, il fait ses débuts de chef d’orchestre. En mai 1926, il fonde une association de concerts destinée à faire découvrir la musique classique aux travailleurs, l’Associació Obrera de Concerts.

Pablo Casals, 1952. *«La musique doit aboutir à quelque chose de plus grand; elle doit faire partie de l'humanité. Le musicien est avant tout un homme et son attitude dans la vie a plus d'importance que sa musique», Pablo Casals, in «Ma Vie racontée à Albert E. Kahn», 1979).*

Casals adhère passionnément à la jeune République espagnole, proclamée en 1931, et refuse de jouer, à partir de 1933, dans l'Allemagne hitlérienne, en déclinant l'invitation faite par Wilhelm Furtwängler de se produire avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. La guerre civile espagnole le marque profondément, et il s'expatrie en 1939 pour habiter Prades, une petite ville française

Copyrighted material

proche de la frontière, et où il va se dépenser sans compter pour les réfugiés espagnols. En 1945 il renonce aux concerts pour protester par son silence contre l'indulgence avec laquelle les démocraties occidentales considèrent le régime du général Franco. Il ne reprendra l'archet et la baguette qu'en 1950, pour le bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, en inaugurant le 2 juin le premier festival de Prades, qu'il a fondé avec le violoniste Alexander Schneider. Cette petite ville va devenir un lieu de pèlerinage – centré sur Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms – où se rassemblera chaque été tout ce qui compte dans le monde musical : Rudolf Serkin, Mieczysław Horszowski, Isaac Stern, Clara Haskil, William Primrose, Eugene Istomin, Szymon Goldberg, Pierre Fournier, Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin, Sándor Végh, Wilhem Kempff, David Oistrach, Julius Katchen...

En 1956, Pablo Casals s'établit à San Juan de Porto Rico – sa mère était née dans cette île, à Mayagüez. Il y fonde un festival de musique, le festival Casals, dont la première édition a lieu en 1957 ; il crée l'Orquestra Simfònica de Puerto Rico ainsi que le Conservatoire de cette ville. Il donne encore, malgré son grand âge, quelques concerts, dont l'nn à la Maison-Blanche, devant le président Kennedy, le 13 novembre 1961. II participe une dernière fois au festival de Prades en 1966 avant de mourir à San Juan de Porto Rico, le 22 octobre 1973.

Gabriel Fauré a dédié à Pablo Casals sa *Sérénade*, pour violoncelle et piano (1908), George Enesco sa *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* (1935). Casals a créé la *Fantasia on Sussex Folk Tunes*, pour violoncelle et orchestre, de Ralph Vaughan Williams (1929).

Pablo Casals fut également un compositeur prolifique. Il nous a laissé des œuvres pour orchestre – parmi lesquelles une *Sardana pour un orchestre de violoncelles* (1927) –, de la musique sacrée, des pièces de musique de chambre, des mélodies et des pièces pour chœurs... Une de ses œuvres les plus jouées est l'oratorio *El pessebre*, sur un texte de Joan Alavedra, achevé à Porto Rico en 1960 et qu'il dirigera dans le monde entier en 1962.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Alavedra, *L'Extraordinària vida de Pau Casals*, Proa, Barcelone, 1969 ; *Pau Casals*, Aedos, Barcelone, 1975

R. Baldock, *Pablo Casals*, Northeastern University Press, Boston, 1993

D. Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, University of California Press, Berkeley, 1980 (Casals et l'art de l'interprétation, Buchet-Chastel, Paris, 1980)

P. Casals, *Joys and Sorrows. Reflections, by Pablo Casals as told to Albert E. Kahn*, Simon and Schuster, New York, 1970 (trad. de l'américain par J.-B. Blandenier, *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, Stock, Paris, 1979)

A. Conte, *La Légende de Pablo Casals*, Proa, Perpignan, 1950

J. M. Corredor, *Casals. Biografía Ilustrada*, Destino, Barcelone, 1967 ; *Converses amb Pau Casals, autobiografia dialogada*, 1955 (*Conversations avec Pablo Casals, souvenirs et opinions d'un musicien*, Albin Michel, Paris, 1955, éd. augm. coll. Pluriel, Hachette, Paris, 1982)

J. Descals, *Pau Casals*, March Editor, Barcelone, 2006

A. Forsee, *Pablo Casals : Cellist for Freedom*, Crowell, New York, 1965

H. Garza, *Pablo Casals*, Chelsea House, New York, 1993

B. Gavoty, *Pablo Casals*, Kister, Genève, 1955

D. Goodnough, *Pablo Casals : Cellist for the World*, Enslow Publishers, New York, 1997

H. L. Kirk, *Pablo Casals : a Biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1974

E. Vives de fabregas, *Pau Casals*, Rafael Dalmau, Barcelone, 1966.

CASELLA ALFREDO (1883-1947)

Compositeur, pianiste et chef d’orchestre italien, Casella est l’une des personnalités dominantes de la vie musicale de la péninsule entre les deux guerres. Né à Turin, il étudie avec Antonio Bazzini (l’auteur de la fameuse *Ronde des lutins*) et Giuseppe Martucci avant de venir travailler à Paris en 1896. Il entre au Conservatoire dans les classes de Xavier Leroux (harmonie), Louis Diémer (piano) et Gabriel Fauré (composition) et remporte un premier prix de piano en 1899. Il découvre alors les grands courants de la musique moderne et commence une carrière de pianiste. Entre 1906 et 1909, il tient le clavecin à la Société des instruments anciens que dirige Henri Casadesus. En 1909, par réaction contre l’académisme de la Société nationale de musique, il participe, avec Ravel, Caplet, Schmitt et Koechlin, à la fondation de la Société de musique indépendante (S.M.I.), dont il est le secrétaire général. Trois ans plus tard, il fait ses débuts de chef d’orchestre en dirigeant les concerts populaires du Trocadéro (1912). À la même époque, il est l’assistant d’Alfred Cortot au Conservatoire de Paris (1912-1915).

De retour en Italie, il est professeur au Liceo musicale di Santa Caecilia de Rome (1915-1923) et fonde, en 1917, la Società italiana di musica moderna à Rome qui devient, en 1923, la section locale de la S.I.M.C. (Société internationale de musique contemporaine). De 1927 à 1929, il séjourne aux États-Unis, où il dirige les fameux Boston Pops. En 1930, il forme le Trio Italiano avec Alberto Poltronieri et Arturo Bonucci et il participe à la création du festival de Venise, qu’il dirige jusqu’en 1934. En 1932, il est à nouveau professeur de piano à l’académie Sainte-Cécile de Rome et l’un des fondateurs de l’Accademia musicale Chigiana de Sienne où il enseigne le piano, la direction d’orchestre et l’esthétique musicale jusqu’en 1946. L’éclectisme de Casella le conduit à s’intéresser à la musique ancienne : il joue un rôle essentiel, avec Malipiero, dans la redécouverte de la musique de Monteverdi et de Vivaldi. Tout au long de sa vie, il s’est en outre adonné à la critique musicale avec une compétence et une lucidité qui font de lui, dans ce domaine, l’égal d’un Schumann ou d’un Dukas.

L’œuvre de Casella s’échelonne sur les quarante premières années du siècle et reflète les grandes tendances de cette époque : il recueille d’abord l’héritage post-romantique (*Symphonies n° 1*, 1905 ; *Symphonie n° 2*, 1908) mais renie vite cette première tendance lorsqu’il adhère à la S.M.I. Émule de Stravinski puis de l’atonalisme, il connaît une période néo-classique avant que ne se dégage sa véritable personnalité, au milieu des années vingt. Il participe, avec Respighi et Malipiero, au renouveau de la musique symphonique et instrumentale en Italie. Mais il se montre le plus éclectique des trois, sachant s’intéresser à toutes les tendances. Sa personnalité, très affirmée sur le plan humain comme dans le domaine culturel, a peut-être étouffé sa carrière de compositeur, à laquelle la postérité n’a pas rendu justice.

Au sein d’une production très abondante on retiendra, dans le domaine symphonique et choral, les trois symphonies (1905, 1908 et 1940), *Italia* (1909), *Pupazzetti* (1919), *Scarlattiana* pour piano et orchestre (1926), le *Concerto pour violon* (1928), le *Triple Concerto* (1933), le *Concerto pour violoncelle* (1935), les deux *Concertos pour orchestre* (1937 et 1943), *Paganiniana* (1942), la *Missa solemnis « pro pace »* (1944) ; pour le piano, deux séries *À la manière...* (1911 et 1913), la seconde en collaboration avec Ravel ; dans le domaine de la musique de chambre, deux sonates pour violoncelle et piano (1907 et 1927), *Cinq Pièces pour quatuor à cordes* (1920), un *Concerto pour quatuor* (1924) et un *Trio* (1933) ; pour la scène, des ballets, dont *La Giara*, d'après Pirandello (1924), et trois opéras, dans lesquels il revient à l'approche baroque du mythe antique : *La Donna serpente* (1928-1931), *La Favola d'Orfeo* (1932) et *Il Deserto tentato* (1937). Parmi ses écrits, on retiendra les biographies qu'il a consacrées à Stravinski (1928-1947), Jean-Sébastien Bach (1942) et Beethoven (1949).

Alain PÂRIS

CASH JOHNNY (1932-2003)

Autant par son talent que par ses frasques et ses tribulations, Johnny Cash a acquis le statut de légende vivante dans la country music et dans le monde du rock. Cette image ne doit pas masquer pour autant l’exceptionnelle qualité d’une œuvre prolifique, dense et riche. Cash fut un continuateur et un modernisateur de la tradition appalachienne, un des vrais créateurs du rockabilly, une superstar de Nashville, avant d’inspirer en partie le courant rénovateur de la country music des années 1970.

D’une famille extrêmement pauvre de l’Arkansas, où il naît à Kingsland le 26 février 1932, affublé en guise de prénom des étranges initiales J. R., Cash est initié à la musique par sa mère, qui chante des folksongs et joue de la guitare. Après divers jobs en usine, Cash s’engage dans l’U.S. Air Force en 1950 et c’est là qu’il commence vraiment à composer poèmes et chansons et à jouer dans divers orchestres militaires. À sa démobilisation en 1954, Johnny s’installe à Memphis, forme son trio avec le guitariste Luther Perkins et le bassiste Marshall Grant, et auditionne pour Sam Phillips, qui l’enregistre pour son label Sun Records sous le nom de Johnny Cash and the Tennessee Two. Les morceaux *Cry, Cry, Cry* et *Hey, Porter* (1955), dans lesquels le jeu de guitare électrique limité mais très efficace de Luther Perkins dégage une forte atmosphère de rockabilly, deviennent instantanément des succès. Cash est alors engagé par le Louisiana Hayride, un des grands spectacles sudistes de country music. Les années suivantes, il enregistre pour Sun une première œuvre à l’orchestration rudimentaire mais qui met en valeur sa voix grave et profonde ainsi que la qualité de ses textes, qui sont autant de regards doux-amer portés sur la société sudiste : *So Doggone Lonesome, Folsom Prison Blues, I Walk The Line, Ballad of the Teenage Queen, Get Rhythm*... L'homme, aussi laconique et tranchant que sa musique, construit également son image, en se donnant une apparence physique et vestimentaire à l'unisson de sa musique : un Man in Black (un « homme en noir »). En quelques années, Cash devient l'une des plus grosses vedettes de la country music. Il signe en 1958 un contrat avec le grand label Columbia, pour lequel il va enregistrer à un rythme soutenu et obtenir succès sur succès.

Même si la vague du rockabilly cède la place à un Nashville sound plus sucré, Cash réussit à préserver sa musique, ne s'adjoignant que les talents d'un batteur et n'acceptant qu'ici et là des arrangements plus commerciaux. Mais les tournées incessantes et, aussi, des difficultés personnelles commencent à miner l'homme, qui sombre dans l'alcool et la drogue. Arrêté à El Paso en 1964, il est condamné à la prison et voit toutes les portes de la prude et bien pensante Nashville se fermer à un artiste dont les compositions et la manière de vivre avaient d'ailleurs toujours dérangé. Mais Cash réussit à surmonter ses démons. Il épouse en 1968 June Carter et devient membre de la nouvelle Carter Family, qui comprend l'un des membres fondateurs du célèbre groupe, Maybelle Carter, mère de June. Il grave plusieurs albums live auprès d'un auditoire de prisonniers (*Johnny Cash at Folsom Prison*, 1968 ; *Johnny Cash at San Quentin*, 1969), participe au célèbre album de Bob Dylan *Nashville Skyline* (1969), entreprend une carrière cinématographique qui révèle sa forte présence (*A Gunfight* de Lamont Johnson, avec Kirk Douglas, 1971) et lance son show télévisé, qui va faire beaucoup pour répandre sa popularité dans tous les États-Unis.

Avec des textes toujours très puissants et décapants, Johnny Cash renoue alors avec le succès commercial, cette fois autant dans les hit-parades de country que dans ceux de rock ou de variétés : *Flesh and Blood, If I Were a Carpenter, Singing in Vietnam Talking Blues, Man in Black*... Il enregistre aussi plusieurs albums autour d'un thème – les Amérindiens, la construction du chemin de fer, les travailleurs des mines de charbon, le Far West –, qui sont aujourd'hui considérés comme autant de grands classiques de la country music et du folk.

Sans qu'il l'ait voulu, sa figure et son œuvre sont une source d'inspiration pour le mouvement outlaw (« hors-la-loi »), qui va bouleverser la country music dans les années 1970 et déplacer l'axe de cette musique de Nashville à Austin, au Texas. Cash est alors souvent associé aux « Outlaws » les plus célèbres – Waylon Jennings, Willie Nelson, Kris Kristofferson, Hank Williams, Jr. –, avec lesquels il enregistre plusieurs albums et participe à des spectacles et à des films.

Malgré la maladie, Cash continue d'enregistrer des albums souvent aussi inattendus qu'attachants : *American Recordings* (1994), *Unchained* (1996), *Solitary Man* (2000), *The Man Comes Around* (2002). Il continue également de gratifier l'Amérique de ses jugements d'enfant terrible de la country. Quatre mois après la mort de sa femme June, le 15 mai 2003, Johnny Cash disparaît le 12 septembre 2003 à Nashville. Leurs filles respectives, les chanteuses Carlene Carter et Rosanne Cash, perpétuent la tradition de cette famille qui a marqué de façon indélébile l'histoire de la musique américaine.

Up Through the Years, 1955-1957 (Bear Family BCD 15247) constitue une indispensable sélection de l'œuvre de Cash pour Sun

Records. Trois remarquables coffrets couvrent les riches enregistrements de Cash pour Columbia : *The Man in Black. 1954-1958*, *The Man in Black. 1959-1962* et *The Man in Black. 1963-1969* (Bear Family BCD 15517-5, 15562 et 15588).

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

J. CASH, *Man in Black*, Zondervan, Grand Rapids (Michigan), 1975
J. CASH & P. CARR, *Cash : the Autobiography*, Harper, San Francisco, 1997.

CASH JUNE CARTER (1929-2003)

Chanteuse et guitariste de country music. Dans les années 1960, Maybelle Carter, la mère de June, crée avec ses trois filles Helen, June et Anita le groupe des Carter Sisters, qui prend la relève de la Carter Family. Les Carter Sisters accompagnent notamment Johnny Cash en tournée à partir de 1961, puis dans son émission télévisée, popularisant des chansons comme *If I Were A Carpenter* ou *Jackson*. En 1968, June Carter épouse Johnny Cash en troisièmes noces. Ce dernier lui doit un de ses hymnes, la chanson *Ring of Fire*, composée avec Merle Kilgore, et qui évoque les démons du chanteur (alcool, drogue...). Parallèlement, June mène une carrière d'actrice à la télévision et au cinéma (elle joue notamment dans *Le Prédicateur*, de et avec Robert Duvall, 1997). Son album *Press On*, où elle s'accompagne à l'autoharpe, lui permet d'obtenir en 1999 le Grammy Award de folk traditionnel.

E.U.

CASTELNUOVO-TEDESCO
MARIO (1895-1968)

Compositeur de style néo-romantique. D’origine italienne, Mario Castelnuovo-Tedesco se fixa aux États-Unis en 1939, à la suite de la politique antisémite de Mussolini. Il travailla sous la direction de E. Del Valle pour le piano et de I. Pizzetti pour la composition. Il enseigna au conservatoire de Los Angeles et fut un compositeur fécond. Il écrivit notamment deux concertos pour piano, trois pour violon (le deuxième, *Les Prophètes*, date de 1939), un pour violoncelle et un pour guitare. Ses œuvres pour orchestre comprennent entre autres douze ouvertures pour des pièces de Shakespeare, dont il mit en musique vingt-sept sonnets et des poèmes. Parmi ses opéras, citons *La Mandragora* (1926), *Bacco in Toscana* (1931), *Aucassin et Nicolette* (1938-1952), *Le Marchand de Venise* (1956-1961) et *Tout est bien qui finit bien* (1957). Ses nombreuses pièces pour piano sont conçues souvent comme des poèmes symphoniques en miniature. Ses lieder conservent les qualités mélodiques de l’école italienne et sont empreints de lyrisme parfois un peu facile. Il aime l’harmonie élégante et somptueuse. Il écrivit aussi de la musique de cinéma, notamment celle du film de René Clair *Dix Petits Indiens* (*And Then There Were None*, 1945).

E.U.

CATÁN DANIEL (1949-2011)

Compositeur prolixe et éclectique – à son catalogue figurent des œuvres orchestrales, de la musique de chambre, des ballets... –, l’Américain d’origine mexicaine Daniel Catán est avant tout connu pour ses opéras. Il est l’un des principaux représentants de l’opéra contemporain en langue espagnole.

Daniel Catán naît le 3 avril 1949, à Mexico. Diplômé de philosophie de l’université du Sussex (Grande-Bretagne) en 1970, il étudie ensuite la musique à l’université de Southampton (Grande-Bretagne) puis à l’université de Princeton (New Jersey), où il suit notamment les cours de Milton Babbitt, de James K. Randall et de Benjamin Boretz, et il obtient en 1977 un doctorat en composition et en théorie de la musique. De 1983 à 1989, il occupe les fonctions d’administrateur musical du Palacio de Bellas Artes (Palais des beaux-arts) de Mexico. En 1994, la représentation à San Diego de son premier opéra, *La hija de Rappaccini* (sur un livret de Juan Tovar d’après l’adaptation théâtrale, par Octavio Paz, de la nouvelle *Rappaccini’s Daughter – La Fille de Rappacini* – de Nathaniel Hawthorne, créé au Palacio de Bellas Artes le 25 avril 1991), offre à Daniel Catán l’honneur de devenir le premier Mexicain à voir produire un ouvrage lyrique aux États-Unis.

À son catalogue figurent plusieurs autres opéras importants : *Florencia en el Amazonas,* écrit en collaboration avec Gabriel García Márquez et Marcela Fuentes-Berain, d’après *L’Amour aux temps du choléra* de García Márquez, est le premier opéra en langue espagnole commandé par une grande institution lyrique américaine, en l’occurrence le Houston Grand Opera, où il est créé le 25 octobre 1996 ; *Salsipuedes : A Tale of Love, War and Anchovies*, commande du Houston Grand Opera pour célébrer son cinquantième anniversaire, est une comédie grinçante sur un livret d’Alberto et Francisco Hinojosa créée en 2004 ; le dernier ouvrage lyrique achevé par Daniel Catán, *Il Postino*, sur un livret du compositeur, d’après le roman *Une ardente patience* d’Antonio Skármeta, et le film italien éponyme réalisé par Michael Radford en 1994, remporte un vif succès à l’Opéra de Los Angeles, où il est créé le 25 septembre 2010, avec son ami Plácido Domingo dans le rôle principal du poète Pablo Neruda, créé au cinéma par Philippe Noiret. Le Théâtre du Châtelet, à Paris, accueillera en juin 2011 la création en France d’*Il Postino*, toujours avec Plácido Domingo, dans une coproduction entre l’Opéra de Los Angeles, le Theater an der Wien de Vienne et le Châtelet.

Grâce à des ouvrages accessibles, au style néo-romantique exubérant, Daniel Catán, qui s’inscrit dans la lignée de Puccini, Debussy, Richard Strauss et Korngold, aura conquis une très large audience.

Daniel Catán meurt brutalement à l’âge de soixante-deux ans, le 9 avril 2011, à Austin (Texas), où il travaillait en résidence à la Butler School of Music de l’université du Texas ; il préparait son cinquième ouvrage lyrique, *Meet John Doe*, d’après le film de Frank Capra (*L’Homme de la rue*, 1941).

Parmi ses autres œuvres, il faut mentionner *En un Doblez del Tiempo*, pour orchestre (1982), *Mariposa de Obsidiana*, pour soprano ou mezzo-soprano, chœur et orchestre (1984), *Encantamiento*, pour flûte et harpe (1989), la suite orchestrale

Florencia en el Amazonas (2003), *Caribbean Airs*, pour orchestre (2007).

Barbara A. SCHREIBER

CAUX DANIEL (1940-2008)

Musicologue et essayiste français. Dès la fin des années 1960, Daniel Caux commence à s'intéresser aux musiques « divergentes » (par rapport à un marché discographique en pleine mutation via le rock et la pop). Il exprime dans *Combat*, *Jazz Hot* puis plus largement dans *L'Art vivant* et par la suite dans *art press* son intérêt pour le free jazz et les avant-gardes américaines nées au croisement de l'œuvre de John Cage et des traditions musicales indiennes. En 1970, il va inviter à l'occasion des éphémères Nuits de la fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence (en parallèle à une exposition sur l'art américain) quelques artistes qui feront date. On put ainsi découvrir les hymnes flamboyants d'Albert Ayler, les symphonies intergalactiques du Sun Ra Arkestra, les arabesques sonores de Terry Riley, les *Dream Houses* de La Monte Young – autant de concerts qui ont marqué durablement les esprits. Par la suite, Daniel Caux poursuit son exploration des musiques minimalistes en faisant venir Steve Reich au Théâtre de la Musique (1971) et Philip Glass au festival d'Automne (1973). Il est également le directeur artistique du label de disques Shandar qui donnera des enregistrements, entre autres, de Cecil Taylor, Albert Ayler, Sun Ra, Terry Riley, François Tusques, Guitares Dérive. Le souci de faire partager son goût des musiques « autres » – techno comprise – s'exprimera aussi, de 1970 à 2002, à travers la radio et la production régulière d'un grand nombre d'émissions pour France Culture et France Musique. Avec, en parallèle, des cycles de concerts organisés au Théâtre de la Ville et dans d'autres lieux, comme les Journées des musiques arabes présentées en 1984 et 1985 au Théâtre de Nanterre-Amandiers.

Daniel Caux est l’auteur d’essais consacrés en particulier à John Cage, aux musiques répétitives et à la musique arabe.

E.U.

CAVALIERI EMILIO DE’ (av. 1550-1602)

D’abord organiste de l’oratorio del Santissimo Crocifisso à Rome, sa ville natale, Cavalieri devint, en 1588, inspecteur général des Arts de Ferdinand de Médicis et fut à Florence membre du cercle que le comte Bardi réunissait dans son palais. Cette *camerata* eut une influence décisive sur la création de l’opéra et de l’oratorio, et Cavalieri en est le premier témoin. Si, en effet, les *intermedii* qu’il composa en 1589 pour le mariage du duc Ferdinand sont encore d’un style très traditionnel, dès l’année suivante *Il Satiro* et *La Disperazione di Fileno* illustrent le nouveau *stile rappresentativo* dont on discutait dans le cercle Bardi : il fut ainsi le premier à le mettre en pratique dans une œuvre suivie. Avec la poétesse Laura Guidiccioni, qui avait écrit le texte de ces deux œuvres, il composera encore *Il Giuoco della cieca* (1695), adaptation d’une partie du *Pastor fido* de Guarini. Cavalieri est donc, de manière incontestable, le créateur des premiers essais d’opéra. Il est aussi celui de l’oratorio. La *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, sur un texte d’Agostino Manni, fut représentée en 1600 à l’oratoire Santa Maria in Vallicella, où depuis 1580 Philippe Néri organisait ses fameuses soirées musicales. Cette œuvre est encore proche du drame liturgique, puisque destinée à être jouée sur scène, et même dansée : Cavalieri donne dans sa préface de nombreuses indications dans ce sens. Mais elle fait plus que préfigurer l’oratorio proprement dit : elle en est la première esquisse. Œuvre dramatique donc, utilisant sur un sujet sacré le tout nouveau style de récitation musicale ; œuvre allégorique (les personnages en sont l’Âme, le

Corps, le Temps, le Monde, le Plaisir) et didactique, elle suit clairement toutes les intentions de Philippe Néri et de la Contre-Réforme. Le récitatif y est encore un peu maladroit, constitué de courts fragments que les cadences trop fréquentes rendent monotone : Peri et Caccini qui, en cette même année 1600, font entendre leur *Euridice* apporteront plus de souplesse et de maîtrise. Mais pour l'opéra comme pour l'oratorio, le pas décisif a bien été fait, dans les dix dernières années du XVIe siècle, par Cavalieri.

Philippe BEAUSSANT

CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)

Introduction

En forgeant un nouveau style lyrique qui influencera l’Europe entière, Pier Francesco Cavalli s’affirme comme le plus important compositeur dramatique après Claudio Monteverdi. Sa carrière est indissociablement liée à l’histoire des institutions musicales vénitiennes : il grandit au sein de la *Capella ducale* de la basilique Saint-Marc, dont il gravira un à un tous les degrés de la hiérarchie, et les premiers théâtres lyriques publics et payants de Venise verront la création de la plupart de ses opéras.

• Une carrière vénitienne

Pier Francesco Caletti Bruni naît le 14 février 1602 à Crema, dans une des provinces de la *terra ferma* (possessions continentales de la Sérénissime République), située dans la plaine lombarde, non loin de Milan. De 1614 à 1616, cette cité est placée sous l’autorité d’un nouveau *podestà* (gouverneur), Federico de Cavalli. Sans doute séduit par la voix du jeune Pier Francesco, ce riche patricien prend l’enfant sous sa protection, l’emmène avec lui à Venise en 1616 et se charge financièrement de ses études. Le 18 février 1617, l’enfant est inscrit dans les registres de la maîtrise de la basilique Saint-Marc sous le nom de Pietro Francesco Brnni Cremasco.

Claudio Monteverdi (1567-1643) avait été nommé *maestro della Capella* en 1613 : dès son arrivée, Pier Francesco peut donc travailler sous sa direction. Adulte, il deviendra l'un de ses plus proches collaborateurs, et il témoignera longtemps après la mort de son maître de toute l'estime qu'il avait pour lui, assurant les reprises et les éditions posthumes de ses œuvres. Le talent particulier du jeune *puer cantor* est très vite décelé. En 1620, il est nommé organiste à l'église Santi Giovanni e Paolo, recevant 30 ducats de salaire annuel (il sera destitué de ce poste pour d'obscures raisons en 1630). En 1625, sa première composition est publiée par Leonardo Simonetti à Venise dans un recueil de motets pour voix seule – la *Ghirlanda Sacra* –, parmi d'autres pièces de Monteverdi, d'Alessandro Grandi, de Giovanni Rovetta, notamment. Il est appointé comme ténor de la *Capella ducale* à partir de 1628. En 1630, il épouse Maria Sozomeno, une jeune fille d'une famille patricienne, les Sozomeni, qui mourra en septembre 1652. Son salaire est régulièrement augmenté, et il se présente en 1639 au poste de second organiste de la basilique. Sa nomination sera confirmée le 22 janvier 1640, les registres mentionnant cette fois le nom de Francesco Caletti, *detto Cavalli*, pseudonyme qu'il avait adopté en hommage à son ancien protecteur. L'année 1639 est doublement décisive : outre sa réussite au concours de second organiste, elle voit le 24 janvier la création triomphale des *Nozze di Teti e di Peleo*, son premier opéra (sur un livret de Orazio Persiani), au Teatro San Cassiano de Venise. Cet établissement avait été, en 1637, le premier à produire des spectacles lyriques publics et payants en Europe.

• Le « maestro di capella » de Saint-Marc

Parallèlement à sa carrière de compositeur d'opéras, Cavalli poursuit son ascension dans la hiérarchie de la *Capella di San Marco*. Dès 1640, il obtient une nouvelle augmentation, et ce

« second organiste » reçoit 200 ducats par an, tandis que Monteverdi (le maître de chapelle) en reçoit alors 600.

Le 11 janvier 1665, Cavalli succède à Massimiliano Neri au poste de premier organiste de Saint-Marc. La consécration de sa carrière arrive le 20 novembre 1668, lorsqu'il est nommé *maestro di capella*, succédant à Giovanni Rovetta au poste qu'avait occupé Claudio Monteverdi de 1613 à 1643.

Cavalli meurt le 14 janvier 1676 à Venise. Il est enseveli dans l'église de San Lorenzo, dans la tombe de l'évêque de Pola, Claudio Sozomeno, oncle de son épouse. N'ayant pas de descendance, il avait rédigé son testament en faveur des enfants de son premier protecteur et de plusieurs maisons religieuses de Venise. Il a droit à des obsèques solennelles où l'on exécute, suivant ses vœux, le requiem – *Missa pro Defunctis a otto voci reali* – qu'il avait composé à sa propre intention. Son testament stipule également que cette œuvre devait être rejouée deux fois chaque année lors d'offices célébrés à son intention, la première fois à San Marco et la seconde à San Lorenzo.

Une partie de ses manuscrits sera léguée à son élève préféré, Don Giovanni Caliari. D'autres parviendront en la possession du procurateur vénitien Marco Contarini, dont le dernier descendant, Girolamo Contarini, léguera en 1843 sa splendide collection de partitions à la Biblioteca Marciana de Venise. C'est là que se trouvent aujourd'hui vingt-sept opéras et la majeure partie de la production liturgique de Cavalli.

• Le maître de l'opéra vénitien

On attribue actuellement à Cavalli quarante-deux *drammi per musica :* neuf sont d'attribution douteuse, et vingt-six partitions seulement nous sont parvenues. Ces opéras furent représentés pendant près de quarante années tant à Venise que sur les plus importantes scènes italiennes et européennes : Rome, Florence, Bologne, Naples, Lucques, Vicence, Ferrare, Gênes, Milan, Vienne, Innsbruck et Paris. Plusieurs d'entre eux obtinrent un immense succès, dans les théâtres payants comme auprès de cours aristocratiques : *La Didone* (1641), *L'Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1644), *Il Giasone* (1649), *La Calisto* (1652), *Il Serse* (1655), *L'Erismena* (1656), *Scipione affricano* (1664), *Muzio Scaevola* (1665), *Pompeo magno* (1666).

Malgré cette reconnaissance européenne, Cavalli ne quittera qu'une seule fois Venise : il se rendra à Paris de 1660 à 1662, à l'invitation de Mazarin, pour produire un opéra, *Ercole Amante* (« Hercule amoureux »), lors des festivités du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Cet ouvrage en un prologue et cinq actes sur un livret de Francesco Buti d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide sera joué le mardi 7 février 1662, aux Tuileries, dans le théâtre des Machines construit pour l'occasion par l'architecte Gaspare Vigarani. Ce fut le seul échec de Cavalli, causé par une violente cabale menée par le parti anti-italien de la cour, mais aussi par Jean-Baptiste Lully, à qui avait été confiée la composition des ballets.

• Une esthétique théâtrale et lyrique originale

Les opéras de Cavalli se distinguent tout d'abord par la qualité de leurs livrets. Les meilleurs librettistes vénitiens collaborèrent avec lui, en particulier Giovanni Francesco Busenello (trois fois), Nicolò

Minato (sept fois), Giovanni Faustini (onze fois). Ces auteurs affectionnent les intrigues complexes et les rebondissements imprévus, multiplient les épisodes secondaires et les personnages (*La virtù de'strali d'Amore*, de Faustini, en compte 21). L'action se déroule sur plusieurs niveaux à partir d'un canevas connu de tous, mêlant le tragique et le comique. La diversité des scènes et des lieux autorise de rapides changements de décors et le déploiement de machineries spectaculaires.

Cavalli est un mélodiste raffiné et original. Il ne s'adonne jamais à la virtuosité, mais assouplit son récitatif, propose des lignes perpétuellement mélodieuses tout en respectant les impératifs de la prosodie : le *recitar cantando* des premiers opéras florentins devient grâce à lui une nouvelle forme de *cantar recitando* « à la vénitienne ». Il multiplie dans les scènes de courtes sections d'*arie*, séduisantes et facilement mémorisables. Son langage musical est d'une rare suavité harmonique : dans ses *lamenti*, il multiplie les dissonances, les chromatismes et autres effets rhétoriques. Par ces moyens, toute l'attention du public est attirée vers le chant et l'action dramatique. La catharsis aristotélicienne (c'est-à-dire la purgation des passions néfastes) n'est plus le but principal des auteurs. L'émerveillement prévaut désormais : celui de l'esprit, grâce à l'ingéniosité du livret, celui des yeux, par la multiplication des décors et des machines, et, surtout, celui des oreilles, par la richesse des moyens musicaux. De ce point de vue, les opéras de Cavalli permirent l'éclosion d'une nouvelle forme de *bel canto*.

• L'apogée de la musique liturgique vénitienne

Au cours de sa longue carrière à la *Capella di San Marco*, Cavalli dut composer une abondante production liturgique, dont il ne reste que peu de traces. Outre quelques éditions et manuscrits épars, deux principaux recueils imprimés nous sont parvenus : les *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti, imni, antifone et sonate* (Venise, 1656) et les *Vesperi a 8 voci...* (Venise, 1675).

À l'instar de celle de Monteverdi, la musique sacrée de Cavalli manifeste une grande diversité de formes et de styles d'écriture. Ainsi, ses recueils mêlent des motets de solistes avec basse continue, des psaumes pour larges effectifs polychoraux et concertants, faisant dialoguer divers chœurs vocaux et instrumentaux.

À travers sa production religieuse, Cavalli rejoint son maître Monteverdi : il sut allier la perfection contrapuntique de la *prima prattica* (ou *stile antico*), les hardiesses et l'expressivité de la *seconda prattica* (ou *stile moderno*). Il fondit ces deux références stylistiques en leur imprimant sa touche personnelle : une grâce mélodique et une suavité harmonique qui confèrent à sa musique un charme particulier, aujourd'hui encore inaltéré. Henry Prunières le remarquait déjà en 1931 : « Aucun musicien de son temps ne possède au même degré que Cavalli le sens décoratif de la musique. Si l'on peut comparer Monteverdi à Titien, on peut voir en son élève une sorte de Véronèse. »

Denis MORRIER

Bibliographie

L. Bianconi, *Il Seicento*, E.D.T, Turin, 1984 ; *Francesco Cavalli und die Verbreitung der venzianischen Oper in Italien*, thèse dactylographiée, Heidelberg, 1974
N. Bridgman, *La Musique à Venise*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1985

F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 vol., Venise, 1854-1855, rééd. Ricordi, Milan, 1984
J. Glover, *Cavalli*, Faber, Londres, 1978
H. C. R. Landon & J. J. Norwich, *Cinq Siècles de musique à Venise*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1991
H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Librairie Champion, Paris, 1913, rééd. 1975 ; *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^{e} siècle*, Rieder, Paris, 1931
E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley University Press, Berkeley (Californie), 1991.

CAVANNA BERNARD (1951-)

Prix S.A.C.E.M. 1998 de la meilleure œuvre contemporaine pour *Messe, un jour ordinaire,* membre du comité artistique de l'Ensemble 2e2m, dévolu à la musique contemporaine, le Français Bernard Cavanna s'affirme comme un des compositeurs les plus doués de sa génération.

Né le 6 novembre 1951 à Nogent-sur-Marne, il débute l'étude du piano à l'âge de neuf ans. Dès dix ans, il s'intéresse à l'harmonie, qu'il travaille seul, et commence à composer. En 1967, il suit des cours de contrepoint à l'École normale de musique de Paris... durant trois mois ! Bernard Cavanna est en fait en grande partie autodidacte en matière de composition. En 1972, il s'inscrit en musicologie à l'université de Paris-VIII, où il fréquente notamment les cours de Francis Bayer. Sa première œuvre, *Trois Poèmes,* pour soprano, alto, piano et percussions, est créée à l'église des Billettes, à Paris ; il a vingt-cinq ans. L'année suivante, il rencontre les compositeurs français Paul Méfano et roumain Aurel Stroe, deux personnalités qui vont compter dans sa vie, puisque le premier le programmera au sein de son Ensemble 2e2m et qu'il travaillera la composition avec le second pendant deux ans. Il compose alors *Canzone,* pour flûte à bec, hautbois, violoncelle et clavecin (1978), puis, d'après des fragments d'Eschyle, *Io,* pour mezzo-soprano, chœur et dix instruments (1980-1981).

Entre 1982 et 1985, son activité de compositeur s'oriente vers le théâtre : il devient le collaborateur musical de Jean Gillibert, d'Antoine Vitez, de Stuart Seide, de Daniel Martin. Son œuvre s'enrichit de diverses pièces instrumentales. Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1985 et 1986, il y rencontre des cinéastes comme Pierre-Henry Sarfaty ou Alain Fleischer, travaille très étroitement avec le saxophoniste Daniel Kientzy, pour qui il écrit *Sax Domine* (1985) et *Goutte d'or blues* (1986), œuvre sur laquelle Angelin Preljocaj signera une chorégraphie.

Tout en continuant de travailler pour le théâtre et le cinéma, Cavanna se met ensuite à la composition d'un opéra, *La Confession impudique*, sur un livret de Daniel Martin d'après *Kagi* de Tanizaki Jun'ichirō ; cet ouvrage est créé en 1992 au festival Musica de Strasbourg (une deuxième version sera créée à Orléans en janvier 2000).

Ces diverses activités ne l'empêchent pas d'accepter en 1987 le poste de directeur de l'École nationale de musique de Gennevilliers, ou d'assumer des responsabilités artistiques au sein de l'Ensemble 2e2m.

Citons, parmi ses œuvres les plus représentatives, *Messe, un jour ordinaire* (première version créée en 1994 au festival Musica de Strasbourg ; version définitive créée à La Rochelle en 1996), *Trio avec accordéon n*^{o} *1* (1996), *Concerto pour violon* (1999), *La Confession impudique* (1992 et 2000), *Trois Chants cruels*, pour soprano et orchestre (2001 et 2006), *Quatre Mélodies en tonalité avec date de péremption*, pour mezzo-soprano et ensemble de violoncelles (12^{e} Rencontres d'ensembles de violoncelles, Beauvais, 2004), *Trois strophes sur le nom de Patrice Lumumba*, pour alto solo, viole de gambe, deux contrebasses, harpe et timbale (2008) et, d'après le pamphlet de Louis-Ferdinand Céline, *À l'agité du bocal*, pour trois ténors et un ensemble instrumental (2013).

Cavanna aime à faire s'opposer dans sa musique « l'idée de l'individu à celle du groupe », mais l'individu agit chez lui comme un « électron libre dans un environnement hostile », comme l'écrit Aurel Stroe dans une analyse consacrée à la musique de son élève. Ce fait est frappant dès *Messe, un jour ordinaire*, et plus encore dans son *Concerto pour violon*. Dans cette dernière œuvre, en effet, les masses orchestrales, de densité variable, n'ont de cesse d'interrompre la volubilité du violon soliste. Cavanna obtient de tels contrastes grâce à une technique singulière de variations qu'il applique aux caractéristiques modales autant qu'aux blocs harmoniques qu'il articule successivement. De fait, le rapport que ce créateur entretient entre le « vertical » et « l'horizontal » n'est pas sans surprendre. Car Cavanna crée des trames – harmoniques ou mélodiques – conçues autour d'intervalles spécifiques, souvent complémentaires, qu'il aime à superposer ou à opposer. Sans jamais se fondre, ces trames, tout en formant des textures dont l'épaisseur et la densité varient, sont la dynamique même des contrastes que le compositeur s'évertue à faire naître. Ainsi, l'univers harmonique de Cavanna évolue au sein de blocs harmoniques qui sont autant de mondes clos sur eux-mêmes. C'est pourquoi son travail compositionnel se focalise, d'une part, sur les relations à établir entre ces blocs (à travers les proportions et les décalages spatio-temporels chargés de les mettre en évidence), d'autre part, sur les trames linéaires et mélodiques (chargées de gérer le discours dynamique et expressif de sa musique). Son écriture est ainsi fondée sur cette dialectique incessante entre statisme et dynamisme. Opérant sur ce matériau coupes et découpes, Cavanna travaille à son étirement et à sa condensation. Le résultat – horizontal, vertical et transversal – obtenu est le fruit de diverses « focales » sonores (pour emprunter un terme à la photographie), de divers regards portés par le créateur sur son matériau de base. Une image vient à l'esprit, celle d'un tableau que l'on regarderait en posant dessus une feuille de papier découpée faisant office de fenêtre, et qui délimiterait, suivant son déplacement et sa position sur la surface du tableau, des champs de vision partiels, spécifiques et successifs. Une telle démarche entraîne une pensée dualiste fondée sur des entités opposées : stabilité-instabilité, mobilité-immobilité, solidité-fluidité... De là les contrastes puissants de cette musique qui refuse la fusion, ou, pour parler la langue des alchimistes, le « coagula ».

La problématique sera bien évidemment identique pour tous les genres musicaux pratiqués par ce compositeur. Dans son opéra *La Confession impudique*, chacun des deux protagonistes est ainsi associé à un bloc harmonique spécifique : celui du Mari est fondé sur des quartes et des quintes, celui de la Femme sur des quartes augmentées, des sixtes et des tierces. Cette « complémentarité » en termes d'intervalles est en outre issue d'une démarche modale, le plus souvent non octaviante, c'est-à-dire utilisant des échelles infrachromatiques, et qui, de plus, engendre des polarisations sur certaines hauteurs, développées ensuite en figurations variées. Dans le contexte d'un opéra, ces éléments sont porteurs d'nne forte charge émotionnelle, expressive, symbolique et psychologique. Adepte du contrepoint (qu'il emploie le plus souvent à l'exemple de Ligeti) et de la modalité (dont il se sert au sein d'un contexte atonal élargi aux micro-intervalles), Cavanna traque dans ses partitions la vie fuyante et imprévisible.

Son œuvre est porteuse d'une charge critique qui manifeste la volonté (au-delà du sens afférent aux textes qu'il choisit et au-delà de son détournement fonctionnel de la syntaxe musicale) d'ébranler nos certitudes, de fragiliser nos convictions, de soulever nos questionnements. Sa *Messe, un jour ordinaire* en est un exemple puisque s'interpellent ici la parole collective et rituelle de la messe (où le créateur nous rend sensible la perte de sens du texte sacré) et la parole individuelle se heurtant à l'idéologie d'une société ayant perdu son âme (par le biais de textes dus à Nathalie Méfano, poète qui succomba à la drogue). Dans *Quintette*, pour hautbois, cor anglais, deux violoncelles et harpe (2001), on retrouve la préoccupation propre à ce créateur toujours à la recherche de formations atypiques qui le conduisent, avant même l'élaboration de l'œuvre, à déterminer une « façon de penser, d'organiser, de mettre en scène » mais aussi, au cours de l'écriture, à se confronter à des contraintes, à résoudre des antinomies et des contradictions entre tessitures, intensités et timbres riches de solutions originales.

Alain FÉRON

CAYMMI DORIVAL (1914-2008)

Auteur de grands classiques de la chanson brésilienne interprétés notamment par Carmen Miranda, João Gilberto, Tom Jobim et Gilberto Gil, Dorival Caymmi a régné pendant près de soixante ans sur la musique populaire brésilienne. Incarnation de l'homme cordial, ce Bahianais fut également chanteur, compositeur et guitariste. Au palmarès de son œuvre, les sambas à l'allure enlevée côtoient des *samba-canções*, au rythme plus « arrondi », et les célèbres *canções praieiras*, chansons de pêcheurs inspirées du folklore de Bahia.

Dorival Caymmi naît le 30 avril 1914 à Salvador de Bahia, dans une famille modeste, aux talents musicaux variés : son père joue du piano et de la guitare ; sa mère chante et lui fait découvrir un univers sonore composite, mêlant folklore bahianais, diexieland et grands maîtres classiques – parmi lesquels Jules Massenet, pour lequel il marque une prédilection particulière. Pourtant, Caymmi ne reçoit pas une éducation musicale traditionnelle : s'il apprend la guitare, c'est en autodidacte, et il est d'abord attiré par l'écriture et le dessin. En 1927, il est petite main au quotidien *O Imparcial* de Salvador, qui ne survit pas à la crise de 1929. Renonçant au journalisme, Caymmi fréquente alors la plage d'Itapoã, qui devient la principale source d'inspiration de ses *canções praieiras*. Après plusieurs apparitions sur les radios de Salvador, il compose *O Mar*, chanson qu'il considérait lui-même comme la plus représentative de son œuvre.

En 1938, il part tenter sa chance à Rio de Janeiro, où ses talents ne tardent pas à être découverts : en moins d'un an, il est engagé par Rádio Tupi et connaît le succès avec la samba *O que é que a baiana tem ?*, interprétée par la jeune étoile Carmen Miranda. Dès 1939, sa carrière est lancée. Après deux premiers 78-tours chez Odeon, il enregistre *O Mar* (Columbia, 1940) et poursuit la série des *canções praieiras*, épopée homérique contant l'histoire des pêcheurs de Bahia, en collaboration avec le romancier Jorge Amado. Parallèlement, il compose des sambas à succès comme *Doralice* et *Você ja foi a Bahia ?*, qui évoquent une Bahia métisse, sensuelle et atemporelle, effectue de longues tournées dans le Nordeste brésilien et se produit dans les salons huppés du Copacabana Palace de Rio. Il participe ainsi à la construction d'une industrie musicale nationale, intégrant et modernisant des rythmes et thèmes folkloriques régionaux. Un temps, Caymmi semble pourtant s'éloigner de sa Bahia natale : en 1947, il initie avec *Marina* une nouvelle série de compositions dans le style de la *samba-canção*, chanson romantique métissée de boléro. Suivent *Não tem solução*, *Nem eu* et *Sou Louco*, dont la structure harmonique annonce la bossa nova.

La quête de simplicité des mélodies et des paroles constitue une des principales caractéristiques de l'œuvre de Dorival Caymmi, dont témoignent ses premiers albums : *Canções praieiras* (Odeon, 1954), *Sambas de Caymmi* (Odeon, 1955), *Caymmi e o mar* (Odeon, 1957), *Eu vou para Maracangalha* (Odeon, 1957), *Caymmi e seu violão* (Odeon, 1959) et *Eu não tenho onde morar* (Odeon, 1960).

La fin des années 1950 ouvre également une période de rencontres musicales. Après un album avec Ary Barroso, Caymmi enregistre avec Tom Jobim (*Caymmi visita Tom*, Elenco, 1964) et

Vinicius de Moraes (*Vinicius & Caymmi no Zum Zum*, Elenco, 1967), tandis que João Gilberto interprète ses chansons au Carnegie Hall de New York. Caymmi connaît alors le succès international : à Los Angeles, il enregistre *Caymmi and the Girls from Bahia* (Warner, 1965), avant de se présenter à Buenos Aires. Ces rencontres se poursuivent dans les années 1970 : après un nouveau disque solo fortement imprégné des chants de *candomblé* (*Caymmi*, Odeon, 1972), *Modinha para Gabriela* est interprétée par la nouvelle égérie du tropicalisme, Gal Costa. Quelques années plus tard, *Milagre* est reprise conjointement par João Gilberto, Gilberto Gil et Caetano Veloso (*Brasil*, W.E.A., 1981), tissant un lien étroit entre différentes générations musicales de Bahia.

Toutefois, c'est avec ses propres enfants que Caymmi se plaît le plus : Nana, Danilo et Dori l'accompagnent dans *Caymmi's grandes amigos* (E.M.I., 1986) et *Família Cymmi em Montreux* (Polygram, 1991). Au cours des dernières années de sa vie, cette dimension filiale s'accentue à mesure des hommages rendus : en 1994, son 80^{e} anniversaire est l'occasion de la publication du *Songbook Dorival Caymmi* (Lumiar) ; en 2000, E.M.I. lance une première anthologie de son œuvre, *Caymmi, amor e mar*. Sa mort, survenue le 16 août 2008 à Rio de Janeiro, fut l'occasion de nombreuses célébrations ; au cours de l'une d'elles, le président du Brésil Luís Inácio Lula da Silva salua la mémoire de ce « père fondateur de la musique populaire brésilienne ».

Anaïs FLÉCHET

CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)

À une époque où les personnalités artistiques tendent à se couler dans des moules identiques, Sergiù Celibidache avait systématiquement refusé une évolution dictée par les moyens de reproduction et de communication. À sa façon, il était resté un homme d'une autre époque en refusant d'enregistrer le moindre disque en studio, la musique exigeant un renouvellement permanent et ne pouvant s'entendre qu'une seule fois, dans un cadre précis. Elle ne pouvait donc être reproduite. D'ailleurs, le commerce de la musique, entrave à sa quête de l'absolu, ne l'intéressait pas. Le cérémonial du concert, événement sacré, avait beaucoup plus d'importance. Il était considéré comme un mythe de la direction d'orchestre.

Il naît à Roman, près de Jassy, en Roumanie, le 28 juin 1912. Après avoir fait des études de philosophie et de mathématiques à l'université de Bucarest, il se fixe à Berlin en 1936 et parfait sa formation en se spécialisant dans la mécanique ondulatoire. Il étudie la musicologie à l'université Friedrich-Wilhelm avec Arnold Schering et Georg Schünemann et soutient une thèse de doctorat consacrée à Josquin des Prés. Parallèlement, il s'inscrit à la Musikhochschule, où il est l'élève de Fritz Stein, de Heinz Gmeindl et de Kurt Thomas (1939-1945). Il est toujours à Berlin en 1945 lorsque Wilhelm Furtwängler se trouve interdit de direction en attendant de passer devant la commission de dénazification. L'Orchestre philharmonique, qui venait de trouver un chef intérimaire en la personne de Leo Borchard, se trouve de nouveau orphelin à la mort de celui-ci. Celibidache est alors nommé, malgré son inexpérience. On sait peu de chose sur lui à cette époque. La légende commence à se forger : exigence, mémoire fabuleuse, volonté intraitable. Mais certains prétendent qu'il maîtrise mal les grandes œuvres du répertoire. Néanmoins, ses premiers pas dans la carrière se déroulent dans des conditions exceptionnelles car il semble évident qu'il apprend beaucoup au contact d'un tel orchestre, même mutilé par les pertes de la guerre. En 1948, Furtwängler reprend la direction des Berliner Philharmoniker et Celibidache reste à son côté comme assistant pendant cinq ans. Les rares disques qu'il ait autorisés sont enregistrés à cette époque à Berlin et à Londres. En 1952, il quitte Berlin pour mener une carrière de chef invité en Italie et en Israël dans un premier temps. Le personnage s'affirme de plus en plus ; il obtient des résultats incroyables d'orchestres médiocres grâce à un nombre considérable de répétitions. Mais cette exigence lui barre la route de nombreuses formations, qui refusent de bouleverser leur planning pour l'inviter, notamment les grands orchestres américains. Des enregistrements pirates permettent de se faire une idée des concerts qu'il a donnés au cours des années 1950 et 1960 avec les orchestres de la R.A.I. À partir de 1959, il est l'invité régulier de l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart (S.D.R.). De 1962 à 1971, il est à la tête de l'Orchestre philharmonique de Stockholm, qu'il hisse au niveau des grandes phalanges européennes. Puis il est premier chef invité de l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (1973-1975). L'expérience tourne court à la suite d'un conflit avec certains musiciens. En 1978, il revient dans son pays natal pour une série de concerts triomphaux avec la Philharmonie Georges-Enesco de Bucarest. En 1979, il prend la direction musicale de l'Orchestre philharmonique de Munich, qu'il conservera jusqu'à sa mort, survenue à Paris le 14 août 1996. Parallèlement à sa carrière de chef d'orchestre, il se consacre à l'enseignement, d'abord à Sienne, à l'Accademia Chigiana (1960-1962), puis en Allemagne, aux États-Unis (Curtis Institute of Music de Philadelphie), à Paris (Conservatoire et Schola Cantorum)... Parmi ses élèves, on relève les noms d'Eliahu Inbal, Zoltán Peskó, Enrique García Asensio et Horia Andreescu. Il donne aussi des cours de phénoménologie musicale à l'université de Mayence.

Celibidache était un chef d'orchestre hors du commun : on ne pourrait le comparer à nul autre. Il dirigeait peu de concerts, jamais d'opéras, un genre dans lequel sa passion du détail ne pouvait s'épanouir. Il possédait une rare connaissance de l'univers orchestral et savait tirer le meilleur de chacun, cultivant la recherche des couleurs et des équilibres, la justesse absolue et la précision rythmique. Sa fabuleuse mémoire lui permettait de diriger ses répétitions sans la moindre partition sous les yeux. Son oreille était, elle aussi, réputée ; de nombreux musiciens d'orchestre ont cherché à la tester, mais rares sont ceux qui l'ont prise en défaut.

Celibidache adoptait généralement des mouvements modérés, même assez lents à la fin de sa vie, qui mettaient en valeur le travail de joaillerie effectué ainsi qu'un art consommé des progressions. Son répertoire ne couvrait pas un nombre considérable de partitions ; mais l'éventail était large, de Gabrieli et Mozart à Debussy, Stravinski et Dutilleux. Venu à Bruckner à la fin de sa vie, il en avait fait l'un de ses chevaux de bataille, car cette musique lui permettait de mettre particulièrement en œuvre ses conceptions intellectualisées de la musique. On se souviendra de certaines « rencontres » mémorables avec Arturo Benedetti Michelangeli, Daniel Barenboïm ou Martha Argerich. Celibidache faisait partie de ces personnalités indomptables auxquelles les plus grands se soumettaient. Contradiction apparente avec son refus de graver des disques, l'essentiel de sa carrière s'est déroulée avec des orchestres de radio dont les concerts étaient enregistrés. En outre, à la fin de sa vie, il a accepté que certains concerts ou répétitions fassent l'objet d'enregistrements vidéo qui constituent des témoignages frappants d'une quête de l'absolu toujours insatisfaite.

En tant que compositeur, on lui doit un requiem, quatre symphonies et un concerto pour piano qu'il n'a pratiquement jamais fait exécuter.

Alain PÂRIS

CERHA FRIEDRICH (1926-)

L’Autrichien Friedrich Cerha est une personnalité aux multiples facettes : compositeur, violoniste, pédagogue et chef d’orchestre, il est en outre un infatigable animateur de la vie musicale et un ardent défenseur de la musique de son temps. C’est aussi à lui que l’on doit le parachèvement du troisième acte de *Lulu,* d’Alban Berg.

Né à Vienne le 17 février 1926, Friedrich Paul Cerha commence à composer dès l’âge de neuf ans. Après la Seconde Guerre mondiale, il est l’élève de Váša Příhoda pour le violon et d’Alfred Uhl pour la composition à l’Académie de musique de Vienne (1946-1950). Parallèlement, il suit à l’université de sa ville natale un cursus comprenant philologie germanique, philosophie et musicologie ; il y soutient en 1951 une thèse consacrée au thème de Turandot dans la littérature allemande (*Der Turandot-Stoff in der deutschen Literatur*).

Au début des années 1950, il commence à fréquenter les membres de la section autrichienne de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.) ; Josef Polnauer, notamment, l’initie à la musique de l’école de Vienne. En 1956, Cerha participe à l’école d’été de Darmstadt, où il assiste comme violoniste aux cours de Rudolf Kolisch et d’Eduard Steuermann, deux ardents propagateurs des idées musicales de Schönberg. En 1959, il est chargé de cours à l’Académie de musique de Vienne, où il dirige un studio de musique électronique et où il sera nommé professeur extraordinaire en 1969.

Cerha fonde en 1958, avec Kurt Schwertsik, l’ensemble viennois Die Reihe (« La Série »), qui va jouer un rôle considérable en donnant l’essentiel de la musique de chambre des pionniers de l’école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern) et en contribuant activement à la propagation des œuvres de la génération nouvelle (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur...). Personnalité éclectique, Cerha fonde en 1960, l’ensemble Camerata Frescobaldiana, consacré à la diffusion de la musique du premier âge baroque italien (Giovanni Gabrieli, Vincenzo Calestani, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Antonio Pandolfi Mealli...). À partir du milieu des années 1970, il se consacre de plus en plus à la direction d’orchestre. En 1983, il abandonne la direction de Die Reihe à Schwertsik et à Heinz Karl Gruber.

En tant que compositeur, Cerha est tout d’abord un adepte de la musique sérielle. Mais, à partir de 1956, ses réflexions le portent à s’affranchir de la rigidité de cette technique, qu’il considère désormais simplement comme une méthode. Ses matériaux musicaux vont devenir plus libres, plus souples ; il va développer une nouvelle articulation du temps. Parmi ses œuvres, relevons : *Spiegel I* à *VII*, cycle de sept pièces pour grand orchestre (et, pour certaines, bande magnétique), dont la première exécution d’ensemble a lieu au festival de la S.I.M.C. de Graz, le 9 octobre 1972 ; un opéra d’après Bertolt Brecht, *Baal*, créé au festival de Salzbourg le 7 août 1981, sous la direction de Christoph von Dohnányi ; une cantate sur des textes d’’Umar Khayyām, *An die Herrscher der Welt* (1988) ; *Impulse*, pour orchestre (1993), plusieurs concertos dans les années 2000 ; l’opéra *Der Riese vom Steinfeld*, sur un livret de Peter Turrini, créé le 15 juin 2002 à Vienne ; *Instants*, pour orchestre (2008) ; *Zwei Szenen*, pour sept voix (2011) ; ou encore l’opéra *Der Präsident*, sur un livret de Ferenc Molnár, créé le 1er juin 2013 à Munich.

La mort de Berg, en 1935, avait laissé le troisième acte de son opéra *Lulu* inachevé (les deux premiers actes de l'ouvrage seront créés le 2 juin 1937 au Stadttheater de Zurich, complétés par les deux derniers fragments de la *Lulu-Symphonie*, écrite par Berg un an avant sa mort). Universal Edition, éditeur de Berg, confie en 1962 à Cerha la tâche d'achever l'instrumentation et de compléter les quelques mesures manquantes de ce troisième acte. Cerha va travailler douze ans, s'appuyant notamment sur la « Particell » chant et piano de Berg (partition comprenant les différentes parties de chant, une partie de piano et des indications d'instrumentation). La première représentation, mémorable, de l'œuvre intégrale aura lieu le 24 février 1979 au Palais-Garnier, à Paris, sous la direction de Pierre Boulez, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, et avec Teresa Stratas dans le rôle-titre.

Alain FÉRON

CERTON PIERRE (mort en 1572)

Éminent musicien de l'école parisienne du XVI^e^ siècle, surtout célèbre par ses chansons courtoises polyphoniques. Il vécut surtout à Paris, d'abord comme clerc des matines (*clericus matutinorum*) à Notre-Dame (1529), chantre à la Sainte-Chapelle (1532), où il devient maître des jeunes choristes vers 1542 ; il est nommé chapelain perpétuel en 1548, et, en 1560, il reçoit une prébende canoniale à Notre-Dame de Melun. Ronsard le déclare élève de Janequin ; c'est un ami de Claudin de Sermisy, de Pierre Attaingnant l'éditeur et de Thomas Champion l'organiste du roi. Il écrivit huit messes-parodies (à 4 voix) dans le style de Josquin, sur des motifs profanes (tels que *Le temps qui court, Sur le pont d'Avignon*) ou tirés de motets (*Regnum mundi, Christus resurgens*) ; cinquante motets environ, remarquables surtout par la fermeté de leur composition ; des psaumes sur les mélodies huguenotes, mais, avant tout, plus de trois cents chansons polyphoniques, publiées de 1533 à sa mort : bien que leur inspiration soit souvent inférieure à celle de Sermisy, Certon le surpasse cependant dans celles qui exigent verve, couleur ou mouvement et sont d'allure populaire (*Un vert galant, Ho ! le vilain, Si par fortune, Un laboureur*). Il fait preuve du souci d'équilibrer les voix et sait manier l'imitation. H. Prunières a pu évoquer à son propos les peintres Clouet et Fouquet. En 1552, répondant au désir de Rondard qui avait demandé à Marc-Antoine de Muret de composer avec Janequin, Goudimel et lui quelques chansons sur certains sonnets des *Amours*, il écrivit *J'espère et crains* et *Bien qu'à grand tort*. La même année, suivant la voie tracée par Jacques Arcadelt (1547), il publie des chansons en forme de « vaudeville » (air gai et satirique) dont l’influence fut très grande (*Premier Livre de chansons*) ; l’écriture en est simple, à forme syllabique, homophonique et de structure strophique. Certains de ses psaumes, entre autres œuvres transcrites, furent adaptés au luth par Guillaume Morlaye.

Pierre-Paul LACAS

CHABRIER EMMANUEL (1841-1894)

Introduction

Comment définir Chabrier ? Quel trait choisir pour exprimer la juste physionomie de son art ? Qu'on cherche à le classer, et il se dérobe. Combien n'ont vu qu'une seule de ses expressions si variées, si mouvantes surtout et promptes à s'entrecroiser, à se superposer ? Rien d'étonnant dès lors à ce que divers clans ou écoles l'aient revendiqué, que des compositeurs dissemblables, voire opposés – un Milhaud, un Reynaldo Hahn – se soient retrouvés en lui.

Ce n'est pas que son œuvre soit abondante : le destin lui fut cruel et ne lui laissa que trop peu de temps pour la bâtir. Il disposa de vingt ans à peine pour composer ses pièces pour piano, quelques mélodies, chœurs et pièces d'orchestre, deux opérettes, un opéra-comique, deux opéras dont l'un, inachevé. Ce bagage léger tient pourtant une place considérable dans l'histoire de la musique. Car, si l'œuvre reflète les aspirations diverses et parfois contradictoires de leur auteur, elle connaît une unité profonde, elle est marquée du sceau particulier que le tempérament unique de Chabrier lui imprima. Cette œuvre, en effet, est moins le fruit d'une idée sur l'art qu'elle ne témoigne de la passion de son auteur à le vivre.

• Chabrier, Wagner et les romantiques

Dès que Chabrier connaît Wagner, il en fait son dieu. À vingt et un ans, il recopie la partition entière de *Tannhäuser*. Il se rendra à

Munich, à Bruxelles, à Bayreuth pour entendre et applaudir les œuvres du maître. À Paris, il sera l'un des piliers du « Petit Bayreuth » et ce n'est pas sans raison que Lamoureux, grand prêtre du wagnérisme en France, se l'attachera lorsqu'il créera, en 1881, les Nouveaux Concerts. Cependant, il aborde la composition par des opéras bouffes, tant la force comique est grande chez lui. Vers sa vingtième année, il écrit en collaboration avec son ami Verlaine deux opérettes restées inachevées, *Fisch Ton Kan* et *Vaucochard et fils Ier*. En 1877, on représente *L'Étoile* au théâtre des Bouffes-Parisiens et, deux ans plus tard, il donnera *Une éducation manquée*, opérette en un acte dont le livret est dû aussi à Leterrier et Van Loo. Chabrier ne cessera jamais d'être attiré par le genre comique. C'est ainsi que *Le Roi malgré lui* fut un opéra bouffe avant d'être transformé en opéra-comique, sur la demande de Carvalho. Et, jusqu'à la fin de sa vie, il rechercha de nouveaux livrets qui lui auraient encore permis de « raconter pompeusement des choses comiques », ainsi que le conseillait Baudelaire. Dans cet apparent divorce entre le grave et le gai, Chabrier se mouvait avec aisance. « Je n'aime plus qu'Offenbach et Wagner », dira-t-il à la fin de sa vie, indiquant bien par là ses tendances extrêmes.

Nous touchons ici à l'incompréhension dont eut à souffrir et dont souffre toujours son œuvre. Le malchanceux Chabrier est mis en accusation de plusieurs côtés à la fois. Ses contemporains jugeaient sa musique légère trop sérieuse, trop savante, en un mot trop wagnérienne, alors que, à notre époque, des auditeurs non moins étourdis trouvent frivole un compositeur qui s'est arrêté à des sujets si peu sérieux. Debussy, oreille attentive, assurait que Chabrier était « merveilleusement doué par la Muse comique », et que « la *Marche Joyeuse*, certaines mélodies sont des chefs-d'œuvre de haute fantaisie dus à la seule musique ». Ajoutons que la verve de l'homme, sa drôlerie, son langage coloré, épicé d'expressions argotiques et provinciales (il est né à Ambert, petite ville d'Auvergne), joints à une certaine caricature trop répandue de Detaille, ont fait écran à sa nature profonde. Comme il le confiait à Felix Mottl : « Malheureusement pour moi, j'appartiens, malgré ma joviale apparence, à la catégorie des gens qui ressentent très vivement. » Auprès des voix épurées, châtiées, la sienne n'a pas paru « convenable ». De même qu'Aristophane, que Rabelais qu'il avait souhaité mettre en musique, on l'accusa de vulgarité. Peut-on méconnaître plus radicalement un auteur d'une originalité si éclatante qu'« il est impossible », comme l'assurait Ravel, « d'entendre deux accords de lui sans immédiatement les lui attribuer » ?

Cette verve puissante qui soulève toute son œuvre ne peut faire oublier tout ce qu'il doit à Wagner. Si l'auteur de *Tristan* le désespéra en plus d'une circonstance – « dire que je suis du même métier », soupirait-il – il ne cessa jamais de voir en lui un maître à penser. Son admiration reste néanmoins lucide. Chez l'enchanteur, il déplore, « sous prétexte d'unité, j'allais dire d'uniformité, des quarts d'heure de musique ou *récit absolu*, dont tout être sincère, sans parti pris, dépourvu de fétichisme, doit trouver chaque minute longue d'un siècle ». Ce qui ne l'empêche pas de s'adresser au plus wagnérien des littérateurs, Catulle Mendès, pour les livrets de ses opéras *Gwendoline* et *Briséis*, conçus, de son propre aveu, « dans l'esprit de la nouvelle école dramatique ». C'est également le même homme que l'audition de *Tristan* à Munich bouleverse au point de le décider à se consacrer entièrement à la musique et qui compose peu après les irrévérencieux *Souvenirs de Munich, quadrille sur les thèmes favoris de Tristan et Iseult*. Au vrai, ce « wagnérien d'intention » utilisait les propres armes de son maître pour s'affranchir de lui. Un wagnérien de stricte obédience comme Vincent d'Indy ne s'y trompera pas, préférant renier en partie un compositeur qu’il aimait et qu’il avait si heureusement nommé l’« ange du cocasse », dans l’impossibilité de rattacher son œuvre à cette culture romantique et wagnérienne sur laquelle reposaient sa propre production et son enseignement. Mais, là encore, Chabrier nous déroute : cet antiromantique, ce « moderne » ne cessa d’admirer Berlioz, le musicien romantique par excellence. Déjà, dans sa jeunesse, il avait fait une réduction pour piano à quatre mains de *Harold en Italie*. « Je veux que ça pète », aimait-il à dire en parlant de ses œuvres. Or celles de Berlioz ne montraient-elles pas l’impétuosité qu’il recherchait ? L’intensité de la couleur orchestrale de Chabrier est en fait apparentée à celle du grand romantique. Il avait dépouillé, étudié minutieusement les partitions de Chopin et de Schumann, grâce à qui son langage s’émancipa. Ce sont, en effet, moins des leçons de style qu’il leur demandait que des raisons d’utiliser et d’élargir certaines libertés d’écriture.

• Un musicien français

On remarquera que Chabrier ne s’intéressa jamais aux grandes formes musicales romantiques. Il ne fut attiré ni par la symphonie ni par aucun des nombreux aspects de la musique de chambre. Cet ami de Franck et de ses disciples ne se laissa pas distraire de sa « vocation ». Il revêtit allégrement ces habits apparemment désuets que sont la romance, les courtes pièces de piano, l’opérette, l’opéra-comique, en dépit du mépris que les partisans de la « musique de l’avenir » portaient à ces vieux modèles « périmés » dans lesquels ils voyaient une des causes de la décadence de la musique française. Ce faisant, Chabrier retrouvait l’esprit de la tradition française de nos grands clavecinistes. Franck lui-même l’avait décelé qui, après avoir écouté les *Pièces pittoresques*, confiait : « Nous venons d’entendre quelque chose d’extraordinaire. Cette musique relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau. » Comme eux, Chabrier avait moins cherché à construire son œuvre suivant un plan orgueilleux qu'à organiser ses sensations. Son humour énorme et délicat démystifiait la pédanterie, la vaine éloquence qui, trop souvent, se cachent derrière l'attitude sublime du romantique. S'il fut sublime, il le fut à sa manière, familièrement pourrait-on dire, avec le plus entier abandon, cherchant à préserver – « et c'est ça le plus dur », disait-il – cette naïveté qu'il jugeait indispensable au véritable esprit de création. Aux mystères vagues de l'ombre, il préférait ceux, non moins profonds, de la clarté : « C'est très *clair, cette musique-là* », écrivait-il à ses éditeurs au sujet d'une de ses œuvres, « ne vous y trompez pas et ça paie comptant : c'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, mais *pas d'hier*... Ce qu'il ne faut pas, c'est de la musique *malade* ; ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes, du reste ; ça ne vit pas, ça ne chante pas, ça ne pète pas. »

Toutes ces préoccupations étaient aussi celles de ses amis, les peintres impressionnistes, incompris alors, dont les toiles garnissaient les murs de son appartement. Manet, auquel le lie la plus tendre des amitiés, a le même langage : « Qui nous rendra le simple et le clair ? Qui nous délivrera du tarabiscotage ? » Et Renoir s'accorde également avec lui lorsqu'il assure : « Un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui jolie. Il y a assez de choses embêtantes dans la vie pour que nous n'en fabriquions pas encore d'autres. Je sais bien qu'il est difficile de faire admettre qu'une peinture puisse être de la très grande peinture en restant joyeuse. On ne prend pas au sérieux les gens qui rient. L'art en redingote, que ce soit en peinture, en musique ou en littérature, épatera toujours. » De même que ceux-ci répugnaient à une hiérarchie des genres et haussaient au grand art des motifs quotidiens ou frivoles (une serveuse de bar ou une chanteuse de café-concert), Chabrier, au mépris des catégories – « Je ne connais que la bonne et la mauvaise musique et celle d'Ambroise Thomas », aimait-il à dire –, composait de la musique sérieuse avec des opérettes, de courtes pièces pour piano et des romances. Cependant, à cette légèreté de la touche, à cette fluidité de l'écriture, à ce thème de l'eau qui inspire tant de ses œuvres, des plus courtes aux plus ambitieuses, comme *Gwendoline* et *Briséis*, et qui anticipe sur toute la musique liquide des Debussy et Ravel, se mêle un thème non moins puissant : celui de la terre.

• « Le passé restauré »

Bien que Chabrier ait quitté sa ville natale dès sa onzième année pour Clermont-Ferrand puis Paris où il se fixera – et dont l'influence sur son œuvre est indéniable –, l'Auvergne, où depuis des générations sa famille était enracinée, revivra intensément dans sa musique et la marquera d'une forte empreinte. Lui-même présente l'aspect caractéristique des gens de sa province et son caractère indépendant, son opiniâtreté et jusqu'à sa crainte de « manquer » rappellent ses origines. Nanine, sa nounou qui veillera toujours sur lui et ne le précédera que de trois ans dans la mort, lui avait chanté, dans sa petite enfance, le riche répertoire des vieilles chansons auvergnates. La bourrée était passée en lui ; les rythmes scandés de la terre d'Auvergne formaient en quelque sorte sa respiration musicale ; il affirmait : « Je rythme ma musique avec mes sabots d'Auvergnat. » Non seulement la *Bourrée fantasque* mais son œuvre entière en porte témoignage, sans compter un projet de partition lyrique et chorégraphique dans laquelle il aurait souhaité faire revivre les paysans de sa province. Rythmicien audacieux, exceptionnel, l'Espagne l'attira. Il y retrouvait une polyrythmie qui le confirmait dans sa voie, et l'on sait le succès foudroyant, le violent coup de soleil, que fut la création d'*España* en 1883, écrite au lendemain de son voyage outre-Pyrénées et qui le rendit célèbre. Mais ce n'est pas seulement par ses rythmes que l'Auvergne devait agir sur son œuvre ; cette terre ancienne, préservée, avait conservé dans son folklore les caractères indélébiles des vieux modes dont on redécouvrait à cette époque les vertus. Les amis de Chabrier, Bourgault-Ducoudray, puis Charles Bordes dont les auditions des polyphonistes de la Renaissance revivaient sous sa baguette à la tête des chanteurs de Saint-Gervais et que l'auteur du *Roi malgré lui* suivait attentivement, allaient remettre en honneur des manières qu'on avait oubliées. Il reste que Chabrier, par une pente toute naturelle, « pense » modal. Ainsi conjurait-il ingénument les effets du philtre tristanesque par le « charme profond, magique, dont nous grise, dans le présent, le passé restauré ». Tandis que Wagner et ses successeurs traquent la tonalité jusque dans ses ultimes ressources, Chabrier, par l'apport de gammes modales et défectives, la fait éclater, la régénère, lui ouvrant des perspectives nouvelles vers lesquelles s'orienteront, à sa suite, tous les musiciens français.

Car enfin, son influence, pour cachée qu'elle soit, n'en est pas moins considérable. Florent Schmitt voyait justement en Chabrier « le véritable inventeur de la musique française moderne ». Il y faut ajouter l'influence exercée sur des Espagnols tels Albéniz, Granados, de Falla, sur le Russe Stravinski, sur l'Allemand Richard Strauss... Mais la malchance qui l'a poursuivi toute sa vie n'a guère abandonné l'œuvre après la mort du compositeur, survenue à Paris. Le goût des catégories, la vigueur des idées reçues n'ont pas cessé de masquer son importance. Il n'y a pas moins rhétoriqueur que Chabrier, pas moins bavard. Qu'il aborde la fresque dans une grande œuvre lyrique comme *Gwendoline* ou qu'il fignole une courte pièce de piano comme l'*Impromptu en ut majeur*, c'est toujours cette même matière travaillée, précieuse, lumineuse, ce charme profond d'une harmonie libérée des vaines contraintes, cette émancipation des timbres orchestraux, pianistiques, voire vocaux, cette ardeur du discours familier et grandiose que soulève un rythme tellurique. Comme nul avant lui ne l'avait fait, et préfigurant ainsi l'esthétique debussyste, Chabrier enrichit son œuvre de résonances extra-musicales tirées des autres arts.

Roger DELAGE

Bibliographie

R. BRUSSEL, « E. Chabrier et le rire musical », in *Rev. d'Art dramatique*, oct. 1899
E. CHABRIER, *Correspondance*, R. Delage et F. Durif éd., Klincksieck, Paris, 1994
A. CORTOT, *La Musique française de piano*, 3 vol., Rieder, Paris, 1930, rééd. P.U.F., Paris, 1981
R. DELAGE, « Correspondance inédite entre E. Chabrier et Félix Mottl », in *Rev. musicologie*, juill. 1963 ; « Chabrier et ses amis impressionnistes », in *L'Œil*, déc. 1963 ; « Emmanuel Chabrier », in *Histoire de la musique*, t. II, *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 1963 ; *Chabrier. Iconographie musicale*, Minkoff-Latès, Genève-Paris, 1982 ; *Emmanuel Chabrier*, Fayard, Paris, 1999
R. DELAGE & F. DURIF, « Emmanuel Chabrier en Espagne », in *Rev. musicologie*, t. LVI, n° 2, 1970
J. DESAYMARD, *E. Chabrier. Un artiste auvergnat*, impr. Montlouis, Clermont-Ferrand, 1908 ; *Chabrier d'après ses lettres*, F. Roches, Paris, 1934
F. DURIF, « Petite Valse inédite d'Emmanuel Chabrier », in *Rev. musicologie*, t. LIV, n° 2, 1968
R. GIRARDON, « Le Don Chabrier à la Bibliothèque nationale », in *Rev. musicologie*, 2^e^-3^e^ trim. 1945
H. IMBERT, *Profils de musiciens*, Fischbacher, Paris, 1888
É. LACOURCELLE, *L'Odyssée musicale d'Emmanuel Chabrier, 1841-1894 : histoire d'un compositeur insolite*, L'Harmattan, Paris, 2000
A. LEGRAND & M. CHABRIER, « Hommage à Chabrier », in *S.I.M.*, 1911
A. MARTIN, *Catalogue de l'exposition E. Chabrier*, Pathé-Marconi, Paris, 1941 ; « Correspondance Chabrier-Lecocq », in *Nouv. Rev. franç.*, nov. 1942

R. Martineau, *Emmanuel Chabrier*, Dorbon, Paris, 1910
P. M. Masson, « Le Prélude pastoral d'E. Chabrier », in *Rev. musicologie*, juill. 1943
R. Myers, *Emmanuel Chabrier and His Circle*, Dent, Londres, 1969, rééd. 1975
J. Poueigh, *Musiciens français d'aujourd'hui*, Mercure de France, Paris, 1911
F. Poulenc, *Emmanuel Chabrier*, La Palatine, Paris, 1961
F. Robert, *Emmanuel Chabrier*, coll. Musiciens de tous les temps, Seghers, Paris, 1970
Roland-Manuel, « Une orchestration de la *Bourrée fantasque* par E. Chabrier », in *Rev. musicologie*, mai-août 1938
G. Servières, *Emmanuel Chabrier*, Alcan, Paris, 1912
Y. Tiénot, *Chabrier*, Lemoine, Paris, 1965.

CHAILLEY JACQUES (1910-1999)

Figure de proue de la musicologie française, Jacques Chailley a formé plusieurs générations d'étudiants à la Sorbonne et a marqué la recherche musicologique par ses travaux sur la musique ancienne, ses ouvrages d'analyse harmonique et son action au sein de la Société française de musicologie, dont il fut vice-président entre 1959 et 1973.

Compositeur, chef d'orchestre et de chœur, pédagogue et musicologue, Jacques Chailley naît à Paris le 24 mars 1910 dans une famille de musiciens : son père, Marcel Chailley (1881-1936, fondateur du quatuor Chailley), est violoniste ; sa mère, Céliny Chailley-Richez (1884-1973), est pianiste, disciple de Raoul Pugno et partenaire du violoniste Georges Enesco, avec lequel elle enregistrera plusieurs disques ; sa sœur Marie-Thérèse Chailley sera altiste. Il travaille d'abord avec Nadia Boulanger (1925-1927) puis entre dans la classe de composition d'Henri Büsser au Conservatoire de Paris, tout en poursuivant des études littéraires à la Sorbonne. Un séjour à Amsterdam lui permet d'étudier la direction d'orchestre avec Willem Mengelberg et Bruno Walter (1935-1936) puis avec Pierre Monteux (1937). Mais c'est la musicologie qui l'attire : il travaille avec André Pirro, Yvonne Rokseth, AIbert Smijers et Maurice Emmanuel. À la Sorbonne, Gustave Cohen lui fait découvrir le théâtre ancien et il fonde deux groupes, les Théophiliens puis la Psallette Notre-Dame, avec lesquels il fait revivre des spectacles de l'Antiquité et du Moyen Âge. Il participe ensuite à la fondation du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne en 1935, avec Roland Barthes et Jacques Veil.

Ses premières œuvres, en tant que compositeur, attirent l'attention. Pendant l'Occupation, le compositeur Claude Delvincourt l'appelle à ses côtés au Conservatoire de Paris, où il est nommé sous-directeur en 1947 et professeur d'ensemble vocal en 1948. Professeur au lycée La Fontaine (1951-1969), il devient en 1952 professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne et directeur de l'Institut de musicologie. Il y fonde, un an plus tard, les Concerts de midi, qu'iI dirige jusqu'en 1996. II est, en outre, directeur de la Schola Cantorum à Paris (1962-1981). En 1969, il participe à la fondation de l'U.F.R. de musicologie à l'université de Paris IV, dont il assure la direction jusqu'en 1973. Il continue à enseigner jusqu'en 1979. En 1991, il reçoit le prix du Conseil international de la musique de l'U.N.E.S.C.O. II meurt à Paris le 21 janvier 1999.

Sa musique, solidement ancrée dans la tonalité, privilégie la mélodie. Considéré comme un indépendant par les lexicographes, Jacques Chailley s'inscrit dans la descendance de Fauré et de Debussy. Parmi ses ouvrages lyriques, *Thyl de Flandre,* créé à la Monnaie de Bruxelles en 1957, et *Pan et la Syrinx,* d'après Jules Laforgue, créé à l'Opéra-Comique en 1962, ont connu un certain succès ; il est également l'auteur d'un ballet, *La Dame à la Licorne,* sur un argument de Jean Cocteau (1953), de deux symphonies (1942-1947 et 1980-1984), d'un quatuor à cordes (1936-1939) et de nombreuses œuvres religieuses.

Ses convictions en ont fait un adversaire farouche de Ia musique sérielle, qu'il a toujours combattue avec un sens aigu de Ia polémique. Dans son *Traité historique d'analyse musicale* (1951, édition révisée *Traité historique d'analyse harmonique,* 1977), il applique à la musique occidentale sa théorie de la philologie musicale, héritée de la théorie de la résonance mise en lumière par Maurice Emmanuel, selon laquelle les harmoniques déterminent l'apparition dans l'histoire des intervalles consonants. Parmi ses ouvrages majeurs, il faut retenir *La Musique grecque antique* (1979), *Histoire musicale du Moyen Âge* (1950, 3^{e} édition 1984) et *« La Flûte enchantée », opéra maçonnique* (1968), qui est devenu une référence incontouruable de la musicologie mozartienne.

Alain PÂRIS

CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)

Introduction

Deux hommes, la basse russe Fiodor Chaliapine et le ténor italien Enrico Caruso, vont être les premiers à réunir les exigences de l’art lyrique propres au xx^{e} siècle naissant : une voix, certes, mais aussi, plus que jamais, une personnalité expressive, une intelligence des rôles, un charisme et un engagement scénique. De ce point de vue, on peut considérer que, quel qu’ait été leur immense talent, une grande partie des artistes de la première moitié du xx^{e} siècle s’inscrit encore dans une conception « dix-neuviémiste » de l’opéra. Des personnalités aussi légendaires et au rayonnement aussi indiscutable que Nellie Melba ou Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad ou Max Lorenz, Beniamino Gigli ou Ninon Vallin, Georges Thill ou Germaine Lubin, Lily Pons ou Rosa Ponselle, ces très grandes voix n’ont pas, comme Chaliapine et Caruso, conféré à l’opéra cette dimension moderne qu’en leur temps une Pasta ou une Malibran ont fait pressentir.

• Un chanteur d’exception

Fiodor – ou Feodor – Ivanovitch Chaliapine (parfois Fyodor Ivanovich Shalyapin en translittération anglaise), naît le 1er (ancien style)/13 février (nouveau style) 1873 près de Kazan, dans une famille très pauvre et commence par exercer toutes sortes de métiers – cordonnier, menuisier, potier –, avant de se faire engager comme figurant, puis comme choriste, dans des troupes itinérantes. Il vagabonde d'emploi en emploi, débardeur sur la Volga, puis employé aux Chemins de fer transcaucasiens, se liant d'amitié avec un certain Alexis Maximovitch Pechkov – qui se fera bientôt connaître sous le pseudonyme de Maxime Gorki. Il étudie le chant en autodidacte, au hasard de précaires engagements ; il parvient même à intégrer la troupe d'un petit théâtre où sa belle voix de basse, souple et bien timbrée, est remarquée, un soir, par la sœur du compositeur Mikhaïl Glinka. Finalement, il est engagé, sans vraie formation, dans la troupe du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg. Il a vingt et un ans. Il commence par tenir de petits rôles, tant bien que mal. En 1896, il chante à la foire de Nijni-Novgorod et y rencontre un mécène, Savva Ivanovitch Mamontov, qui, frappé par sa voix splendide et son instinct dramatique, l'invite à rejoindre la jeune troupe qu'il a fondée à Moscou et qui se produit au théâtre Solodovnikov.

• Vers une dimension moderne

Chaliapine va alors se révéler. Méphisto du *Faust* de Gounod, Ivan Soussanine d'*Une vie pour le tsar* de Glinka, Dossiféï de *La Khovanchtchina* de Moussorgski, Ivan le Terrible de *La Pskovitaine* et le Viking de *Sadko* de Rimski-Korsakov, Holopherne de *Judith* d'Alexander Nikolaïevitch Serov, il impose ses personnages autant par sa voix de basse et son autorité scénique que par le soin scrupuleux qu'il accorde à la préparation de chaque rôle. Se liant d'amitié avec Rimski-Korsakov – il participe, en décembre 1898, dans le rôle de Salieri, à la création de *Mozart et Salieri* –, puis avec Rachmaninov (qui lui enseigne les rudiments de la science musicale), Chaliapine, qui appartiendra au Bolchoï de 1899 à 1914, progresse à pas de géant et devient bientôt une vedette connue dans toute la Russie – et hors de Russie dès 1901, quand il est invité à la

Scala pour chanter le rôle-titre du *Mefistofele* de Boito sous la direction de Toscanini, avec Caruso dans le rôle de Faust. En 1904, il obtient un triomphe dans la reprise du *Boris Godounov* de Moussorgski, qu'il fait ainsi renaître après des années d'oubli. Il sera désormais lié à ce rôle, qu'il sera appelé à interpréter dans le monde entier, de Paris à New York et de Milan à Londres ou Monte-Carlo, un théâtre qu'il affectionne tout particulièrement et où il reviendra chaque année à partir de 1905, y créant même, en 1910, le *Don Quichotte* de Massenet.

En 1917, Chaliapine éprouve d'abord une certaine sympathie pour la révolution bolchevique, mais, très vite, il déchante et, en 1922, quitte définitivement la Russie sous prétexte d'aller réunir des fonds pour soutenir la lutte contre la famine. Sa carrière internationale continue de le mener sur toutes les scènes du monde. Son formidable charisme donne aux personnages qu'il incarne – Boris, Méphisto, Don Quichotte, Philippe II de *Don Carlo* de Verdi, Don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini... – une dimension exceptionnelle, car tout est gigantesque en lui : sa taille, sa voix, le caractère épique de son réalisme scénique, ses élans de bonté et de férocité. Il meurt à Paris le 12 avril 1938, quelques mois après avoir chanté son dernier Boris à Monte-Carlo.

Chaliapine a rédigé deux ouvrages biographiques : le premier, publié en russe à Leningrad en 1926, a été immédiatement traduit en français (*Pages de ma vie*, Plon, Paris, 1927) et en anglais (*Pages from my Life*, Harper, Londres, 1927) ; le second, également en russe, a été publié à Paris en 1932 (*Ma Vie*, Albin Michel, rééd. Slatkine, Genève, 1982) et traduit en anglais à partir du texte français (*Man and Mask : Forty Years in the Life of a Singer*, Victor Gollancz, Londres, 1932, nouvelle édition 1973). On retrouve de larges extraits de ces ouvrages dans *Chaliapin : an Autobiography* *as Told to Maxim Gorky* (Macdonald, Londres, 1968, rééd. Columbus, Londres, 1988).

Alain DUAULT

Bibliographie

V. BOROVSKY, *Chaliapin : a Critical Biography*, Hamilton, Londres, 1988 (avec une discographie établie par A. Kelly et V. Garrick ; *Chialapine*, éd. Du Rocher, Monaco, 1993)
B. SEMEONOFF, „Chaliapin's Repertoire and Recordings“, in *Record Collector*, vol. XX, pp. 173-230, 1971-1972 (discographie établie par A. Kelly).

CHAMBERS PAUL (1935-1969)

Au cours d’une trop brève carrière, le contrebassiste et compositeur américain de jazz Paul Chambers a offert au hard bop un alliage idéal de force retenue, d’intelligence discrète et de musicalité débordante. Par ses dons et sa sensibilité, il se pose en héritier de Jimmy Blanton et en rival d’Oscar Pettiford. Si quelques critiques ont laissé entendre que sa justesse n’était pas irréprochable, les plus grands souffleurs de son temps, qui n’ont cessé de le réclamer, n’y ont jamais rien trouvé à redire... L’accompagnateur est sûr, efficace, attentif. Le soliste propose un phrasé à l’évidence magistrale et une rare variété de couleurs. À l’archet, ses solos dans le registre grave ont la vigueur des attaques, le swing soutenu et la richesse mélodique qu’offrent les plus grands saxophonistes, à un point tel que son style a parfois été comparé à celui de Sonny Rollins.

Paul Laurence Dunbar Chambers, Jr. – ses deux derniers prénoms constituent un hommage au grand poète afro-américain du XIX^e^ siècle – naît le 22 avril 1935 à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Sa famille s’établit à Detroit alors qu’il a treize ans. Il aborde la musique par le saxophone baryton et le tuba avant d’adopter définitivement la contrebasse. En 1949 – la valeur n’attend pas le nombre des années –, il débute dans la petite formation du guitariste Kenny Burrell tout en se produisant avec d’autres jazzmen de Detroit. En 1954, il rejoint l’orchestre du saxophoniste Paul Quinichette, avec lequel il effectue en 1955 une tournée à New York. Immédiatement accepté par la fine fleur du bop, il joue au Embers et au Birdland avec le saxophoniste Sonny Stitt et le vibraphoniste Joe Roland, accompagne le pianiste George

Wallington ainsi que les trombonistes Jay Jay Johnson et Kai Winding, dont il intègre le Jay and Kai Quintet.

1955 est l'année de la rencontre décisive de Paul Chambers avec Miles Davis ; leur association durera jusqu'en 1963, période durant laquelle les chefs-d'œuvre succèdent aux chefs-d'œuvre. Au sein d'une des plus parfaites sections rythmiques que l'on ait connues – celle-ci regroupe autour de lui le pianiste Red Garland et le batteur Philly Joe Jones – il va accompagner le grand trompettiste et l'immense John Coltrane (saxophone ténor) dans une série d'albums qui appartiennent à la légende du jazz : le quintette grave *Relaxin'*, *Steamin'*, *Workin'*, *Cookin'* (1956), *'Round About Midnight* (1955 et 1956). En 1958, Paul Chambers enregistre l'album *Milestones* au sein du sextette de Miles Davis (le saxophone alto Julian « Cannonball » Adderley a rejoint Coltrane, Jones et Garland) et figure dans *Stardust* de Coltrane. En 1959, Paul Chambers participe à un des albums les plus aboutis de l'histoire du jazz, *Kind of Blue*, avec le sextette de Miles Davis qui comprend alors Adderley, Coltrane, Bill Evans ou Wynton Kelly au piano et Jimmy Cobb à la batterie. Toujours en 1959, il est au côté de Coltrane pour *Giant Steps* (le quartette est complété par Tommy Flanagan ou Wynton Kelly au piano et Art Taylor ou Jimmy Cobb à la batterie) ; en signe d'admiration, Coltrane a dédié au jeune contrebassiste un thème portant ses initiales, *Mr P. C.*, qui constitue la dernière des sept plages de cet album.

Dans la seconde moitié des années 1950, Chambers se produit aussi comme sideman avec des personnalités de la stature de Sonny Rollins, Kenny Clarke, Donald Byrd, Art Pepper, Bud Powell, Dexter Gordon, Milt Jackson... Comme leader, on mentionnera particulièrement l'album *Bass on Top*, enregistré en 1957 avec son quartette (Kenny Burrell à la guitare, Hank Jones au piano et Art

Taylor à la batterie). En 1963, Paul Chambers forme un trio avec Wynton Kelly et Jimmy Cobb, qui ont eux aussi quitté Miles Davis. En 1965, il enregistre *Smokin' at the Half Note* avec Wes Montgomery et Wynton Kelly. Mais la tuberculose le contraint à réduire considérablement ses activités à partir de 1966. Elle finit par l'emporter le 4 janvier 1969, à New York.

Pierre BRETON

CHAMBONNIÈRES JACQUES CHAMPION DE (1601 env.-1670 ou 1672)

Organiste et compositeur, mais aussi le plus grand virtuose du clavecin vers le milieu du XVII^e^ siècle français ; il est le plus célèbre d'une longue lignée de musiciens qui part de Jacques Champion, chantre de Charles Quint, en passant par Nicolas, lui aussi chantre de la chapelle impériale, Thomas, dit Mithou (mort en 1580 env.), son grand-père, et Jacques son père (1555 env.-1638 env.), tous deux organistes et épinettes de la chambre du roi (Henri IV, Louis XIII) ; Nicolas, son frère, et Jacques, son fils, furent également chanteurs ou clavecinistes-organistes. Lui-même naît à Paris ou à Chambonnières-en-Brie. Dès 1611, il succède à son père comme joueur d'épinette de la chambre du roi ; il devient aussi organiste de la chapelle royale, partageant ce service avec Joseph Chabanceau de La Barre (1633-1678), qui occupa cette fonction à partir de 1656. On possède de lui deux livres de clavecin, qui ne furent jamais édités de son vivant ; l'un n'est pas daté et l'autre fut dédié, en 1670, à la duchesse d'Enghien. Chambonnières exprime à un haut degré les qualités de l'école française de clavier de son époque, entre 1640 et 1650 environ.

Son écriture assure la transition entre le style de luth et celui de clavecin. Son art demeure toujours sobre ; il est « caractéristique du style aristocratique de tous les clavecinistes français qui joignent au laconisme une apparente désinvolture, dissimulant une extrême rigueur de facture » (R. Bernard). Chambonnières est l'un des principaux artisans de la formation de la suite instrumentale pour clavier : il lui donne son ossature essentielle, comprenant notamment allemande, courante, sarabande et gigue, où alternent des mouvements à tempo rapide ou lent. À ce stade originaire de la suite, il n'était pas obligatoire, loin de là, d'interpréter tous les mouvements proposés ; que l'on songe seulement à l'une de ses suites qui comprend vingt-cinq danses, dont dix courantes l'une après l'autre ! Par l'intermédiaire de Froberger, une telle structure passera dans les Allemagnes et s'y déploiera pendant plus d'un siècle. À ces danses, s'ajoutent naturellement d'autres rythmes, tels que gaillardes, menuets, pavanes, chacones, etc. Chambonnières écrit ces diverses pages dans une même tonalité. Quand il pare certains de ces mouvements de noms évocateurs, à caractère symbolique, pittoresque, suggérant une correspondance ou une image parfois difficile à déceler (*L'Affligée, La Villageoise, Le Moustier, La Dunkerque*), on peut songer au portrait d'un personnage maintenant inconnu ; mais quand il intitule une pavane *L'Entretien des dieux*, peut-être faut-il se souvenir qu'il a pu admirer les œuvres de Nicolas Poussin et qu'il veut suggérer quelque plastique musicale sereine, ordonnée et majestueuse, en accord subtil avec l'esprit de la noble pavane. Très souvent, son inspiration mélodique est de type populaire, mais son esprit appartient incontestablement à l'art de cour et de salon aristocratique. Si la technique de Chambonnières nous semble aujourd'hui un peu pâle, comparée à celle de ses successeurs, il faut se souvenir qu'il fut l'un des pionniers de l'art du clavecin. Et c'est la raison pour laquelle il a tellement ébloui ses contemporains. De nombreuses danses comprennent un « double », cet aspect de la variation à la française où son ingéniosité fait merveille, et qui consiste à répéter une phrase mélodique avec arabesques et ornements divers, très souvent d'ailleurs improvisés, afin d'en assouplir la ligne ; le compositeur ou l'interprète substitue alors, aux notes tenues, broderies et notes de passage. Excellent professeur enfin, Chambonnières exerça une influence considérable. Parmi ses élèves, citons les plus prisés : les trois frères Couperin (Louis, Charles et François l'Ancien), N. Le Bègue, J. H. d'Anglebert, R. Cambert, G. Nivers, P. Gautier, C. Burette (ou Buret, mort en 1700 env.), et G. Hardel (mort en 1679), qui fut le légataire de ses œuvres.

Pierre-Paul LACAS

CHAMPAGNE CLAUDE (1891-1965)

Le compositeur et pédagogue canadien Claude Champagne est sans conteste la personnalité qui a exercé l'influence la plus considérable sur la vie musicale du Québec dans la première moitié du xx^{e} siècle. Son action perdure à travers les nombreux compositeurs, pédagogues et musicologues qu'il a contribué à former. « Claude Champagne fut un véritable pionnier à Montréal dans l'enseignement du solfège, de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, de l'orchestration et de la composition au Québec », a déclaré la musicologue québécoise Andrée Desautels.

Joseph-Arthur-Adonaï Champagne – son admiration pour Claude Debussy lui fera adopter le prénom de Claude – naît à Montréal le 27 mai 1891. Initié très jeune au folklore canadien français grâce à son grand-père paternel, qui pratique le violon en amateur, il étudie le piano dès l'âge de neuf ans environ, puis le violon à partir de 1905. Il obtient en 1909 un diplôme de piano du Conservatoire national de Montréal. Son poème symphonique *Hercule et Omphale*, composé en 1918, témoigne de l'influence des Russes Rimski-Korsakov, dont il a étudié le *Traité d'harmonie pratique*, Borodine et Moussorgski ; cette œuvre attire l'attention d'Alfred Laliberté – pianiste et compositeur disciple de Scriabine –, qui la présente à Rachmaninov ; Laliberté encourage Champagne à partir pour l'Europe.

Il y rencontre Paul Dukas, qui lui conseille d'entrer au Conservatoire de Paris, où il va étudier de 1921 à 1928 : il travaille le contrepoint et la fugue avec André Gédalge puis, après la mort de ce dernier, en 1926, avec Charles Kœchlin ; il suit les cours d'orchestration et de composition de Raoul Laparra, ceux d'esthétique musicale de Léon Algazi et se perfectionne en violon auprès du violoniste russe Julius Conus. Il fréquente la Schola cantorum, où il découvre la musique polyphonique de la Renaissance. *Hercule et Omphale* est créé à Paris le 31 mars 1926. Champagne compose en 1927 la *Suite canadienne*, pour soprano ou ténor, chœur et orchestre ; cette partition, fondée sur des thèmes folkloriques canadiens, et qui manifeste l'influence des chansons polyphoniques françaises, reçoit en 1928 le premier prix dans la catégorie cantate d'un concours de compositions inspirées de mélodies folkloriques canadiennes (Beatty International Folklore Prize) ; elle rencontre un grand succès lors de sa création à Paris, le 20 octobre 1928, par les Concerts Pasdeloup. Champagne regagne le Canada en décembre 1928.

Claude Champagne apparaît dans les années 1930 comme le porte-parole musical de la renaissance du régionalisme québécois. Il se lie d'amitié avec l'anthropologue et ethnologue Marius Barbeau, qui l'encourage à concrétiser musicalement son engouement pour les richesses traditionnelles. Champagne est alors convaincu que le folklore peut participer à la création d'un idiome musical qui ne serait ni canadien français ni canadien anglais, mais canadien tout court. Cette idée de puiser son inspiration dans ses racines n'est pas neuve ; elle répond à une recherche d'identité semblable à celle qui s'était manifestée dans les nations européennes au XIXe siècle, et à laquelle le Québec n'échappe pas. Mais une étude de l'ensemble du répertoire de Claude Champagne montre que l'influence du folklore canadien demeurera superficielle dans son œuvre. Très curieusement, en effet, Champagne n'a pas mis en pratique sa volonté d'écrire une musique spécifiquement canadienne. Il n'y a pas chez lui, comme il y a chez Béla Bartók à la même époque, assimilation des thèmes folkloriques : il les utilise sans leur apporter de notables changements mélodiques, sans en changer le rythme ; il se contente en fait de les transcrire, de les harmoniser, de les découper ou de les agencer, sans les fondre dans un langage qu'il ferait sien. *Danse villageoise*, pour violon et piano (1929 ; orchestrée en 1930), qui deviendra son œuvre la plus célèbre, ou *Trois Chansons folkloriques du Canada*, pour chœur (1935), sont ainsi pratiquement des copies des originaux.

En fait, le folklore n'est pas la source d'inspiration prépondérante de Claude Champagne. Pour le comprendre, il faut se replacer dans le contexte des années 1920, au moment du séjour parisien du compositeur. Claude Champagne est confronté à un postromantisme moribond et à la fièvre de renouveau marquée par les ruptures profondes que constituent le dodécaphonisme schönbergien, la modalité de l'école française avec Debussy et Ravel, les grands bouleversements rythmiques apportés par Stravinski ou Bartók. Sa musique se ressent de cette situation : même si elle reste dans l'ensemble d'inspiration romantique, elle montre une réaction contre les développements excessifs, l'opacité de l'orchestration et la complexité des formes. La plupart de ses pièces sont de courte durée, les sonorités sont claires et limpides. Champagne apparaît bien comme un disciple de Fauré, Debussy et Ravel, chez lesquels la modalité détermine la mélodie. On peut à cet égard remarquer la très grande dépendance de l'harmonie et du chant dans une œuvre comme la *Symphonie gaspésienne* (1945), dont le style et la forme rappellent *La Mer* de Debussy. La musique de Champagne est diatonique ; les demi-tons, qui reviennent régulièrement, sont révélateurs de son écriture : les notes altérées étrangères au mode forment des chromatismes qui aboutissent à une grande clarté de style et permettent d'obtenir des accords qui s’enchaînent sans heurt. Les chromatismes ne sont que des figuralismes à visée descriptive, ainsi l’évocation de l’avalanche dans *Altitude* (1959), poème symphonique (« Fresque sonore ») pour chœur et orchestre (avec ondes Martenot) inspiré par les paysages grandioses des montagnes Rocheuses canadiennes.

Parallèlement à la composition, Claude Champagne s’est consacré, durant plus de vingt-cinq ans, à la pédagogie et à l’organisation de l’enseignement de la musique au Québec, utilisant pour cela les connaissances qu’il avait acquises en France en matière de formation de compositeurs et de musiciens professionnels. L’énergie qu’il a déployée dans ces tâches répondait à une véritable nécessité. Il est à l’origine de l’introduction de l’étude du solfège dans les écoles primaires du Québec. Professeur au McGill Conservatorium of Music de Montréal (1933-1944), il enseigne de 1929 à 1965 l’harmonie, le contrepoint, la fugue et la composition à l’École supérieure de musique d’Outremont (aujourd’hui École de musique Vincent-d’Indy). Il voit en 1942 se concrétiser son projet le plus cher : la fondation du Conservatoire de musique et d’art dramatique de la province de Québec à Montréal, entièrement subventionné par l’État, dont il calque les méthodes d’enseignement sur celles du Conservatoire de Paris ; jusqu’en 1962, il y exercera la fonction de directeur adjoint et y sera professeur de composition. Parmi ses élèves figurent les compositeurs canadiens Pierre Mercure, Serge Garant, Jean Vallerand, François-Joseph Brassard, Roger Matton, Clermont Pépin, Gilles Tremblay, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, François Morel. Claude Champagne meurt à Montréal le 21 décembre 1965.

Juliette GARRIGUES

CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)

Musicien espagnol, dont le talent dépasse celui de ses contemporains (Valverde, Chueca, Jiménez, Caballero). Dès l'âge de douze ans, Chapí dirigeait l'harmonie de sa ville natale, Villena (province d'Alicante). À seize ans, il fut l'élève de J. Emilio Arrieta, professeur de la classe de composition au conservatoire de Madrid. Il fut chef de musique militaire, puis se rendit à Rome, muni d'une bourse décernée par l'Académie espagnole des beaux-arts. De retour en Espagne, il se consacra à la composition et écrivit plus de cent soixante *zarzuelas grandes* (sortes d'opéras-comiques), à l'instar de ses contemporains : *La Tempestad* (1882), *El Rey que rabió* (1891), *Curro Vargas* (1899) et des pièces du *género chico* (sorte de zarzuela en un acte), *La Czarina, El Tambor de granaderos* (1894), *El Puñado de rosas*, notamment. Ses opéras (de *Circé*, 1901, à *Margarita la tornera*, 1909) marquent nettement la rupture avec l'influence italienne.

L'art de Chapí est spirituel, plein de bonne humeur, dans un esprit que n'aurait pas désavoué Chabrier, même si parfois il verse dans la facilité. Comme Tomás Bretón, Chapí écrivit de la musique de chambre (*Quatuors*) et de la musique symphonique (*Suites*), d'un romantisme pittoresque qui empruntait à l'esprit mendelssohnien quelque peu affadi par trop d'hispanismes. Sa page symphonique intitulée *Fantasía morisca* est fort agréable et sa légende symphonique *Los Gnomos de la Alhambra* fait montre d'un pittoresque enjoué, parfois caustique. Il a laissé en outre un oratorio *Los Ángeles* et un *Veni Creator*.

Pierre-Paul LACAS

CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)

Le compositeur soviétique Iouri Chaporine a joué un rôle de premier plan dans la vie intellectuelle de son pays : remarquable pédagogue, il fut également l’un des rares défenseurs de l’avant-garde musicale en U.R.S.S.

Iouri Alexandrovitch Chaporine naît à Gloukhov, dans la province de Tchernigov, en Ukraine, le 27 octobre (ancien style)/8 novembre (nouveau style) 1887. Sa mère, très musicienne, a été la condisciple de Rachmaninov et de Scriabine dans la classe de piano de Nikolaï Zverev au Conservatoire de Moscou. Bien qu’ayant étudié tôt le piano et le violoncelle, Chaporine commence en 1906 des études d’histoire, de philologie et de droit à l’université de Kiev, dont il fait profiter la chorale étudiante de ses dons de pianiste accompagnateur. Il commence à étudier en dilettante la composition et la théorie musicale.

En 1908, il s’installe à Saint-Pétersbourg pour continuer ses études de droit, qu’il achève en 1912. Encouragé par Glazounov, il entre l’année suivante au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il étudie la composition avec Nikolaï Alexandrovitch Sokolov et l’orchestration avec Maximilian Oseïevitch Steinberg. Il achève ses études musicales en 1918.

Rallié aux thèses révolutionnaires, il fonde en 1919, avec Maxime Gorki, Anatoli Vassilievitch Lounatcharski et Alexandre Blok, le Grand Théâtre dramatique de Petrograd, dont il sera le directeur musical jusqu’en 1928. En 1926 à Leningrad (nouveau nom de Petrograd), il est l’un des fondateurs, avec le musicologue, compositeur et critique Boris Vladimirovitch Assafiev, de l’Association pour la musique contemporaine, qui sera, jusqu’à sa dissolution en 1930, le fer de lance de la diffusion en U.R.S.S. de la musique d’avant-garde. Cette époque est, du point de vue de la composition, la plus féconde pour Chaporine : ami d’Alexeï Nikolaïevitch Tolstoï, de Blok, de Gorki, d’Evgueni Zamiatine, de Vladimir Maïakovski, il écrit de nombreuses musiques de scène pour les pièces de ces derniers.

Le début des années 1930 marque un tournant dans sa carrière : sa production se ralentit, la gestation de ses œuvres devient de plus en plus longue. C’est le cas notamment de sa pièce maîtresse, l’opéra *Les Décembristes*. Celui-ci, fondé sur une idée d’Alexeï Nikolaïevitch Tolstoï, est issu d’un opéra entamé en 1920, *Polina Gebl’* (nom russifié de Pauline Guèble, une héroïne française de l’insurrection russe de 1825), inachevé, dont deux scènes sont données à Leningrad en 1925. Le Bolchoï de Moscou lui en commande une nouvelle version en 1935, ce qui décide Chaporine à s’établir dans la capitale soviétique en 1936. Une révision en 1938 ne le satisfait pas. En 1953, Chaporine se décide à collaborer étroitement avec Vsevolod Rojdestvenski, qui établit le livret définitif des *Décembristes*. L’opéra est créé triomphalement au Bolchoï de Moscou le 23 juin 1953. Il est depuis lors demeuré au répertoire des opéras soviétiques puis russes. Même si, avec un langage qui manifeste les influences du Borodine du *Prince Igor* (par sa façon de traiter les masses chorales), de Tchaïkovski (par son invention mélodique), de Moussorgski ou de Rimski-Korsakov, il n’est pas aussi novateur que les ouvrages lyriques de Prokofiev ou de Chostakovitch, cet opéra s’élève nettement au-dessus de la production engendrée par la doctrine du réalisme socialiste.

En 1939, Chaporine avait été nommé professeur d'instrumentation au Conservatoire de Moscou ; il y sera professeur de composition après la Seconde Guerre mondiale. Il enseignera à ses élèves non pas *sa* manière de composer, mais des techniques, une attitude et une démarche à partir desquelles chacun pourra développer sa personnalité propre. Parmi les compositeurs qu'il a formés se côtoient ainsi le populaire Rodion Konstantinovitch Chtchedrine (Chedrine, Shchedrin) et l'austère sériel Andreï Mikhaïlovitch Volkonski. Chaporine meurt à Moscou le 9 décembre 1966.

Le talent de Chaporine s'exprime à travers ses dons de mélodiste, aussi manifestes qu'est expressif son univers harmonique et inné son sens de la forme et de la dramaturgie. Si ses premières œuvres apparaissent quelque peu naïves, son « apprentissage » s'achève avec une remarquable (et unique) *Symphonie,* opus 11, avec chœur, musique d'harmonie et piano (1928-1933), inspirée par *L'Ode à la Révolution* de Maïakovski. La musique vocale occupe une place centrale dans sa production, avec de nombreux arrangements de chants populaires russes, des mélodies et des chœurs. Il a notamment composé de grandes fresques glorifiant le peuple russe, comme la symphonie-cantate *Sur le champs de Koulikovo,* d'après Blok (1939) ou l'oratorio *Le Dit de la bataille pour la terre russe* (1944).

Alain FÉRON

CHARLES RAY (1930-2004)

Introduction

Le chanteur et pianiste américain Ray Charles a connu, au cours d'une carrière prolifique, le succès dans tous les genres de musiques populaires américaines : blues, rhythm and blues, rock and roll, country music, jazz, variétés...

• Aux racines de la soul

Ray Charles Robinson naît le 23 septembre 1930 à Albany, en Georgie, dans une famille misérable. Élevé à Greenville, en Floride, il perd la vue à l'âge de sept ans, à la suite d'un glaucome, non traité, contracté vers l'âge de cinq ans ; il étudie dans une institution pour aveugles, où il apprend la musique et devient un pianiste confirmé. À la mort de sa mère, en 1945, Ray doit subvenir à ses besoins en jouant dans les bars locaux. Venu sur la côte ouest à la recherche de meilleures opportunités, Ray s'installe à Seattle, s'y lie avec Quincy Jones, forme un trio à la manière de ses idoles, Nat « King » Cole et Charles Brown, chanteurs et pianistes mélangeant ballades et blues dans une atmosphère cool à souhait, qui seront ses modèles exclusifs durant une décennie. C'est à cette époque qu'il adopte le nom de Ray Charles, afin d'éviter toute confusion avec le boxeur « Sugar » Ray Robinson. À Los Angeles, en 1948, Ray Charles est engagé dans les orchestres de Lowell Fulson – un des grands créateurs du blues californien – puis de Ruth Brown, et enregistre sous son nom, pour le petit label Swing Time, ses premiers succès de rhythm and blues, *Baby Let Me Hold Your Hand* (1951) et *Kiss Me Baby* (1952).

Mais c’est surtout avec la compagnie Atlantic Records d’Ahmet Ertegun, qu’il rejoint à la fin de 1952, que Ray va affirmer sa personnalité : un pianiste swinguant, adaptant les traits du jazz moderne aux canons du blues, un chanteur au timbre voilé très envoûtant. Après *Losing Hand*, un magnifique blues qui entre dans les hit-parades en mai 1953, Ray Charles enchaîne les succès commerciaux qui sont autant de chefs-d’œuvre de sensibilité, de swing constant et d’une sensualité en demi-teintes qui demeureront la clé de sa popularité à travers les décennies : *I Got a Woman* (1954), *Hallelujah, I Love Her So* (1955), *The Right Time* (1959), *Talkin’ ’Bout You* (1960), *Georgia on My Mind* (1960), *Hit the Road Jack* (1961)... Plusieurs de ces compositions sont dues à la plume avisée de son collaborateur et ami, le chanteur Percy Mayfield.

Il faut mettre à part *What’d I Say*, enregistré en 1958, véritable performance de mouvement et de rythme, qui marie la frénésie du rhythm and blues aux arrangements orchestraux du gospel. Au-delà de ce véritable sermon profane, on assiste avec *What’d I Say* à la naissance de la soul music, dont Ray Charles jette les bases dix ans avant le véritable essor de ce genre. Son influence sur Otis Redding, Stevie Wonder, Aretha Franklin, Wilson Pickett, Marvin Gaye et même James Brown sera d’ailleurs considérable.

• Vers d’autres horizons

Devenu grâce à ce morceau une superstar, autant aux États-Unis que dans le monde entier, Ray Charles va alors choisir de s’imposer d’abord comme une « vedette américaine », bousculant toutes les étiquettes. Après plusieurs albums de jazz pour le célèbre label Impulse (parmi lesquels *Genius + Soul = Jazz*, 1960), il revient à ses plus anciennes racines musicales, la country music – fan de Hank Williams, il ne ratait aucun programme radiophonique de country –, signant pour ABC/Paramount Records plusieurs albums notables dans ce genre – *I Can't Stop Loving You/Born to Lose* (1962), *Modern Sounds in Country & Western Music* (1962) – qui lui permettent de s'affirmer aussi à Nashville.

Ray Charles crée après 1968 ses propres compagnies de disque, Tangerine et Crossover. Pour parachever sa popularité, et malgré les protestations de certains de ses fans, il se tourne alors vers les variétés, interprétant Gershwin ainsi que Rodgers et Hammerstein avant d'embrasser encore davantage la pop mais en la teintant toujours de jazz et de soul. Il se produit désormais en priorité dans les cabarets chics de Hollywood ou de Las Vegas ainsi que sur les grandes scènes internationales et enregistre abondamment dans une veine très proche de celle de crooners comme Dean Martin ou Sammy Davis Jr. Parallèlement à son activité musicale et commerciale, Ray Charles mène un inlassable combat contre la ségrégation raciale en Amérique et en Afrique du Sud et affiche un soutien indéfectible à l'État d'Israël.

Ray Charles apparaît aussi très à son aise dans plusieurs téléfilms et films, parmi lesquels *The Blues Brothers* de John Landis (1980) et *The Blues* (dans *Piano Blues*) de Clint Eastwood (2003). Il a rédigé avec David Ritz une belle autobiographie, *Brother Ray : Ray Charles' Own Story* (New York, 1978).

Ray Charles meurt le 10 juin 2004 à Beverly Hills. Taylor Hackford lui a consacré en 2004 un excellent film, *Ray*, avec Jamie Foxx dans le rôle du « Genius ».

Son œuvre a été largement rééditée, tant celle de ses débuts (*My Early Years*, RCR) que celle, la plus importante, pour Atlantic (*The Best of Ray Charles : The Atlantic Years*, Rhino ; *The Birth of Soul*, Rhino ; *Pure Genius : The Complete Atlantic Recordings 1952-1960*, Rhino), sans oublier ses enregistrements de variétés (*Would You Believe ?*, Warner).

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

R. Charles & D. Ritz, *Brother Ray : Ray Charles' Own Story*, Bantam Doubleday, New York, 1978, nouv. éd. Da Capo, New York, 1992 (*Le Blues dans la peau*, trad. A.-M. Garnier, Belfond, Paris, 2005)
P. Adler, « Dix Jours avec Ray Charles », in *Jazz Hot*, n° 178, p. 25, et n° 179, p. 28, 1962
W. Balliett, *American Singers : Twenty-Seven Portraits in Song*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1979
J. Dufour, « Brother Ray strikes back », in *Soul Bag*, n° 111, p. 26, 1987 ; « Talkin' with Brother Ray », in *Soul Bag*, n° 117, p. 6, 1989 ; « Ray Charles et la France : A strong love affair », in *Soul Bag*, n° 142, p. 16, 1996
L. Feather, « Piano Giants of Jazz : Ray Charles », in *Contemporary Keyboard*, vol. VI, n° 7, p. 62, 1980
M. Gautier, « Ray Charles », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 201, p. 7, 1970
O. Gillissen & J.-P. Leloir, *Ray Charles*, Jazz Hot-l'Instant, Paris, 1989
L. Goddet, « Ray Charles pas à pas », in *Jazz Hot*, n° 329, p. 8, 1976
G. Herzhaft, *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997 ; *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord : de la Préhistoire à l'industrie du disque*, Fayard, Paris, 2005
M. Lydon, *Ray Charles, Man and Music*, Riverhead, New York, 1998 nouv. éd. Routledge, New York, 2004 (trad. N. Mourguye et D. Gentils, *Ray Charles*, Larivière-Rock & Folk, Paris-Clichy, 1999)
R. Palmer, « Soul Survivor Ray Charles », in *Rolling Stone*, n° 258,

p. 11, 1978
S. Sloate, *Ray Charles : Find Another Way !*, Bearport Pub., New York, 2007
J. Tronchot, « Ray Charles », in *Jazz Hot*, n° 167, p. 16, 1961
P. Welding, « Ray Charles : senior diplomat of soul », in *Down Beat*, vol. XLIV, n° 9, p. 12, 1977
A. Woog, *Ray Charles and The Birth of Soul*, Lucent Books, Detroit, 2006.

CHARPENTIER GUSTAVE (1860-1956)

C’est à juste titre que l’œuvre de Charpentier se résume à un titre : *Louise*. Tout ce qui précède en est la préparation ; tout ce qui suit en est l’écho et ne réussit guère qu’à transformer en défauts à peu près insupportables ce qui a pu être, en son genre, la réussite de ce « roman musical ». Élève de Massenet, prix de Rome en 1887, Charpentier a rapporté de son séjour à la villa Médicis des *Impressions d’Italie* (1891), habilement faites et orchestrées, qui nous montrent déjà une Italie populaire et réaliste : c’est la première face de son inspiration. Sa symphonie-drame avec chant et chœurs, *La Vie du poète* (1891), nous présente la seconde : un post-romantisme sentimental et larmoyant. Aucune de ces deux positions n’est, en soi, tenable, et très particulièrement la première : ni le vérisme, ni le réalisme, ni le naturalisme ne s’accommodent aisément de la musique : on le voit clairement avec l’œuvre d’Alfred Bruneau (1857-1934), autre élève de Massenet et proche de Charpentier. Mais le miracle de *Louise* (1900) c’est que le réalisme y est, sinon corrigé, du moins équilibré par le romantisme, et réciproquement. Cela ne fait pas de cet opéra une grande œuvre ; cela en limite du moins les défauts. Une sorte de sous-Bovary de faubourg, midinette sentimentale en proie au Paris « artiste » de 1900. Un mélange de wagnérisme déliquescent et de romantisme, de populisme naïf et de sentimentalisme épidermique : c’est peu pour faire un chef-d’œuvre, quel qu’en soit le succès.

Philippe BEAUSSANT

CHARPENTIER MARC ANTOINE (1643-1704)

Introduction

L’un des compositeurs français les plus prestigieux du XVII^e siècle, Marc Antoine Charpentier, surnommé « le phénix de France » par ses contemporains, est, avec Michel Richard Delalande, le plus grand maître de la musique sacrée, notamment dans le petit motet tel qu’il s’épanouit avant 1700. La richesse de son écriture est sans égale : « du strict point de vue musical, Charpentier est incontestablement très supérieur à Lully : son style est plus riche, plus divers, plus subtil, plus substantiel ; son langage harmonique est beaucoup plus poussé, plus raffiné, plus coloré ; son esthétique est d’une essence plus rare et a de plus nobles ambitions, des visées d’une plus haute spiritualité. Sur le plan du théâtre – habileté scénique et pénétration psychologique –, Charpentier est le seul à s’opposer à Lully, à atteindre la maîtrise, sans se soumettre à la tyrannie du dictateur lyrique » (R. Bernard).

• Un grand musicien, malgré Lully

Né et mort à Paris, Charpentier partit vers l’âge de quinze ans pour l’Italie, attiré par l’étude de la peinture ; il y eut des peintres dans sa famille : un Nicolas Charpentier fut peintre du roi et mourut en 1663. On sait que Marc Antoine était à Rome en 1650. Il fréquenta le Collegium Germanicum et prisa fort Monteverdi, Victoria et Carissimi ; pendant trois ans, il fut l’élève de ce dernier, qui lui apprit le contrepoint, la polyphonie, le dialogue à deux chœurs, le style et la forme des histoires sacrées (dont Carissimi était le créateur). De retour à Paris en 1662, Charpentier fréquente les milieux italianisants de la capitale, qui se rencontraient à Saint-André-des-Arts chez l'abbé Mathieu. C'est là qu'il eut sans doute loisir de diffuser les œuvres de son maître. En 1672, Molière, fâché avec Lully, choisit Charpentier comme musicien (*Le Malade imaginaire, Le Mariage forcé, La Comtesse d'Escarbagnas*), ce qui entraîna le courroux de Lully. Charpentier collabore jusqu'en 1685 au Théâtre-Français (notamment avec *Polyeucte*, *Médée* et *Andromède* de Pierre Corneille, *Les Amours de Vénus* de Jean Donneau de Visé, *Circé*, *L'Inconnu*, *La Pierre philosophale* de Thomas Corneille). En 1679, il est engagé par le Grand Dauphin à Saint-Germain afin de composer des messes pour sa chapelle. Il occupe ces fonctions pendant une dizaine d'années. À partir de 1680, il est maître de la musique de la duchesse de Guise, cousine de Louis XIV, Marie de Lorraine, pour laquelle il écrit surtout des cantates et des pastorales. C'est dans son hôtel du Marais, à Paris, ainsi qu'à Saint-Germain chez le Dauphin, que Louis XIV eut l'occasion d'entendre les œuvres de ce musicien, jusque-là tenu en marge de l'art officiel représenté par Lully. Le roi fut émerveillé par l'art de Charpentier ; aussi lui fit-il verser une pension lorsque la maladie l'empêcha, en 1683, de concourir pour l'obtention d'une des quatre charges de sous-maître de la chambre royale ; et l'on exécuta ses œuvres à Versailles. En 1684, Charpentier est maître de musique chez les jésuites de Saint-Paul-Saint-Louis (rue Saint-Antoine) et il fait représenter régulièrement ses tragédies sacrées chez ceux du collège de Clermont (Louis-le-Grand), pour lesquels il écrivit la plupart de ses œuvres religieuses. Au faîte de la renommée, il reçut des commandes de l'Académie française, de l'Académie royale de sculpture et de peinture, ainsi que de l'abbaye de Port-Royal. En 1698, il remplace Chaperon comme maître de musique de la Sainte-Chapelle, bien qu'il n'ait pas été prêtre ; il occupera ce poste jusqu'à sa mort.

• Un tempérament dramatiqne

Charpentier a appliqué lui-même les *Règles de la composition* qu'il écrivit pour le duc d'Orléans, à savoir que toutes les licences et toutes les audaces sont permises en raison de l'indépendance des voix (quintes successives, octaves augmentées, dissonances sans préparation ni résolution, voire passages bitonaux comme dans le *De profundis* et dans le trio des rieurs des *Fous divertissants*). Aussi utilise-t-il avec un art consommé les modulations, les mélodies judicieusement ponctuées de silences, un chromatisme expressif. Suivant la trace de Guillaume Bouzignac, qui introduisit l'oratorio en France, il transpose dans un langage personnel tout l'acquis italien (Carissimi) en la matière (vingt-quatre histoires sacrées dont *Extremum Dei judicium, Filius prodigus, Historia Esther, Josue, Judicium Salomonis, Judith sive Betulia liberata*). On y admire le naturel du récitatif, l'ampleur de la mélodie, et le relief musical qui souligne les contrastes verbaux. À l'encontre de son maître, Charpentier développe les intermèdes instrumentaux et les passages (sinfonie et ritornelli) où s'accentue le langage dramatique de l'œuvre. C'est lui qui fixe les formes de cet oratorio à la française, qu'avaient déjà préparé Nicolas Formé, Antoine Boesset et François Cosset, mais il abandonne l'écriture monodique adoptée par ses contemporains Lully, Henry Du Mont, Delalande ou Jean François de Lalouette (1651-1728) ; avec lui, la musique sacrée s'engage vers la messe concertante avec instruments (symphonie), avec ou sans orgue. Il dote la messe de l'appareil orchestral du grand motet versaillais. Selon les disponibilités, son orchestration comprend flûtes, hautbois, bassons et cordes, avec orgue ou clavecin continuo, trompettes, basses de trompettes et timbales (« Marche du triomphe » du *Te Deum* à six voix, *Magnificat* où il surpasse Delalande dans le grandiose et la somptuosité).

Son tempérament dramatique éclate partout dans ses compositions, qu’elles soient religieuses ou profanes, chaque fois que le texte lui suggère une situation contrastée. Il en est ainsi dans *Les Arts florissants,* tantôt désignés comme « opéra », tantôt comme « idylle en musique » par Charpentier lui-même, qui met en scène un conflit entre les beaux-arts – Musique, Peinture, Poésie, Architecture –, que la Paix, affrontant la Discorde et les Furies, parviendra à harmoniser. Selon qu’il évoque les délices de la musique (par exemple, grâce à un procédé d’écho), les horreurs des combats (martèlement de notes répétées, écriture heurtée et violente) ou qu’il symbolise l’apaisement retrouvé grâce à l’action conjuguée des forces du bien (ainsi dans la chaconne et dans la sarabande), le compositeur varie à l’extrême ses effets avec une efficacité manifeste. Il construit son œuvre en véritable architecte des formes sonores, capable de concevoir un édifice ample et judicieusement proportionné – ce qui est loin d’être la qualité première de nombre de ses contemporains français. *Les Arts florissants* furent écrits pour la duchesse de Guise, qui entretenait en son hôtel du Marais un ensemble vocal et instrumental d’une quinzaine d’interprètes. Charpentier, qui ne dédaignait pas de se joindre à eux pour chanter, composa plusieurs œuvres pour cette formation (notamment *La Couronne de fleurs, Le Misanthrope : dispute de bergers,* la cantate *Orphée descendant aux Enfers*).

Charpentier innove également en matière d’instrumentation, rejetant la tradition qui fait jouer ensemble les familles aux sonorités semblables : hautbois et flûte (*Troisième Leçon de ténèbres*), orgue et clavecin (*Josue*), cromorne soliste et cordes (*Judicium*

Salomonis), violons, flûte, trompette, musette, timbales, basson (*Epithalamio*), théorbe et clavecin (*Sonate à huit*). Avec *Orphée descendant aux Enfers* (1683), il introduit en France la cantate profane et lui donne les formes qu'adopteront ses successeurs, Nicolas Bernier et André Campra. Son opéra *Médée* (1693) déconcerta le public parisien, qui n'était pas habitué à cette richesse harmonique, à cette facture trop savante pour lui. Charpentier, dans ce domaine, est le premier qui ait voulu s'écarter des impératifs lullystes ; il mérite ainsi d'être tenu pour un précurseur de Rameau. On a évoqué ses douze messes ; aucune n'est conçue de la même manière ; citons seulement la *Messe pour les Trépassés* à double chœur et quatre parties instrumentales ; une messe à quatre voix, quatre violons, deux flûtes et deux hautbois ; une à huit voix, huit violons et flûtes ; une à quatre chœurs, violons et basse continue ; une *Pour le Port-Royal* à une seule voix et continuo ; une enfin sur des thèmes de noëls populaires à voix, flûtes et violons. S'il n'ignore pas le grand motet, c'est surtout dans le petit qu'il excelle. Il a ainsi traité de nombreux hymnes, antiennes, psaumes, répons, séquences, litanies, noëls, et vingt-huit *Leçons de ténèbres*. Tout récemment encore, deux manuscrits autographes ont été découverts. Ils comprennent, outre trois motets déjà connus, les œuvres suivantes : *Panis quem ego dabo* (motet à cinq voix, deux flûtes et continuo), *Sola vivebat in antris* (motet à deux voix égales, deux flûtes et continuo), *Adoramus te, Christe salvator* (motet à trois voix, deux flûtes et continuo), un air sérieux à une voix et basse continue (*Amour, vous avez beau redoubler mes alarmes*) et deux psaumes, *Nisi Dominus* et *De profundis*, l'un et l'autre à trois voix, deux dessus d'instruments et basse continue.

Le *Te Deum* pour soli, deux chœurs à trois voix et deux orchestres, rappelant les fastes de Saint-Marc de Venise, inconnus à ce degré dans la tradition française baroque, a assuré la renommée récente de Charpentier. Ce *Te Deum* fut vraisemblablement composé pour une célébration officielle de la maison du Dauphin à la suite des victoires qui préparèrent le traité de Nimègue, vers 1678-1681. Alors que Lully marquait sa prédilection pour une harmonie verticale, Charpentier, même dans ces pages à grands effets de plein air, demeure soucieux d'exprimer les nuances subtiles du texte sacré. « Il procure une joie intellectuelle et sensuelle par les méandres musclés de son écriture vocale des ensembles de chœurs au faîte desquels les trompettes décrivent de gracieuses et puissantes arabesques » (Guy Lambert). Charpentier avait été vivement impressionné par la polychoralité italienne ; hormis ses propres compositions – par exemple, le *Salve regina* pour trois chœurs et orchestre, aux élans montéverdiens, voire gésualdiens (*In hac lacrymarum valle*) – qui le désignent comme un des éminents successeurs de Roland de Lassus, il a laissé à ce sujet de suggestives *Remarques sur les messes à seize parties d'Italie*.

« On change en divertissement ce qui n'est établi que pour produire en l'âme des chrétiens une sainte et salutaire tristesse » ; c'est ainsi qu'un prêtre parisien commentait l'adaptation française des Lamentations de Jérémie prévues pour les *Leçons de Ténèbres* qui étaient chantées aux matines du « sacrum triduum » de la semaine sainte (1670). Avec Charpentier, ces *Leçons* atteignent au plus haut sommet du style mélismatique inauguré par Michel Lambert, « le plus intime de tous les genres vocaux », selon René Jacobs. Ces *Leçons de Ténèbres* ont retrouvé aujourd'hui la popularité considérable qui fut la leur au XVII^e siècle.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 1988, nouv. éd.

revue et augmentée, 2004
C. CESSAC dir., *Marc Antoine Charpentier, à la cour de France,* Centre de musique baroque de Versailles, 2004 ; *Marc Antoine Charpentier, un musicien retrouvé,* Mardaga, Sprimont (Belgique), 2005
C. CRUSSARD, *Un musicien français oublié, M. A. Charpentier (1634-1704),* Floury, Paris, 1945
J. P. DUNN, *The Grand Motets of M. A. Charpentier*, thèse, State Univ. of Iowa, 1963
A. GASTOUÉ, « Notes sur les manuscrits et sur quelques œuvres de M. A. Charpentier », in *Mélanges La Laurencie,* Paris, 1933
H. W. HITCHCOK, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier,* Picard, 1982
T. KÄSER, *Die Leçons des Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert,* Berne, 1966
R. W. LOWE, *Marc Antoine Charpentier et l'opéra de collège,* Maisonneuve-Larose, Paris, 1966.

CHAUSSON ERNEST (1855-1899)

Compositeur français né à Paris, un des principaux disciples de César Franck, Ernest Chausson fit dans une certaine mesure le lien entre celui-ci et Debussy, son ami et protégé. Après des études de droit, il n'entre au Conservatoire qu'à l'âge de vingt-cinq ans, dans les classes de Massenet et de Franck (dont il suivra aussi l'enseignement à titre privé, et qu'il soutiendra ensuite autant qu'il le pourra). Passionné par Wagner, il se fait entendre pour la première fois en public avec son *Trio* op. 3, qui passe inaperçu (1882). Le 31 mars 1883 est présentée sa première grande œuvre d'orchestre, le poème symphonique *Viviane* op. 5, d'après la légende de la Table ronde. Jusqu'en 1886, il travaille notamment à *Hélène*, drame lyrique op. 7, demeuré inédit, et achève la même année *Solitude dans les bois*, poème symphonique op. 10, accueilli avec faveur mais qu'il détruira par la suite. Secrétaire avec Vincent d'Indy (1886) de la Société nationale de musique, dont Franck devient président, il termine en juin 1890 le *Poème de l'amour et de la mer* op. 19, un des sommets de la mélodie avec orchestre, dirige en première audition le 18 avril 1891 sa *Symphonie en si bémol* op. 20, une des plus considérables, dans sa puissance sans lourdeur, de la musique française de la fin du XIX^e siècle, tandis que son fameux *Concert en ré majeur* pour piano, violon et quatuor à cordes op. 21 est créé par Eugène Ysaÿe à Bruxelles en 1892. À la fin de 1893, il achève l'orchestration de son drame lyrique en trois actes *Le Roi Arthus* op. 23, auquel il travaille depuis sept ans, mais qui ne sera représenté qu'en 1903. En décembre 1896, Ysaÿe joue à Nancy son chef-d'œuvre, le *Poème pour violon et orchestre* op. 25, fondé en une atmosphère mystérieuse et obsédante sur une nouvelle de Tourgueniev, *Le Chant de l'amour triomphant*. Il écrit encore *Serres Chaudes* op. 24, cinq mélodies pour chant et piano sur des poèmes de Maeterlinck (création en avril 1897) et un *Quatuor pour piano et archets* op. 30 (1897) ; il meurt d'un accident de bicyclette lors d'un séjour dans sa propriété de Limay en laissant inachevé son *Quatuor à cordes en ut mineur* op. 35 (Vincent d'Indy en complétera Ie troisième mouvement mais renoncera sagement à en faire autant pour le dernier) et, sous forme d'esquisses, une deuxième symphonie. Bien qu'à certains égards le plus proche de Franck parmi tous ses disciples, en particulier dans ses grandes architectures cycliques de musique pure (*Symphonie* op. 20, *Concert* op. 21), et par-delà l'emprise qu'exerça sur lui Richard Wagner (mouvement lent de la *Symphonie*, *Le Roi Arthus*), Chausson disposa d'une palette aux raffinements déjà impressionnistes. Une mélancolie persistante cerne sa production entière, reflet de son tempérament anxieux, de ses doutes sur Iui-même. Ses dernières œuvres (*Quatuors* op. 30 et op. 35) le montrent s'orientant vers un art plus épuré, plus concis.

Marc VIGNAL

CHÁVEZ CARLOS (1899-1978)

Compositeur mexicain qui a joué, dans son pays natal, un rôle analogue à celui de Villa-Lobos au Brésil, en concrétisant l’image d’une musique mexicaine et en créant une véritable vie musicale.

Élève de Pedro Ogazon et Manuel Ponce, Carlos Chavez travaille en Europe et aux États-Unis (1922-1928). Ses premières œuvres reposent sur la musique populaire mexicaine, mais rapidement il opte pour une écriture qu’il veut sociale et engagée (*Sinfonia proletaria*, 1934 ; *Obertura republicano*, 1935). Il s’intéresse aussi à la mythologie et donne aux œuvres qu’elle lui inspire (*Sinfonia de Antigona*, 1933 ; *Hija de Colquide*, 1944) un caractère abstrait que l’on retrouve dans sa musique de chambre. Il se passionne pour la musique précolombienne qui caractérise la plupart de ses œuvres (*Cantos de Mexico*, 1933 ; *Sinfonia India*, 1936 ; *Xochipili-Macuilxochilt* pour orchestre mexicain, 1940). Mais il ne laisse jamais ses sources d’inspiration à l’état brut ; il procède plutôt à une reconstitution, à la façon de Bartók, créant un langage original à la fois par la diversité des sources dont il s’inspire et la distance qu’il met entre elles et sa propre musique. Compositeur très fécond, il laisse plusieurs ballets, sept symphonies, un *Concerto pour piano* (1938-1940), un *Concerto pour violon* (1952), trois quatuor à cordes et un opéra, *Panfilo and Lauretta* (*El Amor propiciado*, 1957-1959).

Animateur de la vie musicale mexicaine, il a fondé et dirigé l’orchestre symphonique de Mexico (1928-1948), dirigé le conservatoire de Mexico (1928-1934) et l’Institut national des arts

(1947-1952). Si le compositeur s’est plus volontiers tourné vers une esthétique traditionnelle, l’animateur et le chef d’orchestre ont joué un rôle déterminant pour faire connaître les courants musicaux les plus modernes vers lesquels se sont tournés les compositeurs mexicains de la génération suivante.

Alain PÂRIS

CHEBALINE VISSARION (1902-1963)

Avec Khatchatourian, Kabalevski et Chostakovitch, Vissarion Chebaline appartient à la première génération de compositeurs formés entièrement sous le régime soviétique. Moins connu que ses contemporains, il a cependant joué un rôle de premier plan dans l'histoire musicale de l'U.R.S.S. et s'est affirmé comme un des grands pédagogues russes de la première moitié du xx^{e} siècle.

Vissarion Iakovlevitch Chebaline (Šebalin) naît à Omsk le 11 juin (le 29 mai, ancien style) 1902. Son père, enseignant, lui inculque très tôt le goût de la poésie et encourage ses dons pour la musique. Chebaline commence ses études musicales à l'âge de dix ans. En 1920, il entre à l'École nationale de musique d'Omsk, où il aura comme professeur de théorie Mikhaïl Ivanovitch Nevitov, à qui il dédiera son *Premier Quatuor à cordes*. En 1923, il est admis dans la classe de composition de Nikolaï Iakovlevitch Miaskovski au Conservatoire de Moscou.

La critique accueille favorablement les compositions de ses années d'apprentissage moscovites, pourtant très novatrices au regard de l'orthodoxie soviétique : des romances, le *Premier Quatuor à cordes* (opus 2, 1923), un *Trio à cordes* (opus 4, 1924), trois séries de mélodies (opus 5, sur des poèmes d'Anna Akhmatova, 1925 ; opus 7, sur des poèmes d'Alexandre Blok, 1925 ; opus 9, sur des poèmes de Sergueï Essenine, 1926), une *Sonate pour piano* (opus 10, 1926) et la *Première Symphonie* (opus 6), composée en 1925, où se côtoient les influences de

Borodine, de Scriabine et de Miaskovski ; cette symphonie lui permet d'obtenir haut la main, en 1928, son diplôme de fin d'études au Conservatoire de Moscou. Chargé de cours à ce conservatoire dès cette année-là, Chebaline y sera nommé professeur titulaire en 1935, et promu directeur en 1942.

L'enseignement et les tâches administratives n'entravent pas son activité de compositeur. Il est du combat idéologique que mènent notamment Miaskovski, Kabalevski ou Mossolov au sein de l'Association pour la musique contemporaine (A.M.C.) créée en 1924, branche russe de la Société internationale pour la musique contemporaine (S.I.M.C.), contre l'Association russe des musiciens prolétariens (A.R.M.P.). Mais l'A.C.M. est dissoute en 1931 ; refusant de céder à la pression de l'A.R.M.P., Chebaline et d'autres musiciens forment un nouveau groupe, qui est immédiatement absorbé, en 1932, par la très officielle Union des compositeurs soviétiques. À l'instar du premier Prokofiev, le langage du premier Chebaline se caractérise par une harmonie âpre, une polyphonie dense et complexe, une rythmique souple et brillante, une pensée formelle solide. Chebaline explore la forme symphonique avec trois nouvelles symphonies (*Deuxième Symphonie*, opus 11, 1929 ; *Troisième Symphonie*, opus 17, 1934-1935 ; *Quatrième Symphonie*, opus 24, dédiée aux « héros de Perekop », 1935), la « symphonie dramatique » *Lénine* (opus 16, 1931), avec récitant, chœur et quatre solistes vocaux, sur des textes de Vladimir Maïakovski, des ouvertures et des suites pour orchestre – dont se détachent la *Deuxième Suite* (opus 22, 1935) et l'*Ouverture sur des thèmes Mari* (opus 25, 1936) –, de superbes *Variations sur un chant populaire russe* (opus 30, 1940). Ces deux dernières compositions marquent l'influence grandissante du folklore et de la tradition russes sur son style.

Outre ses travaux personnels de composition, Chebaline se consacre à la musicologie et à l'édition critique d'œuvres du patrimoine russe : il exhume et complète en 1937 l'*Ouverture-Symphonie sur des thèmes russes* entreprise par Glinka en 1834 ; il achève et orchestre l'opéra de Moussorgski *La Foire de Sorotchinski*, dont il donne une version – créée le 21 décembre 1931 à Leningrad – qui surpasse de loin celles de César Cui, d'Anatoli Liadov ou de Nikolaï Tcherepnine.

De nature plus lyrique qu'épique, Chebaline donne le meilleur de lui-même dans ses œuvres vocales et sa musique de chambre. Sa comédie musicale en trois actes *Le Marié de l'ambassade* est créé à Sverdlovsk – Ekaterinbourg – le 1^er^ août 1942. Son *Cinquième Quatuor à cordes « Slavon »* (opus 33, 1942), qui utilise pour ses cinq mouvements des thèmes folkloriques russe, ukrainien, slovaque, serbe et polonais dont le traitement aboutit à une remarquable cohésion en dépit de la diversité des sources, est auréolé du prix Staline en 1943. Sa cantate *Moscou* (opus 38), créée le 14 décembre 1946 à l'occasion des célébrations du huit centième anniversaire de la ville, reçoit en 1947 un second prix Staline.

À cette époque, les honneurs sourient donc à Chebaline, qui n'a cependant jamais intégré les canons de l'orthodoxie soviétique dans son processus créatif. Le voici même nommé en 1947 Artiste du peuple de la République soviétique fédérative socialiste de Russie.

Mais vient le règne de Jdanov et le temps des purges. Le 10 février 1948, un décret du comité central du Parti communiste attaque le « formalisme décadent » de certains compositeurs soviétiques : Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Chebaline... Après avoir été encensé, ce dernier se voit honni. Ne possédant ni la notoriété internationale de Chostakovitch ou de Prokofiev, ni d’appuis bien placés, Chebaline tombe en disgrâce. Sa musique – y compris son *Cinquième Quatuor à cordes* – est condamnée ; « démissionné » en 1948 de son poste de directeur du Conservatoire de Moscou, il est assigné à l’École militaire de l’Armée rouge de Moscou, où il va languir trois longues années, de 1949 à 1951, et se murer dans le silence. Humainement et esthétiquement, les événements de 1948 marquent profondément Chebaline, dont la musique ne sera plus jamais la même. Moins libres, plus sages, les œuvres de ses quinze dernières années accusent un recul par rapport à son langage antérieur.

En 1951, il recouvre son poste d’enseignant au Conservatoire de Moscou et se remet à son opéra-comique en quatre actes *La Mégère apprivoisée* (opus 46), entamé en 1946 sur un livret du musicologue Abram Akimovitch Gozenpud d’après la pièce de Shakespeare ; celui-ci est créé en version de concert le 1er octobre 1955 à Moscou ; remanié, il triomphe en version scénique le 25 mai 1957 à Kouïbychev (Samara). Cet ouvrage, son plus grand succès populaire, connaîtra de nombreuses productions en Union soviétique et à l’étranger.

La santé de Chebaline s’est altérée : victime en 1953 d’un accident cérébro-vasculaire qui le laisse paralysé du côté droit, il continue cependant de composer et d’enseigner. Il termine un nouvel opéra en trois actes, sur un thème révolutionnaire, *Le Soleil sur la steppe* (opus 27), entamé en 1939, mais l’accueil peu enthousiaste du public lors de sa création à Moscou le 9 juin 1958 lui fait retirer cette partition, très conventionnelle, dans l’intention de la remanier. Parmi ses dernières œuvres, citons la *Cinquième Symphonie* (opus 56, 1962) et le *Neuvième Quatuor à cordes* (opus 58, 1963). Le 28 mai 1963, Chebaline meurt à Moscou.

Parmi les compositeurs qu'il a formés au Conservatoire de Moscou figurent Tikhon Khrennikov, Nikolaï Karetnikov, Karen Khatchatourian, Edison Denisov, Sofia Goubaïdoulina et Veljo Tormis.

Alain FÉRON

Bibliographie

D. GOJOWY, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber Verlag, Laaber, 1980

B. SCHWARZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1981*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1983.

CHENIER CLIFTON (1925-1987)

Pour différentes raisons socio-historiques, la musique des Noirs de la Louisiane francophone ne s’est que très tardivement distinguée de celle des Blancs cajuns. D’abord appelée « la-la », cette musique noire s’est écartée de la musique cajun à mesure que celle-ci se rapprochait de la country music. Dans les années 1940, les Noirs créent leur propre genre musical, qui prendra le nom de zydeco. Ce terme provient probablement de « zarico » (les haricots, en patois louisianais), qui désignait les Noirs les plus pauvres, ceux qui n’avaient pas les moyens d’acheter de la viande et qui se nourrissaient donc essentiellement de cette légumineuse. Ce zydeco conserve tout d’abord de très fortes racines de musique cajun : domination de l’accordéon, présence fréquente du violon *fiddle*, utilisation intensive des valses, two-steps et ballades cajuns. Mais ces éléments se combinent peu à peu avec d’autres venant des musiques noires : fort accent mis sur le blues, guitare électrique, saxophones, utilisation de plus en plus importante de l’anglais. L’accordéoniste, harmoniciste et chanteur Clifton Chenier peut légitimement être considéré comme le principal père du style zydeco.

Clifton Chenier naît à Opelousas, en Louisiane, le 25 juin 1925. Le succès de son morceau *Squeeze Box Boogie* en 1954 lui confère une énorme popularité qui déborde largement des bayous de sa Louisiane natale. Son énergie et sa gouaille sont particulièrement mises en valeur par son formidable orchestre, le Zydeco Band, qui comprendra au cours des quarante années de sa carrière certains des meilleurs musiciens de la Louisiane ou de l’est du Texas : les guitaristes Lonesome Sundown, Phillip Walker, Harry Hypolite et Paul Senegal, son frère Cleveland Chenier au *rubboard* – une variété du frottoir dit *washboard* –, le pianiste Elmore Nixon... Dans les années 1960, Chenier enregistre en exclusivité pour le label Arhoolie du producteur californien Chris Strachwitz. En contrepartie, celui-ci entreprend une vaste promotion de Chenier en fournissant des 45-tours pour les juke-boxes des bars locaux ainsi que des albums qui font connaître Clifton Chenier dans toute l'Amérique puis en Europe et en Asie, continents où celui que l'on surnomme désormais le « Roi du zydeco » (il se produit avec une couronne sur la tête !) effectue régulièrement des tournées et enthousiasme par son dynamisme et sa verve des publics nombreux. Un diabète invalidant gâche malheureusement les dernières années de la vie de Chenier, qui meurt le 12 décembre 1987 à Lafayette (Louisiane).

Grâce à Clifton Chenier et à ses nombreux émules (Boozoo Chavis, Buckwheat Zydeco, Rockin' Dopsie...), le zydeco est devenu un genre à part entière qui perdure en conservant indubitablement ses caractéristiques louisianaises tout en y agrégeant les nouveaux courants de la musique noire américaine, de la soul au rap et au hip-hop. Le zydeco est une des rares musiques noires rurales – peut-être même la seule – qui a su se moderniser et rester authentiquement populaire et vivante ; quel plus bel hommage à Chenier, qui a su réaliser cette fusion et la pérenniser.

Le meilleur album de Clifton Chenier est certainement *Bogalusa Boogie* (Arhoolie CD 347), dans lequel le « Roi du zydeco » est au sommet de son art. *Louisiana Blues And Zydeco* (Arhoolie CD 329) présente une excellente sélection de ses premiers enregistrements pour le label Arhoolie.

CHERKASSKY SHURA (1909-1995)

Dernier représentant d’une génération de pianistes russes émigrés aux États-Unis après la révolution soviétique et qui avaient été formés dans la grande tradition du piano russe, Alexander (dont Shura est le diminutif) Isaakovitch Cherkassky naît à Odessa le 7 octobre 1909. Il commence à étudier le piano avec sa mère, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et donne son premier concert public en Russie à l’âge de onze ans, avant d’émigrer aux États-Unis en 1923, où sa famille se fixe à Baltimore. Il n’a pas quatorze ans lorsqu’il fait ses débuts américains avec l’Orchestre symphonique de New York sous la direction de Walter Damrosch. Il joue à la Maison-Blanche, devant le président Hoover, en 1923. Sa mère l’inscrit au Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il est confié au célèbre Josef Hofmann, un des disciples d’Anton Rubinstein. En 1928, il fait sa première tournée à l’étranger, avec des étapes en Australie et en Nouvelle-Zélande. En 1929 et en 1931, il joue en Afrique du Sud, en 1935 en Asie et en Europe ; en 1936, il effectue des débuts londoniens très remarqués. Après la guerre, il accomplit une importante tournée en Europe (1946) et joue dès lors dans les grands centres musicaux du monde entier, notamment au festival de Salzbourg, qui l’accueillera régulièrement. En 1963, il entreprend un tour du monde. En 1976, il retourne en Russie pour une série de concerts triomphaux. Il y reviendra en 1977 et en 1987. Une bourse est fondée en son honneur à New York, la Shura Cherkassky Recital Award, décernée chaque année, depuis 1986, à un jeune pianiste de talent. Doté d’une étonnante vitalité, il continue à se produire en public jusqu'à sa mort, à Londres, le 27 décembre 1995.

Son étonnante technique, son sens musical intériorisé et son tempérament romantique faisaient de lui un représentant typique de l'école de piano russe, au même titre que Serge Rachmaninov, Josef Lhevinne ou Vladimir Horowitz. Il excellait naturellement dans la musique romantique et avait construit son répertoire autour de Chopin et de Liszt. Mais il abordait aussi volontiers les grands classiques que la musique de son temps. Ainsi, en 1989, il présentait à Carnegie Hall un récital au programme duquel la *Sonate* d'Alban Berg et le *Klavierstück IX* de Stockhausen étaient entourés d'œuvres de Haendel, de Weber et de Chopin. En 1993, il donnait le *Concerto en fa* de Gershwin au Promenade Concerts de Londres. Il continuait à jouer les pièces de charme ou de virtuosité typiques de la fin du XIX^e^ siècle tout en découvrant Messiaen et Boulez.

Cherkassky était doté d'un pouvoir de conviction rare. Sa technique ne suscitait jamais l'admiration en elle-même mais pour l'usage qu'il en faisait, au service d'une approche pianistique résolument engagée. Toute recherche de l'authenticité n'était pour lui que manque d'authenticité, car elle bridait la spontanéité de l'inspiration. Loin de la régularité métronomique immuable des jeunes pianistes de la fin du XX^e^ siècle, il cultivait les fluctuations de tempo comme un élément expressif. Il pouvait aussi bien tirer des couleurs insoupçonnées des partitions les plus pâles que faire d'un nocturne de Chopin un bijou d'une rare élégance. Il possédait notamment un don unique pour faire chanter les phrases musicales en donnant l'illusion d'une phrase soutenue, quel que soit le registre. Son inspiration capricieuse le situait en dehors de toute classification, et les véritables amateurs de piano étaient à l'affût de ses concerts, car ils savaient que Cherkassky les surprendrait toujours, en grand magicien du clavier. La France a tardé à reconnaître en lui l’un des grands pianistes du xx^e siècle, sans en faire jamais une vedette. Il avait donné son dernier concert à Paris le 5 octobre 1995.

Alain PÂRIS

CHERRY DON (1936-1995)

Jazzman polymorphe – avant tout trompettiste et compositeur, il sera aussi flûtiste, percussionniste et pianiste –, Don Cherry demeurera sa vie durant influencé par son origine métisse : son père est noir, sa mère indienne Choctaw. Donald E. Cherry naît à Oklahoma City le 18 novembre 1936. En 1940, la famille se fixe en Californie. Adolescent, Don s'initie au piano et à la trompette en s'inspirant de Fats Navarro et de Charlie Parker. Dès 1951, il joue avec Red Mitchell, Wardell Gray et Dexter Gordon. Il monte en 1957 un petit orchestre avec le saxophoniste ténor James Clay et effectue sa première tournée. De 1958 date sa rencontre avec celui qui va orienter toute sa vie musicale : Ornette Coleman. Le président de la maison de disques Atlantic le remarque et lui offre une bourse pour étudier avec John Lewis à l'école d'été de jazz de Lenox, dans le Massachusetts (1959).

C'est de cette époque que datent ses premiers enregistrements avec Sonny Rollins, John Coltrane et Ornette Coleman. En 1960, ce dernier appelle Don Cherry et Freddie Hubbard (trompettes), Eric Dolphy (clarinette basse), Scott LaFaro et Charlie Haden (contrebasses), Billy Higgins et Edward Blackwell (percussions) pour signer un album dont la matière et le titre, *Free Jazz*, resteront mémorables. Cette *new thing* n'est pas un style de plus mais la contestation de la notion même de style. Beaucoup de refus s'y conjuguent : celui du swing régulier, celui du thème et des trames harmoniques qui sous-tendent les improvisations, celui des normes de la virtuosité instrumentale. La liberté collective y est poussée jusqu'à la transe. La recherche de timbres exotiques conduit à l’assimilation des cultures musicales du Tiers Monde. Goût de la transgression, agressivité, exacerbation des bruits parasites caractérisent une musique qui repousse les frontières de l’excessif. Classique avec Ornette Coleman, provocateur avec Sonny Rollins, Don Cherry participe pleinement à l’aventure. En 1961, il enregistre avec Steve Lacy. On le retrouve en 1963 dans le quintette d’Archie Shepp et John Tchicai, le New York Contemporary Five, avec lequel il effectue une tournée en Scandinavie.

En 1964, il s’établit en Europe, où sa créativité trouve un second souffle. On peut l’entendre au Chat qui pêche (Paris) ou au Jazzhus Montmartre (Copenhague) dialoguer avec Gato Barbieri, Karl Berger, Jean-François Jenny-Clark, Jacques Thollot ou Aldo Romano. De nombreux jeunes musiciens européens lui doivent le lancement de leur carrière. Il travaille avec le compositeur italien Giorgio Gaslini sur *Nuovi Sentimenti*, œuvre où se mêlent écriture sérielle et improvisation free (1965).

En cette fin des années 1960, son activité est intense avec Carla Bley, Albert Ayler, Gary Peacock, Sonny Murray, Pharoah Sanders, Ornette Coleman, le Jazz Composers Orchestra ou le Liberation Music Orchestra de Charlie Haden. De la Suède, qui est désormais son port d’attache, il mène d’incessantes expéditions musicales pour appréhender plus profondément à la fois les partitions de Krzysztof Penderecki et les traditions orientales. L’Organic Music Theater qu’il fonde en 1971 avec sa femme Moki témoigne de son œcuménisme artistique et de l’étendue de sa curiosité.

Les ardeurs du free jazz s’apaisant peu à peu, c’est vers de nouveaux horizons qu’il se tourne de plus en plus : Latif Khan (tabla), Manu Dibango (saxophone), Jimi Hendrix (guitare rock). De 1980 à 1984, il participe avec Nana Vasconcelos et Colin

Walcott (sitar et tabla) au Trio Codona. Il forme un groupe avec quatre de ses cinq enfants et rejoue une dernière fois, en 1987, avec Ornette Coleman. L'héroïne le privera progressivement de tous ses moyens physiques.

Élément moteur d'une révolte unique, Don Cherry dispose – qu'il s'agisse de piano, de trompette, de cornet, de flûtes ou de percussions – d'une technique qui peut paraître rudimentaire tant elle vise à la simplicité. Une grande délicatesse de son jusque dans le suraigu définit pourtant un musicien pour qui « le chant a toujours été l'essence de [son] approche de la trompette ». Mais le responsable de la seule incursion de Sonny Rollins dans l'enfer du free, celui qu'Alain Gerber a qualifié d'« ordonnateur de joyeuses catastrophes mélodiques », est aussi un organisateur-né. « On parle beaucoup de liberté, mais il faut bien se rendre compte qu'un canevas est nécessaire pour jouer. » Seul un architecte de sa trempe pouvait marier avec cette maîtrise les rythmes populaires, les mélopées africaines ou orientales et les références à Webern. Avec Don Cherry, les obsessions furieuses des libertaires retrouvent leurs racines parkériennes et la cohérence d'une musique destinée à s'inscrire dans l'histoire.

Pierre BRETON

CHERUBINI LUIGI (1760-1842)

Le compositeur qui, le 10 août 1841, à l’âge de quatre-vingt-un ans, écrit un canon mélancolique sur le long énoncé de son nom — Luigi Carlo Salvatore Zanobi Maria Cherubini — reste surtout présent dans les mémoires pour ses violents démêlés, en tant que directeur du Conservatoire de Paris, avec Berlioz : leur différence d’âge est, il est vrai, de près d’un demi-siècle.

Né à Florence, Cherubini a déjà écrit, à seize ans, nombre de compositions religieuses. Après avoir travaillé avec Sarti à Venise, il s’oriente vers le théâtre et, en 1784, présente à Londres sans grand succès quatre opéras. En 1786, il s’installe à Paris, qui restera sa résidence principale jusqu’à sa mort ; il y change sa manière en faveur d’un style dramatique et expressif sur des livrets français, dont la première manifestation est *Démophon* (1788). En même temps, il éprouve le choc de sa vie (fait d’autant plus remarquable qu’il est italien) en interprétant, en tant que membre de l’orchestre de la loge olympique, les toutes récentes *Symphonies parisiennes* de Haydn. D’où la vénération qu’il vouera à ce maître, et aussi l’estime dont il bénéficiera de la part de Beethoven : il est, en effet, un des très rares auteurs d’opéras du temps à posséder la dimension symphonique.

Une quinzaine de partitions dramatiques suivent rapidement, dont *Médée* (1797), *Le Porteur d’eau* (1800) et *Anacréon* (1803). Mais ni le Consulat ni l’Empire ne lui sont favorables. Napoléon n’aime pas sa musique, qu’il trouve trop riche de notes, et le lui fait sentir.

En 1805, Cherubini est à Vienne, où il remet à Haydn un diplôme décerné par le Conservatoire de Paris et reçoit de lui le manuscrit de la symphonie (n° 103) du *Roulement de timbales*. Il y donne *Faniska*, dont Ia création (24 févr. 1806) a Iieu entre celles des deux premières versions de *Léonore* de Beethoven. À son grand déplaisir, il doit, en décembre 1805, s'occuper des concerts organisés à Schönbrunn pour Napoléon, qui vient d'occuper la ville. De retour à Paris, il fait avec *Les Abencérages* (1813) des adieux provisoires à la scène lyrique (il y aura encore *Ali Baba*, 1833).

Surintendant de Ia chapelIe de Louis XVIII, professeur de composition puis directeur (de 1822 à sa mort) du Conservatoire, iI se consacre presque exclusivement, durant cette dernière période, à la musique religieuse : *Requiem* pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI (interprété à Saint-Denis le 21 janvier 1817), second *Requiem* (1836) en prévision de ses propres funérailIes, *Messe* pour le couronnement de Charles X. Il a cependant composé queIques partitions instrumentales, dont une *Symphonie en ré majeur* commandée par la Société philharmonique de Londres (1815).

Par-delà son style un peu froid, il dispose d'un métier à toute épreuve, d'une solidité d'écriture que, hormis chez les plus grands, on ne retrouve chez aucun de ses contemporains. C'est ce qui conduit Berlioz lui-même, malgré ses rancunes personnelles, à voir en Iui « un modèIe sous tous les rapports » ; Beethoven en parle comme du « meilleur compositeur de son temps » ; Schumann lui accole l'épithète de « magnifique » ; Bülow voit en Brahms « l'héritier de Luigi [Cherubini] et de Ludwig [Beethoven] » ; Weber s'extasie sur ses « chefs-d'œuvre ».

Marc VIGNAL

CHEVALIER MAURICE (1888-1972)

La carrière de Maurice Chevalier, qui commença en 1899 dans un modeste « boui-boui » de Ménilmontant et s'étendit sur près de trois quarts de siècle, est sans conteste l'une des plus prestigieuses du monde du spectacle Chevalier ne fut d'abord qu'un jeune comique de café-concert, imitateur de Dranem et de Boucot. Sous l'emprise de Mistinguett, il prend une orientation nouvelle au sortir de la Grande Guerre, lorsqu'il s'impose comme le jeune premier, la vedette des revues et opérettes du Casino de Paris ou des Bouffes-Parisiens. Son personnage de dandy « faubourien » est parfaitement accordé à l'esprit des années folles qui se caractérisent par une explosion de gaieté frivole, sur un fond de jazz-band. Ses succès sont les chansons-locomotives des revues dont il est la tête d'affiche (*Dans la vie faut pas s'en faire*, tirée de l'opérette *Là-Haut*, 1921 ; *Valentine*). De 1928 à 1935, il séjourne aux États-Unis, où il est l'une des principales vedettes cinématographiques de Hollywood ; il interprète de nombreux films musicaux, notamment sous la direction d'Ernst Lubitsch (*Parade d'amour*, 1930 ; *La Veuve joyeuse*, 1934).

La période qui s'écoule entre son retour en France et la fin de l'Occupation marque le sommet de son art et de sa notoriété. Il crée alors les chansons qui ont le plus grand succès, dont *Prosper* (1935), *Ma Pomme* (1936), *Y a d'la joie* (1938), la *Marche de Ménilmontant* (1941). Mais, en Chevalier, mieux encore que l'interprète, c'est l'homme de scène qui subjugue par son dynamisme, sa « présence » et sa maîtrise dans la mise en place visuelle de ses chansons. Le consensus qu'il cherche à établir entre les spectateurs, Chevalier le propose à tous les Français (*Ça fait d'excellents Français*, 1939). Il y a d'ailleurs adéquation parfaite entre les valeurs véhiculées par ses chansons et les valeurs auxquelles renvoie son personnage : le « p'tit gars de Ménilmuche » qui a réussi et qui en retour a fait sienne la vision du monde des grands. En ce sens, la fonction que remplit Chevalier, caution de l'ordre social établi, ne peut être séparée de sa réussite comme chanteur populaire.

Après la période de Vichy, pendant laquelle il se compromit un peu trop avec l'occupant, ce qui faillit lui coûter la vie à la Libération, il retrouva sa place au panthéon du music-hall. Il se produisit au cinéma (*Le silence est d'or* de René Clair, 1947) et sur scène jusqu'en 1968, l'année de ses adieux.

Jean-Claude KLEIN

CHILTON ALEX (1950-2010)

Auteur-compositeur et interprète américain, Alex Chilton, figure prépondérante du groupe majeur de power pop que fut Big Star, créa une œuvre dont l'influence dépasse de loin son importance quantitative.

Né le 28 décembre 1950 à Memphis, dans le Tennessee, William Alexander Chilton a seize ans lorsqu'il démarre sa carrière musicale comme chanteur principal de The DeVilles, groupe blanc de *blue-eyed soul* – « soul aux yeux bleus » – de sa ville natale. Ce quintette acquiert une certaine renommée locale et finit par attirer l'attention d'un responsable des American Sound Studios, Chips Moman, ainsi que de l'auteur-compositeur Dan Penn. Ce dernier assure la production des disques du groupe – rebaptisé The Box Tops –, notamment sur le titre *The Letter*, qui rencontre un succès inattendu et demeure quatre semaines en tête du classement des cent singles les plus populaires aux États-Unis en 1967. Cette chanson sera reprise par la suite par Joe Cocker. Les Box Tops se hissent dans les dix meilleures ventes américaines avec *Cry like a Baby*. Mais leur succès va décliner, et ils se séparent en 1970.

Alex Chilton part s'installer à New York, mais il ne parvient pas à lancer sa carrière solo. De retour à Memphis en 1971, il forme, avec un autre auteur-compositeur, Chris Bell, le noyau du groupe Big Star. Ce quatuor sort en 1972 un album de power pop – genre conciliant puissance et harmonie –d'une facture sophistiquée, *#1 Record*, qui reçoit les louanges de la critique. Paroles mélancoliques, harmonies délicates et accords de guitare discordants se mêlent dans des titres comme *The Ballad of El Goodo* afin de créer un son dont tous s'accordent à dire qu'il est en avance sur son temps. Des problèmes de distribution entament cependant le succès commercial de l'album, et Bell quitte le groupe avant la sortie du suivant, *Radio City* (1974). Le titre le plus marquant de ce dernier est peut-être *September Gurls*. Ce morceau, aujourd'hui largement considéré comme le chef-d'œuvre de Chilton, anticipe en effet le travail d'artistes tels que Tom Petty ou Cheap Trick. Le dernier album de Big Star, *Third* (également paru sous le nom *Sister Lovers*, 1978), est une errance sombre dépourvue de la cohérence des précédents. En dépit de cela, des titres comme *Kangaroo* offrent un aperçu du son noise-pop qui émergera dans les années 1980 avec des groupes comme The Jesus and Mary Chain et My Bloody Valentine.

Se tournant vers une carrière solo à la fin des années 1970, Alex Chilton travaille comme producteur, enregistrant le premier single du groupe de « psychobilly » (fusion entre punk et rockabilly) The Cramps. Les albums persounels qu'il sort pendant cette période, notamment *Like Flies on Sherbert* (1979) et *High Priest* (1987), rencontrent un succès mitigé, et la renommée de Big Star éclipse la majeure partie de sa production des années 1980 et 1990. Apparemment conscient de cette réalité, Chilton tourne par moment complètement le dos à la musique. Après la bataille qu'il mène contre l'alcoolisme au début des années 1980, il part s'installer à La Nouvelle-Orléans, où il fait la plonge et accumule les petits boulots pour gagner sa vie. L'avènement du rock alternatif à cette époque voit l'émergence de R.E.M., de Teenage Fanclub et de The Replacements – autant de groupes qui créent sans vergogne de la musique dans l'esprit de Big Star. The Replacements vont même jusqu'à nommer un de leurs morceaux *Alex Chilton*, dont les paroles « And children by the million sing for Alex Chilton » témoignent du nouveau regard positif que porte le monde musical sur l’œuvre révolutionnaire de cet artiste. Si ce dernier cesse d’enregistrer de nouveaux titres à partir du début des années 2000, il continue de se produire très régulièrement sur scène jusqu’à sa mort, survenue le 17 mars 2010, à La Nouvelle-Orléans.

Michael RAY

E.U.

CHOPIN FRÉDÉRIC (1810-1849)

Introduction

Au lendemain de la mort de Chopin, Liszt, son ami, écrivait : « ... Quelle que soit la popularité d'une partie de ses productions, il est néanmoins à présumer que la postérité aura pour ses ouvrages une estime moins frivole et moins légère que celle qui leur est encore accordée. Ceux qui, dans la suite, s'occuperont de l'histoire de la musique feront sa part – et elle sera grande – à celui qui y marqua, par un si rare génie mélodique, par de si heureux et si remarquables agrandissements du tissu harmonique [...]. On n'a point assez sérieusement et assez attentivement réfléchi sur la valeur des dessins de ce pinceau délicat, habitué qu'on est de nos jours à ne considérer comme compositeurs dignes d'un grand nom que ceux qui ont laissé pour le moins une demi-douzaine d'opéras, autant d'oratorios et quelques symphonies [...]. On ne saurait s'appliquer à faire une analyse intelligente des travaux de Chopin sans y trouver des beautés d'un ordre très élevé [...]. Ses meilleurs ouvrages abondent en combinaisons qui, on peut le dire, forment époque dans le maniement du style musical. »

La postérité a-t-elle rendu justice à Chopin dans le sens où l'entendait Liszt ? Il est permis de penser que non. En fait, la personne et l'œuvre de Chopin occupent dans l'image qu'on se fait généralement de l'Europe musicale du XIX^{e} siècle une position singulière et, somme toute, paradoxale. Une douzaine de ses pièces pour piano sont parmi les morceaux les plus populaires de toute la musique. Mais cette sorte de gloire, servie par une abondante littérature sur la persoune du musicien, a contribué à créer autour de lui une aura de légende, préjudiciable à la connaissance objective de son œuvre.

On a tant dit sur Chopin, on a tant joué toujours les mêmes *Valses*, les mêmes *Polonaises*, les mêmes *Nocturnes*, les mêmes *Préludes* que la lecture sincère de son œuvre devient de plus en plus difficile. Le mythe de Chopin nous empêche de considérer Chopin tel qu'il fut.

1. Le voyageur polonais

• À l'école des meilleurs

De souche française par son père, natif de Marainville en Lorraine, Frédéric Chopin est né à Żelazowa Wola, dans les communs du château des Skarbek où ses parents étaient logés. Son père, Nicolas Chopin, était alors précepteur des enfants de la comtesse Louise Skarbek ; il avait épousé en 1806 Justine Krzyżanowska, parente pauvre de la maîtresse de maison. Mais les Chopin déménagèrent peu après pour s'installer à Varsovie où Nicolas Chopin venait d'être appelé à collaborer à l'enseignement de la langue française au lycée. C'est à Varsovie que le jeune Frédéric passera toute son enfance. Sa mère, très musicienne, lui donne les premières leçons, puis, sentant l'attirance de son fils pour le piano, le confie pour des études régulières à Vojtech Żywny. Dès l'âge de huit ans, il était capable de jouer dans une soirée privée. Improvisateur né, il s'essaie à l'écriture. Une *Polonaise* en *sol* mineur est publiée chez J. J. Cybulski. L'année suivante, le 22 février 1818, il est invité à exécuter en public un concerto d'Adalbert Gyrowetz. La gloire de l'enfant prodige a vite fait le tour de la capitale. Ses parents auraient pu exploiter un talent aussi exceptionnel. Ils préférèrent sagement lui faire suivre des études au lycée. En même temps, ils le confiaient à Josef Elsner pour les premières leçons d'écriture musicale. Peu d'années après, Chopin était admis au Conservatoire. Josef Elsner témoigne envers son élève d'une remarquable intelligence : son enseignement n'étouffe pas l'individualité créatrice. Dans son rapport sur les examens de 1829, le maître attribue à l'élève de troisième année d'« étonnantes capacités » et le qualifie de « génie musical ».

En 1828, au mois de septembre, Chopin quitte pour la première fois le territoire polonais. Ses déplacements seront toujours fructueux pour lui. À Berlin, il visite minutieusement la ville et fréquente l'Opéra. À Vienne, où il se rend en 1829, il fait la connaissance des meilleurs musiciens. Il donne un premier concert, le 11 août, qu'il doit répéter dès le 29 du même mois. La critique lui est bienveillante, appréciant combien « son genre et sa manière de jouer sont éloignés des formes normales », mettant l'accent sur le « soin qu'il prend de la musique elle-même, et non seulement pour plaire » (*Wiener Theaterzeitung*). À Prague, il est frappé par la beauté des trésors de la cathédrale. À Dresde, il passe des heures entières à la galerie de peinture et va voir au théâtre le *Faust* de Goethe, spectacle agrémenté d'*Interludes* de Spohr dont Chopin relate « l'horrible mais grande fantaisie ».

• L'hôte de France

Le 1er novembre 1830, il quitte la Pologne pour un nouveau voyage d'étude qui doit le conduire jusqu'à Paris. C'est le véritable voyage d'adieu. Il avait emporté dans ses malles tout son bagage musical : les deux *Concertos*, quatorze *Polonaises*, vingt *Mazurkas*, neuf *Valses*, huit *Nocturnes* et les premières études de l'opus 10 qu'il intitulait *Exercices*. C'est à Stuttgart qu'il apprend l'échec de l'insurrection de Varsovie. Il exprime son désespoir dans son carnet de voyage (*Notes de Stuttgart*) et, dit-on, dans deux nouvelles compositions, l'*Étude* en *ut* mineur, op. 10 n° 12, et le *Prélude* en *ré* mineur. Il arrive à Paris en septembre 1831. Désormais la France allait être sa nouvelle patrie. Dès son premier concert, à la salle Pleyel le 26 février 1832, Chopin a conquis la capitale ; il est appelé à donner des leçons à l'élite de la société. C'est un habitué des salons des Rothschild, Léo, Plater, Czartoryski, Potocki ; il mène grand train. Il a l'occasion de sympathiser avec Heinrich Heine, et plus encore avec Liszt qui le présente à George Sand. Une liaison plus ou moins orageuse devait rapprocher le musicien de la romancière plus de dix années durant. C'est avec elle qu'il passa l'hiver de 1838 à la chartreuse de Valdemosa, à Majorque. Ensuite, c'est le séjour à Nohant où il rencontre, entre autres, Balzac et Delacroix. Chopin, discret et réservé de nature, si ce n'est dans son œuvre pianistique, ne nous renseigne guère sur l'état de ses sentiments. Si George Sand publie, en 1846, un roman, *Lucrezia Floriani*, où elle tente d'expliquer les malentendus du couple, du moins a-t-elle exprimé le désir qu'une grande partie de la correspondance à ce sujet soit détruite.

Le 16 février 1848, Chopin donne son dernier concert à Paris, salle Pleyel. Le 22 du même mois, la révolution éclate. Ayant perdu la plus grande partie de ses leçons, il se décide à se rendre en Angleterre sur l'invitation de son élève écossaise Jane Stirling. Il s'était déjà fait connaître à Londres lors du voyage qu'il y avait effectué avec Camille Pleyel en 1837. Il y arrive à nouveau le 20 avril 1848 ; mais, si entouré de soins qu'il fût, le climat londonien n'est guère favorable à sa santé déjà très compromise. Il donne cependant un concert chez la duchesse de Sutherland en présence de la reine Victoria et de sa cour, se rend en Écosse, joue deux fois à

Édimbourg, puis à Manchester, à Glasgow, enfin il revient à Londres, où, malade, les médecins lui conseillent de ne pas séjourner.

Il se décide alors à revenir en France, après un nouveau concert au Guildhall (16 nov. 1848). À Paris, il retrouve ses intimes pour le choyer. Mais il n'a plus foi en la guérison. Les notes du journal d'Eugène Delacroix apportent de précieux renseignements sur cette dernière année de la vie de Chopin. Il n'est pas satisfait de ses dernières compositions ; il déchire et brûle de nombreuses pages et, quelque temps avant sa mort, survenue le 17 octobre 1849 entre trois et quatre heures du matin en son dernier domicile parisien, place Vendôme, il exprime la volonté de brûler tout ce qu'il ne juge pas digne d'être édité, à l'exception de la *Méthode des méthodes*. « Je dois au public et à moi-même, déclare-t-il, de ne publier que des choses bonnes. » Fontana, heureusement, obtint toutefois de la famille Chopin l'autorisation de sauver de l'oubli un certain nombre de pièces dont la belle *Fantaisie-impromptu* en *ut* dièse mineur. Ces pièces sont numérotées opus 66 à 74.

Les funérailles de Chopin furent célébrées solennellement en l'église de la Madeleine et son corps fut inhumé au Père-Lachaise. On répandit sur son cercueil la poignée de terre polonaise qui lui avait été offerte dans une urne lorsqu'il quitta son pays le 2 novembre 1830. Selon les désirs du défunt, son cœur fut transféré à l'église Sainte-Croix de Varsovie.

2. Le legs pianistique

• Le piano inspirateur

Un précieux index thématique des diverses compositions de Chopin nous est fourni par la table des matières qu'il écrivit avec Franchomme pour la collection complète des œuvres réunies par Jane Stirling et corrigées de la main du maître. Cet index est reproduit en tête de l'édition monumentale soigneusement publiée par Édouard Ganche, alors président de la société Chopin (3 vol., Oxford University Press, 1928-1933). Cet ouvrage, qui se conforme strictement aux manuscrits authentiques et à l'édition princeps devenue depuis longtemps introuvable, devait apporter les plus magnifiques surprises, révélant toutes les hardiesses de la plume de Chopin, si malencontreusement « rectifiées » par des révisions qui leur ôtaient toute originalité.

L'essentiel de l'œuvre de Chopin est destiné au piano dont le compositeur était lui-même un exécutant virtuose. Grâce aux travaux des facteurs, parmi lesquels on peut noter Érard et Pleyel, le piano moderne, avec toutes ses possibilités expressives, était né, permettant à Chopin d'affirmer sa personnalité musicale.

Chopin inaugure un nouveau mode de rapports entre l'instrument et le compositeur. Le piano semble n'être plus, pour lui, le moyen de faire entendre une certaine musique ; c'est, au contraire, la composition qui devient le moyen de faire « chanter » le piano : le piano lui-même est sa principale source d'inspiration. De là vient sans doute la légende d'un Chopin plus improvisateur que compositeur au sens classique du terme. En fait, le simple examen de ses manuscrits et l'analyse approfondie de ses partitions suffisent à démontrer la préméditation rigoureuse de son écriture.

• Des « phrases au long col »

Très peu de thèmes de Chopin ont le caractère, généralement bref, ferme et arrêté, de l'idée symphonique. À moins qu'ils n'aient volontairement celui de la danse (*Polonaises*, *Mazurkas*, *Valses*, etc.), ses thèmes sont de caractère vocal. Marcel Proust a bien su les définir tout en imitant leur tournure, lorsqu'il écrivait « les phrases au long col sinueux et démesuré de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait su espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur ».

Mais la mélodie de Chopin n'est pas toujours faite de figures ornementales. La seule analyse de ses *Préludes* suffirait à nous en convaincre. Nous la trouvons formée d'accords bondissants (*Prélude* en *sol* majeur) ou figurée par un déploiement continu d'accords brisés successifs (*Prélude* en *mi* bémol mineur). Elle revêt l'aspect de la polymélodie au sens où nous l'entendions à l'époque de la pré-Renaissance (*Prélude* en *ut* majeur). Tout en restant diatonique, Chopin se sert du chromatisme avec génie. C'est souvent chez lui façon d'exprimer une certaine morbidesse en l'enveloppant de grâce et de mystère. Les traits « broderies » dans lesquels on était tenté de trouver une pointe d'italianisme sont en réalité chez Chopin des envolées harmoniques du goût le plus délicat, dont il est indécent d'accentuer ou de ralentir les notes finales d'une façon déclamatoire.

Chez lui, le sens de l'harmonie est également très particulier. Outre la prédilection qu'il montre pour les modes de la musique populaire, surtout dans les *Mazurkas* (quintes vides d'accompagnement ou enchaînements d'accords parallèles défendus par les traités, ou encore formules de cadences substituant le deuxième degré de la gamme au quatrième), on relèvera l'analogie qui se manifeste entre les éléments de l'harmonie et ceux de la mélodie. On peut constater le même balancement indéterminé, le même principe pendulaire aussi bien dans l'éloignement des harmonies de la tonique et dans leur retour vers cette tonique que dans certains de ses thèmes où alternent deux phrases, la première tendant à l'éloignement du son principal, la seconde tendant à son retour, avec la répétition du même mouvement autour du son initial.

Souvent l'harmonie n'est que suggérée (*Prélude* en *fa* dièse mineur). Elle n'est jamais compacte ni lourde. Cependant, elle sait avoir les plus grandes audaces, si souvent incomprises. Ainsi en est-il du *mi* bémol de l'introduction de la *Première Ballade* si longtemps corrigé en *ré*. Ainsi encore les deux accords d'introduction du *Premier Scherzo* et l'accord si déchirant, frappé presque avec rage, avant le trait final. Ou enfin les étranges harmonies d'accords brisés qui accompagnent la mélodie de l'*Étude* en *fa* mineur pour la *Méthode des méthodes*. Restituée dans son intégrale originalité dans l'édition de É. Ganche, elle étonne à ce point par ses fausses relations chromatiques volontaires que de trop nombreux virtuoses préfèrent encore l'exécuter sous un aspect édulcoré.

Quant à la rythmique de Chopin, elle est si étroitement associée aux éléments de la tension mélodique ou harmonique de son inspiration qu'il est surprenant qu'on ait pu si longtemps la trahir sous prétexte de *rubato*. Chopin avait bien le génie du rubato au point d'en déconcerter ses contemporains, jusqu'à Mendelssohn et Berlioz. Il l'enseignait comme un art. Mais, sachant bien que le moindre excès en ce domaine ne fait qu'en détruire la poésie, il ne manqua jamais de recommander à ses élèves « que leur main gauche soit leur maître de chapelle et garde toujours la mesure ». On peut même soutenir qu'il pensait toujours en écrivant ses mélodies à leur exécution en rubato ; l'examen des figures rythmiques compliquées du *Cinquième Nocturne* en *fa* dièse majeur en fournit un bon exemple.

Comme interprète, Chopin avait frappé ses contemporains par l'originalité et la richesse expressive de son jeu que Liszt lui-même admirait profondément. Il est certain qu'il a exercé une considérable influence sur le développement du style d'exécution pianistique. Aucun enregistrement ne peut nous en apporter le témoignage direct, mais ses partitions, notées avec un soin minutieux des détails, peuvent être considérées comme un reflet fidèle de l'exécution. Aucun compositeur avant Chopin n'avait sans doute poussé aussi loin la recherche de la précision dans l'écriture. À cet égard, il est le plus « moderne » des musiciens romantiques.

Jean VIGUÉ

Bibliographie

F. CHOPIN, *Lettres*, H. Opienski éd., Paris, 1932 ; *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Varsovie, 1955 ; *Correspondance de Frédéric Chopin*, recueillie, révisée, annotée et traduite par B. E. Sydow, en collaboration avec S. et D. Chainaye, 3 vol., Richard-Massé, Paris, 1953, 1954 et 1960, rééd. 1982 ; *Lettres de Frédéric Chopin et de George Sand (1836-1839)*, recueil établi, traduit et annoté par B. E. Sydow, D. Colfs-Chainaye et S. Chainaye, La Cartiaja, Palma de Majorque, 1975
K. KOBYLANSKA, *Themastisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Henle, Munich, 1979
K. MICHALOWSKI, *Bibliografia Chopinowska*, Polskie wydaw nictwo muzyczne, Cracovie, 1970
B. E. SYDOW, *Bibliografia F. Chopina*, Warszawskie Towarzystwo Maukowe, Varsovie, 1949 (suppl., PWM, Varsovie, 1954).
G. ABRAHAM, *Chopin's Musical Style*, Londres, 1939, repr. 1980
Annales Chopin, Varsovie, annuel à partir de 1956

M. Beaufils, C. Bourniquel, S. François & B. Gavoty, *Chopin,* Paris, 1965
G. Belotti, *Le Origini italiane del rubato chopiniano,* Wrocław, Varsovie, Cracovie, 1968
A. Boucourechliev, *Regard sur Chopin,* Fayard, Paris, 1996
C. Bourniquel, *Chopin,* Seuil, Paris, 1957, nouv. éd. 1980
D. Branson, *John Field and Chopin,* Londres, 1974
L. Bronarski, *Études sur Chopin,* 2 vol., Lausanne, 1946-1947
L. Chavari, *Chopin,* Valencia, 1950
A. Cœuroy, *Chopin,* Paris, 1951
A. Cortot, *Aspects de Chopin,* Albin-Michel, Paris, 1949, rééd. 1980
« Frédéric Chopin », in *La Rassegna musicale,* n° spéc., 4, 1947
M. Deschaussées, *Chopin. Les 24 Études,* L. Courteau, Montréal, 1986
J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* La Baconnière, Neuchâtel, 1979, 3e éd. 1988 ; *Chopin et l'héritage baroque,* P. Haupt, Bern et Stuttgart, 1974 ; *L'Univers musical de Chopin,* Fayard, Paris, 2000 ; *Frédéric Chopin, ibid.*, 2003
É. Ganche, *F. Chopin, sa vie et ses œuvres,* Paris, 1909, rééd. 1949
B. Gavoty, *Frédéric Chopin,* Grasset, Paris, 1974 ; *Du nouveau sur Chopin ?,* Inst. de France, Paris, 1978
A. Gide, *Notes sur Chopin,* L'Arche, Paris, 1949, nlle éd. 1983
J. M. Grenier, *Chopin,* Paris, 1964
A. Hedley, *Chopin,* Dent, Londres, 1947, nouv. éd. révisée par M. J. E. Brown, *ibid.*, 1977
J. Iswaszkiewicz, *Chopin,* trad. du polonais par G. Lisowski, Gallimard, Paris, 1966
Z. Jachimecki, *Frédéric Chopin et son œuvre* (*Chopin. Rys życia y twórczosci*), Paris, 1930
H. Kinzler, *F. Chopin : über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel,* Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1977
A. Lavagne, *Chopin,* Hachette, Paris, 1969
R. Leibowitz, *Le Secret de Chopin,* P. Aulberts, Liège, 1950
F. Liszt, *Frédéric Chopin,* Paris, 1852, rééd. 1990
G. R. Marek & M. Gordon-Smith, *Chopin,* Weiderfeld & Nicolson, Londres, 1979
M. Mirska, *Szlakiem Chopina,* Varsovie, 1949
D. Pistone dir., *Sur les traces de F. Chopin,* Champion, Paris, 1984
M. Querlin, *Chopin. Explication d'un mythe,* Paris, 1962
J. Rousselot, *Chopin. Le roman d'un romantique,* Paris, 1968
G. Sand, *Correspondance,* Paris, 1882-1884 ; *Un hiver à Majorque,* Paris, 1841

S. A. Semenovski, *Les Relations et les amis russes de Chopin*, trad. M. Avril, Paris, 1978
J. M. Smoter dir., *L'Album de Chopin* (fac-similé du *Carnet de Chopin*, transcription, traduction et notes bilingues), trad.
J. Lisowski, *Polskie wydaw nictwo muzyczne*, 1975
H. Weinstock, *Chopin, the Man and his Music*, New York, 1949, rééd. 1981
A. Zamoyski, *Chopin : a New Biography*, Doubleday, Garden City, 1980 (*Chopin*, Perrin, Paris, 1986).

CHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-1975)

Introduction

« Je ne conçois pas, en ce qui me concerne, d’évolution musicale hors de notre “évolution socialiste”. Et l’objectif que j’assigne à mon œuvre est de contribuer de toutes les manières à l’édification de notre grand et merveilleux pays. Il ne saurait y avoir de meilleure satisfaction, pour un compositeur, que d’avoir aidé, par son activité créatrice, à l’essor de la culture musicale soviétique, appelée à jouer un rôle primordial dans la refonte de la conscience humaine. » Ainsi s’exprimait en 1936 le compositeur russe Dmitri Chostakovitch, et l’on ne saurait concevoir plus nette prise de position. Toute sa vie et toute son œuvre apparaissent comme une mise en valeur, une « défense et illustration » de cette formule.

• Un musicien témoin de son temps

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch est né à Saint-Pétersbourg en 1906. À la différence de Glinka (1804-1857), de Moussorgski (1839-1881) et de Rimski-Korsakov (1844-1908), il n’a pas vécu une quiète enfance provinciale de fils de hobereaux ; il a toujours connu une atmosphère troublée par la récente « révolution avortée » de 1905 et le pressentiment d’inéluctables bouleversements. Alors qu’il avait onze ans, nn camarade de son âge fut tué sous ses yeux, en pleine rue, par un gendarme de la police tzariste, et ce drame semble l’avoir définitivement marqué.

La même année, il composait un *Hymne à la liberté* ; à treize ans, il fut admis au Conservatoire de Petrograd. En 1925 avait lieu la création de sa *Symphonie n^{o} 1* que Bruno Walter, Stokowski et Toscanini faisaient triompher dans le monde entier dès l’année suivante. Avec cette symphonie, la musique de Chostakovitch devient un reflet fidèle de l’histoire de la musique en U.R.S.S. De 1925 à 1935 il écrit ses œuvres les plus « téméraires » : deux symphonies fortement critiquées en raison de leur « modernisme outrancier » ; deux opéras (*Le Nez*, d’après Gogol, créé en 1930, et *Lady Macbeth de Mzensk*, d’après Leskov, créé en 1934 ; plus tard, cette *Lady Macbeth* est devenue *Katerina Ismaïlova*) ; deux ballets (*L’Âge d’or* et *L’Écrou*) où se manifeste son adhésion à l’« avant-garde ». Cela lui vaut un premier rappel à l’ordre en 1936. Convaincu de s’être fourvoyé et de n’avoir pas su parler à ses contemporains comme il l’avait souhaité, il acquiesça et produisit une série d’œuvres à tendance sociale et héroïque, notamment les *Symphonies* n^{os} 5 à 9 : la cinquième illustre le devenir de l’homme soviétique ; la septième et la huitième, écrites pendant la guerre, évoquent respectivement la résistance de Leningrad et la bataille de Stalingrad ; la neuvième est la *Symphonie de la victoire*.

Il se soumet au « rapport Jdanov », qui lui vaut un nouveau rappel à l’ordre, et compose un chef-d’œuvre : *Le Chant des forêts* (1949). Ensuite, une libéralisation progressive lui permet de s’exprimer comme il l’entend. Il est l’auteur de quinze symphonies, de nombreuses pièces de musique de chambre (dont douze quatuors à cordes), de divers concertos, de deux opéras, d’une opérette, de deux ballets, de mélodies, de chansons, de musiques de films, etc.

• Une « pensée polyphonique »

Chostakovitch utilise plus volontiers des motifs que des thèmes ou des mélodies (bien qu'il lui arrive de faire « chanter » de beaux thèmes lyriques), et cela est dû au fait que sa pensée est foncièrement polyphonique ; or, le motif se prête mieux à l'écriture en contrepoint. Les motifs de Chostakovitch, en règle générale, s'étirent sur de longs intervalles (il a l'oreille « instrumentale » ; ainsi l'*ut*$_3$ et l'*ut*$_4$ ne représentent pas une octave, mais, pour lui, deux notes totalement différentes) et dessinent des courbes tourmentées et inattendues qui autorisent de multiples modulations.

En ce qui concerne les procédés d'orchestration, il utilise également les données de son oreille instrumentale : volumineuse et chargée dans les moments de paroxysme, l'instrumentation est claire dans son ensemble, et sa couleur doit beaucoup à Tchaïkovski (« Chacune de ses symphonies, chacun de ses opéras sont des leçons d'orchestration ! » a écrit Chostakovitch).

Par ailleurs, c'est un admirateur enthousiaste de Mahler. Comme lui, il est attiré par les grandes fresques, par le volume sonore. Mais le volume sonore n'est-il pas caractéristique des périodes révolutionnaires ou dramatiques – témoins Méhul, Gossec et Lesueur, Berlioz et Wagner, Mahler et Richard Strauss.

Comme Mahler, épris de vérité humaine, considérant le monde avec émerveillement et répulsion, avec amour et horreur, avec un joyeux optimisme et un pessimisme grinçant, il écrit de grandes symphonies (d'une valeur qui n'est pas toujours égale, il faut bien le reconnaître). De même que chez Mahler, le *grottesco* occupe une place importante dans ses partitions, notamment dans les scherzos : un grottesco dérivé du troisième mouvement de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski et de la *morbidezza* de Mahler (l'« enterrement du chasseur » de la *Première Symphonie*, le *rondo* *burlesco* de la *Neuvième*, etc) ; mais le grottesco de Chostakovitch est autrement coléreux (surtout dans *Katerina Izmaïlova*, qui incarne sa propre révolte contre l'obscurantisme), et encore plus personnel, semble-t-il.

• Un citoyen soviétiqne

Dès l'adolescence, Chostakovitch a apporté au régime soviétique une adhésion totale, sans réserve : il s'enorgueillit d'être un citoyen de l'U.R.S.S. et de pouvoir coopérer à l'« édification de la Cité ». Communiste sincère et idéaliste, il ne conçoit point son art séparé du « tout » auquel il a fait don de sa musique.

Il faut donc le considérer de son propre point de vue : il sert son idéal avec autant de conviction, de ferveur et de pureté que Bach et Beethoven ont servi chacun le leur. Vouloir séparer le « bon grain » de l'« ivraie », c'est prendre un faux départ, c'est s'engager dans une voie aussi vaine que celle qui amène certains à aimer la *Symphonie de Leningrad* parce qu'elle est « soviétique », et certains autres à la dénigrer pour la même raison ! La musique de Chostakovitch ne se juge pas à sa couleur politique, mais à sa valeur humaine : c'est un homme qui s'est mis tout entier dans son œuvre, avec ses doutes, ses angoisses et ses victoires ; un musicien qui a choisi l'homme et l'humanisme pour idéal suprême, en appliquant à la lettre une formule chère à Moussorgski : « Je veux parler aux hommes le langage du vrai ! »

Quelle sorte de vrai ? Une vérité universelle qui déborde le cadre de son actualité ; une vérité qui d'instinct préfère le style oratoire à celui de la confession ; une vérité libre de tout système, car la pensée compte plus que le langage en soi. Pour Chostakovitch, le

« quoi », c'est-à-dire le *fond,* importe davantage que le « comment », la *forme.*

Michel-Rostislav HOFMANN

La parution, en 1980, des Mémoires de Chostakovitch recueillis par Solomon Volkov n'a pas modifié les aspects visibles de la biographie du compositeur. Malgré les doutes qui pourraient subsister sur son authenticité ou son objectivité, cette source nouvelle permet cependant d'éclairer les rapports de Chostakovitch avec le pouvoir soviétique et Staline, ses disgrâces successives, notamment en 1936 et 1948, et la nature des sentiments qu'il pouvait nourrir envers les autorités officielles. Les Mémoires aident à préciser certains points particuliers, comme ses relations avec l'avant-garde dans les premières années de la jeune République, surtout avec Maïakovski et Meyerhold, ainsi que sur l'importance accordée à sa musique de film.

Guy ERISMANN

Bibliographie

M. CARROLL, *Music and Ideology in Cold War Europe,* Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 2006
D. CHOSTAKOVITCH, *Témoignages : les mémoires de Dimitri Chostakovitch,* propos recueillis par S. Volkov, trad. du russe par A. Lischke, Albin Michel, Paris, 1980
B. DERMONCOURT, *Dimitri Chostakovitch,* Actes Sud, Arles, 2006
D. GOJOWY, *Chostakovitch,* trad. de l'allemand par C. Métais-Burhendt, Éd. Bernard Coutaz, Arles, 1989
M.-R. HOFMANN, *Dimitri Chostakovitch,* Seghers, Paris, 1963
N. KAY, *Shostakovich,* Oxford Univ. Press, Londres, 1971
M. MACDONALD, *Dimitri Chostakovitch, a Complete Catalogue,* Boosey & Hawkes, Londres, 1977, 2e éd. 1991
I. MCDONALD, *The New Shostakovich,* Northeastern Univ. Press, Boston, 1990
I. I. MARTYNOV, *Chostakovitch,* trad. du russe par R. Hofmann,

Chêne, Paris, 1946
K. Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, trad. de l'allemand par O. Demange, Fayard, Paris, 1999
G. Norris, *Shostakovich, the Man and his Music*, Lawrence & Wishart, Londres, 1982
V. I. Serov, *Dmitri Shostakovich, the Life and Background of a Soviet Composer*, A. A. Knopf, New York, 1947, rééd. 1970
« Lady Macbeth de Mzensk » et « Le Nez », in *L'Avant-Scène opéra*, nº 141, 1991.

CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)

La trajectoire météorique de Charlie Christian a bouleversé le monde de la guitare jazz. Fauché par la maladie en pleine jeunesse, ce jazzman américain exerça en effet, par sa maîtrise de l'amplification électrique et la liberté de son langage, une influence majeure sur le jeu de tous ceux qui lui succédèrent. « Son court passage sur la scène du jazz suffit à en faire, avec Django Reinhardt, le plus remarquable guitariste qui s'y soit illustré. Il a non seulement porté à leur point de perfection les conceptions traditionnelles en matière de guitare, mais il a imposé définitivement l'usage de l'instrument amplifié et a été, par ses innovations harmoniques (introduction d'accords altérés, par exemple), de ceux qui opérèrent la transition entre le jazz classique et le be-bop, que ses improvisations lors des sessions du cabaret Minton's avaient annoncées. » (Alain Gerber).

Charles Henry Christian naît à Bonham (Texas) le 29 juillet d'une année qui est, selon ses biographes, 1916 ou 1919. Son père, aveugle, chante et joue de la guitare ; ses frères, Edward et Clarence, sont également musiciens. Il passe une grande partie de son enfance à Oklahoma City (Oklahoma), où sa famille s'est établie. Très tôt, il s'initie à la trompette, au saxophone, au piano et à la contrebasse. C'est avec cette dernière qu'il fait véritablement ses débuts professionnels, en 1934, à Bismarck (Dakota du Nord), dans l'orchestre d'Alphonso Trent. Sur les conseils de son père, il se tourne rapidement vers la guitare acoustique et se produit dans le Middle West, notamment avec le Jeter-Pillars Orchestra, à Saint

Louis (Missouri), en 1937. Malgré tout le talent de précurseurs comme Freddie Green, Lonnie Johnson ou Eddie Lang (alias Salvatore Massaro), la faible voix de l'instrument peine à se faire entendre – quelques breaks d'accords et de brefs solos – dans la masse des grands ensembles où domine la puissance sonore des vents, et reste confinée dans les tâches obscures du soutien harmonique et rythmique. Seule exception à l'époque, le Quintette du Hot Club de France – fondé en 1934 avec la réunion de trois guitares, d'une contrebasse et d'un violon – permet, aux frontières du jazz et de la sensibilité tzigane, les envolées éloquentes et virtuoses d'un Django Reinhardt.

En 1937 Charlie Christian rencontre Eddie Durham, un des pionniers, avec Floyd Smith – ce dernier sur un instrument de type hawaïen –, de la guitare amplifiée électriquement. C'est une révélation. Le jeune musicien adopte immédiatement l'instrument et découvre très vite tout l'éventail de ses possibilités expressives. Il fait son retour dans la formation d'Alphonso Trent (1938) avant de retrouver à Oklahoma City sa mère, qui anime depuis son piano un quartette familial dans des salles de cinéma muet. Devenu une vedette locale, Charlie Christian attire l'attention de la pianiste Mary Lou Williams, qui parvient à convaincre le producteur John Hammond de venir l'écouter au Ritz Café d'Oklahoma City. Ce dernier, malgré la médiocrité de l'ensemble qui l'entoure, reconnaît son exceptionnel talent et le recommande chaleureusement à Benny Goodman. Le « Roi du swing », conquis à son tour, l'engage séance tenante. Charlie Christian lui restera fidèle, de la fin de 1939 à sa mort, participant – plus souvent en sextette qu'au sein de formations plus étoffées – aux nombreux enregistrements que réalise l'illustre clarinettiste. Il y côtoie Lionel Hampton, Fletcher Henderson, Count Basie, Freddie Green, Cootie Williams, Jo Jones, Sidney Catlett, Buck Clayton et Gene Krupa. Il enregistre le 11 septembre 1939, avec Lionel Hampton, son premier disque officiel, *One Sweet Letter From You*. Il participe, le 24 décembre 1939, au second des légendaires concerts From Spirituals to Swing qu'organise John Hammond au Carnegie Hall de New York, qui intègre le sextette de Benny Goodman à l'orchestre de Count Basie, où brille l'étoile de Lester Young. À plusieurs reprises, Charlie Christian remporte les referendums des revues spécialisées : *Down Beat* (1939 et 1941), *Metronome* (1941 et 1942). Son temps libre – « after hours », après la fin des spectacles – se passe au Minton's Playhouse ou à la Clark Monroe's Uptown House, où il rencontre, dès 1941, des « aventuriers » comme Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Don Byas, Joe Guy, Hot Lips Page et Kenny Clarke pour des improvisations nocturnes qui donneront naissance au bop. L'enregistrement amateur qui en a été conservé ne permet pas de faire du guitariste l'un des pères fondateurs du nouveau style, mais montre à l'évidence l'aisance avec laquelle il évolue dans ce nouvel univers musical. Charlie Christian n'aura ni le temps de savourer son début de célébrité ni celui de donner à son génie les couleurs de la maturité. En juillet 1941, il entre dans un hôpital de New York pour soigner une pneumonie qui complique encore la tuberculose décelée dès 1939. Quelques mois plus tard, le 2 mars 1942, il meurt de la tuberculose au sanatorium municipal de Seaview (Staten Island, État de New York).

Issu de l'ère du swing, Charlie Christian en parle la langue naturelle avec une audace qui anticipe souvent les contestations esthétiques à venir et impose son instrument comme un soliste à part entière. Il sait intervenir avec un choix très original d'accords de passages, souvent diminués ou augmentés, avec un goût particulier pour la septième mineure. Le plus souvent, il construit ses solos note à note, en longues phrases legato, avec la souplesse d'un saxophone. La précision de l'articulation, la fermeté d'un swing intense et la rondeur de la sonorité définissent un phrasé impérial unique. Avec des accentuations décalées, des contre-chants subtils et une imagination toujours en éveil, il marie les élans lyriques aux riffs incisifs, et peut se révéler un partenaire particulièrement stimulant. La très brève carrière de ce grand maître de la guitare électrique n'a laissé qu'un legs discographique de dimension réduite. L'originalité et la densité de son message musical constituent néanmoins, aujourd'hui encore, une référence absolue.

L'œuvre de Charlie Christian (1939-1941) a été éditée en huit CD par Claude Carrière et Jean-Claude Alexandre dans la collection Masters of Jazz et une anthologie en deux CD placée sous la direction d'Alain Gerber, *Charlie Christian. The Quintessence,* a été publiée par Frémeaux & Associés.

On pourra lire l'ouvrage de Wayne E. Goins et Craig R. McKinney, *A Biography of Charlie Christian, Jazz Guitar's King of Swing,* Edwin Mellen Press, Lewiston (N. Y.), 2005.

Pierre BRETON

CHRISTIE WILLIAM (1944-)

Introduction

S’il n’est pas le seul à avoir permis au monde de profiter à nouveau des richesses du baroque versaillais, le musicien franco-américain William Christie a l’immense mérite d’avoir joué un rôle prépondérant dans la redécouverte du répertoire français des XVII^e et XVIII^e siècles grâce, notamment, à un heureux équilibre conjuguant l’enthousiasme de l’exécutant, la solidité du musicologue, l’intelligence du bon goût dans le choix des œuvres à ressusciter, toutes qualités dignes d’un parfait honnête homme du Grand Siècle. À l’instar des musiciens d’autrefois, William Christie ne reste pas confiné, en effet, dans une étroite spécialisation : il est claveciniste, chef d’orchestre, professeur, musicologue, fondateur et animateur de l’ensemble instrumental et vocal Les Arts florissants.

• Du miracle d’« Atys » à Mozart

William Lincoln Christie naît à Buffalo (État de New York) le 19 décembre 1944. Sa formation musicale, commencée auprès de sa mère, comprend l’étude des instruments à clavier (piano, avec Laura Kelzy, orgue, auprès de Reed Jerome, clavecin, avec Igor Kipnis, au Berkshire Music Center de Tanglewood) ; elle est couronnée par un diplôme d’histoire de l’art obtenu en 1966 à l’université Harvard. Il a suivi les leçons des clavecinistes Ralph Kirkpatrick (à l’université Yale), Kenneth Gilbert et David Fuller, entre autres. Nommé en 1970 professeur de musicologie au Darmouth College (New Hampshire), il y fonde le Collegium Musicum, un ensemble instrumental et vocal qui préfigure celui qu'il créera en France. Il se donne en effet pour but de travailler la musique ancienne dans une perspective éclairée par l'histoire. Pour ce faire, il convient d'établir un contact aussi étroit que possible avec l'Europe. Aussi gagne-t-il Londres en 1971 puis, cette même année, la France, attiré qu'il est tout spécialement par la musique de ce pays.

Son premier disque, commandité par l'O.R.T.F., est consacré à des enregistrements de compositeurs alors rarement joués : Claude-Bénigne Balbastre et Nicolas Siret. À Paris, il collabore, auprès de Geneviève Thibault de Chambure, à la Société de musique d'autrefois ; en Grande-Bretagne, il fait partie du Five Centuries Ensemble de John Patrick Thomas (1971-1972) ; aux Pays-Bas, il anime, en compagnie de René Jacobs et de Judith Nelson, le Concerto Vocale d'Amsterdam (1975). De 1982 à 1995, la classe de musique ancienne du Conservatoire national supérieur de musique de Paris lui est confiée ; William Christie devient ainsi le premier Américain à être nommé enseignant dans cette institution. Il donne en outre des cours, sous forme de sessions et de séminaires, en particulier au conservatoire de Lyon (classe de direction chorale). De 1976 à 1983, il donne une série de leçons à l'Académie internationale d'été de musique ancienne d'Innsbruck. Il forme les chanteurs de l'Institut de musique et de danse anciennes de Versailles, fondé par Philippe Beaussant, autre figure de proue de la redécouverte du baroque versaillais. Ces activités sont le signe indiscutable du sérieux de la recherche qui est menée par William Christie.

Mais cette connaissance théorique et pratique va déployer toute son efficacité dans la restitution de nombre d'œuvres du passé musical baroque européen, pour l'essentiel français et italien, après qu'il eut fondé en 1979 l'ensemble vocal et instrumental Les Arts florissants, apte à aborder un répertoire délicat et difficile. Le divertissement de Marc-Antoine Charpentier qui porte ce titre est donné à l'Opéra royal de Versailles en 1982, dans une mise en scène de Jorge Lavelli. En 1983, année du tricentenaire de la naissance de Jean-Philippe Rameau, William Christie enregistre l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de ce compositeur, et sort de l'oubli la pièce de ballet *Anacréon* et la tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie*. À l'occasion du tricentenaire de la mort de Jean-Baptiste Lully, il recrée en 1987, à l'Opéra-Comique de Paris, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, la tragédie lyrique *Atys*, qui avait été précédée, en 1984, de la résurrection de *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier, également dans une mise en scène de Villégier.

Sans prétendre être exhaustif, citons encore *Le Malade imaginaire* de Molière, présenté en 1990, pour la première fois depuis 1674, avec l'intégralité de la musique de Charpentier, indissociable du texte dramatique à l'origine ; cette interprétation a ouvert la voie à de nouvelles reprises d'œuvres similaires du Grand Siècle (*L'Amour médecin* et *Le Sicilien*, deux comédies-ballets de Molière sur une musique de Lully, respectivement créées en 1665 et 1667, reprises en 2005), car elle a permis de découvrir l'unité complète de ces pages, telle qu'elle fut conçue par leurs auteurs. Parallèlement, William Christie a poursuivi son cycle Rameau, avec *Les Indes galantes* (1990), *Castor et Pollux* (1991), *Pygmalion* (1991), *Nélée et Myrthis* (1991), *Les Boréades* (2003), *Les Paladins* (2004).

Sa passion pour tous les genres – tragédie-lyrique, opéra-ballet, oratorio, motet, Te Deum, airs de cour... – et compositeurs du baroque français – Michel Lambert, Étieune Moulinié (*Cantique de Möyse*), Michel-Richard Delalande, Guillaume Bouzignac, Charpentier (*Actéon, Le Jugement de Salomon, Les Plaisirs de Versailles, La Descente d'Orphée aux Enfers, David et Jonathas*), André Campra (*Idoménée*), Henry Desmarets, Michel Pignolet de Montéclair (*Jephté*), François Couperin (*Leçons de ténèbres*), Louis-Nicolas Clérambault ou Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville – n'empêche pas William Christie d'aborder d'autres répertoires : italien – Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi (*Il Ballo delle Ingrate, Le Retour d'Ulysse dans sa patrie, Le Couronnement de Poppée, Le Combat de Tancrède et de Clorinde*), Sigismondo d'India, Stefano Landi (*Il Sant'Alessio*), Luigi Rossi (*L'Orfeo*), Pier Francesco Cavalli (*La Didone*), Antonio Pietro Cesti (*Tito*) – et, avec autant de bonheur, Purcell (*King Arthur, The Fairy Queen, Didon et Énée, The Indian Queen*), Haendel (*Alcina, Serse, Orlando, Hercule, Rodelinda, Radamisto, Semele, Acis and Galatea, Le Messie, Israël en Égypte, Theodora, Susanna, Jephta, Belshazzar*), Gluck (*Iphigénie en Tauride*) et Mozart (*L'Enlèvement au sérail, La Flûte enchantée, Così fan tutte, Les Noces de Figaro*).

William Christie collabore avec les grands noms de la mise en scène de théâtre – Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Graham Vick, Adrian Noble, Andrei Serban, Deborah Warner, Luc Bondy, Peter Sellars... – et de la chorégraphie – Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jirí Kylián, Bianca Li, José Montalvo, Dominique Hervieu...

William Christie, qui a acquis la nationalité française en 1995, a fondé en 2002 à Caen – dont le théâtre est la résidence des Arts florissants – une académie pour les jeunes chanteurs, Le Jardin des voix.

• Liberté et autheuticité

Les recréations d'*Atys*, de *Médée* et du *Malade imaginaire* ont invité l'esthète à reconsidérer l'art littéraire, théâtral et musical ancien. Il n'est certes pas interdit d'aimer l'un ou l'autre de ces éléments séparément et d'étudier uniquement le texte écrit, la qualité dramatique de l'œuvre ou la valeur musicale de la partition. Mais l'approche unitaire de ce répertoire ne peut seule pénétrer authentiquement à l'intérieur de la conception artistique qui a présidé à la création d'autrefois. C'est l'un des mérites de William Christie que d'avoir proposé de tels spectacles. Notre regard sur l'art du XVII^e siècle s'en est trouvé modifié de manière fort heureuse.

Jusqu'à une époque récente, des musiciens français comme Lully ou Charpentier n'étaient guère que des noms, connus certes comme de grands compositeurs, mais parfaitement ignorés de la majorité des mélomanes, voire de la plupart des musiciens eux-mêmes. Cette méconnaissance n'était pas sans raisons : la tradition d'interprétation de leur musique était perdue, le goût s'était porté vers d'autres richesses, l'évolution de l'écriture avait orienté l'esthétique dans des voies radicalement nouvelles. Aussi convenait-il d'opérer des recherches musicologiques et organologiques approfondies, afin de proposer une interprétation correspondant, autant que faire se peut, aux intentions premières des auteurs, écrivains, chorégraphes, compositeurs.

L'improvisation, par exemple, désigne une opération fondamentale dans l'approche de la musique ancienne : elle était nécessaire autrefois, et devait être effectuée *aperto libro* – à livre ouvert. L'improvisation proposée par William Christie est collective, ce qui suppose que les instrumentistes se connaissent et travaillent ensemble depuis suffisamment de temps pour pouvoir créer, de manière extemporanée, dans le style du temps. Les chanteurs tout autant que les instrumentistes doivent s'écouter mutuellement ; une bonne improvisation de ce style est le fruit d'une maturation lente où l'analyse de la tragédie qu'il s'agit d'accompagner ou de commenter joue un rôle déterminant. Elle exige une profonde connivence de l'intelligence et de la sensibilité, qui prend corps de manière spécifique, car Les Arts florissants créent leur style propre, qui n'est pas identique à celui d'autres groupes. La personnalité de William Christie, chef d'orchestre et chef de chœur, joue ici un rôle essentiel. « Je suis sensible à un dosage particulier de rhétorique et de sensualité, dit-il. Je me méfie beaucoup des gens qui méprisent les arts mineurs dont leur champ musical est entouré, décoration, poésie ou autres. [...] Quand j'étudie une partition, ou que je regarde un tableau, je cherche, très précisément, à évoquer un contexte. La peinture comme contexte visuel de la musique, celle-ci comme complément obligé de la peinture. » Dans un esprit de liberté appuyé sur une counaissance approfondie et continuellement entretenue de l'histoire musicale, l'art de William Christie est à l'opposé de toute fermeture qui confinerait son approche du répertoire ancien à un académisme de chapelle. Mais des limites précises à la liberté doivent être fixées, car la déformation stylistique d'une œuvre crée une nouvelle œuvre, au point de transformer sa substance esthétique et pas seulement ses formes superficielles et « accidentelles ».

Authenticité, « le mot est dangereux, dit William Christie [...]. Nous essayons avec des outils précis de remettre une musique dans un contexte aussi proche que possible de celui qui a vu sa création. Quand des disques mentionnent qu'un enregistrement a été réalisé sur des instruments "authentiques", cela ne signifie pas grand-chose. La musique ne revit pas par la vertu d'un instrument : son impact est le fait d'une personne capable d'utiliser honnêtement les données de la musicologie et de l'organologie et dotée surtout d'une personnalité musicale qui lui soit propre ». L'instrument reste donc une condition nécessaire, mais jamais suffisante. Mais, ajoute-t-il, « si on tente vraiment de comprendre un geste, une rhétorique, on peut aussi bien travailler avec un instrument moderne. [...] Les instruments changent en fonction des mentalités esthétiques. Ils répondent à de nouvelles demandes des interprètes et conditiounent l'écriture musicale [...]. On ne peut pas parler de progrès ; il y a eu, tout au plus, une évolution de la technique, mais la technique est neutre dans ses effets artistiques. C'est une simple question d'organologie. »

N'existe-t-il pas un autre conditionnement, d'ordre culturel, qui nous sépare profondément de nos ancêtres de l'âge baroque ? On peut en effet s'interroger sur ce que signifie, à l'aube du xxi^{e} siècle, cette redécouverte de l'art baroque musical et théâtral. En art, le profane et le sacré ont longtemps formé une unité dont notre temps a beaucoup de mal à comprendre la nature, et davantage encore à ressentir les affects qui lui sont connexes. L'âge baroque a développé un sens spécifique des rapports entre l'homme et le monde spirituel qui ne manque pas de nous étonner. En musique, cependant, il semble qu'il soit plus facile de pénétrer dans cet esprit que, par exemple, en sculpture ou en architecture. Ne trouvons-nous pas toujours étrange l'autel dédié à saint Ignace dans l'église du Gesù de Rome, alors même que nous sommes émus esthétiquement à l'écoute des musiques qui lui sont contemporaines ? Notre plaisir à voir mis en scène un opéra baroque n'est-il pas considérablement différent de celui des contemporains de Louis XIV ou du Régent ? La question une fois posée, il n'en demeure pas moins que l'on ne saurait négliger l'apport concret de la restitution proposée par William Christie.

Pierre-Paul LACAS

CHRISTOFF BORIS (1914-1993)

Le prénom et la taille colossale de Boris Christoff le prédestinaient à incarner le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, qu'il a marqué de son empreinte, en digne successeur de Chaliapine.

Boris Kirilov, dit Christoff, naît à Plovdiv, en Bulgarie, le 18 mai 1914, et est élevé dans la tradition de l'art choral slave. Son père est soliste dans le chœur de sa paroisse ; lui-même chante dans le chœur Gusla de Sofia. Il s'oriente néanmoins vers une carrière juridique, obtient son diplôme de docteur en droit et est nommé juge au tribunal de Sofia lorsque le roi Boris III de Bulgarie remarque ses étonnantes facilités vocales, à l'occasion de la fête nationale, en 1942. Il obtient une bourse pour aller étudier en Italie avec Riccardo Stracciari. En 1943, il revient dans son pays puis va travailler avec Muratti à Salzbourg. Emprisonné à la frontière austro-suisse, il constitue une chorale avec des réfugiés russes. Il fait ses débuts en 1945, en concert, à Rome. Il chante le *Requiem allemand* de Brahms à la Scala de Milan et débute à l'opéra dans le rôle de Colline (*La Bohème*) au Teatro Argentino de Rome (1946). Puis il chante Pimène (*Boris Godounov*) à la Scala (1947). Dès 1948, il adopte le rôle de Boris (à Cagliari), qu'il chante à Covent Garden en 1949. La même année, il débute au festival de Salzbourg. En 1950, il est engagé au Metropolitan Opera de New York pour chanter Philippe II (*Don Carlos*) ; mais il n'obtient pas son visa et doit attendre 1956 pour débuter sur le sol américain, à San Francisco, dans Boris. Il ne se produira au Met qu'en 1980, en concert. Entre-temps, il chante au Mai musical florentin *Les Vêpres siciliennes* et participe à la première représentation moderne de l'*Orfeo* de Haydn au côté de Maria Callas (1951) ; il se produit également à l'Opéra de Paris (Boris en 1953, Philippe II en 1967), aux Arènes de Vérone... Entre 1957 et 1963, il apparaît régulièrement au Lyric Opera de Chicago, entre 1958 et 1974 à Covent Garden. En dehors de Boris, ses principaux rôles — une quarantaine au total, dans six langues différentes — sont le Méphisto du *Faust* de Gounod, Rocco (*Fidelio*), Dosifeï (*La Khovanchtchina*), Kontchak (*Le Prince Igor*), Ivan Soussanine (*La Vie pour le tsar*), Gurnemanz (*Parsifal*), le roi Marke (*Tristan et Isolde*), Philippe II et les grandes basses verdiennes (Fiesco de *Simon Boccanegra*, Procida des *Vêpres siciliennes*, Attila). Il chante également le *Requiem* de Verdi, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ou la musique liturgique slave dans le monde entier ; il révèle en outre les mélodies de Moussorgski, dont il réalise un enregistrement intégral qui fait date (entre 1951 et 1957). Doté d'une étonnante longévité vocale, il continue à chanter jusqu'à la fin des années 1980. Établi en Italie, où il avait épousé la sœur du baryton Tito Gobbi, il meurt à Rome, le 28 juin 1993.

Boris Christoff possédait une voix naturelle de basse chantante aux accents saisissants et un sens dramatique qui lui ont permis de trouver une nouvelle approche du répertoire de sa tessiture. Sans rompre avec la tradition instaurée par Chaliapine, il a su en effacer les excès pour revenir à une lecture plus exacte des textes, sans négliger pour autant l'aspect scénique : son jeu véhément et tourmenté est toujours resté dans le cadre d'une rigueur musicale qui s'est prolongée chez d'autres grandes basses bulgares, comme Nicolaï Ghiaurov ou Nicolas Ghiuselev.

Alain PÂRIS

CHUECA FEDERICO (1848-1908)

Compositeur, pianiste et chef d'orchestre espagnol, fort populaire par les nombreuses zarzuelas du *género chico* (zarzuela brève, par opposition à la *zarzuela grande*) dont il est le créateur. Chueca vécut à Madrid, tenant le piano dans les cafés et dirigeant un orchestre de zarzuelas. Il écrivit beaucoup dans ce genre espagnol proche de l'opéra-comique ; il se fit aider par son collègue Joaquín Valverde Sanjuán (1846-1910), notamment pour *La Gran Vía* (1886). De ses œuvres les plus populaires, citons *La Canción de la Lola* ; *La Alegría de la huerta* ; *Agua, azucarrillos y aguardiente* ; *Cádiz* ; *Caramelo* ; *La Caza del Oso* ; *El Caballero de Gracia*. Le *género chico* détrôna, à partir de 1880 la grande zarzuela. À la fin du XIX^{e} siècle, il y avait à Madrid onze théâtres consacrés au *género chico*. Chueca est l'un des auteurs les plus divertissants du théâtre lyrique espagnol, plein de légèreté et de fantaisie ; on a pu le comparer à Offenbach. Il écrivit aussi de nombreuses valses à succès. Il faut savoir gré à ce musicien d'avoir discerné la valeur de Manuel de Falla, lors de la représentation d'une zarzuela de ce dernier (*La Casa de tócame Roque*), qui est loin d'être un chef-d'œuvre ; Falla travailla, pendant quelque temps, pour gagner sa vie, auprès de Chueca.

Pierre-Paul LACAS

CICONIA JOHANNES (1340 env.-1411)

Compositeur et théoricien liégeois, le plus grand musicien entre Guillaume de Machaut (1300-1377) et Guillaume Dufay (1400-1474), dont l'influence, en Italie notamment, redonna vie à une production musicale déclinante. Ciconia vécut à Avignon, où, en 1350, il fut clerc et familier d'Aliénor de Comminges-Turenne, nièce du pape Clément VI ; c'était l'époque où les principes de l'ars nova (Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry, J. des Murs) imprégnaient la polyphonie. Il fit un premier séjour de dix ans en Italie (1357-1367), où il suivit le cardinal Gilles d'Albornoz, chargé de la reconquête des États du pape. De retour à Liège, il devint chanoine prébendé de Saint-Jean-l'Évangéliste (1372-env. 1402). Il quitta définitivement son pays d'origine pour l'Italie (canonicat à la cathédrale de Padoue, à partir de 1403). Sa production comprend dix fragments de messe (3-4 voix) ; treize motets (2-4 voix), notamment *O anima Christi* — qui annonce déjà Dunstable — et ceux qu'il a consacrés à l'éloge de personnages illustres de Padoue, de Florence et de Venise (*Felix templum* ; *O Padua sidus praeclare* ; *Venetiae mundis splendor*...) ; quatre madrigaux italiens (2-3 voix) ; onze *ballate* italiennes et deux canons à 3 voix. Il fut séduit par le charme de la polyphonie italienne (*O rosa bella*, sur un poème de Giustiniani ; *Dolce fortuna*), la souplesse de sa courbe mélodique, la subtilité de l'écriture canonique et des *caccie*. Ses motets procèdent parfois par entrées imitatives et déploient de longs mélismes, où l'on reconnaît l'influence du style madrigalesque. Il serait le premier à grouper les parties de la messe par deux, sous un ténor commun, selon une construction isorythmique, parfois isomélique, ou encore sous un même motif d'*incipit*. C'est à lui qu'on doit certainement d'avoir fait connaître en Italie les techniques avignonnaises de la composition de la messe ; à ce sujet, son influence fut grande sur Dufay qui connut sa production en Italie. Selon Clercx-Lejeune, on retrouve le procédé du faux-bourdon dans un *Credo* de Ciconia (Bologne, Liceo Q 15, 5), et cette technique serait d'origine italienne et non point anglaise. En résumé, le style de Ciconia est une première synthèse entre l'apport français et l'apport italien à la musique de ce temps, le premier caractérisé par une structure isorythmique et une harmonie modale, le second par la courbe mélodique et la richesse de l'écriture canonique. Enfin, outre un traité perdu, *De arithmetica institutione*, il est l'auteur de *Nova Musica* et du *De proportionibus*. Plusieurs de ses œuvres figurent dans le *Buxheimer Orgelbuch* (tablature d'orgue).

Pierre-Paul LACAS

CILEA FRANCESCO (1866-1950)

Après la mort de Verdi, et au côté de Puccini, quelques compositeurs de moindre envergure tentent de maintenir la tradition italienne dans le domaine de la musique lyrique. Francesco Cilea est de ceux-là, mais, à l’instar de Pietro Mascagni, de Ruggero Leoncavallo, d’Alfredo Catalani ou d’Umberto Giordano, il ne réussira pas à égaler l’auteur du *Falstaff*.

Francesco Cilea est né le 26 juillet 1866 à Palmi, en Calabre. Son père était avocat et espérait voir son fils poursuivre la même carrière. Les dons précoces du garçon changeront ces projets. Le bibliothécaire du Conservatoire de Naples, Francesco Florimo, un persounage influent, jette un œil sur les premières compositions du petit Francesco — âgé de neuf ans — et recommande une éducation musicale.

En 1881, Cilea est admis au Conservatoire de Naples, où il étudiera pendant huit ans : le piano avec Benjamino Cesi, le contrepoint et la composition avec Paolo Serrao. Sa situation familiale est extrêmement difficile : sa mère est victime d’une maladie mentale et son père meurt prématurément, abandonnant toute sa famille entre les mains du garçon. Le choc est profond, et l’on mettra le ton mélancolique de la musique de Cilea sur le compte de sa jeunesse brisée.

En 1889, son premier opéra, *Gina*, est créé, et le succès suffit pour que le célèbre éditeur Sonzogno lui propose un contrat. La première œuvre qu’il écrit dans le cadre de cette collaboration est un mélodrame échevelé, *Tilda* (1892), qui pousse les idées véristes jusqu'à la caricature. L'échec est évident, et Cilea doit momentanément abandonner une carrière indépendante et entrer au Conservatoire de Naples en tant que professeur de piano, puis à l'Institut musical royal de Florence pour enseigner la théorie et le contrepoint.

Son troisième opéra, *L'Arlésienne*, sera son premier succès artistique — sinon immédiatement public ; il s'inspire de *L'Arlésienne* de Daudet, dont la version de Bizet est alors assez familière. Malgré la participation du jeune Enrico Caruso à la création (le 27 novembre 1897, au Teatro lirico de Milan), l'œuvre est considérée comme imparfaite. Cilea lui-même ne l'ignorait pas, et avait permis plusieurs coupures. En 1898, il tente de réduire la durée de l'œuvre de quatre actes en trois ; en 1910, il procède à un deuxième remaniement, qui ne sera pas le dernier : en 1937, il compose un nouveau prélude. Malheureusement, ces retours successifs ne changeront rien aux destinées de l'œuvre, qui traverse rarement les frontières de l'Italie. Seul le *Lamento* de Frédéri revient souvent dans le répertoire des ténors.

Enrico Caruso participe également (le 6 novembre 1902, à la Scala de Milan), à la création d'*Adriana Lecouvreur*, son opéra le plus populaire. L'histoire de la célèbre comédienne empoisonnée par son aristocratique rivale est adaptée de la pièce de Scribe et Legouvé, qui avait triomphé à Paris, avec Rachel et Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. La période de préparation oblige Cilea à procéder à de nombreuses coupures : la construction musicale en devient plus solide, mais la clarté de l'intrigue en pâtit. La faiblesse principale de cette partition provient du manque d'humour de Cilea, incapable de créer des scènes badines d'une réelle animation. Il réussit pourtant à donner vie aux deux personnages : Adrienne elle-même, et son metteur en scène, Michonnet, désespérément amoureux de sa « star ». Le dernier rôle fut créé par le baryton légendaire Giuseppe de Luca. Le succès d'*Adriana* est rapide et international : en cinq ans, l'opéra fait le tour du monde. En 1930, Cilea procède à un dernier remaniement de la partition.

La carrière de Cilea est loin d'être finie, et pourtant son œuvre réellement importante semble achevée. Le grand critique italien de l'époque, Amintore Galli, a beau clamer que Cilea « est le plus talentueux de tous, car le don divin d'inspiration passionnée est à lui, et à lui seul », ce n'est pas lui, mais Puccini qui produira les derniers chefs-d'œuvre de l'opéra italien. La tendresse lyrique de Cilea, dans la lignée de Catalani, ne suffit pas pour construire un théâtre lyrique cohérent.

Son dernier opéra, *Gloria*, est créé à la Scala en 1907, sous la direction de Toscanini, et avec une excellente distribution, mais l'échec est complet, et l'ouvrage est retiré de l'affiche après la seconde représentation. Un quart de siècle plus tard, Cilea tente encore une fois de donner à l'œuvre « une seconde chance », à Naples, mais la version révisée n'obtient pas plus de succès que l'original.

En 1913, Cilea prend la direction du Conservatoire de Palerme. Trois ans plus tard, il est nommé directeur du Conservatoire de Naples, un poste qu'il occupera jusqu'en 1936. Il lui reste quatorze années à vivre ; il les passera dans sa villa de Varazze. À l'exception d'une cantate en hommage à Verdi, en 1913, il gardera un silence complet : depuis l'échec de *Gloria,* il a abandonné la composition. La reprise de ce dernier opéra, à Rome en 1938, remportera un triomphe délirant et inespéré (on le rappellera trente et une fois !), mais cette apothéose sera de très courte durée, et on l’oubliera bien vite. Cilea meurt le 20 novembre 1950 à Varazze.

Malgré un don mélodique évident, Cilea est un épigone, un compositeur de « fin de race », torturé par le doute — à l’instar d’Arrigo Boïto —, écrasé, comme toute sa génération, par l’ombre de Verdi. Son métier est incertain, son choix de livrets douteux, mais sa veine lyrique tente les chanteurs et le public, et il ne manque pas de défenseurs.

Piotr KAMINSKI

CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)

Sans doute le plus grand représentant italien de l’opéra bouffe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, Cimarosa naît à Aversa (près de Naples), reçoit à Santa Maria di Loreto de Naples un enseignement musical très complet (il y compose quelques œuvres religieuses d’intérêt inégal), et débute au théâtre en 1772 avec *Les Extravagances du comte* (*Le Stravaganze del conte*), sorte de comédie musicale, et *Les Sortilèges de Merlin et de Zoroastre* (*Le Magie di Merlina e Zoroastro*), intermède burlesque. À partir de 1780 environ, il est reconnu partout comme le rival de Paisiello, et ses œuvres sont représentées dans toute l’Italie (Rome, Vérone, Venise, Milan, Florence, Turin). Son plus grand succès a été jusqu’ici *L’Italienne à Londres* (*L’Italiana in Londra*, Rome, 1779). Durant les années suivantes, les œuvres bouffes, toujours majoritaires, alternent avec quelques opéras sérieux, dont *Le Festin de pierre* (*Il Convito di pietra*, 1781), sur le thème (simplement esquissé il est vrai) de Don Juan. Invité en 1787 à la cour de Russie, que Paisiello a quittée trois ans plus tôt, il s’y rend en un voyage de six mois qui fait figure de tournée triomphale (Livourne, Parme, Vienne, Varsovie), et prend à son arrivée la succession momentanée de Giuseppe Sarti. Il fait représenter à Saint-Pétersbourg des œuvres précédemment écrites et en compose de nouvelles, dont deux opéras sérieux, *Cleopatra* (1789) et *La Vierge du Soleil* (*La Vergine del Sole*, 1789) et un *Requiem* pour les funérailles de l’épouse de l’ambassadeur de Naples. Ayant quitté la Russie, il arrive à Vienne à la fin de 1791, au moment de la mort de Mozart. Son ancien protecteur, le grand-duc de Toscane, devenu l'année précédente l'empereur Léopold ll, lui commande un opéra bouffe : ce sera *Le Mariage secret* (*Il Matrimonio segreto,* Vienne, 7 février 1792), son ouvrage le plus célèbre, celui auquel son nom restera associé à l'exclusion de tout autre ou presque (à Naples en 1793, il sera donné cent dix fois en cinq mois). De retour à Naples, il compose encore quelques-unes de ses partitions les meilleures, dont *Les Ruses féminines* (*Le Astuzie femminili,* 1794). Ayant accepté, durant l'éphémère République parthénopéenne (1799), d'écrire et de diriger un *Hymne républicain* au cours d'une cérémonie organisée par les Français, il est emprisonné au retour des Bourbons. Gracié, mais ayant jugé plus prudent de s'expatrier, il meurt à Venise, non pas empoisonné comme le veut la légende, mais d'une tumeur au bas-ventre.

Sa production instrumentale est des plus réduites : un concerto pour deux flûtes, quelques pièces et trente-deux sonates (en un seul mouvement) pour clavecin. Quant à ses opéras, ils se comptent par dizaines. Rares, bien sûr, sont les connaisseurs qui ont pu les découvrir tous. Mais ce qu'on en connaît permet d'affirmer qu'il s'agit bien là de ce que l'opéra bouffe italien du temps eut à offrir de meilleur (du moins si l'on s'en tient aux compositeurs de la péninsule). Une phrase de Stendhal, qui l'idolâtrait et qui ne se lassa pas d'en parler, définit assez bien sa situation : « En musique, il y a deux routes pour arriver au plaisir : le style de Haydn et le style de Cimarosa, la sublime harmonie ou la mélodie délicieuse » (*Journal de Paris,* 1826). En fait, Cimarosa fut bien plus qu'un mélodiste délicieux. Doué d'un sens inné du théâtre, il sut également (quoique d'une façon typiquement italienne) donner vie à l'orchestre, et surtout, tendant en cela la main à Mozart, se révéla remarquable constructeur d'ensembles vocaux, non seulement dans ses finales d'actes mais en d'autres endroits en cours d'action. *Il Matrimonio*

Segreto, qu’on le veuille ou non, est un chef-d’œuvre : Léopold II eut beau méconnaître Mozart, on ne saurait lui reprocher d’avoir fait rejouer le jour même cet ouvrage lors de sa création à Vienne. De la renommée de son auteur témoigne aussi le fait que, de tous les compositeurs dont Joseph Haydn dirigea des opéras à Esterhaza de 1780 à 1790, celui qui fut représenté par le plus grand nombre de partitions différentes (treize) eut nom Domenico Cimarosa.

Marc VIGNAL

CLAPTON ERIC (1945-)

Le Britannique Eric Clapton fut un guitariste de rock très influent à la fin des années 1960 et au début des années 1970, puis est devenu un grand chanteur et auteur-compositeur de chansons.

Eric Patrick Clapp naît le 30 mars 1945 à Ripley, dans le Surrey, en Angleterre. Il est élevé par ses grands-parents après avoir été abandonné par sa mère à l'âge de deux ans. Il commence à jouer de la guitare à l'adolescence et fait de courtes études au Kingston College of Art. Après avoir dirigé à la guitare deux groupes mineurs, il rejoint en 1963 les Yardbirds, groupe de rhythm and blues où sa technique de jeu influencée par le blues attire l'attention. Clapton quitte les Yardbirds en 1965 lorsque le groupe commence à rechercher le succès commercial avec un style orienté vers le pop. La même année, il rejoint les Bluesbreakers de John Mayall et son jeu ne tarde pas à attirer un public fanatique dans les clubs londoniens.

En 1966, Clapton quitte les Bluesbreakers pour former un nouveau groupe avec deux autres virtuoses du rock, le bassiste Jack Bruce et le batteur Ginger Baker. Ce groupe, Cream, devient extrêmement populaire sur le plan international grâce à une fusion sophistiquée de rock et de blues avec des solos improvisés. Clapton manifeste une vraie maîtrise de la forme et du phrasé du blues ; ses passages rapides de notes et son vibrato plaintif sont largement imités par d'autres guitaristes de rock. L'énergie et l'intensité émotionnelle de son jeu dans des chansons comme *Crossroads* et *White Room* imposent un modèle pour le solo de guitare rock.

Cream est dissous à la fin de l'année 1968, après avoir enregistré des albums comme *Disraeli Gears* (1967), *Wheels of Fire* (1968) et *Goodbye* (1969).

En 1969, Clapton et Baker forment le groupe Blind Faith avec le chanteur Steve Winwood, qui tient également les claviers, et le bassiste Rick Grech, mais le groupe éclate après avoir enregistré un seul album. Clapton se révèle être un bon chanteur dans son premier album en solo, *Eric Clapton*, qui sort en 1970. Il réunit bientôt un trio de musiciens de studio (le bassiste Carl Radle, le batteur Jim Gordon et Bobby Whitlock aux claviers) pour former un nouveau groupe, Derek and the Dominos, dont il prend la tête comme guitariste, chanteur et auteur-compositeur de chansons. Le guitariste Duane Allman rejoint ce groupe pour le double album classique *Layla and Other Assorted Love Songs* (1970), considéré comme le chef-d'œuvre de Clapton et comme une référence des enregistrements de rock. Déçu par les faibles ventes de *Layla* et sous la dépendance de l'héroïne, Clapton vit en reclus pendant deux ans. Il surmonte sa toxicodépendance et fait un come-back réussi avec l'album *461 Ocean Boulevard* (1974), qui comprend sa nouvelle version à succès de *I Shot the Sheriff* de Bob Marley. Dans cet album, Clapton adopte une approche plus détendue qui souligne davantage ses dons pour l'écriture de chansons et ses capacités vocales que son jeu de guitariste. Clapton va ensuite produire une série d'albums : *Slowhand* (1977), *Backless* (1978), *Money and Cigarettes* (1983), *August* (1986), *Unplugged* (1992) – avec la chanson inscrite au Top 5 *Tears in Heaven*, écrite après la mort de son fils –, *From the Cradle* (1994). *Riding with the King* (2000) est une collaboration avec le guitariste de blues B. B. King. Le succès critique et commercial de ces albums renforce sa réputation ; il est considéré comme l'un des plus grands musiciens rock au monde.

E.U.

CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)

Organiste et compositeur anglais, Jeremiah Clarke signa pour l'essentiel des pièces de musique sacrée. Son œuvre la plus célèbre, *The Trumpet Voluntary*, fut longtemps attribuée à Henry Purcell.

Né vers 1674, Jeremiah Clarke (Clark, Clerk) est nommé chef des chœurs (*master of the choristers*) à la cathédrale Saint-Paul de Londres en 1704 et obtient la même année, conjointement avec William Croft, le poste d'organiste de la Chapelle royale. Clarke compose des anthems, des services, des psaumes, des odes, des catches. Il est le premier à mettre en musique sous forme d'une ode le poème *Alexander's Feast* de John Dryden (1697). Son *Trumpet Voluntary* est à l'origine une marche – *The Prince of Denmark's March* – d'une suite pour clavecin ou ensemble à vents. Jeremiah Clarke a également composé des chansons à une voix et de la musique de scène, notamment pour le Théâtre royal de Drury Lane. Il disparaît le 1^er^ décembre 1707, à Londres, probablement par suicide.

E.U.

CLARKE KENNY (1914-1985)

« J’ai cassé la prison et les menottes de la batterie. » Personne ne contestera à « Klook » – surnom en forme d’onomatopée qu’il hérite de l’une de ses figures rythmiques – le titre envié de libérateur de l’instrument. C’est en effet sous ses balais que la batterie moderne s’affranchit du carcan de la rythmique à deux, puis à quatre temps. C’est grâce à lui qu’elle n’accepte plus de n’être que le vigilant gardien du tempo et accède enfin au rôle de soliste à part entière. Ni Art Blakey ni Max Roach n’auraient esthétiquement vu le jour sans Kenny Clarke.

Kenneth Spearman Clarke – qui adoptera plus tard le nom musulman de Liaquat Ali Salaam – naît à Pittsburgh (Pennsylvanie) le 9 janvier 1914. Des parents musiciens l’initient chacun à son propre instrument : la mère au piano et le père au trombone. Il étudiera également le vibraphone et la théorie musicale. Orphelin de bonne heure et livré à lui-même, il court les rues d’une ville qui a donné au jazz Erroll Garner, Art Blakey, Ray Brown, Ahmad Jamal, Mary Lou Williams et tant d’autres encore... Il joue partout : bals, défilés, fanfares, orchestres de rencontre. C’est avec Leroy Bradley, batteur venu du Nord, qu’il fait ses véritables débuts. Il restera avec lui pendant cinq ans. En 1935, il accompagne Roy Eldridge. Il séjourne à Saint Louis dans le Jeter-Pillars Orchestra puis gagne New York, où il rejoint, en 1937, Edgar Hayes, avec qui il réalise son premier disque. L’Apollo Theater le choisit comme batteur attitré. C’est là que son dynamisme lui vaut rapidement le sobriquet de « chaise électrique ». En 1937, il effectue une tournée en Finlande et en Suède. Pendant huit mois, il joue chez Claude

Hopkins et accompagne Louis Armstrong ainsi qu'Ella Fitzgerald. Teddy Hill l'engage dans son orchestre (1939-1940). Mais son style n'est pas des plus prisés : « Teddy Hill m'avait flanqué à la porte en disant que je démolissais le tempo. En fait, il écoutait mal car je tenais la mesure sans arrêt. Je crois que c'est mon improvisation de la main gauche qui le trompait. » Sa carrière dans les orchestres classiques se révèle donc assez mouvementée. Il appartient à la formation de Benny Carter (1941-1942), de Henry « Red » Allen, dirige son propre groupe au Kelly's Stable et fait même un bref séjour auprès de Coleman Hawkins. Mais c'est dans les bars de la 52e Rue qu'il a rendez-vous avec l'histoire. Au Minton's Playhouse, il participe – en compagnie de Thelonious Monk (piano), Charlie Christian (guitare), Dizzy Gillespie (trompette) et Charlie Parker (saxophone alto) – à la naissance du bop, nouveau style qui va révolutionner le monde du jazz. Kenny Clarke part pour l'armée en 1943 et, pendant son service militaire, joue du trombone. Démobilisé, il retrouve Dizzy Gillespie et son orchestre en 1946. Huit mois plus tard, il l'abandonne pour suivre Tadd Dameron. Il lui revient en 1948 et participe avec son orchestre à une tournée européenne. Kenny Clarke retrouve alors Paris, où il reste quelques mois. Il y donne des cours de batterie et se produit avec des musiciens tant français qu'américains. De retour aux États-Unis, il travaille avec Tadd Dameron au Royal Roost. En 1951, il est de la tournée de Billy Eckstine. Avec Milt Jackson (vibraphone), Ray Brown (basse) et John Lewis (piano), il fonde en 1952 le Modern Jazz Quartet, dont les initiales deviendront célèbres. Il lui restera fidèle jusqu'en 1955, date à laquelle il sera remplacé par Connie Kay. À cette époque, il se produit au Bohemia et enregistre beaucoup. Il se fixe en France en 1956. D'abord batteur de la formation de Jacques Hélian, il accompagne les musiciens américains de passage. Âme rythmique de la capitale française, il dirige le Grand Orchestre Kenny Clarke-Francis Boland, enregistre avec Dante Agostini et fait même partie quelque temps du « combo » – petit orchestre de trois à huit musiciens – du pianiste français Martial Solal. En 1957, il enregistre, avec Miles Davis, Barney Wilen, René Urtreger et Pierre Michelot, la musique du film *Ascenseur pour l'échafaud*. Il disparaît, le 25 janvier 1985, à Montreuil-sous-Bois (Val-de-Marne).

Kenny Clarke est le maître incontesté d'une génération entière de percussionnistes. Il demeure l'artisan essentiel de l'indépendance de la batterie, encore embryonnaire chez Gene Krupa ou Chick Webb. Avec lui, l'instrument n'est plus une simple machine à rythme mais devient un véritable partenaire mélodique. Kenny Clarke modifie profondément le rôle de la cymbale qui, vibrant de manière continue, assure le tempo de base. Ses « friselis » aux balais sur la caisse claire sont célèbres.

Excellent en grand orchestre, il ne l'est pas moins au sein de petites formations. Car, renouvelant les conceptions admises en matière d'accompagnement, il fait corps, tout en swing et sensibilité, avec le jeu du soliste. Le style bop trouve en lui un de ses plus parfaits interprètes. Les innovations qu'il a largement contribué à faire naître se retrouvent dans son jeu. Chez lui aussi les quatre temps fondamentaux sont subdivisés en utilisant la croche comme unité de mesure. Kenny Clarke aime placer ses accentuations – à la caisse claire, aux toms ou à la grosse caisse – sur les temps dits faibles. D'où de prenants effets de syncope. Jouant sur le contraste entre le rythme de base – sur la cymbale charleston ou la grande cymbale – et un système complexe de ponctuation d'une grande mobilité, il crée une véritable polyrythmie, point de départ de toutes les recherches ultérieures.

Mais, au-delà des nouveautés techniques et stylistiques qu'il apporte à la musique de jazz, c'est la dimension du musicien et la sensibilité de l'artiste qui dominent dans ce portrait du premier grand batteur des temps modernes. Comment en effet résister à la qualité de son goût, à la clarté de sa pensée musicale, à la fantaisie de son imagination ? C'est tout autant la beauté de sa sonorité et l'équilibre de son jeu que la virtuosité de sa frappe qui faisaient – et ce dès ses débuts – l'admiration d'un connaisseur tel que Chick Webb. Qualités éternelles qui traversent écoles et modes, justifiant ainsi la formule d'André Francis : « Dans la révolution, il est aussi le classicisme. » On pourra consulter : M. Hennessey, *Klook : The Story of Kenny Clarke*, Quartet Books, Londres, 1990 et J. Lowe, *Jazz : portraits des maîtres,* Vade-retro, Paris, 1995.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Things To Come, avec Dizzy Gillespie (1945) ; *Conglomeration,* avec Milt Jackson (1949) ; *Rouge*, avec Miles Davis (1949) ; *Si si,* avec Charlie Parker (1951) ; *La Ronde,* avec le MJQ ; *Daylie Double,* avec Jay Jay Johnson ; *Epistrophy,* avec Bud Powell (1955) ; *Bohemia After Dark* (1955) ; *Live in Paris,* avec Stan Getz (1958) ; *On A Riff,* avec André Hodeir (1958) ; *A Night in Tunisia, Ending With The Theme*, avec Art Blakey (1958) ; *Scrapple From The Apple*, avec Dexter Gordon (1963) ; *Old Stuff,* avec Francis Boland (1963) ; *Pentacostal Feeling,* avec Lou Bennett (1965) ; *Tin Tin Deo,* avec Eddy Louiss (1972).

CLASH

Le groupe punk-rock britannique The Clash est le deuxième plus grand porte-drapeau du mouvement punk, après The Sex Pistols.

Saisi par le style de ces pionniers du genre, Joe Strummer (1952-2002) veut créer un ensemble aussi enflammé : il s’associe à Mick Jones, Paul Simonon et Terry Chimes (tous trois nés en 1955) pour lancer The Clash en juillet 1976. Contrairement à nombre de formations londoniennes apparues au milieu des années 1970, ce groupe au nom évocateur (« l’émeute ») exercera une influence presque aussi grande que celle des Sex Pistols. Si ces derniers se présentent, du moins dans leur discours, comme des nihilistes venus détruire le rock, les Clash agissent en militants bien décidés à le sauver, en populistes incitant à la révolte et menant une lutte des classes sur le thème du rock and roll. Leur premier titre explosif, intitulé *White Riot*, et leur premier album homonyme (tous deux parus en 1977) se caractérisent par un volume et un tempo à la fois métalliques et mécaniques – signe de reconnaissance idéal pour des jeunes rebelles à l’allure pitoyable, portant des vêtements d’occasion personnalisés à l’encre et à la bombe aérosol, et dont le credo n’est autre que « seuls les gamins des rues connaissent la vérité ». Leurs apparitions sur scène – guidées par la passion de Strummer, qui chante d’une voix éraillée en serrant les dents – galvanisent le public mieux que toute autre chose durant cette ère électrique.

L’album *The Clash* est jugé tellement brut, cru et anticonformiste par la maison de disque américaine du groupe qu’il ne paraîtra aux États-Unis que deux ans après sa sortie dans les bacs en Grande-Bretagne. Le batteur Terry Chimes quitte le groupe juste après les enregistrements et est remplacé par Topper Headon (né en 1955). L'opus suivant, *Give 'Em Enough Rope* (publié en Grande-Bretagne à la fin de l'année 1978 et aux États-Unis au printemps de 1979), est supervisé par le producteur américain Sandy Pearlman, désireux de gagner le marché américain. Le groupe ne percera cependant dans ce pays qu'avec le double album *London Calling* (1980). Éclectique et sophistiqué, cette œuvre empreinte de reggae et de rhythm and blues offre aux Clash leur premier tube outre-Atlantique, *Train in Vain (Stand by Me)* – ce titre signé par Jones avait été ajouté si tardivement qu'il n'était pas mentionné sur la pochette du vinyle. À cette époque, le professionnalisme du groupe, durement acquis, ses talents musicaux en rapide évolution et sa fascination grandissante pour l'iconographie de l'héritage culturel américain classique ont éloigné les Clash des fidèles punk en Grande-Bretagne, qui reprennent encore le titre *I'm So Bored with the U.S.A.* de leur premier album.

Devant perpétuellement de l'argent à leur maison de disques et contraints par l'éthique punk de tout donner à leurs fans, les Clash tentent de satisfaire ces deux partis avec *Sandinista !* (1980), album triple dont ne sortira malheureusement aucun succès de vente. *Combat Rock* (1982), dernière œuvre commune du trio initial (Strummer, Jones et Simonon), se distingue en revanche par le tube *Rock the Casbah*, qui sera paradoxalement repris plus tard comme chant de bataille américain durant la guerre du Golfe.

Des tensions internes nées des contradictions entre les principes et les actions des Clash – dont le discours révolutionnaire se heurte à leur addiction au statut machiste de stars du rock – amènent le groupe à se séparer de Jones (lequel formera son propre groupe, Big

Audio Dynamite). À la suite de ce départ, les Clash deviennent malheureusement un groupe punk ordinaire, caractérisé par la présence d'un chanteur au charisme inhabituel. Ils enregistrent sans Jones un dernier album, mal reçu par la critique, avant que le groupe éclate en 1986.

Bien après la dissolution des Clash, le titre *Should I Stay or Should I Go* se classera en tête des ventes en Grande-Bretagne, lorsqu'il sera repris dans une publicité en 1991. En dépit de ce succès et des offres lucratives visant à réunir le groupe, celui-ci refusera de s'exécuter – contrairement aux Sex Pistols. La représentation la plus mémorable des Clash demeure la reprise du classique du rockabilly composé par le Bobby Fuller Four *I Fought the Law* (dont le refrain est « I fought the law / And the law won » : « j'ai combattu la loi / et la loi a gagné ») ; en remplaçant « the law » par « the music business » ou « capitalism », les stars du punk mettront le doigt sur leur dilemme perpétuel. Les Clash ont cependant poussé leurs incohérences jusqu'à leur limite et, ce faisant, sont devenus pour un grand nombre de fans, le groupe de rock le plus passionnant de l'époque.

Dans leur discographie, on retiendra encore : *The Clash* (R.-U. 1977, É.-U. 1979) ; *Give 'Em Enough Rope* (R.-U. 1978, É.-U. 1979) ; *London Calling* (R.-U. 1979, É.-U. 1980) ; *Combat Rock* (1982) ; *Clash on Broadway* (1991).

Charles Shaar MURRAY

E.U.

CLAYTON BUCK (1911-1991)

Le jazzman américain Buck Clayton fut le trompettiste vedette de l'âge d'or de l'orchestre de Count Basie, avant de devenir un soliste hors pair au sein de petites formations et un arrangeur brillant.

Wilbur Dorsey Clayton naît le 12 novembre 1911, à Parsons, au Kansas, dans une famille musicienne. Il étudie le piano dès l'âge de six ans, avant d'opter pour la trompette à seize ans. À l'âge de vingt et un ans, il s'établit en Californie, où il forme un orchestre qui obtient un engagement de longue durée (1934-1936) à Shanghai, en Chine. À son retour aux États-Unis, en 1936, il rejoint le grand orchestre de Count Basie, où il occupe la place de Hot Lips Page. Il demeure avec cette prestigieuse phalange jusqu'en 1943, période de gloire du Count, et enregistre des albums célébrissimes avec Billie Holiday, Teddy Wilson et Lester Young. À ses débuts, Buck Clayton tire son inspiration principalement de Louis Armstrong, mais il abandonne rapidement le côté dramatique du jeu de son maître pour se concentrer sur la mélodie. La sourdine lui permet d'obtenir un son suave, caractéristique de l'ère du swing, tandis qu'il offre, sans sourdine, un son chatoyant et puissant. Buck Clayton compose et élabore de nombreux arrangements pour Count Basie, un des plus célèbres étant *Goin' to Chicago Blues*.

Après avoir joué dans des fanfares de l'armée américaine entre 1943 et 1946, Clayton devient l'un des musiciens de swing les plus actifs de l'après-guerre : il effectue des tournées en Europe et se produit avec le Jazz at the Philharmonic (1946 et 1947), comme leader de ses propres groupes ou encore comme sideman de Jimmy

Rushing, Mezz Mezzrow, Benny Goodman, Sidney Bechet, Eddie Condon, Humphrey Lyttelton... Il dirige des groupes de solistes de swing dans une série d'albums célèbres enregistrés lors de jam-sessions, comme *The Hucklebuck* (1953), *Robbins' Nest* (1953) et *All the Cats Join In* (1956). Contraint par la maladie d'arrêter la trompette en 1979, il enseigne au Hunter College de la City University of New York et dirige des orchestres qui jouent ses arrangements. Il a publié *Buck Clayton's Jazz World*, une autobiographie co-écrite avec Nancy Miller Elliott (Oxford University Press, New York, 1987). Buck Clayton meurt le 8 décembre 1991, à New York.

Dans sa discographie comme leader, on mentionnera *A Buck Clayton Jam Session : the Huckle-buck and Robbins' Nest* (1953), *How Hi the Fi* (1953-1954), *Buck Clayton Jams Benny Goodman* (1953-1954), *Jumpin' at the Woodside* (1954-1955). Sa discographie de sideman est pléthorique ; on citera, avec Count Basie, *Swingin' at the Daisy Chain* (1937), *One o'Clock Jump* (1937), *Topsy* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938), *Dickie's Dream/Lester leaps in* (1939) ; avec Teddy Wilson, *Why Was I Born ?* (1937), *Can't Help Lovin' Dat Man* (1937), *My First Impression of You/If Dreams Come True* (1938) ; avec Billie Holiday, *Getting Some Fun out of Life* (1937), *Trav'lin' All Alone/He's Funny That Way* (1937), *Back in your own Back Yard* (1938) ; avec Sidney Bechet, *Brussels Fair '58* (1958).

E.U.

CLEMENS NON PAPA
JACOBUS (1510 env.-env. 1555)

Compositeur éminent de l’école franco-flamande, Jacques Clément écrivit dans tous les genres alors en honneur, avec une fécondité remarquable. Cependant, c’est surtout dans sa musique sacrée que se révèlent ses qualités. Il s’appela lui-même Clemens non Papa, pour éviter la confusion avec son concitoyen, prêtre et poète, Jacobus Papa, originaire d’Ypres ; ou, comme certains l’ont cru, sans doute à tort, avec le pape Clément VII (Jules de Médicis). Il a été confondu, par ailleurs, avec Clément Janequin.

En 1544, Clemens débuta comme maître de chant (*succentor*) à Saint-Donatien de Bruges ; il était déjà prêtre à cette date. En 1550, il exerce comme chantre et compositeur à Notre-Dame de Bois-le-Duc. Une élégie de J. Vaet (1558) permet de penser qu’il mourut de mort violente à Dixmude, où il fut aussi maître de chapelle. Ses *Souterliedekens* (« chansonnettes des psaumes », 1556-1557) constituent un essai exceptionnel : tous les psaumes y sont traduits en vers flamands et adaptés sur des mélodies populaires (trois voix). Parmi ses autres œuvres, citons son *Requiem*, son *Credo*, son *Kyrie paschale*. Il composa quatorze messes, quinze magnificats, deux cents dix motets (de trois à huit voix), quatre-vingt-cinq chansons françaises (cf. Attaingnant), huit chansons néerlandaises et quelques chansons instrumentales. Plusieurs motets ont été transcrits en tablature d’orgue. « Ses chansons abordent avec souplesse et bonheur des genres les plus divers, et il n’est pas le seul ecclésiastique de son temps qui chante l’amour en connaisseur avisé des faiblesses humaines » (R. Bernard). Dans un style vocal imitatif annonçant déjà Palestrina, bien que l’homophonie y soit rare, il utilise des thèmes concis, simples, mais de haute qualité mélodique ; il pratique habilement l’art de l’imitation, et il sait faire alterner rythme binaire et rythme ternaire chaque fois qu’un effet expressif l’exige.

Pierre-Paul LACAS

CLÉMENT JEAN-BAPTISTE (1837-1903)

Né de parents aisés, avec lesquels il a rompu très jeune, Jean-Baptiste Clément tire de son expérience champêtre et de ses lectures (surtout de Banville et Murger) la source d'inspiration de ses premières chansons. Avec ses *Bergerettes et Villageoises,* mises en musique par Joseph Darcier et interprétées par Jules Pacra et Thérésa, il introduit une note pastorale dans le répertoire du café-concert. Devenu républicain, il entame, en 1868, une carrière de journaliste politique qui le mène à Sainte-Pélagie. Libéré le 4 septembre, il est élu à la Commune de Paris, où il siège aux commissions des Subsistances et de l'Enseignement. Membre de la majorité, il vote pour le Comité de salut public. La victoire des versaillais lui donne la matière de *La Semaine sanglante,* qu'il écrivit depuis sa cachette à Paris et qui reste un des textes les plus forts inspirés par la Commune.

Rentré d'Angleterre en 1880, il se consacre alors à la propagation des idées socialistes, principalement dans les Ardennes, où il fonde la Fédération des travailleurs socialistes des Ardennes. Au congrès de Chatellerault, en 1890, il prend le parti de Jean Allemane contre Paul Brousse. En marge de son activité de militant, Clément poursuit son œuvre de chansonnier, mais les textes de cette période, s'ils gagnent en ferveur et en humanité, n'ont plus la légèreté de touche qui caractérise les *Villageoises*. À son enterrement, les 5 000 personnes présentes rendirent hommage au militant et à l'auteur du *Temps des cerises*. Écrite en 1866, cette romance mise en musique par Renard, fut dédiée en 1885 par son auteur à une ambulancière de la Commune, et prit ainsi une signification nouvelle qui ne fut pas étrangère à son succès.

Pierre Thomas CAMELOT

CLEMENTI MUZIO (1752-1832)

Pianiste, compositeur et éditeur de musique italien né à Rome, Muzio Clementi fut sans doute le premier à avoir, dès les années 1780, non seulement écrit mais aussi et surtout adapté sa musique au piano « moderne », et à ce titre, il influença fortement Beethoven, dont il fut, dans le domaine de la sonate pour clavier, le prédécesseur principal. Enfant prodige, organiste à neuf ans et auteur à douze ans d'un oratorio, il est remarqué en 1766 par un mécène anglais, sir Peter Beckford, qui l'emmène en Angleterre (ce pays deviendra sa seconde patrie) et le fait travailler assidûment pendant sept ans. En 1773, il s'installe à Londres comme concertiste et professeur, et exerce de 1777 à 1780 les activités de maître de clavecin au King's Theatre de Haymarket. Mais il n'atteint sa pleine maturité stylistique qu'au cours de la première grande tournée qui, de 1780 à 1783, le mènera à Paris, à Strasbourg, à Munich, à Vienne (où il se livre avec Mozart à un duel pianistique demeuré célèbre), à Zurich et à Lyon. Son séjour à Vienne a coïncidé (1781) avec les débuts officiels du style classique (installation de Mozart dans cette ville et publication des quatuors op. 33 de Haydn). De retour à Londres, auteur déjà d'un nombre imposant de sonates, Clementi y compose ses premières œuvres didactiques (*Preludi ed esercizi*, 1790) ainsi que cinq symphonies perdues ; il a comme élèves Johann Baptist Cramer et John Field, et fonde en 1798 une affaire florissante d'édition musicale et de fabrique de pianos. Entre 1802 et 1810, de nouveaux grands voyages le conduisent notamment à Saint-Pétersbourg, où l'accompagne John Field, et à Vienne, ainsi que, pour la première fois depuis quarante ans, en Italie. Au cours de la dernière période de sa vie, il participe à la fondation de la

Royal Philharmonic Society (1813), par le biais de laquelle il diffuse en Angleterre les œuvres de Beethoven et de Cherubini ; il voyage encore plusieurs fois à travers l'Europe, et publie, de 1817 à 1826, les trois volumes de son ouvrage didactique principal, le *Gradus ad Parnassum*. En 1828, il se retire dans sa propriété d'Evesham (Worcestershire), et y meurt quatre ans plus tard.

Les quelques sonatines qu'on met entre les doigts de tout apprenti pianiste donnent de Clementi une image très incomplète, voire entièrement fausse. Musicalement, ses meilleures sonates (il en composa plusieurs dizaines) ne craignent aucune comparaison : ainsi celles en *fa* mineur op. 13 n° 6 (vers 1784), en *si* mineur op. 40 n° 2 (publiée en 1802), en *sol* mineur dite *Didone Abbandonata,* en *fa* dièse mineur, et bien d'autres. Ces sonates contiennent certaines particularités techniques (passages brillamment virtuoses) qui font le lien à travers Beethoven avec Weber par exemple, voire avec Liszt et Chopin. On a encore de Clementi quelques symphonies et ouvertures.

Marc VIGNAL

CLÉRAMBAULT LOUIS NICOLAS (1676-1749)

Compositeur, claveciniste, organiste, et le maître de la cantate française. Son père, Dominique (1644-1704), fut l'un des « vingt-quatre violons du roy » (la famille était au service des rois de France depuis Louis XI). Louis Nicolas, élève de J.-B. Moreau et d'A. Raison (à qui il succéda à la tribune des dominicains de la rue Saint-Jacques), tint aussi les orgues de Saint-Sulpice (1715, après G. Nivers) et ceux de la Maison royale Saint-Louis de Saint-Cyr, fondée en 1686 par M^{me} de Maintenon, dont il fut le superintendant de la musique. À côté de huit *Airs sérieux et à boire*, il compose sept sonates et symphonies pour une ou deux violes et basse ; dans son *Livre de pièces de clavecin dans la forme de la suite* (1704), il se montre fervent partisan des goûts italien et français réunis. En 1713, il publie son *Livre d'orgue*, un classique des organistes (deux suites, 1er et 2^{e} tons), où il s'éloigne de l'orgue liturgique et annonce celui de concert, dans une écriture tantôt grave, tantôt pimpante, et à rythme pointé (à la française). Ses cinq volumes de cantates (1710, 1713, 1716, 1720, 1726) traitent ordinairement de sujets classiques (*Orphée*, *Médée*, *Léandre et Héro*, *Pygmalion*, *Polyphème*) ou allégoriques (*Le Soleil vainqueur des nuages*, 1721, pour le rétablissement de la santé de Louis XV). Les récitatifs y sont de style français, les arias italiennes. En musique sacrée, outre l'oratorio *Histoire de la femme adultère* (sorte de cantate allégorique avec tableaux scéniques) pour quatre voix, deux violons et basse continue, il publie deux recueils de *Chants et motets*, cinq livres de *Motets*, un *Te Deum*... Sa musique est estimée pour sa grâce et sa sensibilité, mais aussi pour sa noblesse et sa fierté d'allure, sa polyphonie particulièrement pleine et riche.

Il eut une fille et deux fils, César François (vers 1705-1760) et Évrard Dominique (1710-1790), qui lui succédèrent comme organistes.

Pierre-Paul LACAS

CLIDAT FRANCE (1932-2012)

La pianiste française France Clidat, surnommée « Madame Liszt », contribua à faire connaître les pièces négligées de ce compositeur.

Née le 22 novembre 1932 à Nantes, France Clidat commence le piano dès l'âge de quatre ans. Elle se forme ensuite au Conservatoire de Paris au côté de Lazare Lévy et remporte un premier prix en 1950. Le grand prix Franz Liszt qu'elle obtient au concours de Budapest en 1956 la révèle au grand public et lance sa carrière internationale. Le compositeur hongrois l'influencera toute sa vie durant. L'artiste enregistre en effet, de 1968 à 1973, une intégrale des œuvres pour piano que Liszt publia de son vivant, laquelle continue de faire référence, et lui consacrera, chose rare, de nombreux récitals. Interprète infatigable, France Clidat donne plus de deux mille sept cents concerts à travers le monde et grave une quarantaine de disques. Elle laisse ainsi une autre intégrale, celle des pièces de Satie pour piano, mais aussi des concertos de Rachmaninov, de Chopin et de Landowski. Son répertoire s'étend également aux compositeurs français, tels que Couperin, Chabrier et Debussy. France Clidat enseigne à l'École nationale de musique de Paris et à l'occasion de *masterclasses* à l'étranger, au Japon notamment, continuant à transmettre son savoir alors même que la maladie l'empêche de monter sur scène pour fêter le deux-centième auniversaire de la naissance de Liszt en 2011. France Clidat s'éteint le 17 mai 2012, à Paris.

Critiquant « la montée en puissance de „sportifs“ du piano et d'opportunistes lisztiens d'un jour », France Clidat était une virtuose qui ne s’exhibait pas : chaleureuse, le geste sobre, elle partageait simplement son amour de la musique, apportant parfois une touche de fantaisie à ses interprétations.

E.U.

COBAIN KURT (1967-1994)

Né à Aberdeen, dans l'État de Washington, le 20 février 1967, Kurt Donald Cobain était devenu, au début des années 1990, grâce au groupe rock américain Nirvana, le porte-parole de la jeunesse. Pourtant, rien ne prédestinait ce jeune homme timide à l'allure négligée — cheveux longs et sales, tee-shirt informe et jeans troués — à devenir un symbole. Rien, sinon cet amour de la musique qui le pousse, en 1987, à monter un groupe avec Krist Novoselic. Il en sera le chanteur et le guitariste, Novoselic le bassiste. Et lorsque, deux ans plus tard, sort *Bleach*, un premier album enregistré en six jours pour 600 dollars, Kurt est aux anges. Bien sûr, Nirvana n'est qu'un groupe de plus parmi des dizaines d'autres, mais cette sortie met fin à quatre ans d'une vie de bohème qui a mené Cobain de petits boulots (lecteur public, homme de ménage, maître nageur) en démêlés avec la police locale (pour vandalisme).

Un premier tournant intervient le 24 septembre 1990, avec la sortie de *Nevermind* (le batteur Dave Grohl a entre-temps rejoint le groupe). Initialement tiré à 40 000 exemplaires, ce disque atteint le *top ten* américain en décembre, avec un peu plus de 370 000 ventes. Mais sa carrière mondiale ne débutera qu'en janvier 1992, lorsqu'il détrône le *Dangerous* de Michael Jackson de la première place des hit-parades. Dès lors, plus rien ne sera plus comme avant. Des millions de jeunes tout autour du globe font de la chanson *Smells like Teen Spirit* leur hymne, de Seattle (la ville où s'est formé et où réside le groupe) la nouvelle Mecque du rock and roll, de Nirvana un phénomène de société et de Kurt Cobain, malgré lui, une idole.

Un nouveau style est né, le *grunge*, mot intraduisible évoquant crasse et négligé.

Le 24 février 1992, la nouvelle star du rock se marie à Hawaii avec Courtney Love, l'outrancière leader du groupe Hole. Cette union sulfureuse marque le second tournant de l'existence de Cobain. Son mal de vivre commence alors à pointer. Au mois d'août, il est hospitalisé pour des douleurs à l'estomac qui deviendront, peu à peu, le signe le plus tangible de son désarroi. Pour, dit-il, les oublier, il sombre dans l'héroïnomanie.

Au début de 1993, Cobain annonce que le troisième album de Nirvana aura pour titre *I Hate Myself and I Want to Die* (« Je me hais et je veux mourir »)... Finalement, peu avant sa sortie le 13 septembre, il est rebaptisé *In Utero*. Le succès est encore au rendez-vous. Les billets de la tournée mondiale prévue pour 1994 s'arrachent en quelques heures sur toute la planète. Ce nouvel engouement, ajouté aux frasques de sa femme, plonge Kurt Cobain dans une déprime sans cesse plus visible. Après un dernier concert le 26 février à Marino, en Italie, Nirvana annule les prestations prévues en Allemagne pour prendre quelques jours de repos. Le 4 mars au matin, sa femme trouve Kurt inconscient dans l'hôtel Excelsior, à Rome. Le mélange d'un tranquillisant et d'une grande quantité de champagne l'a plongé dans un coma profond qui va durer vingt heures. Officiellement, il s'agit d'un accident : Kurt voulait calmer ses douleurs à l'estomac et trouver le sommeil. On apprendra pourtant peu après qu'il s'agissait d'une première tentative de suicide. Au début du mois d'avril, il disparaît mystérieusement pendant six jours. Un électricien venu installer une alarme dans sa maison de Seattle le découvre mort le 8 avril, un pistolet et une note à ses côtés. En se tirant une balle dans la tête le

5 avril 1994, Kurt Cobain est allé, à vingt-sept ans, grossir le rang des rock stars foudroyées.

Philippe JUGÉ

COCHEREAU PIERRE (1924-1984)

Pendant près de trente ans, Pierre Cochereau a tenu le grand cinq claviers de Notre-Dame de Paris. Organiste et compositeur, il a été formé au Conservatoire national supérieur de musique de Paris à partir de 1944, après qu'il eut travaillé le piano avec Marius-François Gaillard et Marguerite Long (1933-1936), ainsi que l'orgue avec Marie-Louise Girod (en 1938) et Paul Delafosse (en 1941). Il a dix-huit ans lorsqu'on lui confie la tribune du grand orgue de l'église Saint-Roch, à Paris, où il reste jusqu'en 1954, tandis qu'il continue de perfectionner sa technique auprès de maîtres tels que André Fleury et Maurice Duruflé. Au conservatoire de la rue de Madrid, il reçoit une solide formation traditionnelle en harmonie (avec Henri Challan et Maurice Duruflé), en fugue (chez Noël Gallon), en composition (auprès de Tony Aubin), en histoire de la musique (chez Norbert Dufourcq) et, bien sûr, en classe d'orgue auprès de Marcel Dupré. Il récolte ses prix entre 1946 et 1950, dont des premières récompenses en harmonie, histoire de la musique, composition et orgue. Il faut ajouter à cela l'influence et les conseils du vieux maître Henri Busser, organiste, compositeur et chef d'orchestre dont la longévité (1872-1973) lui permit d'assurer la transmission, en plein cœur du xx^{e} siècle, d'un enseignement et d'un style encore très marqués par l'apport de César Franck, de Charles-Marie Widor et de Charles Gounod, dont il avait été l'élève. C'est sans nul doute à la solidité de cette tradition « classique » que l'on doit rattacher l'art de Cochereau.

En 1950, Pierre Cochereau prend la direction du conservatoire de musique du Mans, et il suit avec intérêt l'évolution du goût en matière de facture d'orgue, notamment auprès de Pierre Chéron, dont les ateliers sont implantés dans cette ville. Il restera à ce poste de directeur jusqu'en 1956. En effet, en 1955, le titulaire de l'orgue de Notre-Dame de Paris, Léonce de Saint-Martin (1886-1955), décède ; il avait succédé à Louis Vierne (1870-1937), l'un des grands noms de l'orgue romantico-symphonique, aux côtés de Widor et de Dupré. Aussi est-ce tout naturellement que Cochereau inscrit ses improvisations dans ce courant stylistique de la pensée organistique symphonique. Il érige de grandes fresques puissantes, parfaitement adaptées à l'immense vaisseau dans lequel elles doivent résonner ; le talent d'improvisateur virtuose, associé à celui d'interprète, lui a valu une renommée internationale illustrée par de très fréquentes séries de récitals, notamment aux États-Unis et un peu partout dans le monde.

En 1960, Cochereau est nommé directeur du Conservatoire de Nice. Il demeure à ce poste jusqu'en 1979, date à laquelle il devient d'abord directeur, puis, à partir de 1980, président du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon.

De la littérature musicale qu'il a composée, on peut retenir deux concertos pour orgue et orchestre, et quelques autres pièces pour orgue seul, une symphonie, ainsi que de la musique de chambre et des pages pour piano. Depuis 1966, il était membre du Conseil supérieur de la musique.

Pierre-Paul LACAS

COCHRAN EDDIE (1938-1960)

Un des pionniers du rock'n'roll, Eddie Cochran, qui a fortement influencé le son et la manière de jouer des Beatles, n'occupe cependant pas la place centrale d'un Elvis Presley, sans conteste à cause de son décès accidentel à moins de vingt-deux ans.

Ray Edward Cochrane, né le 3 octobre 1938 à Albert Lea, dans le Minnesota, est élevé dans l'Oklahoma, un État qui est alors dominé par le western swing, synthèse entre country music et jazz. Prodige de la guitare dès son enfance, Eddie Cochran gagne des concours musicaux en imitant de grands instrumentistes de jazz et de country. Dès 1955, il enregistre ses premiers disques de hillbilly en compagnie du guitariste Hank Cochran (sans lien de parenté avec lui). Il devient très vite un musicien de studio très recherché. Ambitieux, il se tourne vers le rock'n'roll à cause du succès de ce genre. Mais il n'est pas retenu par le producteur Sam Phillips, fondateur de la firme Sun Records et découvreur d'Elvis Presley : il s'agit d'une des rares fois où le flair de Phillips sera pris en défaut. Eddie Cochran parvient cependant à signer un contrat avec le label Liberty, qui discerne en lui un rival potentiel de Presley. Bien promu, Cochran devient très vite une vedette avec *Twenty-Flight Rock*, une chanson qu'il interprète dans le film de Frank Tashlin *The Girl Can't Help It* (*La Blonde et moi*, avec Jayne Mansfield mais aussi Little Richard et Gene Vincent, 1956). À partir de 1956, il égrène les succès : *Sittin' in the Balcony, Summertime Blues, C'mon Everybody, Teenage Heaven, My Way, Latch On, Teenage Cutie*... Mais il gagne aussi sa réputation de guitariste au swing impeccable grâce à des pièces instrumentales originales comme *Guybo, Eddie's*

Blues, Jam Sandwich ou *Strollin' Guitar*. En Grande-Bretagne, tous les apprentis musiciens l'imitent. Ce qui l'amène à s'y produire en compagnie de Gene Vincent. C'est lors d'une de ces tournées britanniques qu'il est victime, le 16 avril 1960, d'un accident de voiture dont réchappe Gene Vincent. Eddie Cochran meurt le lendemain au St. Martin's Hospital de Bath.

Eddie Cochran n'a jamais cessé d'être vénéré et son œuvre enregistrée, bien que fort courte, n'a cessé d'être rééditée, notamment par la firme E.M.I.

Gérard HERZHAFT

COELHO MANUEL RODRIGUES (1555 env.-env. 1635)

Compositeur portugais, Manuel Rodrigues Coelho est l’organiste le plus fameux du Portugal au tournant des XVIe et XVIIe siècles, dans la ligne de l’Espagnol Cabezón, et après son compatriote Antonio Carreira (1525 env.-1599). Son unique œuvre, les *Flores de musica para o instrumento de tecla y harpa* (Lisbonne, 1620), « est sans nul doute l’un des recueils les plus beaux et les plus inspirés de musique sacrée et profane pour orgue, clavecin, virginal, clavicorde ou harpe qu’ait produit la péninsule Ibérique au début du XVIIe siècle », a écrit Santiago M. Kastner, le musicologue portugais à qui l’on doit la réédition de cette œuvre (1959-1961) qui comprend près de cinq cents pages musicales.

Coelho naît à Elvas où, vers 1563, il étudie la musique à la cathédrale. Après avoir été organiste à la cathédrale de Badajoz (1573-1577), il occupe la même fonction à la cathédrale d’Elvas (de 1580 env. à 1602) et puis à celle de Lisbonne (1602-1603) ; il est enfin organiste de la chapelle Royale (1604-1633). Il termine ses *Flores de musica* en 1617 et prend sa retraite en 1633 ; il meurt vraisemblablement à Lisbonne.

On soulignera la ressemblance du titre choisi par le compositeur portugais avec celui de Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635, Venise). Il faut souligner les étroites relations d’influences réciproques entre l’école portugaise et les écoles anglaise, germanique, italiennes (napolitaine et vénitienne) et française ; ainsi Kastner estime-t-il qu’il y eut un courant d’échanges entre Coelho, Sweelinck, J. Bull,

P. Philips, A. Mayone, S. Aguilera de Heredia, Titelouze, N. Corradini, G. M. Trabaci et Frescobaldi, voire S. Scheidt. À côté de vingt-quatre *tentos* et de quatre *Susanas glosadas* (variations sur la chanson de R. de Lassus, *Suzanne un jour*), l'œuvre comprend un grand nombre de versets de musique sacrée (*Pange lingua, Ave maris stella, Magnificat, Kyrie*). « Cette musique est riche de figures sinueuses et d'ornements, de rythmes bizarres, d'harmonies inattendues, de modulations étranges ; elle n'ignore pas l'ambiguïté modale, elle requiert une grande virtuosité, elle est parfois particulièrement prolixe et use d'une foule de maniérismes dont le but semble être d'accroître les pouvoirs expressifs de la musique et de ses dimensions subjectives » (Kastner). Un nouveau style musical surgissait et la *Seconda Prattica* de Monteverdi allait naître. On mesure mieux alors l'importance de l'organiste portugais.

Pierre-Paul LACAS

COHEN LEONARD (1934-)

Introduction

Le poète et musicien canadien Leonard Cohen a coutume de dire qu’il construit ses chansons comme des Volvo, c’est-à-dire pour au moins une bonne trentaine d’années. C’est certainement pour cette raison que, depuis 1968, année de la sortie de son premier disque, il reste l’un des artistes les plus largement appréciés sur la planète. Affilié au mouvement de la protest song, il appartient, aux côtés de Paul Simon et de Bob Dylan, à une lignée d’auteurs-compositeurs-interprètes juifs d’une extrême qualité, et très critiques envers le monde des W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestants).

Leonard Cohen. *Suzanne, The Partisan, Hallelujah... Depuis les années 1960, Leonard Cohen (ici en novembre 2010 à Sydney) chante sur scène,*

Copyrighted material

avec tendresse et ironie, un répertoire habité par les thèmes qui lui sont chers : l'amour, la mort, la croyance...

• Suzanne

Né le 21 septembre 1934 à Montréal, au Québec, dans une famille de la classe moyenne d’ascendance russo-polonaise, Leonard Norman Cohen grandit à Westmount, un quartier anglophone de Montréal. Son père, Nathan Cohen, propriétaire d’un magasin de vêtements, meurt alors que Leonard a neuf ans. L’enfant reçoit une éducation tournée vers la religion. À l’adolescence, il apprend à jouer de la guitare et lit les poètes – Federico García Lorca, William Butler Yeats... – ainsi que Jean-Paul Sartre et Albert Camus.

Pendant ses études d’histoire à l’université McGill, il fait partie d’un trio de country music et de folk, The Buckskin Boys. C’est à cette époque qu’il donne les premières lectures de ses poèmes dans une boîte de nuit de Montréal, sur un accompagnement de jazz. Dans les années qui suivent, il écrit des poèmes, réunis dans *Let Us Compare Mythologies* (1956), un recueil qui est édité grâce à une souscription lancée dans le journal de l’université.

En 1959, une bourse allouée par les affaires culturelles du gouvernement canadien lui permet de se rendre en Europe. Il séjourne quelque temps à Londres, puis en Grèce, où il loue une maison sur l’île d’Hydra ; il y restera sept ans. En 1961, il publie le recueil de poèmes *The Spice-Box of Earth*, qui le rend célèbre, et qui est suivi en 1963 par un premier roman, *The Favourite Game*. En 1964 sort un nouveau recueil de poèmes, très controversé, *Flowers of Hitler* (curieusement traduit en français par *Des fleurs pour Hitler*, au lieu de *Fleurs de Hitler*). Deux ans plus tard, il publie son deuxième roman, *Beautiful Losers* (*Les Perdants* *magnifiques*), chroniques proustiennes de la vie quotidienne dans le quartier juif de Montréal.

Partagé entre le berceau de la civilisation et le Nouveau Monde, il achève ses études à la Columbia University de New York. En mars 1966, lors d'une session poétique au Y.M.C.A. de New York, il chante deux de ses poèmes, *Suzanne* et *The Stranger*. Ses lectures de poèmes se transforment bientôt en tours de chant. Le producteur Albert Grossman l'introduit auprès de la chanteuse Judy Collins. En 1967, celle-ci enregistre *Suzanne* et présente Leonard Cohen au public lors d'un concert en plein air à Central Park. La même année, il chante au festival folk de Mariposa, dans l'Ontario, à celui de Newport (Rhode Island) ainsi qu'à l'Expo 67 de Montréal. Il rencontre Allen Ginsberg et Andy Warhol, ainsi que de nombreux musiciens : Lou Reed, Jackson Browne et Nico... Il fait aussi la connaissance de John Hammond – le légendaire producteur de Count Basie, Bob Dylan, Billie Holiday, Aretha Franklin ou Pete Seeger –, qui lui fait signer un contrat avec la firme discographique C.B.S. Columbia. En 1968, il se révèle en tant qu'interprète avec la sortie de son premier album, *Songs of Leonard Cohen*.

• Le Partisan

Malgré une voix limitée – en registre et en volume – et des mélodies que certains considèrent monotones, Cohen séduit d'abord la presse et les intellectuels underground puis le grand public. Pour les Américains, *Songs of Leonard Cohen* n'est que l'œuvre d'un auteur relativement connu qui veut prouver qu'il sait aussi écrire des chansons. Pour les Européens, il s'agit d'une découverte totale, puisque aucun de ses livres n'a encore été traduit. Leonard Cohen décide d'enregistrer son deuxième album à Nashville, et Bob Johnston, qui a déjà à son actif des disques de Simon and

Garfunkel, de Johnny Cash et de Bob Dylan, est chargé de la production. Il en résulte *Songs From A Room*, publié en avril 1969, dans lequel Leonard Cohen aborde la religion, l'histoire, l'engagement politique, le suicide et la drogue. Le succès de l'album est énorme en Grande-Bretagne ainsi que dans les pays francophones, où l'on s'attarde sur sa version bilingue de la chanson *The Partisan*, d'Anna Marly.

En 1970, Cohen effectue sa première tournée européenne, accompagné par le groupe The Army. Il chante à l'Olympia de Paris. En août, il reçoit, au mythique festival de l'île de Wight, au Royaume-Uni, un accueil triomphal dont on retrouve un extrait sur l'album qui paraît en avril 1971, *Songs Of Love And Hate*.

• Un Canadien errant

Jusqu'en 1974, Leonard Cohen enchaîne les disques et les recueils de poèmes. Les cinéastes Robert Altman, dans *McCabe & Mrs. Miller* (1971), et Werner Herzog, dans *Fata Morgana* (1971), empruntent ses chansons. Après *Live Songs* (1973), enregistré en public à l'Olympia en 1970, le dernier disque de cette période, *New Skin For The Old Ceremony* (1974), marque une évolution vers un son plus rock. La pochette de cet album, qui représente une gravure médiévale érotique, sera censurée au Royaume-Uni.

Après une retraite provisoire en Grèce, Leonard Cohen revient pour une association étonnante avec Phil Spector, génie musical des années 1960, et producteur de *Let It Be*, le dernier album des Beatles (1970). Mais celui-ci se révèle paranoïaque : dans le studio veillent des gardes du corps armés jusqu'aux dents. Il confisque les bandes de l'album et les mixe tout seul, sans demander l'avis du chanteur. Le résultat, *Death of a Ladies' Man*, est contestable et contesté lors de sa parution en 1977, malgré de bonnes chansons et la présence de Bob Dylan. Cohen ira jusqu'à renier ce disque et, l'année suivante, il publiera, comme une sorte d'exorcisme, un recueil de textes portant le même titre mais dont le contenu est totalement différent.

Leonard Cohen revient à une forme plus traditionnelle dans *Recent Songs*, qui paraît en septembre 1979. Les orchestrations sont plus proches de son univers habituel, avec des sons orientaux ou mexicains, comme sur *Un Canadien errant*, une chanson québécoise écrite en 1847 par Antoine Gerin-Lajoie.

Après un long silence, en 1984, à l'âge de cinquante ans, il écrit et dirige un film de trente minutes, *I Am A Hotel*, qui sera primé au festival international de télévision de Montreux. L'année suivante, son album *Various Positions* lui permet de renouer avec le succès populaire grâce à la chanson *Dance Me To The End Of Love*. Il signe les textes de la comédie musicale de Lewis Furey *Night Magic*, avec dans les principaux rôles Carole Laure, Nick Mancuso, Jean Carmet et Stéphane Audran. Il fera même une apparition comme patron d'Interpol dans un épisode de *Miami Vice*.

• Le maître de cérémonie

Installé en Californie, Leonard Cohen traverse une longue époque silencieuse consécutive à un accident de voiture dont est victime son fils, qui séjournera six mois à l'hôpital. En juin 1994, il sort *Cohen Live*, un album d'enregistrements en public qui couvre la période 1967-1988, privilégiant les chansons de ses débuts. Force est de constater que ces chansons n'ont pas pris une ride.

Depuis de longues années Leonard Cohen pratique le bouddhisme zen avec Sasaki Roshi, un moine japonais qui est devenu son mentor et son ami. De 1994 à 1996, il passe l'essentiel de son temps à méditer au centre zen du mont Baldy, en plein désert californien, avant de franchir le pas et d'être ordonné officiellement moine bouddhiste le 9 août 1996, sous le nom de Jikan, qui signifie « le silencieux ».

En 1991, un disque hommage, *I'm Your Fan,* rassemble notamment Nick Cave, John Cale, Lloyd Cole, R.E.M., Jean-Louis Murat, Geoffrey Oryema, Pixies. En 1995, *Tower Of Song* réunit Sting, Bono, Aaron Neville, Elton John, Peter Gabriel et Billy Joel. Leonard Cohen a été ainsi propulsé au panthéon des artistes pop.

Au tournant des années 2000, Leonard Cohen reprend le chemin des studios, enregistrant les albums *Ten New Songs* (2001) et *Dear Heather* (2004). Paraît ensuite *Book of Longing* (2006), un recueil de poèmes écrit par l'auteur durant sa période de retraite spirituelle et que le compositeur Philip Glass mettra en musique. La même année, le cinéaste Lian Lunson lui consacre un film documentaire, *Leonard Cohen – I'm Your Man,* qui mêle des interviews de Leonard Cohen et des extraits d'un concert donné en son honneur. En 2008, l'artiste entame une longue tournée mondiale. Même si ses motivations sont en partie financières – son imprésario a détourné une grande part de sa fortune –, ses prestations scéniques et l'exigence artistique qui s'en dégage suscitent toujours la même ferveur. Leonard Cohen ne cesse pas pour autant de composer et enregistre de nouvelles chansons rassemblées dans les albums *Old Ideas* (2012) et *Popular Problems* (2014).

Alain POULANGES

COLE COZY (1909-1981)

Cozy Cole pouvait disputer à Sidney Catlett, à Jo Jones ou à Chick Webb la royauté absolue sur la percussion des années 1930. Alain Gerber le considérait comme le Spinoza de l'histoire du jazz, c'est-à-dire comme « le représentant de la rigueur lumineuse et patiente, infatigable artisan d'évidences ».

Ce grand batteur « classique » de l'avant-guerre naît à East Orange, dans le New Jersey, le 17 octobre 1909 (son véritable nom est William Randolph Cole). Il effectue en 1928 un stage chez Wilb Sweatman et, en 1930, fait son premier enregistrement. Les engagements se multiplient : Blanche Calloway (1930-1933), Benny Carter (1933), Willie Bryant (1935), Stuff Smith (1936-1939). Il est batteur vedette chez Cab Calloway de 1939 à 1942 avant de rejoindre les formations de Raymond Scott (1942-1945) et de Benny Goodman (1947). Ce qui ne l'empêche pas d'accompagner Charlie Parker et Dizzy Gillespie (1945), de participer à des revues musicales comme *Carmen Jones* et même de diriger sous son nom un petit orchestre, The Cozy Cole Combo. En 1949, il est engagé par Louis Armstrong dans son All Stars pour une durée de quatre ans. Avec cette formation appelée à une grande célébrité, il effectue des tournées européennes en 1949 et en 1952 ; le Vieux Continent le reverra en 1957, avec Jack Teagarden. Il dirigea une école de batterie, qu'il avait fondée avec Gene Krupa, à New York, en 1954, et il participa à des films comme *Jammin' the Blues* (1944) et *The Glenn Miller Story* (1954).

Cozy Cole est considéré à juste titre comme le maître de la section rythmique « middle jazz ». La richesse et la variété de son jeu se font toujours humbles servantes de la solidité du tempo. Cet homme de la rigueur et de la ténacité est certes un virtuose accompli, célèbre pour l'ahurissante précision de son roulement à la caisse claire et son étonnante facilité aux cymbales. Mais ce qui lui importe avant tout, c'est la fermeté du soutien aux solistes. Chez lui, peu de fantaisie, jamais d'effet gratuit ni de digression inutile. En revanche, il triomphe avec un contrepoint discret, une pulsation sobre qui vise – et atteint – une parfaite efficacité. Avec Cozy Cole la maîtrise est laconisme. Il ne se mêle guère aux improvisations du soliste mais préfère l'accompagner, de plus loin. Pour lui, comme le remarquait André Hodeir, l'important « est de créer une infrastructure propre à soutenir en toute circonstance le soliste » ; il offre un cadre à sa liberté et relance son imagination par la pertinence d'interventions purement fonctionnelles.

Celui qui demeure I'un des meilleurs spécialistes de la grosse caisse, où il fait resurgir – avec d'impressionnants roulements et une tendresse particulière pour les sonorités graves des tons – le souvenir des rythmiques africaines, a toujours privilégié la force intérieure que donne Ie classicisme.

Bien qu'il ait participé aux styles New Orleans, Chicago et bebop, Cozy Cole reste l'un des plus parfaits représentants des batteurs de l'époque swing. Il a beaucoup enregistré, comme soutien rythmique et sous son propre nom (*Concerto for Cozy*, *Topsy*). Jelly Roll Morton lui permet de faire son premier disque. On le retrouvera ensuite avec Teddy Wilson, Henry AIlen, Bud Freeman, Chu Berry, Bunny Berigan, Stuff Smith, Lionel Hampton, Cab Calloway, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Don Byas, Dizzy

Gillespie, Charlie Parker, sans oublier, bien entendu, Louis Armstrong.

Pierre BRETON

COLEMAN BILL (1904-1981)

Il est des hommes nés pour être des géants. Il en est d'autres qui ne se hisseront jamais à leur niveau. Méritent-ils pour autant ce regard condescendant que leur jette la postérité ? Certes non ! Dans ces séances d'enregistrement où ils entourent les plus grands du jazz, ces « side-men » ne sont rejetés dans l'ombre que par le voisinage de leurs prestigieux partenaires. Le plus souvent, un très réel talent, un solide métier, une belle sensibilité - toutes qualités dont le seul défaut est de ne pouvoir s'appeler génie - devraient leur valoir une considération largement méritée. Le trompettiste, bugliste, chanteur et compositeur William Johnson « Bill » Coleman est de cette race-là.

Lui qui devait passer plus de trente ans de sa vie en France, naît le 4 août 1904 à Paris... dans le Kentucky ! Ses débuts, il les fait avec Clarence Paige, puis Wess Helvey. Il arrive à New York en 1926 et, à vingt-deux ans, commence une carrière de musicien d'orchestre. On le retrouve dans les formations de Lloyd et Cecil Scott (1927), de Luis Russel (1929, 1933, 1934) et de Charlie Johnson (1931). Il découvre l'Europe en 1933, lors d'une tournée avec l'ensemble de Lucky Millinder. De retour aux États-Unis, il joue avec Benny Carter et enregistre avec Fats Waller en 1935. Mais le Vieux Continent l'attire à nouveau et il y revient, cette même année, avec Teddy Hill. Il se produit alors avec Freddie Taylor et Willie Lewis. Il réalise de mémorables séances d'enregistrement sous son nom, mais aussi et surtout avec Dicky Wells, Alix Combelle, Herman Chittison et – last but not least – Django Reinhardt. À la déclaration de la guerre, il retourne dans son pays natal. Jusqu’en 1948 il y fréquente les studios d’enregistrement en compagnie de Benny Carter, Teddy Wilson, Eddie Heywood, Noble Sissle, Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Andy Kirk, John Kirby et Sy Oliver. Il se fixe alors en France, sa seconde patrie, où on l’entendra pendant de nombreuses années dans les cabarets et les bals. Il meurt à Toulouse le 24 août 1981.

L’influence majeure qu’il subit est indiscutablement celle de Louis Armstrong. Soliste fin et sensible, Bill Coleman n’utilise dans son jeu qu’un léger vibrato. Son style se définit essentiellement par l’élégance et la discrétion. Ses solos, qui obéissent à une logique parfaite, se caractérisent par une manière à la fois équilibrée et souple.

Pierre BRETON

COLEMAN ORNETTE (1930-)

Dès ses premiers enregistrements en 1958, l'altiste Ornette Coleman, secondé par le cornettiste Don Cherry, attire sur lui excommunications et sarcasmes en expérimentant une musique où l'on allait bientôt repérer l'amorce du free jazz. Alors que la révolution parkérienne n'a pas encore fini d'ébranler le petit monde du jazz, Coleman décide d'appliquer au bop le traitement que celui-ci avait imposé au style classique. En fait, il commence par prolonger et par radicaliser le système musical de Charlie Parker : s'il semble quelquefois parler contre lui, c'est tout de même en son nom. Ainsi le théoricien Gunther Schuller a-t-il pu écrire que les œuvres de Coleman constituaient « la première exploitation enrichissante de tout ce qu'il y avait d'implicite dans la musique de Charlie Parker ». Dès cette époque, l'art d'Ornette Coleman se tient au confluent de deux tendances apparemment contradictoires. D'une part, il revendique une totale liberté d'improvisation qui lui fait déserter les repères établis par la tradition (mesures, système harmonique « fonctionnel ») au profit de diagrammes schématiques et d'« embrayages » purement émotionnels ; de la sorte, il va friser, sans l'avoir particulièrement visé, l'atonalisme, mais un atonalisme bien différent de celui qu'explorent les chercheurs de la musique contemporaine. D'autre part, il jette ses forces dans une quête obstinée de la forme, comme s'il était obsédé par une volonté d'architecture. Toutefois, loin de répondre à un projet, cette forme ne se dessine qu'au terme d'une articulation de gestes musicaux non programmés, et qui ne cherchent pas même à être compatibles : « Nous ne débutons pas, explique-t-il, avec l'idée préconçue de faire tel ou tel effet [...] ; la partie la plus importante de notre musique, c’est l’improvisation, qui est aussi spontanée que possible, chaque homme contribuant par son expression musicale à créer la forme d’ensemble. » Ce qu’il définit ainsi, c’est à la fois une certaine idée du jazz considéré comme praxis (et non plus comme objet) et une certaine idée de la praxis tenue pour un mode de construction, d’organisation spatio-temporelle. Pour Ornette Coleman, il faut contester les vieilles formes, les dynamiter peut-être, mais sans perdre de vue que c’est l’apparition de formes nouvelles qui récompense cette agression et en limite la négativité.

Le début des années 1970 marque un certain tournant dans le style de Coleman : il mêle des musiques traditionnelles, le free, le rock, le funk, etc. Cependant, au milieu des années 1980, il revient à sa première manière. Il reste, selon Francis Marmande, « un “père” sans postérité, un fondateur sans troupe, un gourou sans emploi ».

En 1975, Coleman avait créé une petite formation électrique, Prime Time, qui donnera, jusque dans les années 1990, une musique mêlant la rythmique du rock à la liberté harmonique et à l’improvisation caractéristiques du free jazz. En 1994, Coleman forme, avec Geri Allen (piano), Charnett Moffett (contrebasse) et son fils Denardo Coleman (batterie), un combo acoustique, le New Quartet. En 2006, un quartette qui rassemble deux contrebasses (Gregory Cohen et Tony Falanga), un batteur (Denardo Coleman) et Ornette Coleman au saxophone alto, à la trompette et au violon, enregistre sur le vif, en Italie, un disque, *Sound Grammar*, qui reçoit en 2007 le prix Pulitzer pour la musique.

Alain GERBER

E.U.

COLLAER PAUL (1891-1989)

Musicologue, pianiste et chef d’orchestre belge, Paul Collaer a joué un rôle essentiel dans la vie musicale bruxelloise, dont il a été le principal animateur entre les deux guerres.

Né à Boom le 8 juin 1891, il fait ses études à l’université de Bruxelles (1909-1914), qu’il termine après la guerre avec un doctorat ès sciences (1919). Parallèlement, il reçoit une formation de pianiste au conservatoire de Malines et travaille avec Émile Bosquet. Après un premier concert donné en 1911, il commence une carrière de pianiste tout en enseignant les disciplines scientifiques à l’athénée de Malines. Il fonde à Bruxelles les Concerts Pro Arte (1919-1935) autour du célèbre quatuor à cordes homonyme. C’est dans ce cadre qu’il fait connaître en Belgique les nouvelles tendances de la musique contemporaine (Satie, les Six, Roussel, Sauguet, Stravinski, Berg, Hindemith...). Il fonde ensuite les Concerts anciens et modernes (1933), où il fait œuvre de pionnier dans la redécouverte de la musique ancienne (Purcell, Monteverdi, Cavalieri...). Entre 1937 et 1953, il est directeur des émissions musicales (section flamande) à l’Institut belge de radiodiffusion. Infatigable animateur, il y défend à nouveau la musique de son temps. Il s’intéresse également à l’ethnomusicologie, qui l’occupera exclusivement dans la dernière partie de sa vie ; il voyage en Sicile, au Portugal, en Grèce et organise à Liège le Colloque international de Wagimont (1954-1960). Puis il est professeur d’histoire de la musique à la Chapelle musicale de la reine Élisabeth (1956-1960), vice-président de l’Orchestre national de Belgique (1959-1965) et président du conseil scientifique de l’Institut international de musique comparée (Berlin). Paul Collaer meurt à Bruxelles le 11 décembre 1989.

Sa carrière de pianiste et de chef d'orchestre lui a permis de créer de nombreuses œuvres de Charles Koechlin (*Quintette pour piano et cordes n^o 1*, 1934 ; *Septuor* pour instruments à vent, 1943), de Henri Sauguet (*Concerto pour piano n^o 1*, 1935) et de Darius Milhaud, qui lui vouait une profonde amitié et qui lui a dédié *La Création du monde* (ballet sur un argument de Blaise Cendrars, décors et costumes de Fernand Léger, 1923), le *Concerto pour batterie et orchestre* (1929-1930), la *Suite d'après Corrette* pour trio d'anches (1937), la *Cantate de l'enfant et de la mère* (1938), ainsi que les quatuors à cordes n^{os} 14 et 15 (1948-1949) qui se jouent séparément ou ensemble, sous le titre d'*Octuor à cordes*.

Son expérience d'interprète et la position qu'il a occupée dans la vie musicale belge ont fait de lui l'un des observateurs privilégiés de la musique de son temps. Les nombreux ouvrages qu'il a laissés ont, à cet égard, une valeur de témoignage inestimable : *Igor Strawinsky*, éd. Équilibres, Bruxelles, 1930 ; *Signification de la musique*, éd. Lumières, Bruxelles, 1944 ; *Darius Milhaud*, Nederlandse Boekhandel, Anvers, 1947, et Richard-Masse, Paris, 1948 (éd. augm., Slatkine, Genève-Paris, 1982) ; *La Musique moderne, 1905-1955*, Elsevier, Paris-Bruxelles, 1955, 2^e éd. 1958, 3^e éd. 1965 ; *Atlas historique de la musique* (en collaboration avec Albert van der Linden), Paris, 1960 ; *Orioentaciones actuales de la Musica*, Buenos Aires, 1961 ; *A History of Modern Music*, Cleveland-New York, 1961 ; *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1966-1981 ; *La Musique populaire traditionnelle en Belgique*, Bruxelles, 1974 ; *Musica siciliana*, Tervuren, 1981.

Alain PÂRIS

COLLINS ALBERT (1932-1993)

Guitariste texan peu orthodoxe, le bluesman Albert Collins n’en est pas moins ancré dans la tradition de son État natal : il a en effet joué très jeune dans l’orchestre du chanteur de country blues de Dallas Frankie Lee Sims. Son style, très personnel, est instantanément reconnaissable : Collins favorise le jeu en accord ouvert, place son capodastre – petite barre bloquant les cordes sur une frette – très haut sur le manche et procède alors par touches précises, courtes notes claires et perçantes sur fond de basse, entrecoupées d’accords cinglants, généralement dans la gamme mineure.

Albert Collins naît le 3 octobre 1932 à Leona (Texas). Ses premiers disques, gravés en 1958 pour de petits labels texans, manifestent une atmosphère élégante et « glacée » (*Frosty*, *Defrostin’*, *The Freeze*), un terme qui qualifiera dès lors toute sa musique. Il part tenter sa chance en Californie. L’admiration de certains groupes de rock pour son style singulier lui permet d’enregistrer à la fin des années 1960, pour le label Imperial, une série d’albums qui malheureusement ne rencontrent guère de succès. Cependant, il parfait sa réputation de guitariste, se retrouve dans des studios californiens en compagnie de Ike & Tina Turner et des Canned Heat. Légendaire parmi les musiciens de blues et de rock, Collins n’en végète pas moins, se produisant surtout dans de petits bars. Heureusement, à la fin des années 1970, le producteur Bruce Iglauer, fondateur du label Alligator Records, le fait venir à Chicago, l’entoure des meilleurs musiciens de la ville, entreprend de faire sa promotion aux États-Unis et à l’étranger, ce qui va lui permettre enfin de jouer sur les plus grandes scènes internationales, de la Suisse au Japon. Partout, son dynamisme, sa verve, sa puissance souple et tranchante, sa présence lui gagnent les faveurs de la critique comme celles d'innombrables fans. Collins enregistre en même temps pour Alligator une série d'albums remarquables qui demeurent autant de classiques de la guitare blues moderne : *Ice Pickin'*, *Frostbite, Don't Lose Your Cool, Cold Snap* ou *Frozen Alive !*

De plus en plus admiré par les guitaristes de rock qui imitent son jeu parfois jusqu'au plagiat, Albert Collins terminera sa carrière pour ce public, gravant de nouveaux albums dans un style plus marqué blues-rock que précédemment. Ses prestations scéniques demeurent remarquables et son dernier orchestre met en valeur son élève la plus douée, la blonde guitariste Debbie Davies. Albert Collins meurt à Las Vegas (Nevada) le 24 novembre 1993.

Gérard HERZHAFT

COLLOT SERGE (1923-)

Le Français Serge Collot est le digne continuateur de ces grands altistes – Lionel Tertis, Maurice Vieux, Paul Hindemith, William Primrose – qui ont tant fait pour la redécouverte de leur instrument et l'extension de son répertoire. Son engagement passionné pour la musique de son temps a peu d'équivalents et ne s'est jamais démenti. Il reste, par la sûreté de son goût et le courage de ses choix, une référence incontestée.

Serge Collot naît à Paris le 27 décembre 1923. Au Conservatoire de Paris, il étudie l'alto – dans la classe de Maurice Vieux – et la musique de chambre – dans celle de Joseph Calvet –, disciplines où il obtient un premier prix en 1944 et en 1948, respectivement. Il travaille aussi la composition avec Arthur Honegger. Il appartient à l'illustre Quatuor Parrenin dès la formation de ce dernier, en 1944. Il en restera membre jusqu'en 1957, ce qui lui permettra de participer à la création du *Deuxième Quatuor à cordes* de Hans Werner Henze (1952) ainsi qu'à celle du *Premier Quatuor à cordes* de Roberto Gerhard (1955). Le Quatuor de l'O.R.T.F. le retient de 1957 à 1960. En 1960, il fonde avec le violoniste Gérard Jarry et le violoncelliste Michel Tournus le Trio à cordes français, dissous en 1994. Il participe brièvement au Quatuor Bernède (1990-1991). Cette intense activité de chambriste ne l'empêche pas de participer pleinement à la vie des orchestres français. Il est en effet alto solo à l'Orchestre de l'Opéra de Paris (1952-1986), occupant ainsi la place qu'avait tenue Maurice Vieux de 1908 à 1949. Serge Collot a également été professeur au Conservatoire de Paris de 1969 à 1989.

Mais c’est dans les rangs d’une formation dédiée à la défense des musiques de son temps, le Domaine musical, fondé par Pierre Boulez en 1954, que cet éblouissant soliste démontrera l’étendue de sa virtuosité, la finesse de sa sensibilité et la force de son tempérament : de 1954 à 1970, il sera de tous ses combats. Longue est la liste des créations où son archet a été sollicité : *Textes* de Carlos Roqué Alsina (1967), *La cantata Hurbinek* de Girolamo Arrigo (1970), *The Rara Requiem* de Sylvano Bussotti (1970), *Étude III* (1962) et *Polychronies* (1964) de Jean-Claude Éloy, le *Trio pour violon, alto et violoncelle* de Jean-Pierre Guézec (1968, avec le Trio à cordes français), le *Trio pour hautbois, alto et harpe* de Heinz Holliger (1967, avec Heinz et Ursula Holliger), *J.D.E.* (1966), *D’un opéra de voyage* (1967) et *Points d’aube* (1968) de Betsy Jolas, *Cinq églogues* d’André Jolivet (1967), *Jelek* de György Kurtág (1965), *Paraboles* de Paul Méfano (1965), *Sept haïkaï* d’Olivier Messiaen (1962), *Ikhoor* de Iannis Xenakis (1978, avec le Trio à cordes français). Luciano Berio a dédié à Serge Collot la *Sequenza VI*, pour alto solo (toutefois créée par Walter Trampler, en 1967).

Serge Collot meurt le 11 août 2015 à Gerzat (Puy-de-Dôme).

Pierre BRETON

COLOMBIER MICHEL (1939-2004)

Musicien-arrangeur français. Il débute son éducation musicale vers six ans avec son père, violoniste autodidacte. Formé au Conservatoire de Paris, ce passionné de Bach rencontre Michel Magne, avec qui il compose de nombreuses musiques de films (parmi lesquels *Le Repos du guerrier* ou *Un singe en hiver*). Grâce à Magne, il devient, à vingt-deux ans, directeur musical chez Barclay et travaille ainsi sur le premier album en anglais de Charles Aznavour. Il se lie avec Serge Gainsbourg, avec qui il orchestre la comédie musicale *Anna* (1967) et compose notamment *Elisa* (1969). Il relance Barbara en arrangeant *L'Aigle noir* (1970). Il co-écrit avec Pierre Henry la musique de *Messe pour le temps présent* (1967), ballet de Maurice Béjart. On lui doit plus d'une centaine de musiques pour le cinéma et la télévision : *Un flic* de Jean-Pierre Melville (1971), *L'Héritier* de Philippe Labro (1972), *Une chambre en ville* de Jacques Demy (1982), les génériques de « Dim Dam Dom » ou de « Salut les copains ». Après son album *Wings* (1975), il s'installe aux États-Unis et débute une seconde carrière avec les Beach Boys, Barbra Streisand, Prince (*Purple Rain*), Madonna (*American Life*). Dans les dernières années de sa vie, son œuvre a été redécouverte par la scène électronique française : le groupe Air l'avait sollicité pour son dernier album, *Talkie Walkie* (2004).

E.U.

COLONNE ÉDOUARD (1838-1910)

Né à Bordeaux dans une famille de sept enfants, Judas Colonna, dit Édouard Colonne, affronte très tôt les réalités de la vie qu'il domine avec un courage et un esprit d'entreprise qui ne le quitteront pas. Il entre au Conservatoire de Paris en 1856 et travaille le violon avec Girard et Sauzay, l'harmonie avec Elwart, le contrepoint avec Ambroise Thomas. Pour gagner sa vie, il fait partie de l'orchestre du Théâtre-Lyrique auquel il doit consacrer l'essentiel de son temps. Puis il est engagé dans l'orchestre de l'Opéra avant d'entrer aux Concerts Pasdeloup en 1861. Il fonde avec Lamoureux, Adam et Pilet la Société de musique de chambre qui révèle au public parisien les chefs-d'œuvre de la musique romantique allemande, notamment les sextuors de Brahms. Sa véritable chance ne vient qu'une douzaine d'années plus tard lorsque l'éditeur Hartmann assiste à une représentation des *Erynnies* de Leconte de Lisle dont Colonne dirige la musique de scène composée par Massenet. Hartmann l'engage immédiatement à la tête du Concert national qu'il fonde à l'Odéon en 1873. Les huit concerts de la première saison remportent un succès triomphal et marquent le renouveau de la musique symphonique en France. Mais les résultats financiers sont catastrophiques. Hartmann se retire et Colonne reprend seul la direction ; il transfère les concerts au Châtelet et intéresse les musiciens aux résultats de l'entreprise : ceux-ci constituent une société et acceptent d'être rémunérés en fonction des bénéfices, gains symboliques qui vont s'améliorer au fil des années, mais qui montrent quel enthousiasme Colonne avait suscité parmi ses collaborateurs. Le succès vient rapidement avec la reprise de *La Damnation de Faust* de Berlioz, oubliée depuis trente ans : elle est jouée six dimanches consécutifs. Colonne devient l'apôtre de Berlioz qui le révèle à lui-même, chef passionné, lyrique et sensible. Il impose aussi de nombreux musiciens français contemporains (Bizet, Franck, Chausson, Saint-Saëns, Lalo, Massenet, Fauré, Debussy, Ravel). Il fait appel aux plus grands solistes de l'époque (Sarasate, Ysaye, Pugno...) et il est l'un des premiers à inviter des chefs étrangers à la tête de son orchestre : Felix Mottl, Felix von Weingartner, Edvard Grieg, Gustav Mahler. Parallèlement, il est très souvent sollicité par les plus grands orchestres européens, et il est nommé chef d'orchestre à l'Opéra de Paris en 1892. Il y reste à peine plus d'une saison, préférant se consacrer entièrement à son orchestre, mais il y dirige néanmoins *Salammbô* de Reyer, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns et la première française de *La Walkyrie*. En février 1909, il est pris d'une syncope au cours d'une répétition et, malgré une activité ralentie qui lui permet de désigner son successeur, Gabriel Pierné, il meurt un an plus tard.

Le chef d'orchestre était nn artiste ardent et raffiné qui savait donner nn relief inouï à ses interprétations, pleines de charme et de couleurs. L'homme était un animateur enthousiaste qui refusait l'obstacle et s'imposait toujours par son autorité et une persuasion hors du commun.

Alain PÂRIS

COLTRANE JOHN (1926-1967)

Introduction

Après Louis Armstrong, Duke Ellington et Charlie Parker, John Coltrane est considéré par beaucoup comme l'une des figures historiques sans lesquelles le jazz eût suivi d'autres pistes, entretenu d'autres espoirs, poursuivi d'autres chimères. Les hasards et les lenteurs d'une carrière longtemps obscure, entreprise dès 1945 dans de petits orchestres de danse, ont favorisé chez lui une attitude introspective et une recherche esthétique que seul un très petit nombre de ses confrères a poussées aussi loin. Cette *réflexion* (en tous sens du terme) l'a conduit des formes les plus élémentaires de l'expression musicale jusqu'à ses bouleversements les plus radicaux. C'est ainsi qu'il contribua vers la fin des années cinquante, avec Sonny Rollins, à l'évolution du style bop hérité de Parker avant de le faire éclater, se révélant tour à tour comme l'initiateur, le « disciple » (le mot est de lui) et le compagnon de route des avant-gardistes du free jazz (Ornette Coleman, Albert Ayler...). Créateur « hanté », aspirant frénétiquement à un absolu qu'il savait inaccessible, il vacilla entre l'appel du sublime et la tentation du néant, pris d'un formidable vertige, en même temps qu'il apportait à la musique afro-américaine, par un singulier paradoxe, quelques-unes des certitudes qui, depuis lors, tiennent lieu de terre ferme à ses voyages.

• La fuite en avant

William John Coltrane, dit « Trane », naît le 23 septembre 1926, à Hamlet, en Caroline du Nord. Spécialiste des saxophones ténor et soprano, c'est à l'alto qu'il commence de se produire, peu avant sa mobilisation à Hawaii. De retour à la vie civile, il travaille dans des formations de rhythm and blues comme celle de Joe Webb, irremplaçables écoles de véhémence où l'on cultive la ferveur rythmique et l'expressionnisme sonore. En 1948, il appartient à l'orchestre du célèbre Apollo de Harlem. Il va désormais se consacrer au jazz proprement dit, jouant avec Howard McGhee et Philly Joe Jones à Philadelphie, puis aux côtés de Dizzy Gillespie, en grandes et en petites formations. Earl Bostic, Johnny Hodges, Jimmy Smith et Bud Powell utiliseront ses services. Il faut noter que Ies pIus classiques de ces musiciens, Hodges notamment, exerceront sur lui une influence souterraine mais déterminante.

En 1955, encore ignoré du pubIic, iI est engagé par Miles Davis dans un quintette qui aIlait enregistrer queIques-uns des disques phares de l'époque (*Cookin'*, *Relaxin'*, *Steamin'*, etc.). II y affine sa technique, mais, surtout, il s'y trouve confronté à ses démons : en refusant de lui donner des directives, le trompettiste l'oblige à se forger une personnalité. Volubilité rageuse, sonorité rugueuse en seront Ies traits dominants. Deux ans pIus tard, Coltrane est sollicité par Thelonious Monk, qui se produit alors au Five Spot Café. Là, apprenant du pianiste comment occuper l'espace musical d'nne manière non conventionnelle, il rompt définitivement avec les cIichés hard bop et prend l'habitude de jouer de très Iongs chorus, Monk abandonnant parfois son tabouret pendant vingt minutes, une heure ou même davantage !

L'année suivante, revenu près de Miles Davis, iI découvre que cette prodigalité imposée par les circonstances répond en fait chez lui à une nécessité intérieure : la prolifération sera désormais à la source d’une expression dont l’unité n’est plus la note isolée, mais la constellation de notes. C’est par « nappes sonores » (Michel-Claude Jalard) qu’il procède, en une course éperdue vers un terme qui recule à mesure devant lui. Coltrane improvisant semble vivre la passion de ne pas pouvoir finir. Ces « fuites en avant » sont accompagnées de hurlements hallucinés, de fulgurantes ascensions vers l’aigu, de brusques plongées dans le grave. On dirait que l’artiste cherche à se distancer lui-même, ne parvenant cependant qu’à se précipiter là où ses obsessions le conduisent. « Malheureusement, avouera-t-il, il ne m’arrive jamais de me perdre en chemin. »

Qu’importe, ces dérives haletantes n’en figureront pas moins un idéal pour les jeunes Turcs de la New Thing, qui exploreront les voies qu’il a commencé de tracer : l’exaltation quasi fétichiste de l’énergie, de la tension continue – alors que le jazz antérieur s’était défini par une alternance de la tension et de la détente – et de l’agression sonore.

• De la transe à l’extase

En 1960, Trane forme avec le batteur Elvin Jones, le pianiste McCoy Tyner et le contrebassiste Steve Davis (auquel succéderont Reggie Workman et Jimmy Garrison) son propre quartette. Dans ce contexte, il abandonne l’une de ses idées fixes de la période précédente – l’exploitation opiniâtre des harmonies de base – pour explorer le champ modal que lui avait fait découvrir Miles Davis. C’est aussi l’époque où il entreprend de domestiquer le très rebelle soprano, dans lequel il paraît découvrir « une vocation plus incantatoire que lyrique, efficace non par l’expressivité mais par les pouvoirs d’un ressassement impassible » (M.-C. Jalard). Parallèlement, il se passionne pour certaines musiques d’Afrique, d'Asie, en même temps que pour les philosophies contemplatives de ces régions. Il devient alors, avec des œuvres comme *Chasin' The Trane* (1961), le champion de la réitération, allant quelquefois jusqu'à opérer une sorte de « montage en boucle » singulièrement obsédant de séquences oppressées, suppliantes, frénétiques. Coltrane pratique la transe, mais pour atteindre à l'extase. L'hypnose naît du sein même des cataclysmes. Les plus belles phrases sont animées d'une sorte de giration immobile, par quoi la musique, comme l'a bien vu Lucien Malson, à la fois « bouge sur place et ne bouge pas ». Le swing y gagnera une nouvelle définition.

Mais, aussi, le saxophoniste laisse la plus grande liberté à son contrebassiste et, surtout, à son batteur, le prodigieux Elvin Jones, qui, loin de servir les fantasmes de son chef, le contraint sans cesse à affronter son propre « délire ». Avec l'exténuation de la rythmique d'accompagnement, on assiste à l'avènement d'une musique qui n'a pas un seul centre, mais plusieurs. Ce polycentrisme, à son tour, fécondera l'esthétique du nouveau jazz.

Au demeurant, Coltrane n'a pas cessé de regarder du côté des avant-gardistes. Il enregistre avec Cecil Taylor, chante partout les louanges d'Ornette Coleman, dont il emprunte l'orchestre pour l'enregistrement de l'album *The Avant-Garde*, engage pour quelques mois Eric Dolphy dans sa formation et dialogue, à l'occasion de concerts, avec Archie Shepp et Marion Brown (*Ascension*), puis Albert Ayler. En 1965, il se sépare d'Elvin Jones et réunit un autre orchestre où le free-jazzman Pharaoh Sanders lui donne la réplique et le pousse à trancher ses dernières amarres (*Meditations*). Pour la seconde fois, Coltrane fait la révolution dans sa propre musique. Ce nouveau tournant était-il décisif ? La question reste ouverte. Il est certain que son dernier enregistrement – *Expression* – réalisé quatre mois avant sa mort, qui survient le

17 juillet 1967, semble amorcer un retour vers des conceptions moins bouleversées. Cependant, l'artiste n'avait pas renoncé à poser le pied sur l'autre rive de la fureur et du bruit, cette Terre promise entrevue dans un songe et qui fit de lui, tragiquement, en ses dernières années, un *exilé de l'intérieur.* « Vouée à se consumer parmi les flammes et la fumée d'un au-delà inaccessible », écrira Jacques Réda, sa musique, néanmoins, continue d'exercer une influence considérable et diverse à l'image de ses propres avatars. On ne compte plus, en effet, les jazzmen qui, à des titres divers, se sont réclamés de lui, ou auraient dû le faire : par exemple Archie Shepp, Wayne Shorter, Joe Henderson, Art Pepper, Eddie Daniels, Mike Brecker, Bob Berg, Jerry Bergonzy – et même Dexter Gordon qui, autrefois, avait été l'un de ses propres modèles.

Alain GERBER

Bibliographie

F. & Y. BILLARD, *Histoires du saxophone*, Joseph Clims, Paris, 1986
P. CARLES & J.-L. COMOLLI, *Free Jazz/Black Power*, Champ libre, Paris, 1971 ; nouv. éd. Galilée, Paris, 1979
J. CHAMBERS, *Milestones. The Music and Times of Miles Davis*, Univ. of Toronto Press, Toronto, 1989
B. COLE, *John Coltrane*, Schirmer, New York, 1976
X. DAVERAT, *John Coltrane*, éd. du Limon, Montpellier, 1995
M. DAVIS & Q. TROUPE, *Miles : the Autobiography*, Simon & Schuster, New York, 1989 (*Miles, l'autobiographie*, trad. C. Gauffre, Presses-Pocket, Paris, 1991)
A. GERBER, « John Coltrane », in H. Renaud dir., *Jazz moderne*, Casterman, Tournai, 1971 ; *Le Cas Coltrane*, Parenthèses, Marseille, 1985, nouv. éd. 2004
J. GOLDBERG, *Jazz Masters of the 50's*, Macmillan, New York, 1965 ; nouv. éd. Da Capo, New York, 1983
M.-C. JALARD, « Trois Improvisateurs d'avant-garde », in *Les Cahiers du jazz*, n° 6, 1962
L. JONES, *Black Music*, William Morrow, New York, 1967 (*Musique noire*, trad. J. Morini et Y. Hucher, Buchet-Chastel, Paris, 1969)

A. Kahn, *A Love Supreme : the Story of John Coltrane's Signature Album*, Viking Penguin, New York, 2002
F. Kofsky, « Revolution, Coltrane and the Avant-Garde », in P. Rivelli & R. Levin dir., *Giants of Black Music*, Da Capo, 1980
L. Malson, *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1972
F. Postif, « John Coltrane », in *Les Grandes Interviews de « Jazz Hot »*, Jazz Hot-L'Instant, Paris, 1989
J. Réda, *Anthologie des musiciens de jazz*, Stock, Paris, 1981
C. O. Simpkins, *Coltrane. A Musical Biography*, Herndon House, New York, 1975
J. C. Thomas, *Chasin' the Trane, the Music and Mystique of John Coltrane*, Doubleday, New York, 1975 (trad. J.-L. Houdebine, *John Coltrane*, Denoël, Paris, 1984).

COMDEN BETTY (1917-2006)

Parolière, librettiste, comédienne et chanteuse américaine. Elle a, durant six décennies, collaboré avec Adolph Green, constituant le célèbre tandem Comden and Green. En 1939, Green, Betty Comden, Judy Holliday et deux amis forment un groupe satirique, les Revuers, qui se produit au Village Vanguard, à Manhattan. Un jeune pianiste, le jeune Leonard Bernstein, les rejoint. Le succès de son ballet Fancy Free, monté en 1944 par Jerome Robbins, leur donne l'idée de collaborer à une adaptation en comédie musicale, qui prend le titre de *On the Town*, et qui accédera à la renommée mondiale en 1949, grâce à son adaptation cinématographique. Ils remportent immédiatement un autre succès avec *Billion Dollar Baby*, sur une musique de Morton Gould (1945). Avec Bernstein, Comden et Green signent *Wonderful Town* (1953), puis ils travaillent avec d'autres musiciens comme Jule Styne (*Peter Pan*, 1954) ou André Previn. Au début des années 1950, Comden et Green écrivent les scénarios des deux célèbres films *Chantons sous la pluie*, de Gene Kelly et Stanley Donen (1952), et *Tous en scène*, de Vincente Minnelli (1953). Les comédies musicales *On the Twentieth Century* (1978) et *The Will Rogers Follies* (1991), sur des musiques de Cy Coleman, leur valent deux Tony Award pour les livrets. Betty Comden a publié ses Mémoires, *Off Stage* (1995).

E.U.

COMPAY SEGUNDO (1907-2003)

Jusqu'à la fin de sa vie, le pimpant séducteur de la musique cubaine affichera une insolente bonne humeur, lançant des œillades charmeuses à toute occasion, ajustant son panama blanc, tirant une bouffée de son cigare. Lorsqu'on lui demandait le secret de sa longévité, Máximo Francisco Repilado Muñoz, alias Compay Segundo, répondait d'un air coquin « le rhum, les cigares et les femmes », mais ajoutait aussitôt « le tout avec modération ». Son formidable goût de vivre ne l'aura quitté que quatre mois avant son quatre-vingts seizième anniversaire, dans la nuit du 13 au 14 juillet 2003, à La Havane.

Cet enfant d'un cheminot andalou et d'une créole, né en 1907 et élevé par sa grand-mère, une ancienne esclave noire, était devenu rouleur de cigares dès l'âge de six ans. Il le restera jusqu'à sa retraite en 1970, tout en s'échappant de ce travail – payé à la tâche – dès qu'un concert se présentait. À quinze ans déjà, Compay Segundo écrivait son premier succès, *Yo Vengo Aquí*. Un an plus tard, cet adolescent surdoué inventait l'*armonico* à sept cordes, sorte d'hybride entre la guitare espagnole, pour les harmonies, et le petit *tres* (prononcer « tresse ») cubain, à trois doubles cordes, pour le rythme.

Lorsqu'il n'y avait pas de travail à Santiago de Cuba, la capitale de l'Oriente (région de l'est) où il habitait, il allait chez un ami propriétaire terrien qui lui offrait une parcelle à cultiver. Ces voyages dans le *monte* (la montagne) – où, à la fin du xixe siècle, est né le *son* (prononcer « sone ») paysan, d'une rencontre entre les guitares européennes et les percussions africaines – l'ont beaucoup inspiré et ont nourri la poésie champêtre de ses chansons.

Tout en apprenant le solfège avec une voisine, Compay Segundo fit ses débuts dans un *estudiantina*, précurseur de l'octet avec trompette, à une époque où le son, ancêtre de la salsa, n'avait pas encore adopté les cuivres. À vingt-deux ans, il effectuait son premier voyage à La Havane pour participer à un concours de *bandas* (fanfares), en tant que clarinettiste. Cinq ans plus tard, il s'installait dans la capitale, engagé par le fameux Cuban Stars de Ñico Saquito.

Par la suite, tout en continuant à rouler des cigares pour subsister, le sonero cubain a beaucoup chanté à la radio, puis a été embauché par l'illustre Trio Matamoros, qui lui a permis de rencontrer le sublime chanteur Beny Moré (1919-1963), père de la salsa moderne.

Devenu fonctionnaire, comme tous les musiciens de l'ère castriste, Compay Secundo vivra une sorte de traversée du désert tout en continuant à composer. Contrairement à ce que l'on croit souvent, il n'était pas vraiment un grand chanteur (d'où son pseudonyme de « compère second », hérité du temps où il n'était que « deuxième voix » au sein du duo Los Compadres). En revanche, il était un guitariste d'exception, et l'auteur-compositeur d'une centaine de chansons aux subtils entrelacs de voix et de cordes sur fond de *guiro* (grattoir) et de *maracas* (calebasses remplies de graines), dont le fameux *Chan Chan,* qui a fini par supplanter, dans les rues cubaines, le célébrissime hymne *El Commandante Che Guevara*.

Le succès du *Buena Vista Social Club*, auquel il participa, en 1997, aux côtés du chanteur Ibrahim Ferrer et du pianiste Rubén Gonzáles, fut le point culminant de la grande vogue des musiques cubaines de la fin du xx^{e} siècle (intervenue après celle des années 1940 et celle des années 1970). Mais la véritable résurrection de Compay Segundo date de 1994, lorsque, invité à se produire en concert à Séville alors qu'il avait renoncé à la scène depuis une bonne trentaine d'années, il a rencontré la Française Claire Hénault, qui deviendra son agent et l'artisan de son succès international.

Par la suite, Compay Segundo a arpenté les scènes du monde avec une énergie de jeune homme : toujours fidèle à la simplicité lumineuse du *son* de l'Oriente, menant irrésistiblement à la danse en compagnie de son quartette acoustique pour voix, guitares, contrebasse et maracas, invitant au rêve ou à la mélancolie avec un humour charmeur et une élégance latine gorgée de rustiques fraîcheurs.

Dans son abondante discographie, on retiendra : *Compay Segundo - Los Compadres*, qui couvre les années 1940 et 1950, aux savoureux parfums surannés avec, en point d'orgue, *Qui parle français*, un merengue hérité de la contredanse, chanté en « patois frances » (1 CD Eden Ways-Night and Day) ; *Antologia* (double CD East West) et *Cien Anos de Son* (1 CD East West), deux compilations pour picorer dans la centaine de chansons qu'il a composées, dont le fameux *Chan Chan* ; *Duets*, qui le présente en duo avec Charles Aznavour, Cesaria Evora, Khaled et une pléiade de musiciens cubains (1 CD East West).

Éliane AZOULAY

COMPÈRE LOYSET (1450 env.-1518)

Un des musiciens français qui portèrent à son apogée la chanson polyphonique ; Loyset Compère est à situer près de Josquin Des Prés, de Pierre de La Rue, d'Alexandre Agricola, de Henrich Isaac ; il est associé à Josquin, à Brumel et à Pirchon, les trois autres grands musiciens qui furent invités à pleurer la disparition d'Ockeghem (*Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*). Né à Saint-Quentin, Compère y reçut sa formation musicale. On le rencontre en 1474 à Milan comme chantre de la chapelle de Galeazzo Maria Sforza, en compagnie de Josquin, d'Agricola, de Joannes Martini (musicien français né à Armentières), de Gaspard van Weerbecke. Charles VIII, en 1486, le nomme « chantre ordinaire » de la musique du roi. Par la suite, il exerce aussi à Cambrai (1498) et à Douai (1500). Il était prêtre et, à la fin de sa vie, il fut chanoine de la collégiale de Saint-Quentin, où il mourut.

Une de ses premières œuvres qui figure dans un manuscrit de 1470 est le motet *Omnium bonorum plena*, sur un thème de Hayne van Ghizegham, la chanson *De tous biens pleine* ; il y cite G. Dufay, qu'il semble tenir pour son maître. Ses motets furent imprimés de 1502 à 1541 ; avec les deux messes à quatre voix, ils forment l'essentiel de sa production en musique religieuse, où Compère manifeste des sentiments de grâce et de tendresse pleins de spontanéité ; il laisse parler son besoin de contemplation et de lyrisme affectueux. Par-delà les différences de style, on a pu le comparer à Schubert (R. Bernard). Dans la messe sur *L'Homme armé*, il présente le thème presque dans tous les modes possibles ;

dans la messe *Allez regretz,* composée sur une chanson de Hayne, ainsi que dans le motet *Crux triumphans,* il a mis certainement le meilleur de lui-même pour exprimer la foi chrétienne à laquelle il adhérait ; dans cette dernière œuvre, le *Crucifige* atteint aux sommets de l'art musical. En revanche, dans ses compositions profanes, c'est un tout autre visage que nous révèle Loyset Compère ; plein de fantaisie, son art est parodique à la manière de celui de Satie, plus tard, d'une ironie sérieuse et froide, sans les artifices comiques d'un Chabrier. Citons des chansons telles que *Lourdaud, lourdaud, Nous sommes de l'ordre de Saint-Babuyn, Une plaisante fillette, Allons faire nos barbes...* On connaît dix-sept chansons à quatre voix et trente-cinq à trois voix. Compère écrit aussi bien dans les formes anciennes (du type rondeau à quatre strophes) que dans des formes nouvelles la chanson-motet. La mélodie est simple, ordinairement fragmentée en courtes incises, parfois assez sèches, et elle se prête plutôt mal à d'amples développements (dans la polyphonie sacrée). Le génie du compositeur est ailleurs. Dans la plupart des motets, l'influence du style italien est manifeste ; « le groupe vocal est divisé en brefs *bicinia,* dont l'ordre suit les différentes sections du texte, alternant avec de fréquents passages en homophonie. L'allure des voix est calme et mesurée. L'élément polyphonique [...] le cède au souci des sonorités, les mélismes font place à un style directement issu du texte, révélant partout la même clarté de forme et de structure dont témoignaient les œuvres de Van Weerbecke » (Günther Birkner). Dans les chansons, Compère use fréquemment de la répétition de notes, procédé qu'il n'emploie pas en musique sacrée et qu'il emprunte au parlando usité dans les *frottole* italiennes. Il a laissé d'ailleurs deux *Frottole* à quatre voix (Petrucci, 1505). Presque toujours, il pratique une mélodie ou une polymélodie syllabique, ainsi qu'un contrepoint en imitation, soit à toutes les voix, soit seulement à certaines d’entre elles (par exemple, deux voix supérieures sont traitées en imitations et le contraténor conserve son autonomie).

Par la finesse et la clarté de son écriture, par la gaieté et l’humour, voire l’exubérance dont témoignent plusieurs de ses compositions (dont voici un dernier exemple : *Au travail suis*, qui est une « fricassée » à partir de fragments mélodiques de Barbingant, de Dufay, d’Ockeghem et de Hayne), l’art de Loyset Compère est nettement plus léger que celui d’un Josquin. Vers 1500, cet art, fruit d’une synthèse originale des traditions bourguignonne et italienne, s’impose comme l’un des plus attachants du genre.

Pierre-Paul LACAS

CONNELL ELIZABETH (1946-2012)

La diva sud-africaine Elizabeth Connell réussit à merveille son passage du répertoire mezzo-soprano à celui de soprano dramatique. Préférant la scène (Covent Garden, la Scala, Metropolitan Opera, Bayreuth et Salzbourg notamment) aux studios, elle laisse une discographie peu fournie.

Elizabeth Connell naît le 22 octobre 1946 à Port Elizabeth (province du Cap-Est, auj. Nelson Mandela). Après ses études musicales à l'université de Witwatersrand à Johannesburg, elle obtient une bourse et part s'installer en Angleterre en 1970 pour se former au London Opera Centre au côté d'Otakar Kraus. Elle débute en 1972 au festival de Wexford (Irlande) en Varvara (dans *Kátia Kabanová* de Janáček). Elle se produit ensuite surtout avec l'English National Opera de Londres, notamment en Eboli (*Don Carlos* de Verdi) et en Judith (*Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók). Avec la troupe de l'Opera Australia, elle interprétera le rôle de la princesse Marie dans *Guerre et paix* de Prokofiev au Sydney Opera House, lors de la cérémonie d'inauguration en 1973. Pendant une décennie, elle excelle dans les rôles de mezzo-soprano : Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart), Azucena (*Le Trouvère* de Verdi), Ortrud (*Lohengrin* de Wagner) et Brangäne (*Tristan und Isolde* de Wagner), notamment. Une année durant, elle disparaît cependant de la scène lyrique, annulant tous ses engagements pour retravailler sa voix.

En 1983, Elizabeth Connell revient dans des emplois de soprano dramatique, désormais capable de chanter à merveille les opéras verdiens (en particulier *Macbeth* et *Otello*), *Elektra* de Richard Strauss, *Turandot* de Puccini et les grandes héroïnes wagnériennes que sont Brünnhilde (*La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*), Elisabeth (*Tannhäuser*), Isolde (*Tristan und Isolde*) et Senta (*Le Vaisseau fantôme*). En 2004, Elizabeth Connell retourne dans son pays natal pour participer à une représentation de *Fidelio* de Beethoven donnée devant Nelson Mandela à l'occasion du dixième anniversaire de la fin de l'apartheid. Elle se produit pour la dernière fois en public en novembre 2011 et s'éteint quelques mois plus tard, le 18 février 2012, à Londres.

Melinda C. SHEPHERD

CONNOR CHRIS (1927-2009)

La chanteuse de jazz américaine Chris Connor a fait merveille en interprétant les standards de sa voix de contralto douce et suave ; dotée d'un phrasé d'une rare élégance, elle savait allier à la perfection les accents déchirants et les raffinements rythmiques, souvent inhabituels.

Née le 8 novembre 1927 à Kansas City, dans le Missouri, Chris Connor (de son vrai nom Mary Loutsenhizer) commence par apprendre la clarinette puis décide, encore adolescente, d'entamer une carrière de chanteuse. Établie à New York en 1949, elle se produit avec les orchestres de Claude Thornhill et de Jerry Wald. June Christy la remarque et la recommande à Stan Kenton, qui l'engage en février 1953. Après quelques mois passés dans cette prestigieuse formation, elle décide de se lancer dans une carrière en solo. De la fin de 1953 à 1963, elle enregistre une série d'albums qui vont connaître un succès considérable, et dans lesquels elle est accompagnée par les plus grands : John Lewis, Oscar Pettiford, Kenny Burrell, Milt Hinton, Clark Terry, Maynard Ferguson... Parmi ses albums, citons Chris Connor Sings Lullabys for Lovers (1954), *Chris Connor Sings Lullabys of Birdland* (1954), *Chris Connor* (1956), *I Miss You So* (1956), *He Loves Me, He Loves Me Not* (1956), *Chris Connor Sings The George Gershwin Almanac Of Song* (1957), *A Portrait Of Chris* (1960). Elle connaît une longue éclipse à partir des années 1960, avant de revenir en faveur à la fin de la décennie 1970, avec une voix qui a gagné en profondeur. Chris Connor meurt le 29 août 2009 à Toms River, dans le New Jersey.

E.U.

CONSTANT MARIUS (1925-2004)

Chef d’orchestre et compositeur français d’origine roumaine, Marius Constant est un indépendant qui a trouvé sa voie entre les chapelles et les courants à la mode. La nouveauté l’attirait par passion et par curiosité, comme moyen d’expression mais non comme une fin en soi.

Né à Bucarest le 7 février 1925, il fait ses études musicales au Conservatoire de sa ville natale, dont il sort diplômé en 1944 après avoir remporté le prestigieux prix de composition Georges-Enesco un an plus tôt. Il reçoit à la même époque les conseils du grand musicien roumain puis vient travailler à Paris au Conservatoire (premier prix de composition en 1949) et à l’École normale de musique, où il est l’élève d’Olivier Messiaen, de Nadia Boulanger, de Tony Aubin et d’Arthur Honegger pour l’écriture et la composition, et de Jean Fournet pour la direction d’orchestre (1945-1949). La première partie de sa carrière est étroitement liée à la Radiodiffusion française, d’abord au Club d’essai en compagnie de Jean Tardieu (1952-1954) et au Groupe de recherches musicales (G.R.M.) avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry ; puis, à l’époque de la R.T.F. et de l’O.R.T.F., il est à l’origine du programme de modulation de fréquence qui allait devenir France Musique sous sa direction (1963-1967).

Parallèlement, il développe une activité de compositeur prolifique dans le domaine chorégraphique et devient directeur musical des Ballets Roland Petit (1956-1966). Le chef d’orchestre se passionne pour la musique de son temps et fonde l'ensemble Ars nova, qu'il dirige de 1963 à 1986. De 1973 à 1978, il est directeur musical de la danse à l'Opéra de Paris dans l'équipe de Rolf Liebermann. En 1978, il est nommé professeur d'instrumentation et d'orchestration au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il meurt à Paris le 15 mai 2004.

Curiosité et diversité sont les deux qualificatifs qui peuvent s'appliquer à l'œuvre de Marius Constant. Dès 1952, il remporte le prix Italia pour une partition radiophonique, *Le Joueur de flûte*. Il s'exprime alors dans un langage néo-impressionniste et fait montre en matière d'orchestration d'une grande habileté qui s'affirme dans le poème symphonique *Turner* (1961), où il parvient à restituer l'atmosphère du peintre anglais. Pour Maurice Béjart, il compose le ballet *Haut-Voltage* (1956) ; pour Roland Petit, *Cyrano de Bergerac* (1959), *Éloge de la folie* d'après Érasme (1966), *Septentrion* (1975), *Nana* d'après Zola (1976) et *L'Ange bleu* (1985) ; pour Rudolf Noureev, *Paradis perdu* (1967) ; pour le mime Marceau, *Candide* (1970), dont il fera une adaptation pour clavecin et orchestre ; c'est avec *Les Chants de Maldoror*, sur des poèmes de Lautréamont, pour récitant, danseur-chef d'orchestre et orchestre (1962), qu'il affirme son originalité en confiant aux vingt-trois musiciens le soin d'improviser en fonction de leur réaction au texte. Il s'essaye également à l'écriture sérielle sans jamais se soumettre à un procédé exclusif. L'homme est trop indépendant, son imagination débordante. Le jazz l'attire également.

Au concert, il a donné un *Concerto pour piano*, créé par Geneviève Joy en 1956 au festival d'Aix-en-Provence, un *Concerto pour tuba et orchestre à cordes* (1958), *24 Préludes pour orchestre* dont Leonard Bernstein dirige la première audition en 1959, à Paris, *Chaconne et marche militaire* pour orchestre (1968), *Quatorze*

Stations pour quatre-vingt-douze instruments à percussion (1969-1970), première partition de ce geure (son exécution occupe une soirée entière), écrite pour Sylvio Gualda, une *Symphonie concertante* pour six pianos et orchestre (1995), toutes œuvres à la recherche de nouvelles couleurs et de nouveaux dialogues. Le théâtre lyrique l'attire aussi, autre domaine dans lequel son sens de l'invention peut expérimenter de nouvelles formes, notamment dans une collaboration avec Jean Tardieu pour un opéra improvisé, *La Serrure* (1969), et pour *Le Souper* (1969), opéra sans orchestre pour baryton et chœur (en coulisse). Plus tard, c'est un manuscrit du XIVe siècle qui donne lieu à un cérémonial d'église chanté et parlé en provençal, *Le Jeu de sainte Agnès* (1974) : l'orchestre se réduit à un orgue Hammond, une guitare électrique, un trombone, quelques percussions. La contribution la plus originale de Marius Constant au répertoire lyrique est *La Tragédie de Carmen* (1981), adaptation conjointe avec Peter Brook du chef-d'œuvre de Bizet, créée à Paris, aux Bouffes du Nord, avant de faire le tour du monde.

Passiouné par le travail d'adaptation, il compose *Pelléas et Mélisande-symphonie* d'après les interludes de l'ouvrage de Debussy (1983), puis il signe une orchestration de *Gaspard de la nuit* de Ravel (1990), avant de récidiver (avec une moindre réussite) en compagnie de Peter Brook pour *Impressions de Pelléas* (1992). Son dernier travail scénique le voit se tourner vers le marquis de Sade avec un mélodrame fantastique, *Sade-Teresa* (1995).

Son œuvre est parsemé de pièces écrites souvent au hasard des circonstances et qui ont fait carrière, parfois grâce à la notoriété de leurs créateurs : *Par le feu*, 5 chants et une vocalise pour soprano et orchestre (créés à Venise en 1968 par Régine Crespin), *Moulin à prière* pour deux clavecins (1969), écrit pour Elisabeth Chojnacka, *Stress* avec Martial Solal.

Le chef d’orchestre n’a jamais cherché à faire carrière. Il servait les compositeurs de son temps délaissés par les courants officiels, de Barraud à Jolivet et Xenakis ou Ballif. Il a toujours gardé une grande fidélité à son maître Honegger et a su partir à la découverte de nouveaux talents, comme Pascal Dusapin. C’est dans le même esprit qu’il a longtemps présidé le jury du concours international de jeunes chefs d’orchestre de Besançon. Avec l’ensemble Ars nova, formation à géométrie variable, il s’est adonné souvent à l’improvisation, tant dans le domaine de la musique aléatoire que du jazz.

Alain PÂRIS

COOKE HENRY (1615 env.-1672)

Le compositeur et chanteur Henry Cooke est l’un des plus importants maîtres anglais de chœur de son temps.

Né vers 1615, peut-être à Lichfield, dans le Staffordshire, Henry Cooke est admis encore enfant à la Chapelle royale. Pendant la guerre civile (1642-1651) – au début de laquelle il est Gentleman de la Chapelle royale –, il épouse la cause des royalistes et combat pour Charles I^{er}, ce qui lui vaudra Ie titre de *Captain* Henry Cooke. À la Restauration (1660), il est nommé basse à la Chapelle royale, maître des enfants, et est chargé de rétablir la tradition chorale, en déshérence depuis onze ans. Sa capacité à sélectionner les bons éléments (parmi lesquels figureront Thomas Tudway, Michael Wise, William Turner, John Blow, Henry Purcell et Pelham Humphrey [Humfrey], qui lui succédera comme maître des enfants à la Chapelle royale) et à leur prodiguer un solide enseignement le rend célèbre. C’est Henry Cooke qui introduit les instruments à cordes à la Chapelle royale. Il compose essentiellement des anthems, des odes et des hymnes, ainsi que quelques intermèdes musicaux pour la scène. Il est l’un des cinq compositeurs – avec Matthew Locke, Henry Lawes, Charles Coleman et George Hudson – qui écrivent la musique du drame de William Davenant *The Siege of Rhodes,* représenté à Rutland House en 1656, et qui est considéré comme le premier opéra anglais. Henry Cooke meurt le 13 juillet 1672, au palais de Hampton Court, non loin de Londres.

E.U.

COOKE SAM (1931-1964)

Chanteur, compositeur et producteur américain, né le 22 janvier 1931 à Clarksdale (Mississippi), mort le 11 décembre 1964 à Los Angeles (Californie).

Sam Cooke (de son vrai nom Samuel Cook) est une figure majeure de la musique populaire américaine et, avec Ray Charles, l'une des voix noires les plus marquantes de l'après-guerre. Si ce dernier incarne la soul pure et dure (*raw soul*), Cooke symbolise la soul suave (*sweet soul*). Ses disciples – parmi lesquels Smokey Robinson, James Taylor ou Michael Jackson – voient en lui un modèle inégalé.

La carrière de Sam Cooke se déroule en deux temps. Il débute avec les Soul Stirrers, important groupe de gospel des années 1950, et électrise les fidèles afro-américains avec son style vocal suave et mélodieux, d'une puissance contenue. Les gospels *Nearer to Thee* (1955), *Touch the Hem of His Garment* (1956) et *Jesus, Wash Away My Troubles* (1956), qu'Aretha Franklin qualifie de « joyaux parfaitement ciselés », deviennent de gros succès.

En 1957, Sam Cooke décide de se tourner vers la pop, ce qui va provoquer des changements majeurs au sein de la communauté musicale noire. Il ouvre la voie en levant les barrières, jusque-là peu perméables, entre les genres. Il se réinvente un style de crooner romantique, à la manière de Nat King Cole, tirant sa force de sa douceur. Il compose la plupart de ses plus belles chansons, notamment son premier succès, l'éthérée *You Send Me*, qui se place en tête de tous les hit-parades en 1957 et fait du chanteur une superstar.

Alors que d'autres chanteurs de rhythm and blues exaltent les pulsions sexuelles, Sam Cooke est imprégné de spiritualité, même lorsqu'il chante l'amour. Il interprète les titres plus rythmés – *Twistin' the Night Away* (1962), *Shake* (1965) – avec une sensibilité inconnue jusque-là dans la musique rock. Sam Cooke est également un homme d'affaires indépendant ; il crée une maison d'édition, une maison de disques et une société de production. Il ouvre encore la voie en jouant dans des night-clubs, comme le Copacabana à New York, qui étaient auparavant interdits aux musiciens de rhythm and blues.

Sa disparition tragique en 1964 – il meurt à trente-trois ans, abattu par le gérant d'un motel – demeure entourée de mystère. Mais cela ne diminue en rien la force de son héritage. Sa chanson emblématique reste *A Change Is Gonna Come* (1965), hymne d'espoir et d'optimisme où s'exprime son génie poétique et sa sensibilité.

David RITZ

E.U.

COPLAND AARON (1900-1990)

Considéré comme le père de la musique américaine, Aaron Copland est l’un des premiers compositeurs à avoir donné à la musique du Nouveau Monde une identité et une notoriété qui lui ont permis d’être diffusée dans le monde entier : « Il a fait sortir la musique américaine de l’ombre », a déclaré Leonard Bernstein, alors qu’Antoine Goléa voyait en lui « un musicien profond et un créateur authentique, mais manquant de génie ».

Copland naît à Brooklyn le 14 novembre 1900, de parents juifs émigrés de Lituanie. Il commence ses études musicales avec Leopold Wolfsohn, Victor Wittgenstein et Clarence Adler (piano), puis travaille la théorie avec Rubin Goldmark à partir de 1917. Il passe ensuite trois ans à Paris, où il est l’élève de Nadia Boulanger au Conservatoire américain de Fontainebleau ; il travaille également le piano avec Ricardo Viñes (1921-1924). Ces influences joueront un rôle déterminant : c’est l’époque où il découvre Debussy, Ravel, Stravinski et Milhaud, mais aussi le chant grégorien et Monteverdi. De retour aux États-Unis, ses premières œuvres sont créées sous la direction de Walter Damrosch (*Symphonie avec orgue,* version remaniée d’un concerto pour orgue dédié à Nadia Boulanger, 1925) et Serge Koussevitzky (*Music for the Theater,* 1925 ; *Concerto pour piano,* 1927). Il est le premier compositeur à obtenir une bourse Guggenheim, qui lui permet de retourner en Europe (1925-1927). Entre 1927 et 1937, il enseigne à New York (New School for Social Research). Avec Roger Sessions, il y fonde une série de concerts destinés à faire connaître la jeune musique américaine (1928-1931). Il dirige également le festival américain de musique contemporaine de Yaddo, à Saratoga Springs (New York), pendant deux ans. En 1930, il remporte un *award* de la R.C.A. Victor pour sa *Dance Symphony* (1925). À l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston, Koussevitzky lui commande *Symphonic Ode* (1929). Toute sa vie, Copland restera étroitement lié à cet orchestre et aux activités de la fondation Koussevitzky. En 1937, il crée 1'American Composer's Alliance, dont il sera président pendant plusieurs années. Il jouera également un rôle actif à la tête de la League of Composers, section américaine de la Société internationale pour la musique contemporaine (S.I.M.C.). Il commence à se faire connaître comme pianiste et comme chef d'orchestre avant de remporter ses premiers grands succès de compositeur. Il enseigne au Berkshire Music Center de Tanglewood (1940-1965) et à Harvard University (1935, 1944, 1951-1952).

Après une période d'inspiration néoclassique proche du groupe des Six, il compose ses premières œuvres importantes dans un langage harmonique assez dur qui fait souvent référence au jazz, comme s'il voulait oublier les influences européennes. Au début des années 1930, visiblement marqué par Schönberg, sa musique devient plus austère (*Variations pour piano*, 1930 ; *Statements* pour orchestre, 1935), et il s'impose comme l'un des leaders de l'avant-garde américaine. Mais il renoue vite avec l'inspiration populaire, avec la suite d'orchestre *El Salón México* (1936), les ballets *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (pour les Ballets russes de Monte-Carlo, 1942) et *Appalachian Spring* (pour le Martha Graham Ballet, 1944), qui lui vaut le prix Pulitzer en 1945. Dans ces partitions, il use avec habileté de matériels thématiques spécifiquement américains (hymnes, folk music, jazz...) et fait preuve d'un réel talent descriptif. *Lincoln's Portrait* (1942) relève d'une démarche analogue, mais teintée de patriotisme : cette œuvre pour récitant et orchestre est écrite sur des textes tirés des discours et de la correspondance d’Abraham Lincoln ; elle a beaucoup contribué à la notoriété de Copland, notamment lorsque Eleanore Roosevelt en a tenu la partie de récitant. Cette période d’inspiration américaine, qui voit naître plusieurs œuvres de musique de chambre et instrumentale – sonates pour piano (1941) et pour violon et piano (1943) –, se poursuivra assez tard avec des œuvres comme les deux recueils d’*Old American Songs* (1950-1952), l’opéra *The Tender Land* (1954) ou une partition symphonique descriptive comme *Music for a Great City* (1964). Mais, parallèlement, Copland s’est orienté, depuis la fin de la guerre, vers une musique assez abstraite d’écriture plus dépouillée (*Symphonie n*^{o} *3*, créée par Koussevitzky en 1946 ; *Concerto pour clarinette*, dédié à Benny Goodman, 1948, qui a fait le tour du monde grâce à la chorégraphie de Roland Petit). Avec son *Quatuor avec piano* (1950), la *Fantaisie* pour piano (1955-1957) et le *Nonet* à cordes (1960), il aborde même le sérialisme, qu’il poussera jusqu’au dodécaphonisme intégral dans deux partitions symphoniques créées par Leonard Bernstein, *Connotations* (1962) et *Inscape* (1967). Il abandonne ensuite progressivement la composition pour se consacrer à sa carrière de chef d’orchestre. Il est également l’auteur de plusieurs musiques de scène (*Quiet City*, dont il tire l’une de ses suites symphoniques les plus célèbres, 1939) et musiques de films (*Des souris et des hommes*, de John Ford, 1939, ou *L’Héritière*, de William Wyler, avec lequel il obtient un oscar en 1948). Il meurt à North Tarrytown (État de New York), le 2 décembre 1990.

Alain PÂRIS

Bibliographie

N. Butterworth, *The Music of Aaron Copland*, New York, 1986
A. Copland, *What to Listen for in Music*, McGraw-Hill, New York, 1939, rééd. 1959 ; *Our New Music*, *ibid.*, 1941, révisé sous le titre

The New Music 1900-1960, ibid., 1968 ; *Music and Imagination*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1952 ; *Copland on Music*, Doubleday, New York, 1960, rééd. Da Capo Press, 1976
A. COPLAND & V. PERLIS, *Copland*, 2 vol., New York, 1984, 1989
C. PEARE, *Aaron Copland. His Life*, New York, 1969
J. SKOWRONSKI, *Aaron Copland*, Westport (Coun.), 1985
J. SMITH, *Aaron Copland : His Work and Contribution to American Music*, New York, 1955.

COQUATRIX BRUNO (1910-1979)

Passionné de spectacle, Bruno Coquatrix n’était pourtant pas ce qu’on appelle un « enfant de la balle ». Né le 5 août 1910, à Ronchin, dans le Nord, il avait perdu son père à l’âge de six mois et, pour subsister, sa mère dut ouvrir une mercerie à Neuilly. Petites gens, petits moyens, Bruno poursuit cependant ses études au lycée. C’est là, à Pasteur, qu’il découvre la musique, les variétés, le jazz. Il joue du saxophone et participe à un petit orchestre qui tente, un moment, de concurrencer les Collégiens de Ray Ventura. L’expérience tourne court ; Bruno, après son service militaire, reste cependant dans le métier. Il devient imprésario, s’occupe de Lyne Clevers, de Lucienne Boyer, de Pills et Tabet...

Cela ne lui suffit pas. La chanson le fascine. Le voilà auteur-compositeur. Il écrit, il écrit beaucoup ; plus de trois cent cinquante chansons, dont certaines, *Clopin-clopant, Mon Ange, Dans un coin de mon pays* ou *Mon Cher Vieux Camarade Richard,* deviendront des classiques, régulièrement remises au goût du jour et réinterprétées par de nouveaux artistes. Il produit aussi des opérettes à succès, une dizaine au total, dont *Les Pieds Nickelés* et *Trois Faibles Femmes.* Des productions inégales, pas toujours réussies, mais le bilan d’ensemble est positif : Bruno Coquatrix a imprimé sa marque dans la chanson française. Ce ne sont pourtant pas ses qualités d’auteur-compositeur qui le rendront célèbre. Il existait, boulevard des Capucines à Paris, une vieille salle créée par un touche-à-tout de génie, Joseph Oller (on lui doit notamment le pari mutuel). Une salle prestigieuse, la première sans doute à porter, dans la capitale, l’appellation de music-hall. Elle avait connu ses heures de gloire quand Jacques Charles y avait monté des revues avec Fragson, Polaire, Mistinguett et Yvonne Printemps... Des grands et des grandes y avaient chanté : Damia, Lucienne Boyer, Maris Dubas, Fréhel... Puis, en 1929, on l’avait transformée en cinéma. Durant la guerre, elle fut même réquisitionnée, d’abord par les troupes allemandes d’occupation, puis par les libérateurs américains.

En 1954, Bruno Coquatrix décide de lui rendre sa vocation première. Une gageure, à laquelle personne, dans la profession, ne croit. Mais l’audace paie. La salle est rénovée, modernisée, et Coquatrix en prend la gérance. Mené par lui, l’Olympia nouvelle manière va devenir un des plus célèbres music-halls du monde. Tous ceux qui comptent dans la chanson française ont, un jour ou l’autre, affronté les deux mille spectateurs de l’Olympia : Charles Aznavour, Guy Béart, Georges Brassens, Jacques Brel, Juliette Gréco, Léo Ferré, Claude Nougaro, Édith Piaf, Gilles Vigneault...

Par chance pour Coquatrix, le démarrage est rapide. Un pari téméraire, un petit scandale, un grand chahut et quelques sièges brisés vont rendre sa salle glorieuse du jour au lendemain. C’est que le directeur de l’Olympia a eu l’idée d’y accueillir la première véritable « idole » de la chanson française, « Monsieur 100 000 volts », Gilbert Bécaud. Avant Bécaud, on aimait, on admirait les grands interprétes. Bécaud fait naître un culte fou, semblable à celui que suscitent, parmi le public américain, des personnages comme Frank Sinatra. Pour Bécaud, on hurle, on déchire ses propres vêtements, on gémit, on s’évanouit et les « fans » tentent de débouler sur scène pour pouvoir approcher, toucher la nouvelle divinité.

Les incidents qui marquent le passage de Bécaud sont pour l'Olympia la meilleure des publicités. Toute la presse en parle, l'élan est donné. Dès lors, le vaisseau a pris la mer et va maintenir son cap. Le capitaine a du flair : Bruno Coquatrix sait, au bon moment, saisir les modes et les exploiter. Normal, d'ailleurs : il aime son métier, il est sensible à l'attrait de la nouveauté, il n'ignore pas que la survie de son établissement dépend de ses capacités à innover. Il accueillera ainsi, l'un des premiers, les jeunes débutants de la vague « yéyé » qui submergera la France durant les années 1960. Il sont médiocres dans l'ensemble, mais les adolescents les aiment, et cela seul compte.

Il est vrai, ces fautes de goût sont rares. En général, les spectacles de l'Olympia sont bien équilibrés, centrés autour d'nne vedette. L'Olympia sert aussi de banc d'essai. En première partie, des aspirants y font leurs premières armes. Dans les années 1960, Bruno Coquatrix s'associe avec Lucien Morisse, directeur artistique d'Europe n° 1, et lance les « Musicoramas », des spectacles d'une soirée, qui permettront au public parisien de découvrir des artistes venus d'ailleurs. Là encore, c'est grâce à l'Olympia que la France fera connaissance avec les nouveaux noms importants du rock, du folksong, de la country music.

Les années passent, les difficultés apparaissent. Difficultés financières d'abord, car l'Olympia est un établissement coûteux ; pour assurer les frais fixes, payer les taxes, il faut absolument remplir la salle. Or les vedettes se font rares. Celles qui ont un public assuré tendent à fuir le music-hall et à présenter leur spectacle sur d'autres scènes : Serge Lama, Julien Clerc, Michel Sardou, Maxime Le Forestier et bien d'autres s'installent dans des lieux immenses comme le Palais des Sports, le Palais des Congrès ou les chapiteaux qui, périodiquement, se montent aux portes de la capitale.

Bruno Coquatrix mène le combat sur deux fronts. Contre l'État, d'abord, dont les taxes pressurent cette forme de spectacle : il engage des campagnes de presse, fonde un syndicat des établissements de music-hall et variétés. Il obtiendra quelques promesses, quelques adoucissements, rien de décisif pourtant, et la situation de l'Olympia restera précaire.

Il lui faut aussi vaincre l'apathie des spectateurs. Manquant de stars, il essaie d'additionner les publics de vedettes moins populaires. Cela fonctionne souvent, surtout lorsque les publics sont proches. Mais il commet quelques erreurs, associe Colette Renard à Paul Anka, Georgette Plana à Robert Charlebois. D'où des incidents désagréables ; les jeunes admirateurs de Paul Anka chahutent Colette Renard, Robert Charlebois lance sa batterie sur une salle venue entendre les rengaines de la recréatrice de *Riquita*. Erreurs dues à l'appât du gain, au besoin d'assurer coûte que coûte la rentabilité de l'Olympia ? Ce n'est pas seulement cela. Bruno Coquatrix a des goûts éclectiques, il aime la chanson sous toutes ses formes, il voudrait réconcilier les générations, rassembler sous sa houlette tous les publics... C'est, à sa manière, un œcuménique du music-hall.

Il se bat bien. C'est chez lui que Guy Béart reprend contact avec Paris, chez lui encore qu'Alain Souchon s'affirme comme le porte-parole d'une nouvelle génération de chanteurs. L'homme sait mener sa barque : il est bon gestionnaire. Si bon gestionnaire que Cabourg fait appel à lui pour relancer une station sur le déclin. Il en deviendra le maire et connaîtra très vite quelques difficultés pour avoir voulu y installer un ensemble nautique de grand style.

Mais Bruno Coquatrix n'est pas que cela. Il aime profondément la vie, en jouit le plus possible, apparaît comme un fin gourmet... Pour séduire ceux qu'il veut faire figurer à ses programmes, il leur parle moins de contrat que de cuisine. On sent, à l'entendre, le plaisir qu'il éprouve. Un plaisir voisin de celui qu'il ressent quand il écrit ou qu'il écoute une chanson.

Dans ce métier, il a tout fait, ou presque ; il a gagné de l'argent, il en a perdu. Mais ce n'était pas pour lui l'essentiel. Derrière son propos d'homme d'affaires, l'amoureux du music-hall n'est jamais parvenu à se dissimuler totalement.

Bruno Coquatrix est mort à Paris le 1er avril 1979.

Lucien RIOUX

COREA CHICK (1941-)

Pianiste, chef d'orchestre et compositeur américain de jazz de formation classique, Chick Corea a vu son style pianistique de même que ses compositions largement imités durant les années 1970 et 1980.

Né le 12 juin 1941 à Chelsea, dans le Massachusetts, Armando Anthony Corea commence à jouer du piano dès l'âge de quatre ans, reçoit ses rudiments de musique de son père, qui est un professionnel du jazz (trompettiste, contrebassiste et arrangeur) ; le jeune Chick Corea étudie le piano classique et écoute Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Horace Silver, Bud Powell. Il fréquente brièvement la Columbia University et la Juilliard School de New York, mais on le retrouve rapidement, dès le milieu des années 1960, en compagnie de Blue Mitchell, Willie Bobo, Cal Tjader et Herbie Mann, puis, à la fin de cette décennie, aux côtés de Stan Getz et de Miles Davis (*Filles de Kilimanjaro*, 1968 ; *Miles Davis at Fillmore West*, 1970). Dans les années 1970, Chick Corea dirige ses propres groupes, baptisés Circle et Return to Forever. S'inspirant du style de Bill Evans, d'Horace Silver et de McCoy Tyner, mais influencé aussi par Paul Hindemith, il devient *le* modèle à suivre pour les jeunes pianistes de jazz des années 1970. Son jeu à la main gauche se distingue par la fréquence des quartes. Une influence hispanique transparaît dans nombre de ses compositions et improvisations, comme en témoignent les célèbres titres *Spain* et *La Fiesta*. Sa composition intitulée *Windows* deviendra par ailleurs l'un des standards du jazz.

Utilisant les synthétiseurs et les claviers pour mettre en musique ses mélodies mêlant rythmes rock et espagnols, Chick Corea attire un public dépassant largement les cercles du jazz. En ce début de xxɪ^{e} siècle, il continue à élargir ses expériences musicales ; il collabore ainsi avec le virtuose du banjo Béla Fleck et recrute Bobby McFerrin, dont le scat enrichit à merveille ses classiques. En 2009, Chick Corea a reçu le quinzième Grammy Award de sa carrière pour l'album *The New Crystal Silence* (2008), dans lequel il joue au côté du vibraphoniste Gary Burton. Après avoir reformé pour quelques enregistrements Return to Forever, un de ses plus illustres groupes, il dirige une nouvelle formation pour *The Vigil*, album paru en 2013.

Dans sa discographie, on retiendra : en solo, *Piano Improvisations* (1971) et *Expressions* (1994), en duo, *An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea* (avec Herbie Hancock, 1978) et *In Concert, Zürich* (avec Gary Burton, 1979), comme leader, *Is* (1969), *Return to Forever* (1972), *My Spanish Heart* (1976), *Three Quartets* (1980), *Light Years* (1987), *The Chick Corea Akoustic Band* (1989), *Remembering Bud Powell* (1996).

E.U.

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

Introduction

La période qui s’étend approximativement de 1680 à 1710 a été déterminante dans l’histoire des formes musicales. Au cours de ces quelque trente ans, la sonate préclassique a pris sa forme la plus achevée, le concerto grosso est né, préparant les voies à la symphonie. Cette évolution est essentiellement l’œuvre d’une génération de violonistes italiens dont Arcangelo Corelli est le chef de file et le guide incontesté, comme technicien et virtuose du violon, comme pédagogue, comme compositeur.

• Un maître de l’école italienne

La biographie de Corelli est simple si on la débarrasse d’un certain nombre d’anecdotes dont la plupart sont controuvées (parmi les plus tenaces : celle de son éducation musicale auprès du « vieux » Giovanni Battista Bassani, qui était en réalité son cadet de cinq à six ans ; celle d’un séjour à Paris, d’où il aurait été chassé par la jalousie de Lully, alors qu’à l’époque où l’on situe ce voyage il avait tout juste dix-neuf ans, aucune œuvre derrière lui, pas la moindre réputation hors de son pays, rien qui pût inquiéter Lully au faîte de sa gloire). Né en 1653, il se montra précocement doué ; il eut à dix-sept ans l’honneur d’être admis à faire partie de la célèbre Accademia Filarmonica de Bologne. On pense qu’il gagna Rome l’année suivante pour n’en bouger à peu près plus ; il s’y rendit rapidement célèbre et y mourut en 1713, comblé d'honneurs, admiré de l'Europe entière.

L'émancipation de la mélodie

Son art du violon était fondé sur une conception qui devait être celle de toute la grande école italienne et de ses dérivées, les écoles franco-belge, anglaise et allemande, conception selon laquelle le violon était l'équivalent ou le pendant instrumental de la voix humaine. On lui attribue cette observation : « *Non udite lo parlare !* » (« Vous ne l'entendez pas parler ! ») qui anticipe sur le « *per ben suonare, bisogno ben cantare* » (« pour bien jouer il est nécessaire de bien chanter ») de Giuseppe Tartini. Corelli vivait à une époque de tâtonnements, d'innovations, où la tendance à la virtuosité acrobatique devenait envahissante : ce type de virtuosité triomphe quand la musique est au plus bas. L'exploration du registre aigu du violon, entreprise de longue date par Marco Uccellini et par des maîtres austro-allemands tels que Heinrich Ignaz Franz Biber et Johann Jacob Walther, risquait de laisser libre carrière au pire charlatanisme. C'est contre ce danger que Corelli réagit, participant, sans doute à son insu, au grand mouvement qui était en train de se faire jour dans des domaines plus vastes que les siens, mouvement qu'animait Reinhard Keiser dans l'opéra, et qui, propagé par Telemann et Johann Mattheson, visait à abolir la suprématie du contrepoint d'école sur la mélodie en prenant pour mot d'ordre : « Quelque morceau qu'on écrive, vocal ou instrumental, tout doit être *cantabile* » (Mattheson). Cet effort d'émancipation de la belle ligne mélodique est au premier plan des préoccupations de Corelli. Dans la pratique, il s'ensuit que ses œuvres se tiennent de préférence dans le registre moyen du violon (elles vont rarement plus haut que la troisième position), et que son art de l'archet cherche l'ampleur et la netteté plutôt que l'extrême vélocité. Il l’a lui-même codifié dans *La Follia*, une série de vingt-trois variations, surtout d’archet, qui termine son œuvre de loin la plus connue, la fameuse *Opera Quinta*, de 1700, laquelle devait avoir plus de trente rééditions au XVIII^e^ siècle. Cela ne l’empêchait pas – et il y trouvait la source d’heureux contrastes – de pratiquer aussi l’écriture contrapuntique, d’un contrepoint aéré, dont il use avec prédilection dans un ou deux mouvements de chacune de ses sonates d’église, et où se marque l’influence de ses contemporains allemands ; mais cette influence est beaucoup moins profonde que celle des maîtres qui l’ont formé, le Bolonais Giovanni Benvenuti et le Vénitien Leonardo Brugnoli, représentants particulièrement qualifiés des deux meilleures écoles italiennes préclassiques.

Un compositeur sobre et patient

Comme compositeur, Corelli avait un métier des plus solides. Il avait étudié harmonie et contrepoint avec un professeur réputé, Pietro Simonelli, et l’on voit le sévère Rameau, dans sa *Dissertation sur les différentes méthodes d’accompagnement pour le clavecin ou pour l’orgue* (1732), citer en exemple un des adagios de Corelli et lui consacrer l’unique planche hors texte de son traité.

Il travaillait longuement, patiemment, avec un sérieux assez peu courant chez les virtuoses-compositeurs de l’époque. Alors que la plupart d’entre eux se dispersaient dans tous les genres, écrivant, souvent dans le même langage musical, des opéras, des messes, des motets, de la musique instrumentale, le tout à profusion – il en est bien peu qui n’aient à leur actif des centaines d’œuvres – Corelli n’a abordé que la composition instrumentale, et toute sa production tient en six recueils, dont les quatre premiers contiennent chacun douze sonates en trio, pour deux violons et basse, le cinquième, douze sonates pour violon seul et basse, le sixième, douze *concerti grossi*.

La publication de ce dernier recueil est posthume, mais on sait de source certaine que la composition de la plupart de ces concertos est antérieure à 1690 : trois ans avant cette date, il avait dirigé lui-même l'exécution de certains d'entre eux, avec, sous ses ordres, cent cinquante musiciens, lors des fêtes données à Rome par l'ex-reine Christine de Suède en l'honneur du pape Innocent XI.

Dans toutes ces œuvres, il observe la distinction entre la musique d'église (sonates et concertos *da chiesa*) et la musique profane (sonates et concertos *da camera*). Ainsi, on peut regrouper, pour l'église, les premier et troisième recueils de trios, la moitié des op. 5 et 6, pour la « chambre », les deuxième et quatrième livres de trios, l'autre moitié des op. 5 et 6. Dans le premier groupe, le style contrapuntique régit les allegros initiaux, généralement en forme de fugues libres ; dans le second groupe, les danses plus ou moins stylisées l'emportent. Certaines d'entre elles, telle la fameuse gavotte de l'op. 5 que Tartini a prise pour thème de son *Arte dell'arco (L'Art de l'archet)*, sont, dans les éditions imprimées, d'une brièveté et d'une sécheresse surprenantes : cela tient à ce que l'exécutant devait les broder pour mettre en évidence ses capacités d'improvisateur. L'obligation était encore plus impérative en ce qui concernait les mouvements lents, pour lesquels nous avons un précieux témoignage, celui de Corelli lui-même. L'op. 5 a en effet été publié peu après son édition originale (romaine), par des éditeurs d'Amsterdam, Pierre Mortier et Estienne Roger, avec cette mention : « *Nouvelle édition où l'on joint les agrémens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue.* » On a longtemps tenu cette édition pour une supercherie, imaginée et mise en circulation après la mort du compositeur ; mais la preuve est faite qu'elle date, au plus tard, de 1711, et qu'elle a été publiée avec l'assentiment de Corelli. C'est là quelque chose d'important : la physionomie de toute l'œuvre s'en trouve modifiée. À la noblesse parfois un peu guindée, à la nudité de certains contours mélodiques se substituent des lignes plus capricieuses, plus proches aussi du *bel canto* vocal.

Douceur et autorité

On doit aussi renoncer à l'idée traditionnelle d'un Corelli uniformément suave, à l'image en quelque sorte de son prénom Arcangelo. Doux et paisible à son ordinaire, il pouvait réagir violemment à certaines injustices, à des attaques qu'il jugeait mal fondées, comme dans la querelle qui l'opposa au théoricien Matteo Zani à propos d'une suite litigieuse de quintes (troisième sonate de l'op. 2). Le ton de Corelli dans cette polémique, dont les textes subsistent, est roide, impatient, presque méprisant. Par parenthèse, on peut dire qu'en tant que virtuose il n'était pas, non plus, uniformément calme et serein. En note d'une traduction anglaise du *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opera* de l'abbé Raguenet, publiée à Londres quatre ans avant la mort de Corelli, un commentateur anonyme, à coup sûr un musicien, déclare : « Je n'ai jamais rencontré un homme emporté par sa passion au point où l'était Corelli tandis qu'il jouait du violon. Ses yeux, par moments, devenaient d'un rouge feu, il se déhanchait, ses prunelles roulaient comme à l'agonie. »

Comme chef d'orchestre, il devait avoir une singulière autorité. Au dire de son disciple Francesco Geminiani, rapportant une conversation qu'il avait eue avec Alessandro Scarlatti, ce dernier, qui n'avait pour Corelli compositeur qu'une admiration plutôt tiède, avait été impressionné par « son habile conduite d'orchestre, dont la rare précision donnait aux concertos un effet aussi surprenant pour l'œil que pour l'oreille » ; car, continuait Geminiani, « Corelli jugeait indispensable à l'ensemble que tous les archets eussent même discipline et fussent tous à la fois tirés ou poussés dans le même sens. Si bien qu'aux répétitions qui précédaient régulièrement chaque exécution en public de ses concertos il arrêtait immanquablement l'orchestre à la vue d'un archet dissident ».

• La postérité

En Allemagne et en Italie

Corelli a eu de nombreux disciples directs. Parmi les plus remarquables, on peut citer Francesco Gasparini, connu surtout comme l'auteur de l'*Armonico pratico al cembalo*, qui avait travaillé avec le maître pendant cinq ans, et qui transmit ses principes à Gaetano Pugnani et à Felice de Giardini. Figurent également parmi les disciples de Corelli : Pietro Antonio Locatelli, Pietro Castrucci, Carbonelli, Francesco Saverio Geminiani, les trois derniers ayant fait carrière aux îles Britanniques, et Michel Mascitti, Napolitain venu de bonne heure à Paris, où Baptiste Anet, l'un des plus grands prédécesseurs de Leclair, apportait aussi le style corellien. On faisait d'ailleurs grand bruit de l'accueil qu'Anet avait reçu du maître. L'abbé Pluche raconte : « Il aime singulièrement les pièces de Corelli et en a si finement saisi le goût que, les ayant jouées à Rome devant Corelli lui-même, ce grand musicien l'embrassa tendrement et lui fit présent de son archet. »

Du simple point de vue didactique, l'empreinte de Corelli a été profonde et durable. Non seulement des méthodes comme celles de Geminiani et de Carlo Tessarini sont nourries de ses principes, mais on sait que Tartini formait ses propres élèves sur les sonates de l'op. 5, et Giardini affirmait que, de deux élèves de même âge, également doués, commençant leurs études, l'un par Corelli, l'autre par Geminiani ou tout autre grand compositeur, le premier devait certainement devenir le meilleur exécutant. Tous les traités du XVIIIe siècle restent fondés sur son enseignement. Francesco Galeazzi, qui est bien le plus réfléchi et le plus complet des pédagogues, préconise encore, en 1791, l'étude journalière de l'op. 5, et le fait que cet ouvrage a été réédité une trentaine de fois au cours du XVIIIe siècle atteste la persistance de son action. Mais l'influence de Corelli va plus loin que le pur domaine de la technique du violon : elle s'exerce de façon tangible sur de nombreux compositeurs de son temps et de la génération qui a suivi la sienne.

Vivaldi, si différent de lui dans les chefs-d'œuvre de son âge mûr, commence par l'imiter presque servilement. Non seulement son premier recueil de sonates se termine par une *Follia* calquée sur celle de l'op. 5, mais le souvenir de cette *Follia* est sensible dans plusieurs autres pièces du même livre, de même que celui de la *Gavotte* sur laquelle Tartini a bâti son *Art de l'archet* ; plus tard, jusque dans son célèbre *Estro armonico*, le début du largo du *Douzième Concerto* est exactement superposable à celui d'une des sonates de l'op. 5. Laissons volontairement de côté des élèves, tels Giovanni Mossi ou Mascitti, imitateurs avoués et conscients. Il est plus curieux de retrouver, dans deux œuvres au moins de Gasparini, des thèmes à travers lesquels transparaît encore celui de la *Gavotte en fa*, qui semble avoir obsédé, à l'époque, quiconque écrivait pour les archets ; on le retrouve en particulier chez Albinoni, parmi bien d'autres « corellismes ». Il est en vérité impossible d'énumérer tous les Italiens qui ont subi cette influence.

Pour l'Allemagne, une telle liste serait à peine moins longue et non moins prestigieuse. Bach et Haendel sont tous deux en quelque mesure les « obligés » de Corelli. Lecteur infatigable, d'une curiosité musicale illimitée, Bach a connu avant 1715 l'essentiel de la production de Corelli. Non seulement il lui a emprunté un sujet de fugue, mais on constate la pratique qu'il avait de son œuvre dans maints détails de mélodie, de rythme, d'instrumentation. Il faut se hâter d'ajouter que, chaque fois, l'intervention du Cantor se traduit par un élargissement, une maturation des procédés qui leur donne valeur de création originale. Quant à Haendel, initié à Corelli par son maître Friedrich Wilhelm Zachow, il avait copié maints fragments des sonates et concertos : ses propres *concerti grossi* témoignent de cette connaissance, et aussi bien des œuvres vocales comme ce chœur d'*Esther* qui reprend, en le magnifiant, un dessin obstiné du *Douzième Concerto* corellien. Telemann intitule un de ses recueils *Les Corelizantes*. Sans être aussi explicites, Georg Muffat, Johann Joseph Fux, Johann Christoph Graupner, Johann Gottfried Walther et bien d'autres ne dissimulent pas leurs affinités avec celui qu'on appelle déjà « le divin Arcangelo », « l'Orphée de ce temps ».

En Angleterre et en France

C'est peut-être en Angleterre que sa popularité atteint les proportions les plus surprenantes. Ses sonates à trois y sont importées dès 1695 et, lorsqu'en 1700, l'année même où est publié à Rome l'op. 5, des exemplaires en parviennent à Londres, l'éditeur John Walsh met en vente, à peine six semaines plus tard, une édition anglaise, qui sera suivie de beaucoup d'autres. Les meilleurs violonistes insulaires, John Banister, Henry Needler, l'Italien Nicola Matteis, fixé à Londres, plus tard Matthew Dubourg, John Clegg, Christian Festing se consacrent en grande partie à ce répertoire nouveau ; des contrefaçons, des pastiches sortent, à profusion. Peu avant le milieu du XVIII^e^ siècle, un éditeur, ancien commis de Walsh, a sa boutique sur le Strand à l'enseigne *Corelli's Head*.

En France, où un parti musical italianisant s’est formé dans les deux dernières décennies du xviie siècle, animé à Paris par l’abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts, avec des ramifications provinciales fort actives, le jeune François Couperin pastiche, en 1692, sous un anagramme italien, les sonates de Corelli, auxquelles il a voué une admiration qu’il gardera sa vie durant et qui inspirera ses dernières œuvres. Elles sont bien accueillies, le secret en est vite percé. Une vague de snobisme avant la lettre se déchaîne, qu’il faut rattacher à un phénomène social provoqué, à Rome, par l’entourage de Corelli.

Avant sa venue, les violonistes ne jouissaient pas, dans la société mondaine, de la même faveur que certains luthistes, clavecinistes et organistes. Par son talent, sa culture, l’aménité et la noblesse de son caractère, Corelli avait gagné l’amitié du puissant cardinal Ottoboni, de Christine de Suède et de toute l’aristocratie qui gravitait autour d’eux. L’écho en était parvenu en France et en Angleterre, où les violonistes, à de rarissimes exceptions près, étaient traités en valetaille vulgaire. L’exemple de Rome suscita vite un profond changement, une réelle promotion des violonistes dans l’échelle sociale, en même temps qu’une large diffusion de tout le répertoire italien de la sonate et du concerto, lié au nom magique de Corelli. Si bien que cet homme tranquille, ce compositeur discret, auteur d’une œuvre dix fois moins considérable, quantitativement, que celle de ses plus humbles confrères, aura eu, pour l’évolution de la musique et pour la condition des musiciens, une influence profonde, salutaire, durable.

Marc PINCHERLE

Bibliographie

W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Univ. Press, Chapel

Hill (N. C.), 1959
C. Piancastelli, *In onore di Arcangelo Corelli*, Bologne, 1914
M. Pincherle, *Corelli*, Alcan, Paris, 1933, 2e éd. rev. ; *Corelli et son temps*, Paris, Plon, 1954, rééd. Éditions d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982
P. Radcliffe, « Arcangelo Corelli and Antonio Vivaldi », in *The Heritage of Music*, vol. III, Oxford, 1951
M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Ricordi, Milan, 1953
« Studi corelliani. Atti del primo congresso internazionale, Fusignano, 5-8 settembre 1968 », in *Quaderni della rivista italiana di musicologia*, n° 3, Florence, 1972
F. Vatielli, *Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo in arte e vita musicale in Bologna*, Bologne, 1927
P. Venturini, *Arcangelo Corelli*, Fayard, Paris, 2003.

CORELLI FRANCO (1921-2003)

Ténor italien, Franco Dario Corelli naît à Ancône, officiellement le 8 avril 1921, mais cette date est sujette à caution. Un certain flou entoure également ses années de formation ; selon ses dires, il aurait rapidement interrompu ses études musicales au Conservatoire de Pesaro et c'est essentiellement en autodidacte qu'il se serait formé en écoutant des enregistrements de ses grands aînés Caruso, Gigli et Lauri-Volpi. Après avoir remporté un concours de chant au Mai musical de Florence en 1950, il débute sur scène le 26 août 1951, à Spolète, dans le rôle de don José (*Carmen* de Bizet). C'est le commencement d'une fulgurante carrière.

Franco Corelli avait tout pour séduire : la prunelle assassine, le sourire carnassier, la musculature d'athlète... Mais, il fallait être bien sévère ou jaloux de ses dons pour ne pas admirer, au-delà d'un physique avantageux et des manières d'amateur de voitures de sport et de jolies femmes, une vraie bête de scène et l'un des plus grands ténors de l'après-guerre.

Pendant près de trois ans, il se produit dans toute la péninsule italienne. Le 7 décembre 1954, il inaugure la saison de la Scala de Milan en triomphant, au côté de Maria Callas (Giulia), dans Licinio (*La Vestale* de Spontini, mise en scène par Luchino Visconti). Il s'illustrera à la Scala jusqu'au début de 1965, élargissant son répertoire jusqu'à devenir le plus remarquable ténor *lirico spinto* de son temps. Il incarne notamment le Comte Loris Ipanov (*Fedora* de Giordano, avec Maria Callas dans le rôle titre, 1956), Dick Johnson (*La Fanciulla del West* de Puccini, 1956 et 1964), Radamès (*Aïda* de Verdi, 1956, avec Giulietta Simionato, Amneris), Canio (*Paillasse* de Leoncavallo, 1957), Gualtiero (*Il Pirata* de Bellini, 1958, avec Maria Callas, lmogene), Calaf (*Turandot* de Puccini, où le duo qu'il forme avec Birgit Nilsson dans le rôle titre demeure légendaire, 1958, 1960, 1962, 1964-1965), Ernani (*Ernani* de Verdi, 1959, avec Ettore Bastianini, Don Carlo), don José (1959, avec Giulietta Simionato, Carmen), Manrico (*Le Trouvère* de Verdi, 1959), les rôles-titres d'*Andrea Chénier* de Giordano (1960, avec Renata Tebaldi, Maddalena di Coigny), de *Poliuto* de Donizetti (1960-1961, avec Maria Callas, Paolina), Raoul de Nangis (*Les Huguenots* de Meyerbeer, 1962, avec Joan Sutherland, Margherita di Valois), Turiddu (*Cavalleria rusticana* de Mascagni, 1963). Dans Verdi, son répertoire comporte également le rôle-titre de *Don Carlo,* qu'il a abordé à Rome dès 1954, et Don Alvaro de *La Force du destin*, qu'il chante pour la première fois en 1958, au San Carlo de Naples ; il refusera cependant toujours d'incarner Otello, sans doute par crainte d'être comparé à Del Monaco.

Corelli triomphe sur les plus grandes scènes européennes et américaines. Il débute au Covent Garden de Londres en juin 1957 (Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini, avec Zinka Milanov), à la Staatsoper de Vienne en juin 1960 (Andrea Chénier). Le *Trouvère* du 27 janvier 1961 est historique : Corelli chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, en compagnie d'une autre débutante appelée à une grande carrière, Leontyne Price (Leonora) ; en 1962, tous deux triomphent dans ces deux rôles au festival de Salzbourg, dans les représentations légendaires dirigées par Karajan. En 1967, Corelli – malgré une diction française approximative – et Mirella Freni incarnent au Met les rôles-titres de *Roméo et Juliette* de Gounod. Corelli se produira avec la troupe du Met jusqu'en 1975.

Après un ultime Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) à Torre Del Lago, le 13 août 1976, Corelli cesse progressivement de se produire en public, ne donnant plus que quelques concerts. Avec des moyens pratiquement intacts, il se retire en pleine gloire. Franco Corelli meurt à Milan le 29 octobre 2003.

Corelli a souvent été vilipendé par la critique et les puristes pour un certain manque de style, certes réel à ses débuts mais qui ira s'estompant. Les anecdotes abondent, concernant notamment les rivalités qui ont pu l'opposer à ses partenaires ou son tempérament explosif, qui l'a amené à faire le coup de poing en réponse aux sifflets. Il a, il est vrai, manifesté un goût immodéré pour les contre-*ut* interminables déchaînant l'enthousiasme du public, et s'est montré parfois peu respectueux du texte. On gardera plutôt en mémoire la présence scénique, le sombre métal d'un timbre incandescent, la puissance de l'émission vocale conjuguée à un sens raffiné des nuances et des couleurs, la parfaite maîtrise d'un souffle quasi inépuisable.

Pierre BRETON

CORENA FERNANDO (1916-1984)

Né à Genève le 22 décembre 1916 d'un père turc et d'une mère italienne, Fernando Corena, avant de devenir l'une des plus grandes basses bouffes de son époque, commence des études de théologie catholique à l'université de Fribourg. Sur les conseils pressants du chef d'orchestre Vittorio Gui, il décide de se consacrer au chant. Il mène ses études à Milan sous la direction de Enrico Romani. Ses débuts — à l'opéra de Trieste dans le rôle de Varlaam de *Boris Godounov* — datent de 1947. L'année suivante, il est engagé par la Scala de Milan, où il rencontre immédiatement un immense succès. Les plus grandes scènes lyriques italiennes, comme Florence et Vérone, se l'arrachent. En 1953, il s'impose au festival d'Édimbourg dans le rôle-titre de *Falstaff* de Verdi et apparaît, pour la première fois, au Metropolitan Opera de New York — où il chantera pendant vingt-sept saisons, de 1953 à 1980 — sous les habits de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart que met en scène Herbert Graf. Ce rôle demeurera l'un de ses préférés et il s'y fera ovationner dans le monde entier, de Paris à San Francisco, de Londres à Buenos Aires et de Vienne à Chicago. Il triomphe — est-ce la résurgence de son ascendance paternelle ? — dans le truculent Osmin de l'*Enlèvement au Sérail* de Mozart que met en scène Strehler. Ses autres grands rôles appartiennent au répertoire italien, essentiellement à Rossini et Verdi. Fernando Corena a participé à de nombreux enregistrements, parmi lesquels il convient de citer deux opéras de Mozart : *Don Giovanni*, dirigé par Josef Krips, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (avec Hilde Gueden, Cesare

Siepi, Lisa Della Casa, Suzanne Danco ...) et *Les Noces de Figaro*, sous la baguette de Carlos Kleiber, également à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (avec Siepi, Della Casa, Gueden, Danco). La voix superbement colorée de la grande basse suisse s'est éteinte à Lugano, le 26 novembre 1984.

Pierre BRETON

CORIGLIANO JOHN (1938-)

« John Corigliano est un des compositeurs les plus talentueux d’aujourd’hui. Sa façon d’exploiter l’orchestre est habile et imaginative. » Ainsi s’exprimait Aaron Copland en 1985. Corigliano s’est de fait rapidement imposé au tout premier rang des compositeurs américains, une place qui a été confortée par le triomphe, en 1991, de son opéra *The Ghosts of Versailles*, considéré comme une des œuvres majeures de l’art lyrique de la fin du xx^e^ siècle. Son style n’est cependant pas sans être controversé : forte et expressive, offerte à toutes les influences de son temps mais pratiquant un éclectisme sélectif, sa musique a en effet pratiquement toujours été tonale, même à l’époque où beaucoup pensaient que le sérialisme était la seule et unique voie possible. Par ailleurs, à l’instar de nombreux compositeurs américains, Corigliano est un adepte du métissage des musiques classique et populaire : caractérisées par une prodigieuse imbrication d’éléments, ses œuvres apparaissent cependant dénuées de tout artifice, les influences diverses et variées étant mises en œuvre de manière naturelle et spontanée.

Né à New York le 16 février 1938, John Paul Corigliano, Jr., grandit dans la musique : son père, John Corigliano, est premier violon solo de l’Orchestre philharmonique de New York de 1943 à 1966, et sa mère une brillante pianiste. Dès son plus jeune âge, il joue du piano et improvise avec habileté. Il découvre adolescent *Billy the Kid* de Copland : fortement impressionné, il décide de s’essayer à la composition et apprend seul l’orchestration. Malgré les réticences de ses parents, qui ne souhaitent pas que leur fils devienne un musicien professionnel, il entre à l'université Columbia de New York, où il étudie la composition, avec Otto Luening notamment. Il prend également des leçons privées auprès de Paul Creston. Après avoir obtenu son diplôme de *bachelor of arts* en 1959, il mène de front plusieurs activités sans jamais cesser de composer : il est pigiste et programmateur dans des stations de radio new-yorkaises (1959-1964), fait des arrangements de musique rock, collabore avec Leonard Bernstein sur la série d'émissions télévisées de C.B.S. Young People's Concerts (1961-1972), travaille comme producteur pour la firme discographique C.B.S. Masterworks (1972-1973). Il se consacre également à l'enseignement, notamment à la Manhattan School of Music (1971-1986) et à la Juilliard School of Music de New York (à partir de 1992). De 1987 à 1990, il est premier compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Chicago.

John Corigliano publie ses premières œuvres en 1959 : il s'agit de quatre mélodies pour une voix et piano, *Petit Fours*, et d'une pièce pour deux pianos, *Kaleidoscope*. En 1964, le jury du concours de musique de chambre de Spoleto (Italie), dans lequel figurent notamment Walter Piston et Samuel Barber, lui décerne à l'unanimité le prix de la création pour sa *Sonate pour violon et piano*, composée en 1963 : il a été sélectionné parmi plus de cent candidats. Cette œuvre inaugure la première manière de John Corigliano, qui s'inscrit alors dans la lignée de Copland, Samuel Barber, Roy Harris et William Schuman ; cette période culmine dans la symphonie avec chœur et solistes vocaux *A Dylan Thomas Trilogy* (composée entre 1960 et 1976, et qui sera révisée en 1999). En 1967, Corigliano compose *Tournaments : Overture*, pour orchestre, qui manifeste clairement sa non-appartenance à quelque école que ce soit. Le titre de cette pièce fait référence à l'esprit de compétition qui en sous-tend l'écriture, les premiers pupitres et des sections entières de l’orchestre entrant en lice pour confronter leur virtuosité : une fanfare de cuivres annonce le tournoi et une envolée des bois conduit à un choral, qui constitue le matériau fondamental de toute la pièce ; dans la deuxième partie, le compositeur s’ingénie à inverser le thème de ce choral, qui acquiert comme par enchantement le caractère d’une valse légèrement décalée ; subitement émergent cinq instruments solistes qui créent une sorte de miniature se dissipant dans un solo de flûte qui conduit à la réexposition de la valse ; la dernière partie, plus grave, s’ouvre sur un choral confié au piano et aux cordes graves et dont le thème principal est soumis à un traitement fugué. En 1968, la création de son *Concerto pour piano et orchestre* installe un peu plus encore sa réputation.

Au début des années 1970, Corigliano fait la connaissance du poète Richard Wilbur. La collaboration entre les deux artistes produit deux œuvres pour chœur a cappella, *L’Invitation au voyage* (1971) – peinture musicale des poèmes de Baudelaire, que le compositeur illustre par un grand choral immergeant l’auditeur dans l’univers sensuel du poète français – et *A Black November Turkey* (1972).

Le *Concerto pour hautbois* (1975) et, surtout, le *Concerto pour clarinette* (1977) marquent un profond changement de style : Corigliano abandonne la notation traditionnelle, à laquelle il était jusqu’alors attaché, au profit d’une méthode de composition plus abstraite, « architecturale », faisant appel à une grande variété de matériau musical : utilisation de la microtonalité, jeu sur les timbres, emploi de séries et de processus aléatoires... Parmi les œuvres de cette seconde période mentionnons le concerto pour flûte et orchestre *Pied Piper Fantasy* (créé le 4 février 1982 par son commanditaire, le flûtiste James Galway, et l’Orchestre philharmonique de Los Angeles sous la baguette de Myung-Whun Chung), la *Première Symphonie* (créée le 15 mars 1990 par l'Orchestre symphonique de Chicago dirigé par Daniel Barenboim) et la pièce chorale *Of Rage and Remembrance* (1991) – toutes deux dédiées aux victimes du sida –, *Troubadours : Variations pour guitare et orchestre de chambre* (1993), le *Quatuor à cordes* (1995), la *Deuxième Symphonie*, pour orchestre à cordes (créée le 30 novembre 2000 par l'Orchestre symphonique de Boston et Seiji Ozawa), la *Troisième Symphonie, « Circus Maximus »*, pour orchestre à vents (créée le 16 février 2005 par l'ensemble de vents de l'université du Texas, à Austin, et Jerry Junkin) et *Conjurer*, concerto pour percussioniste et orchestre à cordes (créé le 21 février 2008, par la percussionniste Evelyn Glennie et l'Orchestre symphonique de Pittsburgh dirigé par Marin Alsop).

En mai 1980, le Metropolitan Opera de New York avait commandé à Corigliano un opéra pour célébrer son centenaire. Achevé en 1987, *The Ghosts of Versailles* (« Les Fantômes de Versailles »), « grand opera buffa » en deux actes, reçoit un accueil triomphal de la part du public et de la critique lors de sa création, le 19 décembre 1991, sous la direction de James Levine. Le librettiste, William M. Hoffmann, a emprunté ses personnages et les situations à la dernière pièce de la trilogie de *Figaro* de Beaumarchais, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable* (1792). D'une rare complexité, cette œuvre opère sur trois niveaux – le monde des fantômes, le monde de l'histoire, le monde du théâtre – et renvoie à des interrogations sur la nature des révolutions, sur la nature de l'amour et sur celle du temps. Le fantôme de Beaumarchais, qui est tombé éperdument amoureux du fantôme de Marie-Antoinette, tente de changer le cours de l'histoire en faisant représenter un nouvel opéra mettant en scène Figaro, le comte Almaviva, Suzanne, Rosine, Chérubin ; mais ses efforts pour sauver la reine de la guillotine seront vains. Dans un style général hérité du romantisme, la partition intègre avec beaucoup de finesse de nombreuses références musicales : le Mozart des *Noces de Figaro* et le Rossini du *Barbier de Séville*, bien entendu, Puccini et Richard Strauss, mais aussi la technique des douze sons ainsi que les micro-intervalles de quarts de ton. Corigliano est décidément un compositeur inclassable.

Juliette GARRIGUES

CORNELIUS PETER (1824-1874)

Le compositeur, poète et critique musical allemand Peter Cornelius demeure comme l’auteur de l’opéra-comique *Le Barbier de Bagdad*, dont la popularité durable dans les pays germaniques ne doit pas éclipser sa production de lieder, une des plus importantes de la seconde moitié du XIXe siècle.

Fils de deux comédiens, Carl August Peter Cornelius voit le jour le 24 décembre 1824 à Mayence, dans le grand-duché de Hesse-Darmstadt. Suivant l’exemple de ses parents, il se produit très jeune sur les planches, tout en étudiant la musique. Violoniste dans un orchestre de théâtre, il décide de se tourner vers la composition, qu’il étudie à Berlin de 1844 à 1849, auprès de Siegfried Dehn. Il fréquente à Berlin des personnalités de haute stature : Alexander von Humboldt, les frères Grimm, Friedrich Rückert, Paul Heyse, Felix Mendelssohn, Joseph von Eichendorff, Hans von Bülow... Il devient critique musical pour des journaux berlinois. En octobre 1853, il rencontre à Bâle Richard Wagner. Entre 1853 et 1859, il vit à Weimar, où il appartient au cercle de Franz Liszt et de la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein ; il traduit en allemand des conférences de Liszt données en français ainsi que des articles d’Hector Berlioz pour la revue *Neue Zeitschrift für Musik*, organe de la Neudeutsche Schule (Nouvelle École allemande). En novembre 1856, Peter Cornelius commence à composer *Der Barbier von Bagdad* (*Le Barbier de Bagdad*), opéra en deux actes sur un livret de sa main inspiré d’un conte des *Mille et Une Nuits*, « L’Histoire du tailleur ».

Lors de sa création au Grossherzogliches Hoftheater de Weimar, le 15 décembre 1858, sous la direction de Liszt, l’ouvrage essuie un échec cuisant – non pas à cause de sa qualité, mais du fait d’une cabale dirigée contre Liszt, et qui amènera ce dernier à remettre sa démission au grand-duc. Il ne sera plus représenté du vivant de Cornelius, et sera révisé et réduit à un acte par Felix Mottl, qui crée cette version le 1er février 1881 à Karlsruhe ; celle-ci sera elle-même complétée par Hermann Levi et créée le 15 octobre 1885 à Munich. La version originale triomphera le 10 juin 1904, à Weimar, et son succès, dès lors, ne se démentira plus.

D’avril 1859 à la fin de 1864, Peter Cornelius vit à Vienne, où il se lie d’amitié avec Wagner. En 1865, il accompagne ce dernier à Munich et devient lecteur du roi Louis II de Bavière et professeur d’harmonie et de rhétorique à la Königliche Musikschule (École royale de musique), dirigée par Hans von Bülow. Peter Cornelius composera deux autres ouvrages lyriques : le drame *Der Cid* (sur un livret qu’il adapte d’après les œuvres homonymes de Guillén de Castro y Belivís, de Pierre Corneille et de Johann Gottfried Herder, créé au Hoftheater de Weimar le 21 mai 1865, révisé par Hermann Levi en 1891 et recréé par celui-ci à Munich en 1893) et *Gunlöd* (sur un livret du compositeur inspiré de l’*Edda*) ; ce dernier opéra, inachevé à la mort de Cornelius, le 26 octobre 1874, à Mayence, manifeste l’influence de Wagner ; il sera terminé par Karl Hoffbauer et Eduard Lassen et créé au Hoftheater de Weimar le 6 mai 1891.

Poète lyrique mineur, Peter Cornelius a mis en musique nombre de ses propres poèmes – parmi lesquels *Trauer und Trost*, opus 3 (1854), *Vater unser*, opus 2 (1854-1855), *Weihnachtslieder*, opus 8 (1856), et *Brautlieder* (1856) – ainsi que des poèmes ou textes de Shakespeare, Cervantès, Heinrich Heine, Adelbert von Chamisso, Ludwig Uhland, Friedrich Hölderlin, Annette von Droste-Hülshoff... Sa sensibilité apparaît dans ces quelque 80 lieder, dont l’écriture pianistique raffinée, les harmonies novatrices et le chromatisme annoncent Hugo Wolf. Il a écrit de nombreux lieder pour deux voix, dont il faut citer les *Trois Duos*, pour soprano et baryton, opus 6 (1861-1862), et des chœurs.

E.U.

CORNYSH WILLIAM (vers 1468-1523)

Compositeur, poète, auteur dramatique et comédien anglais, William Cornysh fut l’un des musiciens favoris de la cour de Henri VIII.

La jeunesse de William Cornysh (également orthographié Cornyshe ou Cornysshe) est mal connue. Né à East Greenwich, il est peut-être le fils de William Cornysh (mort vers 1502), maître de chœur à l’abbaye de Westminster (vers 1479-1491) et Gentleman de la Chapelle royale, groupe chargé d’enseigner aux jeunes garçons l’art du chant et de la comédie. William Cornysh fils est associé à la Chapelle royale dès 1496 et, en 1508 ou 1509, y succède à William Newark en tant que maître des enfants. Lorsque le roi Henri VIII se rend en France en 1513, Cornysh y emmène les membres de la Chapelle royale, puis renouvelle l’expérience en 1520 au camp du Drap d’or, où le groupe reçoit un accueil favorable. Dramaturge, Cornysh monte aussi sur scène pour jouer dans les pièces, masques et spectacles historiques qu’il signe ; il sera ainsi l’un des principaux comédiens de la cour de 1508 à 1516. Parmi ses œuvres musicales figurent notamment quatre motets complets et un Magnificat, ainsi que de nombreuses chansons sacrées et profanes. Un des poèmes qu’il compose tandis qu’il est enfermé pour calomnie dans la prison de Fleet Street, publié dans un recueil de John Skelton, est parfois attribué à tort à ce dernier. William Coruysh meurt vers le mois d’octobre 1523, dans le Kent, peut-être dans le manoir de Hylden que le roi lui avait offert en récompense de ses services.

E.U.

CORRETTE MICHEL (1709-1795)

L'un des précurseurs de la symphonie française à qui l'on doit de nombreux concertos, surtout pour instruments à vent ; il est le premier en France à avoir publié un concerto pour flûte (opus 4). Son père, Gaspard Corrette, composa notamment une *Messe du huitième ton pour l'orgue à l'usage des dames religieuses et utile à ceux qui touchent l'orgue* (1703) : elle est conforme au style du temps et l'on peut apprécier les indications qu'il donne dans *Meslange des jeux de l'orgue* ; il fut organiste à Rouen.

Michel Corrette naquit à Rouen et mourut à Paris. À l'âge de dix-sept ans, il était déjà titulaire d'une des tribunes parisiennes réputées, celle de Sainte-Marie-Magdeleine-en-la-Cité. En 1737, il fut organiste du grand prieur de France ; en 1750, des jésuites de la rue Saint-Antoine ; en 1759, du prince de Condé et, en 1780, du duc d'Angoulême. 1l écrivit deux *Livres d'orgue* (1737 et 1750), le *Nouveau Livre de noëls pour le clavecin ou l'orgue* (1753) et *Douze Offertoires pour orgue* (1764). La plupart de ces pages sont courtes, conformément à ce qu'on attendait aux offices de l'intervention de l'organiste (préludes sur plein-jeu à la française, fugues sur les anches, duos, trios, etc.). Avec Jean-François Tapray (1738-1819), Claude Balbastre (1727- 1799), Nicolas Séjan (1745-1819), Michel Corrette est de ceux qui conduisent la musique d'orgue vers un style de virtuosité légère, plus tourné vers la prouesse ou l'inattendu sonore qu'inspiré par le service de la liturgie. C'est lui qui, inventant, si l'on peut dire, la technique du *cluster*, imite l'orage en mettant, dit-il, « sur la dernière octave des pédales de trompette et de bombarde une planche que le pied baisse à volonté ». En comparant son œuvre à celle de ses prédécesseurs (Grigny, Couperin) ou de ses contemporains allemands, on est tenté d'y voir le fruit d'une décadence. Corrette a été, toutefois, l'un des premiers musiciens français à adopter le pianoforte (*Divertissement pour le clavecin ou le pianoforte*, 1780). Dans sa musique vocale, profane ou sacrée (messes, motets, *Leçons de ténèbres, Le Délassement de l'esprit, Recueils de divertissements de l'Opéra-Comique, Cantatilles*, etc.), il fait la part belle au décoratif et à l'agréable. Mais c'est sa production de musique instrumentale qui est la plus importante (nombreuses sonates ou concertos à deux ou à trois et jusqu'à six instruments, concertos comiques, fantaisies pour les vielles, les musettes, etc., concertos de Noël).

Dans ses œuvres, où l'on sent parfois l'influence de Vivaldi, l'harmonie demeure plutôt monotonale, la mélodie fraîche et légère, la structure simple et ordonnée, les répétitions variées. Corrette est un compositeur habile et il sait répondre au goût du jour tout en acceptant les innovations instrumentales de son temps. À signaler enfin sa production féconde d'écrivain pédagogue ; on lui doit des méthodes pour violon (1738), violoncelle (1741), pardessus de viole (1748), guitare (1762), mandoline (1772), harpe (1774), quinton ou alto (1782), vielle (1783), flûte à bec (1784), ainsi qu'un traité pratique, *Le Maître du clavecin pour l'accompagnement* (1753). Au xx^{e} siècle, Darius Milhaud a écrit une *Suite d'après Corrette* pour trio d'anches, en hommage au compositeur fécond de musique de chambre.

Pierre-Paul LACAS

CORTOT ALFRED (1877-1962)

Introduction

Aussi insaisissable que ces *Papillons* de Schumann qu'il a tant joués, Alfred Cortot a voulu s'abandonner à toutes les musiques, à toutes les aventures, quitte à s'y brûler parfois les ailes. Une curiosité jamais apaisée, une soif de beauté toujours plus vive au fil des années en font l'une de ces personnalités vif-argent qui glissent entre les limites des définitions et s'évadent des portraits les plus fidèles. De l'orchestre au piano, de l'enseignement à l'écriture, de Richard Wagner à Claude Debussy, Alfred Cortot n'a jamais accepté la contrainte des modes, des clans, des spécialités. Aujourd'hui encore il fascine par cette fringale de liberté, cette vie puissante qui emplit ses interprétations jusqu'aux plus tardives.

Alfred Cortot en 1910. *Pianiste de génie, Alfred Cortot donna des interprétations magistrales de Debussy et Chopin. Sous le régime de Vichy, il accepta des responsabilités administratives visant à réorganiser en profondeur le secteur de la musique.*

• Le philtre wagnérien

Alfred Denis Cortot naît à Nyon (Suisse) le 26 septembre 1877. Aucun don précoce ne le signale à l'admiration des siens et ses études musicales seront plus la conséquence d'une décision familiale que la réponse à une irrésistible aspiration. À Genève, où les Cortot s'établissent en 1882, ses sœurs guident ses premiers contacts avec le clavier. Mais, bien vite, c'est à Paris que la famille se fixe. Le jeune Alfred entre en novembre 1887 dans la classe préparatoire au Conservatoire que dirige un ancien élève de Chopin, Émile Decombes. Il y côtoie Reynaldo Hahn, Édouard Risler, Lazare-Lévy et Maurice Ravel. Ses premiers résultats n'en font pas

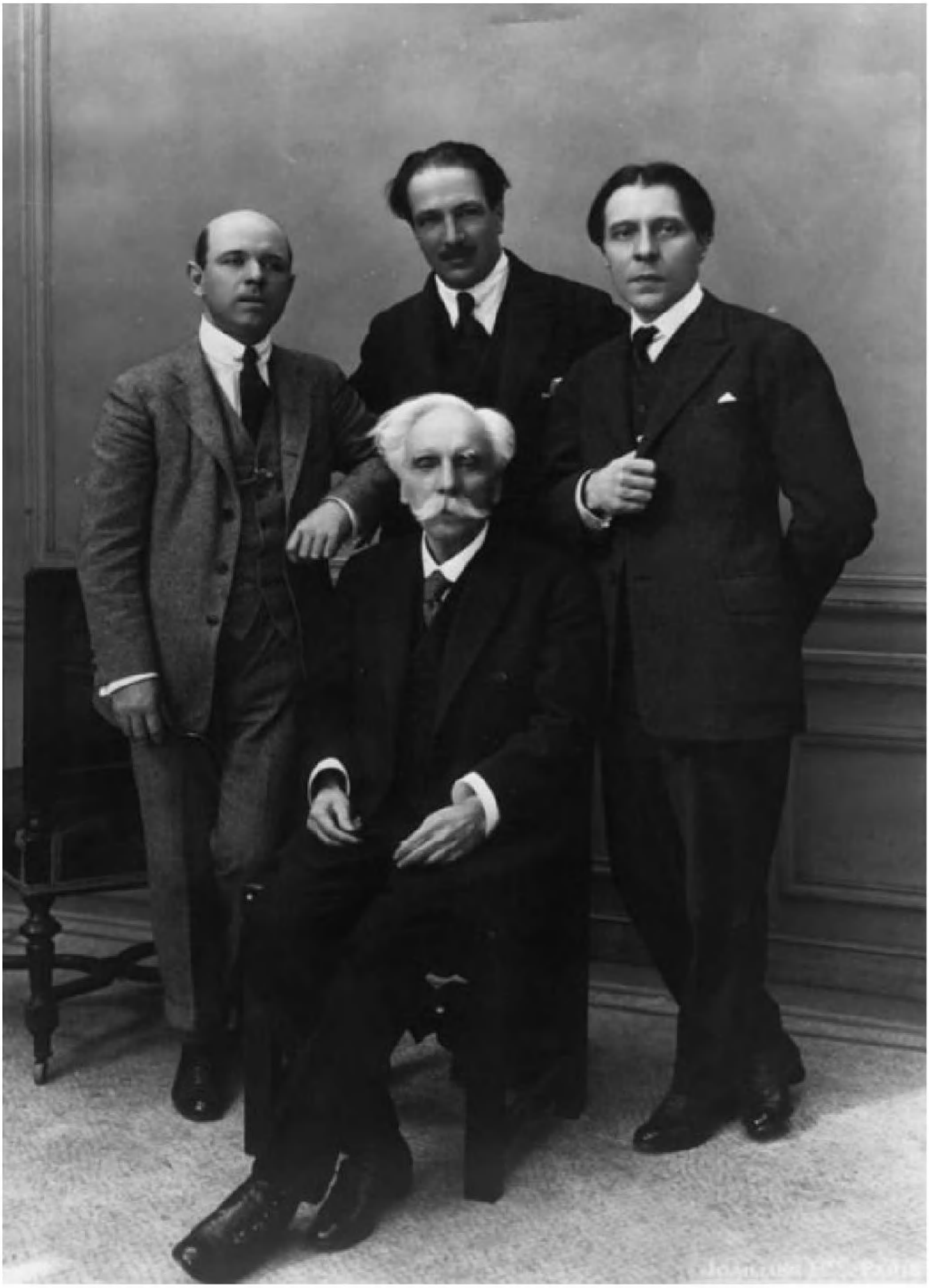
Copyrighted material

un enfant prodige : échec en 1888 et 1889, troisième médaille dernier nommé en 1890, première médaille en 1891, deuxième médaille en 1892... L'année même où sa jolie voix de soprano lui permet de participer en soliste, avec Louis Aubert, au *Stabat Mater* de Palestrina et à la *Messe* de César Franck, il entre enfin, en octobre 1892, dans la classe supérieure qu'anime Louis Diémer. Plus que son prestigieux professeur, c'est un assistant, Édouard Risler, son aîné de quatre ans à peine, qui marquera à jamais les conceptions musicales d'Alfred Cortot. Dès 1894, il aborde la musique de chambre avec Jacques Thibaud et Jules Boucherit, rencontre Georges Enesco, joue devant Anton Rubinstein, mais n'obtient qu'un premier accessit. En 1895, il travaille l'harmonie avec Raoul Pugno mais ne décroche aucune récompense. Enfin, en 1896, il remporte avec éclat un premier prix à l'unanimité, seul nommé avec une *Quatrième Ballade* de Chopin qui aura toujours sa préférence.

Dès cette époque il est littéralement envoûté par la musique de Wagner, communiant avec Risler dans cette dévorante religion. Avec lui, sur un piano double – sorte de piano tombé en désuétude qui associe à une caisse de résonance unique deux claviers, deux mécaniques et un double jeu de cordes –, il impose dans ses programmes, avec une obstination passionnée, les transcriptions de ses opéras. Année charnière, 1896 l'est à bien des égards : première tournée en province, rencontre avec Saint-Saëns et, grâce à la comtesse de Greffulhe, avec Fauré, qui ne cessera de protéger ce remuant musicien. Mais 1896, c'est surtout le premier des pèlerinages à Bayreuth, qu'il renouvellera en 1897 et 1901. Risler et lui s'y multiplient comme répétiteurs, souffleurs et chefs de chœur sous la direction de Hans Richter. Extase suprême, Alfred Cortot est introduit à Wahnfried et interprète Liszt devant Cosima Wagner, dont il deviendra l'un des familiers. Vue de ces hauteurs mystiques, la carrière de pianiste virtuose lui apparaît soudain bien mesquine. Aussi, malgré de brillants débuts internationaux – un concert à deux pianos puis un récital Beethoven en soliste à Berlin (1898) –, il la délaisse pour s'adonner sans retenue à la direction d'orchestre et se laisser envahir par le puissant charme wagnérien. En 1899, il est le chef de chant que choisit Charles Lamoureux pour donner la première française de *Tristan et Isolde*, au Nouveau-Théâtre, à Paris. Quelques mois après, Alfred Cortot prend la succession du grand chef français qui vient de disparaître (1899). C'est donc lui qui crée à Paris *Le Crépuscule des dieux* (15 mai 1902), l'année même de la première représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, partition dont la beauté novatrice ne lui échappera pas. En 1903, il dirige des extraits de *Parsifal*, prenant ainsi le risque d'une brouille avec Cosima, qui revient sur l'accord qu'elle lui avait donné.

On le retrouve à la tête de l'Association symphonique de Lille ; il fonde l'Association des grandes auditions chorales (1904), puis l'Association des concerts Alfred Cortot (1904-1905) et donne, entre 1904 et 1908, deux concerts symphoniques annuels à la Société nationale de musique. L'originalité du répertoire qu'il choisit de défendre – *Poème de l'amour et de la mer* d'Ernest Chausson, *Hymne à la justice* d'Albéric Magnard, *Missa solemnis* de Beethoven, *Faust-Symphonie* et les poèmes symphoniques de Liszt, la création en 1904 du prélude symphonique *Résurrection* d'Albert Roussel, la première audition complète en France du *Requiem allemand* de Brahms – démontre une fois de plus l'étendue de sa curiosité et la sûreté de son goût. Mais, depuis plusieurs années déjà, les difficultés financières nées de l'ambition de ses programmes symphoniques l'avaient amené à reprendre son activité de pianiste. À l'occasion de son premier récital au Queen's Hall de Londres (1903), il grave ses premiers disques : des lieder avec Félia

Litvinne et l'*Invitation à la valse* de Weber. On l'entend beaucoup dans ces salons qui font et défont alors les carrières musicales. Il y fréquente Duparc, Chausson, Debussy et y accompagne au piano de grands chanteurs comme Ernest Van Dyck, Félia Litvinne, Marya Freund, Charles Panzéra, Claire Croiza, Germaine Lubin ou Maggie Teyte. De récital en récital se construit très vite une réputation de grand beethovénien. En 1905, dans la maison de cet amateur passiouné de musique qu'était Léon Blum, il fonde l'illustrissime trio Cortot-Thibaud-Casals. Le trio ne se séparera qu'à la Seconde Guerre mondiale, offrant à la postérité, en sonate ou en trio, les plus merveilleuses leçons de musique de chambre qui se puissent imaginer. Par la suite, le trio ne se reconstituera que de manière éphémère, Pierre Fournier remplaçant Pablo Casals. Gabriel Fauré l'appelle au Conservatoire de Paris pour remplacer Raoul Pugno, poste qu'il occupera de 1907 à 1919. L'importance de son activité professorale n'arrive guère à freiner le rythme de sa vie de concertiste : il travaille le *Burleske* de Richard Strauss avec le compositeur et promène dans toute l'Europe les concertos de Saint-Saëns. Membre du Service d'action artistique à l'étranger pendant la Première Guerre mondiale, il effectue une première tournée aux États-Unis. En 1919, il joue la *Ballade* de Fauré devant son auteur et crée la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy. Cette même année, il fonde avec Auguste Mangeot l'École normale de musique où il va attirer l'élite des musiciens : Wanda Landowska (clavecin), Marguerite Long et Blanche Selva (piano), Reynaldo Hahn (chant), Marcel Dupré (orgue), Lucien Capet et Jacques Thibaud (violon), André Hekking et Pablo Casals (violoncelle), Philippe Gaubert (flûte), Igor Stravinski puis Arthur Honegger (composition). À l'apogée de ses moyens techniques et musicaux, Alfred Cortot est fêté dans le monde entier : première audition américaine du *Troisième Concerto pour piano et orchestre* de Rachmaninov en présence du compositeur (1920) avant d’en réaliser la première parisienne sous la direction de Koussevitsky (1921), tournée en Allemagne en 1922 où il donne le concerto de Schumann sous la baguette de Furtwängler. Outre les œuvres dont le disque a gardé la trace, il joue à cette époque un répertoire à la fois virtuose et musicalement exigeant, où voisinent les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* de Brahms, la sonate *Hammerklavier* de Beethoven et la *Sonate* de Dukas.



Gabriel Fauré, Pablo Casals, Jacques Thibaud et Alfred Cortot. *Le trio formé par Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violon) et Pablo Casals (violoncelle) compte parmi les formations de musique de chambre majeures du début du XX*^{e} *siècle. Ce trio est ici en compagnie de Gabriel Fauré en*

Copyrighted material

1923, après une exécution du «Trio pour piano, violon et violoncelle, opus 120», de ce dernier. De gauche à droite, debout: Casals, Thibaud et Cortot.

Mais, derrière le piano, l'orchestre n'est jamais loin et l'appel des œuvres contemporaines toujours aussi pressant. En 1928, il participe avec Ernest Ansermet et Louis Fourestier à la naissance de l'Orchestre symphonique de Paris, qu'il dirigera pendant sa première saison. Il fonde en 1929 les Concerts privés de l'École normale où, avec le concours de l'orchestre de chambre de l'école, il se bat sans compter pour Martinu, Enesco, Milhaud, Hindemith, Janáček, Honegger, Mahler, Debussy, Roussel, Ibert... En 1934, il crée l'Orchestre de la société philharmonique de Paris qui se distinguera par l'audace de ses programmes : *Concertos brandebourgeois* de Bach, *Légende de sainte Élisabeth* de Liszt mais aussi des pages de Stravinski, Bartók, Prokofiev, Berg et Malipiero. Il met la même intransigeante passion à défendre les jeunes interprètes : il quitte avec éclat le jury du concours international de Vienne, qui ose refuser en 1933 le premier prix à Dinu Lipatti.

• De l'ombre à la résurrectiou

Surviennent la guerre et l'Occupation. Cet homme dont la sensibilité est nourrie de ce que la culture allemande a de plus exaltant ne peut imaginer que, derrière le respect dont on l'entoure, le national-socialisme dissimule l'horreur au quotidien et l'assassinat de cette âme germanique que, de Goethe à Beethoven, il a tant aimée. Il accepte alors divers postes administratifs (haut-commissaire aux Beaux-Arts, directeur artistique des Services de la jeunesse) sous les gouvernements Pétain et Laval. Il fait sa rentrée à Paris en 1941 et participe avec Jacques Thibaud à un gala organisé par la Propagandastaffel. Il accepte enfin, en juin 1942, l'engagement que lui offre Furtwängler et il se produit à Berlin, Leipzig, Hambourg, Munich et Stuttgart.

En septembre 1944, il est arrêté puis condamné, sous la pression de l'opinion publique, à une année d'interruption de carrière. Après un premier retour à Tours (1946), il fait une rentrée plus que houleuse à Paris en janvier 1947. Blessé jusqu'au fond de l'âme, il annule tous ses concerts, s'installe à Lausanne et entame une interminable procédure judiciaire contre le Syndicat des musiciens, qu'il ne gagnera, en cassation, qu'en 1954. Réhabilité, il rejoue salle Pleyel le 17 octobre 1949 pour le centenaire de Chopin et, malgré une opération des yeux, reprend sa trépidante carrière. Entre 1944 et 1958, il donne plus de 970 récitals... Certes la main défaille maintenant de plus en plus souvent, mais le musicien n'a pas pris une ride. En 1955 il enregistre pour Radio Lausanne une série de dix entretiens. Son dernier concert, le 10 juillet 1958 à Prades, a toute la valeur d'un symbole : après plus de vingt ans de séparation artistique, il retrouve son compagnon des premiers jours, Pablo Casals. Il consacre ses dernières années à l'enseignement et meurt à Lausanne le 15 juin 1962.

Collectionneur averti de livres rares et d'autographes musicaux, Alfred Cortot est aussi un écrivain de grand style et de vaste culture. Il signe deux ouvrages : *La Musique française de piano* (1930) et *Aspects de Chopin* (1949). Le professeur laisse, outre la sténographie de certains cours d'interprétation, une méthode de piano – *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928) – et, surtout, soixante-seize fascicules d'éditions de travail portant sur des œuvres de Chopin, Schumann, Schubert, Liszt, Weber et Mendelssohn. Chaque partition y est assortie de doigtés, annotée de commentaires et complétée par des exercices préparatoires. Le talent et parfois le génie de ses élèves – Dinu Lipatti, Eric Heidsieck, Thierry de Brunhoff, Dino Ciani et Clara Haskil, avec qui pourtant il ne s'entendait guère – donnent l'exacte mesure de la qualité de son enseignement. Alfred Cortot redécouvre les *Études symphoniques* posthumes ainsi que la première version du final de la *Sonate en sol mineur* de Schumann et réalise une nouvelle instrumentation des concertos pour piano de Chopin. Fauré, qui lui dédie sa *Fantaisie*, et Roussel son *Poème de la forêt* reconnaissent en lui l'ardent défenseur de la musique française qu'il n'a jamais cessé d'être.

• L'art de Cortot

Du chef d'orchestre, il ne nous reste que très peu de traces sonores : un *Concerto brandebourgeois*, des bribes de Purcell et Vivaldi et le *Double Concerto* de Brahms avec Jacques Thibaud et Pablo Casals, mais aussi le bien modeste Orchestre de Barcelone. Rien qui, en définitive, puisse nous permettre d'apprécier objectivement son talent. Les enregistrements, hélas trop peu nombreux, qui réunissaient autour de lui ses complices de toujours Jacques Thibaud et Pablo Casals pour de mémorables séances de musique de chambre, témoignent pour l'éternité des miracles que peuvent accomplir l'accord parfait des sensibilités et l'humilité devant la musique. Le pianiste a été fort heureusement mieux servi par le disque. On lui a parfois reproché certaines approximations techniques et, notamment vers la fin de sa vie, la multiplication de fausses notes. C'est oublier que le début du xx^{e} siècle ne faisait pas du respect sourcilleux de la partition sa valeur absolue et que les techniques d'enregistrement de l'époque ne permettaient pas, comme aujourd'hui, de gommer artificiellement ces « scories » qui sont le lot de tous les grands tempéraments. C'est aussi faire bien peu de cas de l'une des plus grandes figures du piano. Franck et

Debussy trouvent en lui un interprète inégalé, un coloriste subtil et sensible qui, sous l'élégance et la clarté du trait, fait affleurer cette émotion retenue qui est la signature de toute la musique française. Chopin, il ne le joue pas, il le respire. Et de réécouter encore et encore cet inimitable rubato, ce toucher de velours, la suprême simplicité de ce phrasé qui puise aux sources mêmes du chant. D'élans lyriques en méditations passionnées, Chopin renaît sous ses doigts avec une liberté, un naturel, une chaleur dans la confidence qui restent uniques. Et que dire de ces Schumann dont l'Allemagne elle-même lui demandait le secret ? Alfred Cortot y livre sans doute le plus profond de son art. Il y mêle avec une rare intensité la violence fébrile, la rêverie crépusculaire, la pulsation syncopée, et ce calme naïf que l'on voit aux regards d'enfants. Dans ce pays mystérieux parle le poète.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. CORTOT, *Principes rationnels de la technique pianistique,* Salabert, Paris, 1928, rééd. Durand-Salabert-Eschig, Paris ; *La Musique française de piano,* Rieder, Paris, 1930, rééd. P.U.F., Paris, 1981 ; *Aspects de Chopin,* Albin Michel, Paris, 1949, rééd. fac-similé, *ibid.*, 1980 ; *Cours d'interprétation. Recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry,* R. Legouix, Paris, 1930, rééd. Slatkine, Paris, Genève, 1980
B. GAVOTY, *Alfred Cortot,* Buchet-Chastel, Paris, 1977
Y. LEFÉBURE, « Cortot, le poète du clavier », in *Revue internationale de musique,* n° 5-6, pp. 903-906, 1939
T. MANSHARDT, *Aspects of Cortot,* Appian Publications, Hexham (Northumberland), 1994
C. TIMBRELL, *French Pianism : An Historical Perspective*, Kahn & Averill, Londres, 1992, 2e éd. revue et augmentée, 1999
J.-L. TINGAUD, *Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes,* J. Lyon, Paris, 2000.

COSSUTTA CARLO (1932-2000)

Ténor italien. Élevé en Argentine, où il étudie le chant auprès de Manfredo Miselli, Mario Melani et Arturo Wolken, il débute en 1958 au Teatro Colón de Buenos Aires, dans le rôle de Cassio (*Otello*) ; il y crée le 24 juillet 1964 le rôle-titre de *Don Rodrigo* d'Alberto Ginasrera. Il entame ensuite une carrière européenne, débutant en 1964 dans le rôle du Duc de *Rigoletto*, au Covent Garden de Londres, où il chantera en 1965 Turiddu dans *Cavalleria Rusticana* et, en 1968, le rôle-titre de *Don Carlo*. Il est invité à la Scala de Milan, à l'Opéra de Vienne (où il interprète Pollione dans *Norma* au côté de Montserrat Caballé), dans les principaux opéras allemands, à l'Opéra-Garnier, où il chante notamment Verdi (Manrico du *Trouvère* en 1975, Ismaele dans *Nabucco* en 1979) ; en 1991, il chantera à l'Opéra-Bastille Samson dans *Samson et Dalila*. En 1973, il débute au Metropolitan Opera de New York, dans le rôle de Pollione. Impressionnant dans les rôles verdiens grâce à une voix profonde et puissante (Manrico, Gabriele Adorno dans *Simon Boccanegra*, Macduff dans *Macbeth*, Don Carlo), il est un des meilleurs interprètes de sa génération du rôle-titre d'*Otello*, qu'il chante au Covent Garden dans la mise en scène de Franco Zeffirelli et enregistre en 1977 avec Georg Solti à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

E.U.

COSTELEY GUILLAUME (1531 env.-1606)

Célèbre compositeur de chansons de la fin du XVIe siècle, Guillaume Costeley naît sans doute à Pont-Audemer et exerce auprès de Charles IX les fonctions (qu'il conservera sous Henri III) d'organiste et de valet de chambre. En 1571, on le trouve à Évreux, où il résidera principalement jusqu'à sa mort (survenue dans cette ville), et où il fonde en 1575 le fameux concours de composition connu sous le nom de Puy de musique d'Évreux. De son œuvre d'orgue ne subsiste qu'une seule pièce, intitulée *Fantaisie sur orgue ou espinette*. Il publia la première de ses chansons dès 1552. La plupart parurent en 1570, chez Le Roy et Ballard, en un recueil portant le titre de *Musique de Guillaume Costeley*, et comprenant quatre-vingt-quinze chansons à quatre voix, sept à cinq voix, une à six voix et trois motets. Une quarantaine d'autres sont réunies dans divers recueils du temps. Grand humaniste, ami de Baïf et de Rémy Belleau, il fit le lien entre les dernières œuvres de Janequin et les courants italianisants de la fin du siècle, ce dont témoignent en particulier la forme strophique assez souvent utilisée par lui et l'importance qu'il accorda à l'écriture verticale. Il se livra, non seulement pour les voix, mais pour les instruments, à de curieuses expériences en tiers de ton.

Marc VIGNAL

COSTELLO ELVIS (1954-)

Fils de musiciens, le chanteur-compositeur britannique Elvis Costello (de son vrai nom Declan Patrick MacManus, né le 25 août 1954 dans le faubourg de Paddington, à Londres) baigne dès son enfance dans un milieu musical où se mêlent de nombreux courants anglais et américains, de la musique de danse au jazz en passant par les Beatles. Au début des années 1970, il vit à Londres. Il enregistre des disques de démonstration et se produit dans des petites salles, tout en travaillant comme programmeur informatique. Il rencontre Nick Lowe, bassiste du groupe de pub-rock Brinsley Schwarz, qui le met en relation avec Jake Riviera, l'un des responsables du label indépendant Stiff Records. En 1977, Lowe produit le premier album de Costello, *My Aim Is True*, qui remporte un succès commercial et auprès de la critique. Costello allie le cynisme et l'énergie des groupes punk comme les Sex Pistols et les Clash avec une écriture plus littéraire, sur des morceaux pop intelligents, remplis de jeux de mots, où il passe avec aisance d'un style mélodique à un autre.

Après le succès de *My Aim Is True*, Costello constitue son groupe de musiciens, The Attractions, avec Steve Nieve aux claviers, Pete Thomas à la batterie et Bruce Thomas à la basse. Sur les premiers albums enregistrés avec The Attractions – *This Year's Model* (1978), *Armed Forces* (1979) et *Get Happy ! !* (1980) –, Costello et Lowe créent un mélange guitare-claviers particulier, en s'inspirant d'artistes des années 1960 comme Booker T. & the MG's. Les titres les plus remarquables de cette période – morceaux rock comme *This Year's Girl* et *Lip Service*, morceaux pop d'un optimisme trompeur comme *(The Angels Wanna Wear My) Red*

Shoes, morceaux vigoureux aux inflexions soul comme *Black and White World* – se caractérisent par des lignes mélodiques séduisantes accompagnées par une guitare rythmique énergique et un style vocal élaboré. Costello explore la rencontre entre le pouvoir et l'intime, souvent à travers le prisme de la déception amoureuse.

Au cours des années 1980, Costello élargit sa palette en travaillant avec différents producteurs qui créent des arrangements plus complexes. C'est de cette époque que date le tube *Everyday I Write the Book* (1983). Des albums comme *Trust* (1981) et *Imperial Bedroom* (1982) sont très bien accueillis par la critique. Le début des années 1980 est également une période de tâtonnements : Costello s'essaye à la country dans *Almost Blue* (1981) et sort *Goodbye Cruel World* (1984), deux albums qui remportent un succès critique et commercial mitigé. En 1985, Costello divorce de sa première femme et se remarie l'année suivante avec Cait O'Riordan, la bassiste du groupe britannique The Pogues. Après son mariage, Costello enregistre *King of America* (1986), qui marque un tournant stylistique radical. Produit par T-Bone Burnett, l'album se distingue par des arrangements acoustiques sobres et un style lyrique plus direct. Costello continue à explorer de nouveaux sons dans l'album suivant, *Spike* (1989). Dans les textes de ces deux albums, il aborde le rôle de l'artiste dans la culture populaire, mêlant l'imaginaire culturel contemporain à des allusions littéraires classiques et modernes. Il adopte un style lyrique fragmenté, dissonant. L'influence de poètes modernes, tel T. S. Eliot, est manifeste dans des chansons visionnaires comme *...This Town...* sur *Spike* et *Couldn't Call It Unexpected #4* sur *Mighty Like a Rose* (1991).

Dans les années 1990, Costello poursuit ses expériences avec des genres musicaux très divers, allant du rock pur à des œuvres expérimentales comme le cycle *The Juliet Letters* (1993), enregistré avec un quatuor à cordes, et *Painted from Memory* (1998), écrit avec le compositeur Burt Bacharach.

E.U.

COUPERIN LES

Introduction

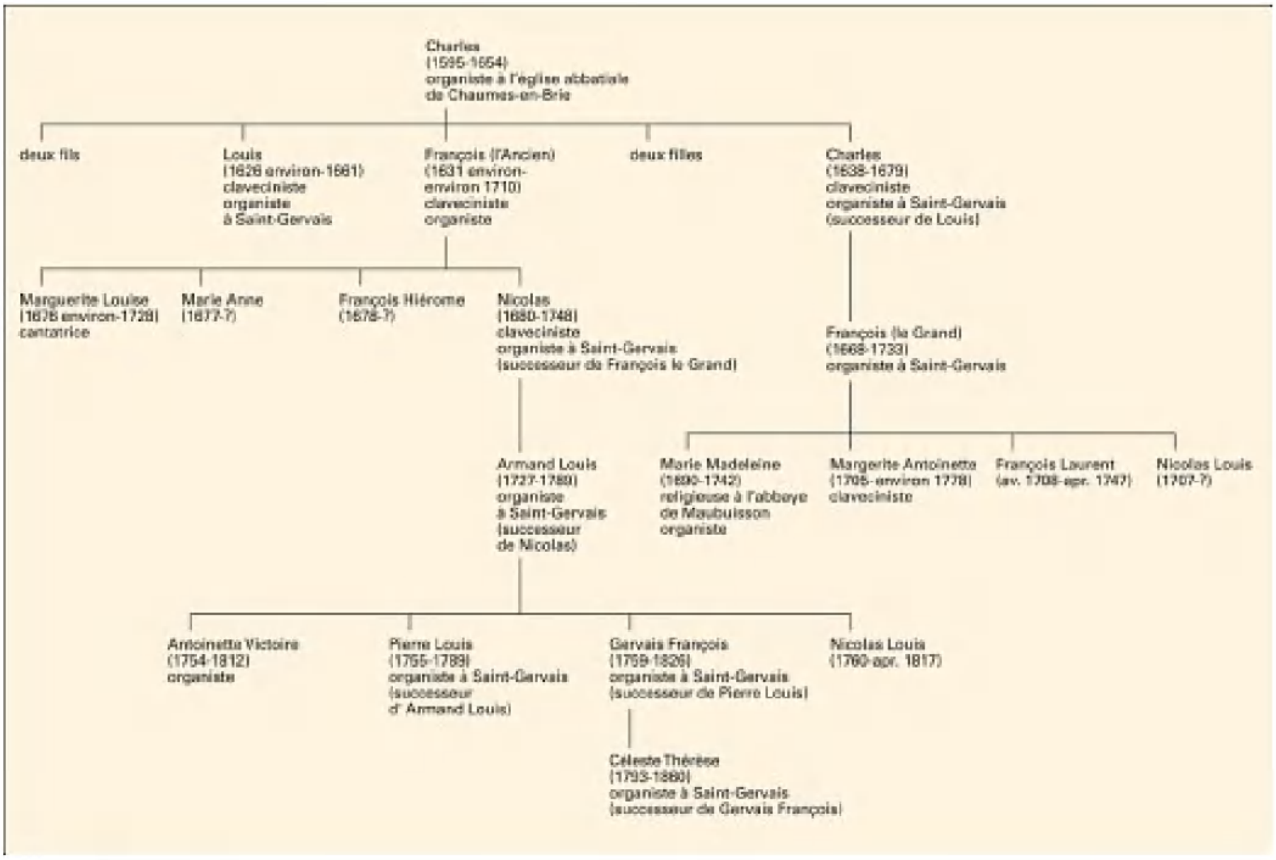
Le nom de Couperin s’attache d’abord à une lignée, presque aussi longue dans l’histoire que celle des Bach : le premier Couperin musicien, Mathurin, apparaît dans les documents en 1586, à peu près à la même époque que le meunier Veit Bach, amateur de cithare, arrière-arrière-grand-père de Jean-Sébastien ; et la famille s’éteint avec Céleste Thérèse Couperin, organiste à Saint-Gervais, qui meurt en 1860, quinze ans après Wilhelm Friedrich Ernst Bach, *Kapellmeister* à la cour de Prusse. Les deux familles culminent presque au même moment, avec François Couperin, dit le Grand (1668-1733), et Jean-Sébastien Bach (1685-1750).

L’œuvre de François Couperin porte une double empreinte : celle de la tradition française – élégance mélodique, ornementation, goût de la danse... –, et celle de la tradition italienne – attrait pour la symétrie, chromatisme discret, emprunt de formules instrumentales... Ces deux apports, d’abord distincts (tradition française dans les messes, tradition italienne dans les sonates et la plupart des motets), se rejoindront dans des ouvrages comme *Les Goûts réunis* et se mêleront ou se juxtaposeront dans les pièces pour clavecin.

Philippe BEAUSSANT

1. La lignée des Couperin

Les Couperin constituent la plus illustre lignée de musiciens français : une quinzaine d'artistes ont servi la musique pendant plus de deux siècles, la plupart comme clavecinistes, organistes et compositeurs, mais aussi comme chanteurs, violistes ou maîtres de musique. La tribune de l'église Saint-Gervais, à Paris, l'un des grands postes de la capitale, fut une sorte de fief familial qui assura leur renom, ainsi que l'orgue qu'elle abrite. Les Couperin sont sortis de Chaumes-en-Brie (actuelle Seine-et-Marne), avant de se fixer à Paris vers la fin du XVIIe siècle. Le tableau présente les membres musiciens de cette éminente famille.



Charles (1595-1654) organiste à l'église abbatiale de Chaumes-en-Brie
deux fils
Louis (1626 environ-1661) claveciniste organiste à Saint-Gervais
François (l'Ancien) (1631 environ-environ 1710) claveciniste organiste
deux filles
Charles (1638-1679) claveciniste organiste à Saint-Gervais (successeur de Louis)
Marguerite Louise (1676 environ-1728) cantatrice
Marie Anne (1677-?)
François Hiérome (1678-?)
Nicolas (1680-1748) claveciniste organiste à Saint-Gervais (successeur de François le Grand)
François (le Grand) (1668-1733) organiste à Saint-Gervais
Armand Louis (1727-1789) organiste à Saint-Gervais (successeur de Nicolas)
Marie Madeleine (1690-1742) religieuse à l'abbaye de Maubuisson organiste
Margerite Antoinette (1705-environ 1778) claveciniste
François Laurent (av. 1708-apr. 1747)
Nicolas Louis (1707-?)
Antoinette Victoire (1754-1812) organiste
Pierre Louis (1755-1789) organiste à Saint-Gervais (successeur d' Armand Louis)
Gervais François (1759-1826) organiste à Saint-Gervais (successeur de Pierre Louis)
Nicolas Louis (1760-apr. 1817)
Céleste Thérèse (1793-1860) organiste à Saint-Gervais (successeur de Gervais François)

Les Couperin.

Charles (Charles Ier, 1595-1654) fut organiste en l'église abbatiale de Chaumes-en-Brie.

Marc Roger Normand (1663-1734), petit-fils de Charles Ier par Élisabeth, exerça à Turin au service du roi de Piémont-Sardaigne.

Copyrighted material

Trois fils de Charles I^er^ firent carrière dans la musique :

– Louis (1626 environ-1661), organiste à Saint-Gervais et claveciniste.

– François, dit l'Ancien (François 1^er^, 1631 environ-environ 1710), fut organiste, claveciniste et professeur de musique. Alexandre Guilmant lui a attribué par erreur les deux *Pièces d'orgue consistant en deux messes* (à l'usage des paroisses, à l'usage des couvents), écrites en réalité par son célèbre neveu, François le Grand.

– Charles (Charles II, 1638-1679) enfin, fut organiste à Saint-Gervais, où il remplaça son frère Louis à partir de 1661. Ses pièces de clavecin sont perdues. On sait qu'il possédait un grand clavecin à pédalier.

François, dit le Grand (1668-1733), fils de Charles II, est le plus illustre représentant de la lignée.

Marguerite Louise, fille de François l'Ancien (1676 environ-1728), fut une cantatrice célèbre et *ordinaire de la musique de la chambre du roi* dès 1702.

Son frère, Nicolas (1680-1748), claveciniste et organiste, fut au service musical du comte de Toulouse et reçut, en 1723, la succession de la tribune de Saint-Gervais, après François le Grand. Ses œuvres ont été perdues.

Armand Louis (1727-1789), fils de Nicolas, fut organiste à Saint-Gervais, mais aussi à Sainte-Marguerite, Saint-Barthélemy, Saint-Jean-en-Grève, à la Sainte-Chapelle, voire aux Carmes-Billettes, à Saint-Merry. En 1770, il entra dans la musique du roi et devint organiste de Notre-Dame avec trois autres cotitulaires de la tribune. Ce fut l’un des organistes les plus réputés de son siècle. Il composa *L’Amour médecin* (cantatille, env. 1750), des *Sonates en pièces de clavecin avec accompagnement de violon* (1765), des *Sonates en trio* (1770), des motets.

Marie Madeleine (1690-1742), fille aînée de François le Grand, fut organiste en l’abbaye de Maubuisson, où elle avait pris l’habit en 1719.

Marguerite Antoinette (1705-1778 environ), sa sœur, fut, très jeune, suppléante de son père comme claveciniste à la cour. Elle obtint cette charge en 1730 et fut titularisée en 1736 après la mort de Jean-Baptiste Henri d’Anglebert. Elle enseigna la musique et le clavecin, où elle était virtuose, aux Enfants de France.

Pierre Louis (1755-1789), fils d’Armand Louis, tint les orgues de Saint-Gervais à partir de 1773, ainsi que ceux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle du Palais. Il fut aussi organiste du roi en 1787. On connaît de lui quelques airs et romances.

Son frère Gervais François (1759-1826) succéda à son père Armand Louis en 1789 comme organiste de la Sainte-Chapelle ainsi qu’à Pierre Louis à la Chapelle royale et à Saint-Gervais. Il fut également organiste à Saint-Jean-Saint-François et à Saint-Merry. Il écrivit notamment une symphonie, des sonates de clavecin avec violon ou violoncelle *ad libitum* (1788), six romances qu’il composa pour sa femme, la cantatrice Hélène Narcisse Frey, quelques pages pour piano-forte et des transcriptions. Sa virtuosité exemplaire a dû l’emporter sur son talent de compositeur.

Antoinette Victoire (1754-1812), fille d’Armand Louis, fut organiste, harpiste et cantatrice.

Céleste Thérèse (1793-1860), fille de Gervais François, est la dernière Couperin à avoir servi l'orgue de Saint-Gervais, jusque vers 1830. On sait qu'elle avait conservé les traditions organistiques du XVIIIe siècle et qu'elle était l'une des rares titulaires de tribunes parisiennes à pouvoir improviser une fugue d'orgue.

Pierre-Paul LACAS

2. Louis Couperin

Le premier Couperin organiste, Charles (1595-1654), qui touchait les orgues de Chaumes-en-Brie, était parent d'autres musiciens de la région, ou allié à beaucoup d'entre eux. Trois de ses fils s'installèrent à Paris vers le milieu du XVIIe siècle. La tradition veut que les trois jeunes gens – Louis, François (l'Ancien) et Charles – se soient présentés en 1650 à la propriété que Jacques Champion de Chambonnières, claveciniste du roi, possédait près de Chaumes, afin de lui donner une aubade à l'occasion de sa fête. Surpris de la qualité de la musique, Chambonnières demanda le nom de l'auteur : c'était Louis, à qui il proposa séance tenante de « monter » avec lui à Paris, disant qu'« un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province ».

Louis Couperin (né vers 1626) était alors clerc de notaire. La première pièce signée de lui, sur le manuscrit Oldham, est datée de 1651, soit quelques mois après son arrivée dans la capitale. Son nom apparaît presque aussitôt parmi les interprètes de la musique des ballets de cour et, en 1653, il est organiste de Saint-Gervais. La tradition veut encore qu'il ait été pressenti pour le titre de claveciniste de la Chambre du roi et qu'il ait refusé, du vivant de Chambonnières, par égard pour celui qu'il considérait comme son bienfaiteur. On créa pour lui une charge nouvelle de dessus de viole, qu'il accepta.

Il semble qu'il ait fréquenté Johann Jacob Froberger, lors de son séjour à Paris en 1652, et qu'il ait eu, par cet intermédiaire, la révélation de l'œuvre de Girolamo Frescobaldi. Son œuvre est peu abondante, car il disparut prématurément le 29 août 1661, dix ans à peine après son arrivée à Paris ; mais cette œuvre est remarquable en tout point : deux fantaisies pour les violes, deux pour les hautbois, trois « simphonies » pour cordes en trio, cent trente pièces de clavecin environ, soixante-dix pièces d'orgue. Ces dernières se rapprochent parfois du style polyphonique sévère, sur thèmes liturgiques, de Jehan Titelouze, ou, au contraire, dans une manière beaucoup plus libre, font apparaître les premières basses de trompette, de cornet, de cromorne, genre qui sera si populaire en France après lui.

Son œuvre de clavecin est admirable d'un bout à l'autre. Elle se rattache à la tradition de la suite, à l'instar de son protecteur Chambonnières : allemandes, courantes, sarabandes et, surtout, chaconnes et passacailles, dont il a fait ses genres favoris. Mais cette œuvre pour clavecin s'émancipe de la danse, au contact à la fois de l'art des luthistes et de celui des clavecinistes italiens. Le prélude non mesuré des premiers, la *fantasia* des seconds lui inspirent un style d'une extrême liberté, renforcé par un lyrisme et une poésie intenses.

Ses deux frères, François et Charles, n'ont pas laissé de compositions : le premier fut un excellent pédagogue ; le second, qui reçut la « survivance » de son frère aîné à Saint-Gervais, mourut au début de 1679, laissant un petit orphelin de onze ans, François Couperin, dit le Grand.

3. François Couperin

• L’état de musicien

François Couperin est né le 10 novembre 1668, dans la maison de fonction des organistes qu’occupait son père, près de Saint-Gervais. Lorsque celui-ci mourut, l’enfant devait avoir déjà un talent prometteur, pour que le conseil paroissial s’engage à lui accorder la survivance dès qu’il aurait dix-huit ans. Michel Richard Delalande accepta de prendre, à titre provisoire, la charge d’organiste, pour garder la place au jeune François et la lui donner quand il serait en âge de l’occuper. Mais, dès 1685, il remettait les illustres claviers aux mains de celui qui devait déjà apparaître comme un jeune maître. Cinq ans plus tard – à vingt-deux ans –, Couperin donne sa première composition, un chef-d’œuvre, son livre d’orgue. Le jeune Couperin semble fréquenter les milieux italianisants de la capitale. Aux environs de 1692, il fait entendre, sous un pseudonyme italien, sa première sonate en trio (la première qui ait été composée en France). À la mort de Jean Henry d’Anglebert, en 1691, il devient claveciniste du roi. En 1693, le roi le choisit pour toucher l’orgue de la Chapelle royale ; un an plus tard, il est nommé maître de clavecin des Enfants de France : il aura, entre autres, le duc de Bourgogne pour élève. Il ne cesse d’aller et de venir entre Versailles et Paris, compose pour la Cour, pour la haute société parisienne, pour la Chapelle royale, pour l’abbaye de Maubuisson, où sa fille Marie Madeleine est religieuse ; il donne des leçons, fait de son autre fille, Marguerite Antoinette, une claveciniste de talent, qui sera plus tard, à son tour, maître de clavecin des Enfants de France, et aura pour élèves les filles de Louis XV. La fin de la vie de Couperin a été attristée par la maladie qui semble l’avoir accablé durant des années. Il abandonne peu à peu toutes ses charges et laisse, notamment, l’orgue de Saint-Gervais à son cousin Nicolas Couperin. Il meurt à Paris le 11 septembre 1733.

Cette vie simple, cette carrière sans luttes, aux ambitions modestes, cachent un homme plus complexe qu’il n’y paraît. La mesure, la délicatesse qui constituent ses qualités dominantes recouvrent une sensibilité très vive et très fine, une passion contenue, un raffinement de l’esprit et du cœur, une grande exigence aussi, pour lui et pour les autres : ses élèves le trouvaient sévère, la fantaisie discrète qui règne dans son œuvre n’affectant guère, en lui, le professeur. Et, pourtant, quel charme, quelle séduction réelle...

Couperin est l’homme de l’intimité. Aucune de ses œuvres n’exige un effectif supérieur à quelques musiciens : ce qu’il écrit à l’intention de la Chapelle royale, ce ne sont pas des grands motets pour chœur, solistes, orchestre et orgue, comme Delalande, son collègue à Versailles ; ce sont de petites pièces pour une ou deux voix. Rien pour le théâtre, rien pour l’orchestre : des sonates pour deux ou trois instruments, des concerts de chambre, d’innombrables pièces pour le clavecin.

Couperin est un homme complexe. À dire vrai, c’est peut-être là que réside son génie : il sent tout et, discrètement, fait la synthèse de forces divergentes, les unissant, avec le sourire, dans sa propre création. Ainsi, sur le plan esthétique, se pose-t-il ouvertement en médiateur, aspirant à construire la paix entre le style français et le style italien...

• Les messes d’orgue

La première œuvre signée François Couperin (il ajoute : sieur de Crouilly) est donc composée de *Pièces d'orgue consistantes en deux messes : « à l'usage ordinaire des paroisses », « propre pour les convents de religieux et religieuses »*. Ce bref recueil, daté de 1690, constitue, avec le livre unique de Nicolas de Grigny (1699), le sommet de l'école française d'orgue.

L'orgue français est nettement individualisé dans l'Europe de ce temps. D'abord par la facture des instruments. Il s'oppose à la fois à l'orgue italien, clair, très fin, un peu terne, et à l'orgue de l'Allemagne du Nord, riche, puissant, varié. Il est avant tout haut en couleur. Il lui faut des jeux solistes bien caractérisés, des anches, des cornets, des tierces, bien tranchés et bigarrés sans être criards. Il lui faut un plein-jeu riche et éclatant. Alors seulement l'art des compositeurs français et les instruments sur lesquels ils jouent se correspondent et se renforcent.

Lorsque Couperin, tout jeune, publie son livre d'orgue, il ne songe pas à s'écarter du style et du cadre élaborés par ses aînés, Jehan Titelouze (1562 ou 1563-1633), François Roberday (1624-1680), Guillaume Nivers (1632 env.-1714), Nicolas Lebègue (1631 env.-1702), André Raison (avant 1650-1719), Jean Henry d'Anglebert (1629-1691). Au premier, il emprunte ses grands pleins-jeux, sévères et somptueux, où un thème de plain-chant sonne en valeurs longues ; aux autres, leurs manières de diversifier l'écriture en s'inspirant de la suite, de la fantaisie, voire de l'opéra (les « récits »). Ainsi, les messes de Couperin juxtaposent de grands pleins-jeux où, sur une basse ou sur une taille (ténor) donnée aux jeux d'anches, les deux claviers tissent un contrepoint serré, des pièces en duo ou en trio, plus légères, plus vives, au rythme parfois très proche de la danse, et des récits où un jeu soliste (cornet, cromorne, bourdon) déroule une mélodie méditative.

Mais le jeune François Couperin transfigure les formes dont il a hérité ; il se distingue de ses contemporains par la profondeur de la pensée musicale, par sa merveilleuse adaptation à l'instrument et à ses sonorités, par la chaleur de son inspiration.

• La musique vocale

Les fonctions de Couperin, organiste du roi, ne l'obligeaient pas à composer de la musique vocale pour la Chapelle. Néanmoins, il nous a laissé une série de petits motets intimes : presque aucun chœur ; trois voix parfois, une ou deux le plus souvent, et avec une prédominance de la voix de soprano (n'oublions pas que sa cousine Marguerite Louise était chanteuse et se produisait à la Cour).

Après le *Laudate pueri Dominum*, recueilli par André Philidor en 1697, et le motet pour la sainte Suzanne *Veni sponsa Christi*, copié par Sébastien de Brossard, une série de versets ont été imprimés en 1703, 1704 et 1705 ; les autres (une vingtaine) figurent dans deux recueils manuscrits. Œuvres intimes, courtes (chaque verset est isolé), accompagnées parfois par les violons, les flûtes et les hautbois, où l'émotion tente de s'exprimer par des moyens délicats, une harmonie subtile et riche, et des effets originaux de couleur instrumentale (par exemple dans le *Qui dat nivem*, pour soprano, deux flûtes et violon, sans basse, de 1703, dont la texture légère tente d'évoquer les flocons de neige, avec une délicatesse prédebussyste). Quelques motets prétendent à plus d'ampleur (*Audite omnes et expanescite*, pour haute-contre, deux violons et basse continue, le grand *Salve Regina*, ou le *O Domine quia refugiam*, pour trois voix d'hommes dans le grave et basse continue), mais tous restent dans une atmosphère confidentielle d'effusion religieuse qui n'est pas sans rappeler le quiétisme de Fénelon et de M^{me} Guyon.

Cette musique tout intérieure convient à Couperin ; elle trouvera son plus parfait achèvement beaucoup plus tard, entre 1713 et 1717, dans les *Trois Leçons de ténèbres pour le Mercredy Saint*. L'office de ténèbres, avec l'admirable texte des *Lamentations de Jérémie*, l'un des plus beaux poèmes de la Bible, avait déjà inspiré nombre de musiciens polyphonistes aussi divers que Guillaume Dufay, Claudin de Sermisy, Roland de Lassus, Tomás Luis de Victoria, Palestrina, Cristóbal de Morales, William Byrd, Thomas Tallis... En France, les *Leçons de ténèbres* furent traitées dans le style monodique qu'avaient déjà adopté en Italie Giacomo Carissimi, Girolamo Frescobaldi et Alessandro Stradella. Michel Lambert les enrichit en 1662 des caractéristiques ornementales et expressives du chant français, utilisant en particulier de grandes vocalises pour les lettres hébraïques qui commencent traditionnellement chaque verset. Marc Antoine Charpentier, Michel Richard Delalande, Gabriel Nivers, Sébastien de Brossard reprendront ce schéma sans en modifier vraiment la structure. Couperin, pour sa part, en simplifie les données, et parvient à allier un récitatif d'une infinie souplesse à des vocalises expressives, où la variété des rythmes et des harmonies sert une émotion intime, profondément spirituelle. Sans effets appuyés, par le simple déroulement d'une voix de soprano ou d'un duo accompagné par l'orgue et la viole de gambe, voici la musique la plus pathétique, la plus bouleversante qui soit sortie de la plume de ce musicien poète et contemplatif.

• La musique de chambre

Couperin a pratiqué la musique de chambre durant toute sa vie. Ses premières œuvres accusent une influence très forte de l'Italie, au point que la première sonate a pu être jouée sous un nom d'emprunt italien. De fait, écrire vers 1692 une sonate en trio, c'était imiter la nouveauté italienne. Cette sonate (dénommée *La Pucelle*, la première composée en France) sut plaire ; elle fut suivie, en quelques années, de cinq autres titres d'une fantaisie bien dans la manière de Couperin : *La Steinquerque* (du nom de la bataille qui déchaîna en 1692 à Paris un enthousiasme délirant), *La Visionnaire, L'Astrée, La Sultane* – en quatuor – et *La Superbe.* Il demeure encore peut-être quelque naïveté dans les deux premières pièces. Mais, dès les suivantes, on sent qu'il s'agit de tout autre chose que d'un plagiat de Corelli par un débutant : le message italien est déjà totalement assimilé, intériorisé, traduit. Une longue période sépare ces six sonates de la septième, *L'Impériale,* dont la composition peut se situer entre 1714 et 1726, œuvre d'une grande noblesse d'inspiration et d'une admirable fermeté d'écriture.

En 1726, Couperin rééditera trois de ses anciennes sonates (*La Pucelle, La Visionnaire* et *L'Astrée*) sous de nouveaux titres (*La Françoise, L'Espagnole, La Piémontoise*) ainsi que *L'Impériale,* en les complétant chacune d'une suite à la française. Les sonates à l'italienne constituent ainsi des sortes de préludes à ces suites nouvelles – qui forment le recueil des *Nations* –, et cette publication est une manière de mettre en pratique la réunion des « goûts » français et italien, qui, entre-temps, ont fait l'objet d'une série d'œuvres placées sous le signe des « goûts réunis ».

En 1722, Couperin a publié quatre *Concerts royaux.* « Je les avais faits, dit-il, pour les petits concerts de chambre où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. » Écrits pour un petit ensemble (violon, flûte, hautbois, basse de viole, basson et clavecin), ce sont des suites à la française, où un prélude introduit une série de danses dans l'ordre traditionnel. De fait, l'esprit et l'écriture de ces courts morceaux sont fort loin de l'italianisme des sonates. Tout est français ici de conception, et pourtant il est évident que le langage de Couperin s'est élargi et assoupli au contact de l'Italie. Couperin en a si fort conscience qu'il intitule les dix concerts suivants, édités en 1724, *Les Goûts réunis*. Le huitième concert, *Dans le goût théâtral*, est tout lullyste d'allure, tandis que le neuvième, *Ritratto dell'amore*, est entièrement dominé par l'Italie.

Cette synthèse voulue et consciente apparaît encore plus nettement dans deux œuvres à la fois sérieuses et plaisantes, que Couperin intitule, la première, *Le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli*, et la seconde, *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lulli* (l'emphase de ce titre n'est pas sans une affectueuse ironie à l'égard du superbe surintendant...). *L'Apothéose de Corelli* est une grande sonate en trio, plus élaborée que les précédentes, dont chaque mouvement conte un épisode de l'arrivée de Corelli au Parnasse et de son accueil par Apollon et les neuf Muses. Mais *L'Apothéose de Lulli* est plus significative encore : c'est tout un programme de politique musicale que Couperin nous communique, en souriant, comme toujours. On voit d'abord Lully accueilli au Parnasse par Apollon ; puis la *Rumeur souterraine, causée par les auteurs contemporains de Lulli* (dans un style italianisant : ce qui en dit long sur la nature de ces jaloux) ; l'*Accueil entre doux et hagard fait à Lulli par Corelli et les muses italiennes*, le *Remerciement de Lulli à Apollon* : Couperin s'amuse visiblement à un double pastiche, faisant parler chacun des deux compositeurs dans son propre style. Puis *Apollon persuade Lulli et Corelli, que la réunion des goûts français et italien doit faire la perfection de la musique*. Un essai en forme d'ouverture est tenté ; dans un duo de violons, Corelli accompagne Lully ; puis Lully, Corelli (toujours dans un amusant pastiche) ; enfin, on célèbre *La Paix du Parnasse* dans une grande sonate en trio, qui allie le goût italien (c’est exactement une *sonata da chiesa* en quatre mouvements) et le goût français.

La conscience qu’avait Couperin d’être au croisement de deux cultures, de les réunir en lui, d’être capable d’en faire la synthèse, est remarquable ; elle participe de ce grand mouvement du baroque enropéen auquel, à leur manière, concourent Telemann et même Jean-Sébastien Bach.

La musique de chambre de Couperin se clôt par deux suites de *Pièces de violes* (pour deux violes et basse chiffrée), qu’il a composées à la fin de sa vie et qui sont particulièrement attachantes par leur qualité d’inspiration. L’intimisme et la poésie y sont renforcés par la gravité du ton, et aussi par le registre des deux instruments, fait de douceur et de sérénité : s’en détachent particulièrement la *Sarabande grave* de la première suite et la *Pompe funèbre* de la seconde.

• Les pièces de clavecin

Quatre livres, publiés en 1713, 1717, 1722 et 1730, plus un traité, *L’Art de toucher le clavecin* (1716), qui contient une allemande et huit préludes non mesurés ; en tout deux cent trente-trois pièces, groupées en vingt-sept « ordres » : voilà ce qui, de son temps, a constitué l’essentiel de la gloire de Couperin. C’est dans ce domaine, en effet, qu’il a livré son message le plus personnel.

Ce que Couperin appelle « ordres », ce sont en fait des suites, mais traitées avec tant de désinvolture qu’on les appellerait « désordres » avec autant de vraisemblance : on y trouve de quatre à vingt-trois pièces, sans autre lien qu’une atmosphère commune (à partir du *Deuxième Livre* surtout), un lien ténu et subtil, mais qui s'impose.

Le *Premier Livre* (du 1er au 5e ordre), publié en 1713, contient des pièces qui, durant des années, avaient été jouées par Couperin, avaient circulé en manuscrit et assuré le succès de leur auteur. Plus légers, plus disparates, on pourrait appeler ces ordres les « ordres mondains ». On y trouve les éléments d'une suite : allemande, une ou deux courantes, sarabande, gigue, et quelques autres danses (gavotte et menuet). Mais déjà s'y ajoutent des pièces libres, pourvues d'un titre, qui ne se rattachent à aucune forme ni à aucun genre existant, et qui parfois évoquent le théâtre.

Au *Deuxième Livre* (du 6e au 12e ordre, 1717), l'étoffe se resserre. La forme de l'ordre recherche un équilibre. Celui-ci prend son autonomie par rapport à la suite, parfois respectée – comme dans le huitième ordre, où se succèdent deux allemandes, deux courantes, une sarabande, une gavotte, un rondeau, une gigue, une ample passacaille, une seconde gigue (*La Morinète* est une gigue qui ne dit pas son nom) –, parfois au contraire totalement oubliée – comme dans le sixième ou le septième ordre, dans lesquels se succèdent uniquement des pièces libres, tableaux de genre et portraits. Mais le *Deuxième Livre* se distingue aussi du premier par plus de sérénité, de grandeur, et aussi par une grâce intérieure un peu rêveuse.

Le *Troisième Livre*, de 1722, du treizième au dix-neuvième ordre, est plus poétique, plus gracieux, plus pittoresque. Le ton s'allège. L'écriture se fait souvent plus ténue, plus virtuose ; elle se rapproche même étrangement, parfois, de celle de Scarlatti. Enfin, le *Quatrième* et dernier *Livre* (huit ordres), daté de 1730, à certains moments amer et désabusé, à d'autres léger, badin, moins intérieur, plus « dix-huitième », contient des pages d'une facture serrée, et souvent d'un ton grave, discrètement douloureux (*La Mistérieuse, Les Ombres errantes, La Convalescente, L'Épineuse*...).

La structure des pièces de Couperin oscille entre deux formes : la structure binaire (AAHBBH), employée généralement dans les danses (sauf la passacaille et la chaconne), et le rondeau, couplets et refrains alternés (ABACA, etc.). Cette dernière formule, de plus en plus fréquente à mesure que Couperin vieillit, en arrive à se compliquer, comme dans *L'Épineuse* (26e ordre), constituée de deux rondeaux imbriqués l'un dans l'autre (ABACADAABAA). Cette prédilection pour le rondeau, particulière à Couperin, est une marque de son esprit, et correspond bien au goût français : celui de la concision. Pas de longs développements, mais un retour obligé du refrain qui assure la continuité. Goût aussi de la métamorphose baroque, mais dans cette manière française où l'art de la variation est tempéré par l'alternance des couplets et du refrain.

La plupart des pièces de Couperin sont pourvues d'un titre. Il n'était pas le premier à en user ainsi : les luthistes, déjà, baptisaient les allemandes et les sarabandes de leur suites. « J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces, écrit Couperin dans la préface du *Premier Livre* : des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues... Ce sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelquefois assez ressemblants sous mes doigts. » Certains de ces titres sont de simples dédicaces : à un musicien (*La Forqueray*, du nom de ce violiste virtuose, avec qui Couperin travailla souvent), à un grand personnage (*La Conti, La Verneuil*) et bien souvent à ses augustes élèves (*La Princesse de Chabeüil, La Ménetou*, jeunes filles de haute noblesse, mais dont nous savons qu'elles furent de remarquables musiciennes). Dans quelle mesure ces dédicaces sont-elles aussi des portraits musicaux ? Il est difficile de répondre. D’autres pièces ont pour titre un caractère musical : *La Ténébreuse, La Lugubre, La Badine, L’Ingénüe, L’Enjouée, L’Attendrissante*... Et quelquefois les deux : *L’Étincelante, ou la Bontems.*

La Rafraîchissante, La Fringante, La Galante, La Séduisante, L’Insinuante : qui sont ces jeunes personnes ? Personne peut-être, ou quelqu’un, qui sait ? Mais tous ces adjectifs, Couperin les a voulus au féminin. Ils entretiennent une exquise ambiguïté, qui est une poésie de plus. Et que dire de *La Belle Javotte*, de *L’Aimable Thérèse*, de *La Mimi*, de *La Babet*, de *La Divine Babiche*, de *La Douce Janneton* ?...

D’autres titres évoquent des tableaux, de la nature en particulier. Mais ne les prenons pas trop à la lettre, eux non plus. La nature n’est pas, au début du xviii^{e} siècle, ce qu’elle sera après Rousseau et le romantisme : elle est toujours sentie, à cette époque, comme élément culturel autant que naturel.

D’autres titres sont un programme : *Le Rossignol en amour, Les Satires, chèvrepieds, La Linote efarouchée, Le Carillon de Cithère*... Certains, enfin, sont de petites comédies en plusieurs actes : *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxsx* (lire : *Ménestrandise*) racontent les démêlés des musiciens du roi avec la corporation des ménestriers ; *Les Folies françaises, ou les Dominos* sont une sorte de commedia dell’arte, ou de carnaval (au sens schumannien du mot), où les « caractères de l’Amour » apparaissent tour à tour sous un déguisement musical.

Ces titres, concrets et précis ou seulement poétiques, ne doivent pas nous abuser. Malgré ce que nous en dit Couperin, ce ne sont pas des « sujets » ; il s’agit tout au plus de commentaires, de suggestions, d’allusions, de rapprochements. Poésie ils sont, poésie ils doivent demeurer pour nous, et rien de plus.

Le style de Couperin est d’une extraordinaire diversité. Dans ce cadre réduit, limité, rarement développé, sur cet instrument discret et que certains trouvent froid, Couperin use de tous les tons, de toutes les grammaires, de tous les langages. On y trouvera la gravité, le contrepoint serré, dans certaines allemandes en particulier ; de simples chansons, à deux voix, d’un ton à peine plus soutenu que celui d’un « vaudeville » ou d’une « brunette » : certains de ces airs ont d’ailleurs été connus et publiés sous forme de chansons antérieurement à leur affectation au clavecin (*Les Pèlerines*). Quelques pièces, d’une écriture brillante et virtuose, font penser à Scarlatti. D’autres ont, fugitivement, la rigueur d’une invention ou d’un prélude de Bach (*La Convalescente*). Couperin se veut parfois purement poète, soit dans l’évocation du sentiment ou de l’état d’âme (*L’Âme en peine, Les Langueurs tendres*), soit dans celle de la nature (*Les Lis naissans, Le Rossignol en amour*), mais presque toujours avec cette manière inimitable de manier la *litote,* l’art de dire beaucoup avec les moyens les plus limités.

Pour écouter Couperin, il faut être très attentif. Il ne se donne pas, il ne s’offre pas, il se prête – et seulement à qui le cherche. À les lire, ou à les écouter superficiellement, ses pièces peuvent parfois paraître de petites choses un peu maigres, un peu pauvres. L’harmonie n’en est pas tapageuse, elle semble couler de source, sans effets recherchés : et pourtant, que de subtilité dans la manière dont s’enchaînent les accords, dont les dissonances, à peine effleurées, glissent les unes sur les autres... L’un des procédés d’écriture préférés de Couperin est le style *luthé* (héritier de la technique du luth). Pas de masses ni d’accords, chaque note se frappe isolément, la polyphonie éclate dans l’espace sonore : et cette musique, pourtant strictement écrite, semble éparpiller les sons au hasard de la fantaisie.

Philippe BEAUSSANT

Bibliographie

J. R. ANTHONY et al., *The New Grove French Baroque Masters,* Norton, New York, 1997
O. BAUMONT, *Couperin, le musicien des rois,* Gallimard, Paris, 1998
P. BEAUSSANT, *Couperin,* Fayard, Paris, 1980
M. BENOIT dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ibid.*, 1992
C. BOUVET, *Une dynastie de musiciens français, les Couperin,* Delagrave, Paris, 1919 ; *Nouveaux Documents sur les Couperin,* Bossuet, Paris, 1933
P. BRUNOLD, *Le Grand Orgue de Saint-Gervais à Paris,* L'Oiseau-Lyre, Paris, 1934
C. CESSAC éd., *François Couperin : 1668-1733*, Centre de musique baroque, Versailles, 2000
P. CITRON, *Couperin,* Seuil, Paris, 1956, rééd. revue et augmentée, 1996
F. COUPERIN, *L'Art de toucher le clavecin,* Paris, 1717, rééd. fac-sim. Minkoff, Genève, 1986
N. DUFOURCQ, *La Musique d'orgue française, de Jehan Titelouze à Jehan Alain,* Floury, Paris, 1941, 2^e^ éd. 1949
S. HOFMAN, *L'Œuvre de clavecin de François Couperin,* Picard, Paris, 1961
W. H. MELLERS, *François Couperin and the French Classical Tradition,* Faber & Faber, Londres, 1950, rééd. 1987
A. PIRRO, *Les Clavecinistes,* Laurens, Paris, 1924, rééd. fac-sim. éd. d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1984
A. TESSIER, *Couperin,* Laurens, 1926
J. TIERSOT, *Les Couperin,* Félix Alcan, Paris, 1926, rééd. fac-sim. éd. d'Aujourd'hui, 1975
Mélanges François Couperin, Picard, 1968
D. TUNLEY, *François Couperin and « the perfection of music »,* Ashgate, Aldershot, 2004
Œuvres musicales complètes de François Couperin, P. Brunold, M. Cauchie, A. Gastoué, A. Tessier éd., 12 vol., L'Oiseau-Lyre, 1933 ; rééd. rev. et corrigée d'après les sources par K. Gilbert et

D. Moroney, Heugel, Paris, 1980-1993.

COUTAZ BERNARD (1922-2010)

Fondateur et président-directeur général du label discographique Harmonia Mundi, Bernard Coutaz naît le 30 décembre 1922, à Saint-Auban-sur-l'Ouvèze (Drôme). Éduqué chez les salésiens, il se destine un temps à la vie religieuse, puis entame une carrière de journaliste à *Témoignage chrétien*. Il écrit des romans et essais engagés, dans la mouvance de la gauche catholique : *Les Dents agacées* (Témoignage chrétien, 1952), *Quand les ventres parlent* (*ibid.*, 1953), *Civilisations, je vous hais !* (La Table ronde, 1955), *La Peur du gendarme* (Éditions ouvrières, 1956). En 1958, il fonde à Paris le label Harmonia Mundi, afin « de faire entendre les plus belles orgues de France et d'ailleurs, par la rencontre avec quatre ou cinq organistes » ; douze albums consacrés à des orgues françaises et espagnoles – jouées par Michel Chapuis, René Saorgin, Francis Chapelet... – sont publiés en un an et demi. Au service d'une certaine idée de l'art, à partager mais sans jamais transiger sur la qualité, Bernard Coutaz ouvre le capital de sa société à ses clients. Les artistes sont attirés par ses conceptions, « sans doute parce que, à l'heure du marketing roi, [la firme] écoute leurs désirs, s'appuie sur leurs forces et respecte leurs fragilités » (Emmanuelle Giuliani) : Alfred Deller enregistre pour la première fois pour Harmonia Mundi en 1968 ; au fil des décennies, la liste s'allongera considérablement, avec Philippe Herreweghe, René Jacobs, William Christie, Dominique Visse, le Collegium Aureum, Jörg Demus, Kenneth Gilbert, Paul Hillier, Bernarda Fink, Andreas Staier, Isabelle Faust, Andreas Scholl, Matthias Goerne, Alain Planès... Harmonia Mundi se consacre à deux domaines : la musique ancienne – principalement les baroqueux – et la musique contemporaine. En

1966, Bernard Coutaz établit son entreprise à Saint-Michel-de-Provence (auj. Saint-Michel-l'Observatoire), dans les Alpes-de-Haute-Provence ; en 1986, celle-ci migrera au Mas de Vert, près d'Arles. La direction artistique est confiée à sa deuxième épouse, Eva Coutaz. Entrepreneur militant, Coutaz partage chaque année les bénéfices d'Harmonia Mundi entre l'investissement dans l'activité de l'entreprise et le personnel. D'abord auto-distribué, Bernard Coutaz se fait ensuite diffuser par la C.B.S. française, avant de créer en 1976 son propre réseau de distribution, ouvert à partir de 1980 à d'autres labels que le sien. Dans les années 1970, Bernard Coutaz et Georges Chérières, fondateur du magazine *Diapason*, avaient lancé, en vain, un combat pour l'abaissement de la T.V.A sur le disque de 33,3 à 5 p. 100. En 1988, Coutaz fonde les éditions Bernard Coutaz, qui diffusent des livres. En 1995, il ouvre une première boutique Harmonia Mundi, qui sera suivie d'une cinquantaine d'autres, en France et en Espagne ; ces boutiques vendent les disques de musique classique, de musiques du monde, de jazz, de blues, ainsi que les livres produit par Harmonia Mundi ou distribués par la société. Bernard Coutaz meurt le 26 février 2010, en Arles.

E.U.

COUTÉ GASTON (1880-1911)

Poète « mineur » puisque chansonnier montmartrois, Gaston Couté, né à Beaugency sur la frange beauceronne, mort à trente et un ans dans un hôpital parisien, de la misère et de tous les excès qui ont dévoré sa santé, fut un vrai poète maudit et un authentique créateur. Moins connu qu'Aristide Bruant (il n'eut pas son Toulouse-Lautrec) son aîné, bien qu'une plaque signale son nom aux visiteurs de la place du Tertre à Montmartre, Couté laisse un recueil de poèmes écrits en patois beauceron — intelligibles cependant à tous sans effort — et qui sont rassemblés sous le titre d'un de ses poèmes les plus appréciés et les plus significatifs : *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné* (1961). C'est lui en effet qui, très jeune encore, ressentant l'appel de Paris et l'attrait des gloires montmartroises, n'hésite pas à quitter l'aisance que lui offrait une riche famille de meuniers établis dans la petite cité voisine de Meung-sur-Loire (qui connut d'autres poètes : Jean de Meung, François Villon) afin de tenter sa maigre chance à Montmartre. Pour tout bagage, il n'emporte que l'enthousiasme et les illusions de sa jeunesse, les souvenirs de son adolescence toute proche, les aigreurs et petites rancunes d'une âme sensible et d'un esprit caustique. Assez cependant pour nourrir l'inspiration de poèmes acides et tendres tout ensemble, souvent mordants, d'une virulence anarchiste et contestataire, qu'il « disait » lui-même dans les cabarets montmartrois : avec le recul du temps, ils apparaissent comme l'un des témoignages les plus lucides et les plus courageux sur l'hypocrisie bourgeoise et provinciale, sur la société cupide, mesquine et « bien pensante » du début du siècle.

Gaston Couté dénonce sans complaisance un petit monde dur aux faibles, à l'affût du « qu'en dira-t-on » et ligoté par tous les conformismes, dans les textes courts, denses et drus de sève campagnarde et d'accent du terroir, où l'on retrouve le ton accusateur de Villon : *Les Gourgandines, La Julie jolie, Jour de lessive, Les Gâs qui sont à Paris, L'Odeur du fumier, Le Champ de naviots* (c'est le cimetière), *Le Gâs qu'a perdu l'esprit, Les Mangeux d'terre, Mossieu Imbu* (de sa personne), *La Complainte des ramasseux d'morts, Nos Vingt Ans,* le petit monde de Zola illustré par Van Gogh !

J' pass'rai un bieau souèr calme et digne, / Tandis qu'chant'ront les p'tits moignaux... / Et, quand qu'on m'trouvra dans ma vigne, / On m'emport'ra dans l'champ d'naviots !

Guy BELOUET

COWELL HENRY DIXON (1897-1965)

Introduction

Compositeur, théoricien et explorateur inlassable de l'univers des sons, Henry Cowell est l'une des personnalités les plus marquantes de la musique américaine du xx^{e} siècle, aux côtés de Carl Ruggles (1876-1971), de George Antheil (1900-1959) et de Harry Partch (1901-1976), protagonistes de la première avant-garde américaine, avec lesquels il partage l'éclectisme de la pensée, la réflexion expérimentale et la puissance novatrice. S'affranchissant dès son plus jeune âge de la tradition occidentale, osant, un des premiers, une synthèse entre celle-ci et les musiques extra-européennes, Cowell a manifesté une liberté totale à l'égard de la composition : en s'intéressant au son en lui-même, il a ouvert la voie aux musiques expérimentales. Son parcours compositionnel est en effet tout à fait original. Très vite, dès ses premières créations des années 1910, il flirte avec l'atonalité – sans avoir connaissance de ce qui s'est accompli en Europe dans ce domaine – et met au point les clusters pianistiques. Vierge de toute tradition, Cowell pratique dès les années 1920 la dissonance diatonique la plus agressive, alors que de nombreux compositeurs européens sont encore marqués par l'héritage du postromantisme ou du néo-classicisme. Avant John Cage – dont il sera un des professeurs –, il expérimente le « piano préparé ». Les quatuors à cordes *Mosaic* (1935) ou *United* (1936), qui font scandales en leur temps, innovent dans bien des domaines : on y trouve de nombreux effets nouveaux et insolites, comme des glissandos (une vingtaine d’années avant Iannis Xenakis ou Karlheinz Stockhausen) ou des superpositions rythmiques d’une très grande complexité, notamment dans la valse à 5/8 de *Mosaic* ; de plus, avec ses « réservoirs de musique » dans lesquels les interprètes puisent à leur guise, ce dernier quatuor anticipe les musiques aléatoires.

• Novateur et provocateur

Henry Dixon Cowell naît le 11 mars 1897 à Menlo Park, près de San Francisco (Californie). Enfant d’une étonnante précocité, il commence à apprendre le violon dès l’âge de cinq ans. Ses parents divorcent en 1903. Après le tremblement de terre de San Francisco, en 1906, il suit sa mère dans l’Iowa, à New York et dans le Kansas ; tous deux regagnent Menlo Park vers 1910. Cowell se souviendra de ces pérégrinations dans *Old American Country Set* (1939). Ses premiers essais de composition datent de 1907 mais c’est dans ses pièces pour piano *Adventures in Harmony* (1913) et *The Tides of Manaunaun* (datant probablement de 1917) qu’il introduit pour la première fois une nouvelle technique de jeu appelée à une grande notoriété, celle des *tone clusters*, ou plus simplement clusters, groupes de notes émises simultanément, dénuées de toute fonction harmonique et qui, transcendant la notion d’accord – par le nombre des intervalles mis en œuvre –, font naître le concept d’agrégat sonore : l’interprète utilise le poing, le plat de la main ou encore l’avant-bras pour produire un son formé par des notes adjacentes, chromatiques ou diatoniques.

À l’automne de 1914, Cowell entre à l’université de Californie à Berkeley, où il va se perfectionner en harmonie, contrepoint, composition et orchestration. Il s’initie aux nouveaux courants musicaux grâce aux cours dispensés par le compositeur et ethnomusicologue Charles Seeger. Devenu un pianiste confirmé, il entreprend de nombreuses tournées en Europe après la Première Guerre mondiale ; il sera même, en mai 1929, le premier compositeur américain à être invité en Union soviétique. Esprit d'une curiosité insatiable, il étudie également des actions directes sur les cordes à l'intérieur même du piano, exigeant de l'exécutant qu'il pince, effleure ou frappe les cordes directement (*The Aeolian Harp,* vers 1923 ; *Piece for Piano with Strings,* 1924 ; *The Banshee,* 1925 ; *Sinister Resonance,* 1930). Il ouvre ainsi la voie à de nombreux compositeurs, de John Cage et ses pianos préparés à Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück X*) en passant par Alain Louvier (*Études pour agresseurs*) ou Horatiu Radulescu et ses « sound icons » (pianos à queue couchés sur le côté et dont les cordes sont excitées par des archets ou des pièces métalliques).

• De nouvelles ressources musicales

Henry Cowell se fait l'ardent défenseur de la jeune musique américaine en déployant une intense activité de pédagogue et d'organisateur. En 1925, il fonde la New Music Society of California ; en 1927, il crée la revue *New Music,* dévolue exclusivement à l'édition de partitions contemporaines ; il fonde également, en 1934, une firme de disques, New Music Quarterly Recordings. Il préside de 1929 à 1933 la Pan American Association of Composers, qui se consacre à la promotion des musiques expérimentales. En 1930, il publie un ouvrage fondamental sur les musiques nouvelles, *New Musical Resources,* qui résume ses recherches en traitant de sujets aussi divers que l'ultrachromatisme, la polyrythmie, les clusters... Par ses publications comme par ses conférences, Cowell va faire connaître aux États-Unis Schönberg et Webern, ainsi que toute une génération de jeunes musiciens, parmi lesquels Milton Babbitt, John J. Becker, Carlos Chávez, Ruth

Crawford, Conlon Nancarrow, Wallingford Riegger, Carl Ruggles. Son activité de pédagogue n’est pas moins importante : parmi ses étudiants figureront John Cage, Lou Harrison et George Gershwin.

Cowell s’affirme aussi, bien avant John Cage, comme un défricheur des musiques aléatoires : s’intéressant dans les années 1930 à l’improvisation sans contrainte, il conçoit des formes indéterminées. Ainsi, dans son *Troisième Quatuor à cordes « Mosaic »* (1935), les interprètes peuvent assembler dans l’ordre qui leur sied différents segments musicaux. Il compose également des pièces « élastiques », c’est-à-dire dont la longueur peut être adaptée par les interprètes.

Cowell a dès l’enfance manifesté un grand intérêt pour les musiques traditionnelles et pour les musiques du monde, et plus particulièrement pour les musiques orientales, dont il va approfondir la connaissance à la fin des années 1920. Un des premiers, il donne des cours sur les musiques du monde, intitnlés Music of the World’s Peoples. Une bourse de la fondation Guggenheim lui permet d’aller étudier en 1931 la musicologie comparée auprès de Erich Moritz von Hornbostel aux Phonogramm-Archiv de Berlin. Il sera un des premiers compositeurs occidentaux à intégrer dans son instrumentarium des instruments de musique persans, indiens ou japonais. *Homage to Iran* (1957) confronte ainsi des instruments occidentaux – le violon et le piano – au zarb, tambour de peau sur caisse de résonance en terre cuite ou métal et qui requiert une technique très spéciale : selon le point d’impact des doigts sur la peau, on peut en effet obtenir un registre très étendu d’attaques, d’intensités, de timbres, d’épaisseurs sonores, voire de hauteurs. En échappant à l’exotisme facile, cette pièce démontre l’influence féconde que la musique orientale traditionnelle peut exercer sur la pensée musicale occidentale.

Les problèmes rythmiques ont toujours fasciné Cowell – sa connaissance des musiques extra-européennes n’y était pas étrangère –, et ses expériences sur le rythme ont ouvert, bien avant Olivier Messiaen, un chapitre capital des recherches sur le temps musical. Pour parvenir à la coordination rythmique extrêmement complexe qu’il exige parfois de l’orchestre, il va mettre au point en 1931, avec l’ingénieur russe Leon Theremin, le rhythmicon, un instrument électrique qui permet d’innombrables combinaisons rythmiques ; il lui consacrera un concerto avec orchestre, *Rhythmicana* (1931).

Henry Cowell meurt à Shady (New York), le 10 décembre 1965. Doté d’une protéiforme puissance créatrice (il composa dans tous les styles, excepté dans celui de la seconde école de Vienne), il laisse un catalogue pléthorique, riche de près d’un millier de partitions, touchant à tous les genres, qu’il traite souvent plus en explorateur de sonorités qu’en inventeur de formes : musique pour orchestre (comprenant dix-neuf symphonies officiellement numérotées), musique concertante (pour piano, harpe, percussion, accordéon, harmonica, koto...), musique de chambre (dont cinq quatuors à cordes), pièces pour instruments solistes, chœurs et arrangements de folksongs (folkloriste émérite, il laisse des cycles vocaux exaltant le passé musical de son pays)... Cowell a composé deux ouvrages lyriques : *The Building of Bamba*, « opéra mythologique irlandais » sur un livret du poète théosophe John O. Varian, représenté en 1917, et *O’Higgins of Chile*, composé en 1949 sur un livret d’Elizabeth Lomax, inachevé.

Henry Cowell a écrit, avec son épouse Sidney R. Cowell, la première biographie d’importance consacrée à Ives, *Charles Ives and his Music* (New York, 1955).

Juliette GARRIGUES

Alain FÉRON

Bibliographie

H. COWELL, *New Musical Resources*, Alfred A. Knopf, New York, 1930 ; rééd. Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1996
H. COWELL dir., *American Composers on American Music*, Stanford University Press, Stanford (Californie), 1933 ; nouv. éd., F. Ungar, New York, 1962
H. COWELL & S. R. COWELL, *Charles Ives and his Music*, Oxford University Press, New York, 1955, rééd. Da Capo Press, New York, 1983
M. HICKS, *Henry Cowell, Bohemian*, University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 2002
D. NICHOLLS, *American Experimental Music, 1890-1940*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1990.

CRAMER JOHANN BAPTIST (1771-1858)

Fils du violoniste et compositeur allemand Wilhelm Cramer (1745-1799), frère aîné du violoniste Franz Cramer (1772-1848), Johann Baptist Cramer naît à Mannheim. Élève à Londres de Johann Samuel Schröter et de Muzio Clementi pour le piano, de Carl Friedrich Abel pour la théorie (1785), il entreprend dès 1788 une carrière de pianiste international, sans d'ailleurs cesser de considérer la capitale britannique comme son principal port d'attache. À Vienne, il fera la connaissance de Beethoven, qui appréciera beaucoup ses *Études* et les annotera de sa propre main. En 1824, il fonde avec Addison et Beale une maison d'édition qui existe toujours à Londres sous le nom de J. B. Cramer and Co. Après avoir vécu à Paris de 1832 à 1845, il regagne définitivement l'Angleterre, et meurt à Kensington près de Londres. On lui doit cent cinq sonates et sept concertos pour piano, des pièces diverses pour ce même instrument, de la musique de chambre, et surtout un ensemble d'études (*Grosse praktische Pianoforteschule*) dont beaucoup, surtout celles qui ont été sélectionnées par Hans de Bülow, sont encore utilisées actuellement.

Marc VIGNAL

CRAWFORD HANK (1934-2009)

Le jazzman et bluesman américain Bennie Ross Crawford, Jr., naît à Memphis (Tennessee), le 21 décembre 1934. Il étudie le piano dès l’âge de neuf ans puis apprend le saxophone alto. Il fait rapidement la connaissance de Phineas Newborn, Jr., de Booker Little, de George Coleman. À Memphis, il accompagne des bluesmen locaux : B. B. King, Bobby Bland, Junior Parker... En 1953, il quitte sa ville natale pour Nashville, où il étudie la théorie musicale et la composition au Tennessee State College ; il y dirige un orchestre de rock’n’roll, Little Hank and the Rhythm Kings (son surnom de Hank provient de la ressemblance de son jeu à l’alto avec celui du saxophoniste de Memphis Hank O’Day). C’est à Nashville que Ray Charles l’entend, et décide de l’engager comme saxophone baryton, en remplacement de Leroy Cooper ; au retour de ce dernier, un an plus tard, Crawford revient à l’alto. En 1961, il devient directeur musical du big band que Ray Charles vient de former. On peut l’entendre dans *Ray Charles at Newport* (1958) ou *Modern Sounds in Country and Western Music* (1962). Il quitte Ray Charles en 1963 et forme son propre septette. De 1960 à 1970, il grave comme leader douze albums pour le label Atlantic, parmi lesquels *More Soul* (1960, avec le hit *Misty*), *True Blues* (1963-1964, avec *Skunky Green*) et *Mister Blues Plays Lady Soul* (1969). De 1971 à 1979, il enregistre, pour le label Kudu, huit albums musicalement moins aboutis. Un nouveau contrat avec Milestone lui permet de renouer avec son style originel (*Midnight Ramble*, 1982 ; *Indigo Blue*, 1983 ; *Roadhouse Symphony*, 1985). Il continue d’écrire de nombreux arrangements pour lui-même et d’autres musiciens, comme B. B. King, Lou Rawls, David « Fathead » Newman ou Etta

James. Il dirige ses propres groupes, co-dirige des combos avec l’organiste Jimmy McGriff (*Soul Survivors*, 1986 ; *Road Tested*, 1997), se produit avec le pianiste et chanteur de blues-rock Dr. John au sein du groupe Swamp Jam. Hank Crawford meurt le 29 janvier 2009, à Memphis. Son jeu au saxophone alto manifeste, par sa ferveur et son phrasé, les influences conjointes du gospel, du blues, de la soul music et du rhythm and blues illustré par Louis Jordan et Earl Bostic ; il a ouvert la voie à de jeunes saxophonistes alto comme David Sanborn.

E.U.

CRAY ROBERT (1953-)

Au début des années 1980, deux albums remarquables, *Who's Been Talkin'* (Tomato, 1980) et, surtout, *Bad Influence* (Hightone, 1983), magistralement produits par Bruce Bromberg, ont brusquement révélé Robert Cray. Une voix grasseyante digne des grands chanteurs de soul (Sam Cooke notamment), un jeu de guitare expressif, précis et fluide dont chaque note semble une *blue note*, un pied dans la tradition du blues texan-californien, un autre dans celle du soul-blues de Memphis, développant néanmoins des idées personnelles et originales : Cray s'imposait d'emblée comme le créateur d'un nouveau style de blues susceptible de renouveler un genre qui marquait alors le pas. Lorsque plusieurs de ses compositions, profondes et graves, seront reprises par Eric Clapton (*Bad Influence*) et Albert King (*Phone Booth*), le nouveau venu connaîtra soudain la consécration.

Robert Cray naît à Colombus, en Georgie, le 1er août 1953. Fils d'un militaire de carrière, ayant passé de longues années d'enfance en Allemagne, Cray n'est venu au blues que tardivement, après avoir surtout joué du rock psychédélique. C'est sa rencontre avec Albert Collins (qui demeurera sa principale influence) qui l'amène au blues. Une figuration dans un film où joue John Belushi (futur « blues brother » du cinéma), avec lequel il sympathise, lui vaut d'enregistrer son premier album, *Who's Been Talkin'*. Après *Bad Influence*, Cray connaît une décennie de vedettariat. Il enregistre un album par an, chaque fois salué par la critique et par le public, celui du blues autant que celui du rock, qui voit en lui un autre « guitar hero ». Cray est partout, sur les plus grandes scènes, dans tous les festivals, sur les ondes et les plateaux télévisés. Il accompagne John Lee Hooker sur son triomphal album *The Healer* (1989), donne la réplique à Eric Clapton au Royal Albert Hall de Londres, et suscite de nombreux émules et imitateurs, devenant ainsi le chef de file d'un nouveau courant qualifié de « blues contemporain ».

Mais, au fil des ans, le genre devient procédé, les compositions sensibles cèdent la place à un sentimentalisme à l'eau de rose, les solos de guitare jadis pleins de feeling n'ont plus qu'une élégance glacée et mécanique. Et le statut de superstar de Cray nuit de toute évidence à son inspiration. Sa musique finit par être débitée en boucle sur les radios FM américaines, dans les salles d'attente des aéroports et les cabinets des dentistes. Lui-même semble s'ennuyer. Après plusieurs albums désincarnés où l'artiste se caricature lui-même, Cray, dont l'étoile a d'ailleurs beaucoup pâli dans tous les cercles qui l'encensaient, a choisi un long silence, ressurgissant en 2001 avec plus de punch et de maturité sur *Shoulda Been Home*, puis *Time Will Tell* (2003), *Twenty* (2005) et *Live From Across The Pond* (2006).

Gérard HERZHAFT

CRÉQUILLON THOMAS (mort en 1557 env.)

Musicien franco-flamand, dont l'« écriture magnifique, aisée, probe, dédaigneuse du succès, celle d'un maître » (R. Bernard), sert une œuvre abondante, encore inédite pour bien des pages. Avec celles de Nicolas Gombert et de Clemens non Papa, son œuvre semble condenser tout l'acquis de la musique de cette époque, qu'on situerait entre Janequin et Lassus. Créquillon (ou Crecquillon) fut maître de chapelle de Charles Quint à Bruxelles, à partir de 1540 environ. Il fut chanoine prébendé de multiples lieux (Namur, Termonde, Béthune, Louvain). Ses œuvres furent éditées dans toute l'Europe musicienne de ce temps (Venise, Nuremberg, Strasbourg, Paris, Lyon, Anvers, Wittenberg, Louvain). De ses seize messes, écrites en polyphonie imitative comme le reste de son œuvre, citons *Mille Regrets* (six voix), *Toutes les nuits*, *Las il fauldra*, *Je prends en gré*, *Si dire je l'osaie*. Créquillon a composé cent seize motets et cinq psaumes, des *Lamentations* (à quatre et cinq voix), à côté de cent quatre-vingt-douze chansons profanes, dont le style, plus varié et plus coloré que celui de son contemporain Clemens non Papa (par exemple, *Larras-tu cela Michault* ou *Prenez pitié du mal que j'endure*), se caractérise par une ligne mélodique pure et lumineuse, qui s'étend en longs thèmes sereins, harmonieusement ordonnés, où les voix déroulent parfois de majestueuses gammes, sautent des octaves, sans jamais céder à l'excès ni à l'enflure. Les compositions de Créquillon furent souvent transcrites ; la chanson *Un gay bergier* le fut plusieurs fois, notamment par Andrea Gabrieli.

Pierre-Paul LACAS

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)

Introduction

La jeune soprano qui, en 1950, fait ses débuts officiels à la scène ne se doute probablement pas qu'elle va devenir, en moins de dix ans, l'une des cantatrices françaises les plus réputées, et mener, à partir de la fin des années 1950, une carrière internationale qui va la conduire dans les temples lyriques les plus fameux. Elle sera notamment, vingt ans après Germaine Lubin, la première Française à être invitée au festival de Bayreuth. Ses triomphes sur scène ne doivent par ailleurs pas éclipser ses remarquables talents de récitaliste, mis au service du lied allemand et de la mélodie française.

• Naissance d'nn mythe

Née à Marseille le 23 février 1927, Régine Crespin accomplit ses études musicales au Conservatoire de Paris avec la soprano Suzanne Cesbron-Viseur, le ténor Georges Jouatte et le baryton Paul Cabanel – tous trois ont participé, à leur époque, à la gloire du chant français avant de se consacrer à l'enseignement. Encore étudiante, elle a affronté les planches au Grand Théâtre de Reims, en 1949, dans Charlotte (*Werther* de Massenet), mais sans la permission des autorités du Conservatoire. En 1950, au Théâtre municipal de Mulhouse, c'est en incarnant Elsa (*Lohengrin* de Wagner) que la débutante – elle n'a alors que vingt-trois ans – est applaudie ; pour l'heure, comme le voulait la coutume, elle interprète cet ouvrage dans sa version française et non pas dans l'original allemand, mais ce rôle déjà donne une idée de sa voix : longue, ample, pleine et puissante.

Dès 1951, Régine Crespin intègre la troupe de l'Opéra de Paris, lequel est alors regroupé avec l'Opéra-Comique et forme la Réunion des théâtres lyriques nationaux (R.T.L.N.) ; elle est Elsa au Palais-Garnier ; salle Favart, elle chante le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Mais les engagements commencent à se multiplier et elle ne reste que peu de temps dans cette structure, où elle reviendra toutefois régulièrement comme invitée. Au Conservatoire, elle avait travaillé cinq rôles qu'elle possédait intégralement : Marguerite (*Faust* de Gounod), Desdemona (*Otello* de Verdi), Tosca, Elsa et la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart). Elle ne tarde pas à enrichir son répertoire, avec la Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) – qui restera son rôle préféré –, Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner), Rezia (*Oberon* de Weber). La culture germanique tiendra un rôle important dans la vie de Régine Crespin, mais elle reconnaît elle-même n'avoir jamais été une mozartienne accomplie, même si elle a affronté Fiordiligi (*Così fan tutte*), Donna Anna (*Don Giovanni*) et la Comtesse. Entre autres événements marquants, elle participe (Madame Lidoine, la Nouvelle Prieure) à la création en France – et en français – des *Dialogues des carmélites* de Francis Poulenc (Palais-Garnier, 21 juin 1957, sous la direction de Pierre Dervaux), quelques mois après la première mondiale – en italien – à la Scala de Milan, le 26 janvier 1957. L'une de ses grandes fiertés, c'est d'avoir aidé à remettre à l'honneur des ouvrages alors injustement négligés : la *Pénélope* de Gabriel Fauré et, surtout, *Les Troyens* d'Hector Berlioz qui, grâce à elle, retrouveront le chemin de l'Opéra de Paris en 1961 (rôle de Didon), et dont elle assurera, en 1966, la première aux États-Unis, à l'Opéra de San Francisco (Cassandre et Didon). Elle n'aura, à son actif, que peu de créations. Parmi celles-ci, *Cinq Chants et une vocalise (Par* *le feu)*, pour soprano et orchestre, de Marius Constant (1968), et l'opéra d'Henri Tomasi *Sampiero Corso*, au Mai musical de Bordeaux (1956).

• Le triomphe à Bayreuth

Wieland Wagner, qui règne sur le mythique festival de Bayreuth, a entendu parler de cette voix exceptionnelle. En 1957, il auditionne Crespin, qui pense qu'il lui proposera peut-être Elsa ou Sieglinde ; à sa grande stupéfaction, Wieland l'engage pour le rôle de Kundry de *Parsifal*. Sa première apparition sur la « colline sacrée », en 1958, sous la baguette du grand Hans Knappertsbusch, constitue une date importante dans sa carrière, d'autant que ce n'est pas si souvent qu'une Française se produit en ce haut lieu du culte wagnérien – elle y reviendra encore pour Kundry (1959-1960), mais aussi pour Sieglinde (1961) et la Troisième Norne (*Le Crépuscule des dieux*, 1961). Sa réputation a désormais franchi les frontières. Le festival de Glyndebourne l'invite pour la Maréchale en 1959 ; la même année, elle apparaît à La Scala de Milan dans le rôle-titre de *Fedra* d'Ildebrando Pizzetti. Viennent ensuite le Covent Garden de Londres (1960), le Teatro Colón de Buenos Aires (1961), le Lyric Opera de Chicago (1962), le Metropolitan Opera de New York (1962), et de nouveaux personnages, comme Ariane, l'héroïne d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss, dont elle s'empare à Chicago en 1964, et qu'elle offrira deux ans plus tard au festival d'Aix-en-Provence. En 1967, le festival de Pâques de Salzbourg l'applaudit : celle qui avait été et restait une merveilleuse Sieglinde s'est laissée convaincre de tenter Brünnhilde dans *La Walkyrie* – il est vrai que celui qui lui a proposé cet emploi lourd et périlleux n'est autre qu'Herbert von Karajan, auquel on ne peut résister. Jamais, hélas !, elle n'osera Isolde, dont elle dit avoir eu peur ; ses admirateurs le regretteront toujours.

• Vers de nouveaux horizons

Dans les années 1970, la cantatrice traverse une période difficile : des problèmes privés ainsi qu'une méforme l'obligent à prendre du recul avec son métier. Le second souffle lui vient des États-Unis. Le chef d'orchestre Alain Lombard la convainc de tenter un rôle qu'elle n'attendait pas, Carmen, l'incandescente gitane de Bizet, ce qu'elle fait en 1972, en concert, à Miami. Trois ans plus tard, au Metropolitan Opera, elle y est acclamée sur scène. La France et l'Opéra de Paris la boudent ; le Met lui ouvre les bras. Entre autres prises de rôles, elle y sera Madame de Croissy, la Première Prieure, dans les *Dialogues des carmélites*. Car, dans la dernière phase de sa carrière, Régine Crespin va se tourner vers des rôles de tessitures plus graves : Madame de Croissy (écrite pour une contralto), mais aussi Madame Flora (contralto) du *Medium* de Gian Carlo Menotti, la Comtesse (mezzo-soprano) dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski, par ses adieux à Paris, sur la scène du Palais des Congrès, en 1989. Elle dévoile aussi une face inconnue de son talent au Capitole de Toulouse, en 1979 : elle qui n'avait jusqu'alors incarné que des femmes marquées par la tragédie est une pétulante souveraine dans *La Grande-Duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach mise en scène par Robert Dhéry.

Régine Crespin a créé *Cinq Chants et une vocalise (Par le feu)*, pour soprano et orchestre, de Marius Constant (1968), et participé à la première de l'opéra *Sampiero Corso* d'Henri Tomasi (1956).

Régine Crespin ne s'est pas contentée de chanter, elle s'est découvert une autre passion, l'enseignement. En 1976, elle a succédé à sa collègue Renée Gilly au Conservatoire de Paris, et s'est dévouée à sa tâche avec son enthousiasme habituel. Elle a également donné nombre de *masterclasses*, sur Berlioz, notamment, guidant ses élèves vers les secrets de ce style français si particulier, fait de noblesse et de simplicité. Celle que les Américains ont surnommé « la lionne française » prodiguait encore, après sa retraite quelques conseils à des chanteurs professionnels, dans des répertoires qu'elle connaissait bien pour les avoir longtemps pratiqués.

Régine Crespin meurt à Paris le 5 juillet 2007, après avoir des années durant lutté contre la maladie avec un courage exemplaire.

Michel PAROUTY

Bibliographie

R. Crespin, *La Vie et l'amour d'une femme*, Fayard, Paris, 1982 ; éd. revue et augm., *À la scène, à la ville*, Actes Sud, Arles, 1997
« Entretien avec Régine Crespin » (avec Richard Martet), in *Opéra Magazine*, n^0 16, mars 2007
M. Loppert, « Crespin on the Marschallin », in *Opera*, vol. XXXV, pp. 362-367, 1984
« Régine raconte Crespin » (propos recueillis par Michel Parouty), in *Diapason*, n^0 545, mars 2007.

Discographie sélective

H. Berlioz, *Les Troyens* (extraits), rôles de Cassandre et de Didon, avec Guy Chauvet (Énée), Orchestre de l'Opéra de Paris, direction Georges Prêtre (E.M.I., 1965)
G. Bizet, *Carmen*, rôle-titre, avec Gilbert Py (Don José), Orchestre philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard (Erato, 1974)
J. Offenbach, *La Périchole*, rôle-titre, avec Alain Vanzo (Piquillo), Orchestre philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard (Erato, 1975) ; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, rôle-titre, avec Mady Mesplé (Wanda), Alain Vanzo (Fritz), Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (Sony, 1976) ; *La Vie parisienne*, Métella, avec Mady Mesplé (Gabrielle), Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (E.M.I., 1976)
F. Poulenc, *Dialogues des carmélites*, Madame Lidoine, avec

Denise Duval (Blanche de la Force), Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, direction Pierre Dervaux (E.M.I., 1958) ; *Dialogues des carmélites*, Madame de Croissy, avec Felicity Lott (Blanche de la Force), Orchestre national de France, direction Jean-Pierre Marty (I.N.A. « Mémoire Vive », 1980)
R. Strauss, *Le Chevalier à la rose*, La Maréchale, avec Manfred Jungwirth (Le Baron Ochs), Yvonne Minton (Octavian), Helen Donath (Sophie), Orchestre philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (Decca, 1968)
R. Wagner, *La Walkyrie*, Sieglinde, avec James King (Siegmund), Hans Hotter (Wotan), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Orchestre Philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (Decca, 1965) ; *La Walkyrie*, Brünnhilde, avec Jon Vickers (Siegmund), Gundula Janowitz (Sieglinde), Thomas Stewart (Wotan), Orchestre philharmonique de Berlin, direction Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, 1966)

Récitals

L. Van beethoven, *Ah ! Perfido*, New Philharmonia, direction Thomas Schippers (Sony, 1965)
H. Berlioz, *Les Nuis d'été*, Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (Decca, 1963)
M. Ravel, *Shéhérazade*, Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (Decca, 1963) ; mélodies, Philippe Entremont, piano (Sony, 1979)
E. Satie, mélodies, Philippe Entremont, piano (Sony, 1979)
Album du 80^{e} anniversaire (E.M.I., 2007). Cet album de 4 CD regroupe tous les récitals enregistrés pour E.M.I. de 1958 à 1972 : les airs lyriques (*Guillaume Tell*, *Tannhäuser*, *Otello*, *La Damnation de Faust*, *Le Trouvère*) sous la direction d'Otto Ackermann, les récitals Wagner et Verdi avec Georges Prêtre, des mélodies de Roussel, Fauré, Canteloube, Sauguet et Schumann (1966) et de Duparc (1972)
Prima Donna in Paris (Decca, 1970). À côté d'airs d'opéras connus (Bizet, Gluck, Berlioz, Saint-Saëns, Gounod, Massenet), Régine Crespin se montre sous un jour plus inattendu, interprète d'opérettes de Christiné, Messager, Hahn, Offenbach
Régine Crespin chante l'opéra français, direction Jésus Etcheverry (Accord, 1961)
Italian Opera Arias, direction Edward Downes (Decca, 1963).

Vidéographie

Great Stars of Opera (extrait d'*Un bal masqué* de Verdi avec Franco Corelli, 1964), V.A.I.

Régine Crespin : A Program of Songs by Berlioz, Schumann, Schubert, Fauré, Roussel, Duparc and Poulenc (E.M.I. « Classic Archive »). Avec l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. dirigé par Jean-Claude Hartemann pour Berlioz (Paris, 1965), Christian Ivaldi et Janine Reiss au piano pour les mélodies (Paris, 1964 et 1972).

CRESTON PAUL (1906-1985)

Le compositeur américain Paul Creston représentait la tendance traditionnelle de la musique aux États-Unis ; mais, malgré une abondante production et une activité importante dans le monde musical américain, sa renommée a tardé à s'étendre de l'autre côté de l'Atlantique.

D'origine italienne, Paul Creston, de son vrai nom Giuseppe Guttoveggio, voit le jour à New York le 10 octobre 1906. Il étudie le piano avec Giuseppe Aldo Randegger et Gaston-Marie Déthier ainsi que l'orgue avec Pietro Yon. Mais c'est en autodidacte qu'il aborde la composition, commençant véritablement à écrire en 1932, après quelques essais d'enfance. Il tire son nom de Crespino, rôle qu'il avait joué à l'nniversité et dont ses camarades l'avaient affublé en guise de sobriquet. Organiste dans différents cinémas, peu avant l'apparition du cinéma parlant, il est nommé titulaire de l'église St. Malachy à New York (1934-1967). Une bourse Guggenheim, obtenue en 1938, consacre ses premiers travaux de compositeur.

En 1943, il remporte le New York Music Critic's Circle Award pour sa *Symphonie n° 1* (1941). De 1956 à 1960, il sera président de la National Association for American Composers and Conductors, puis, entre 1960 et 1968, directeur de l'American Society of Composers, Authors and Publishers. Venu assez tardivement à l'enseignement, il est professeur au College of Music de New York (1963-1967), puis au Central Washington State College (1968-1975), où il est également compositeur « in residence ». Il se retire ensuite à San Diego (Californie), où il mourra le 24 août 1985.

L'œuvre de Creston dépasse la centaine de numéros d'opus et le situe dans la mouvance de William Schuman, malgré certains points communs avec Roger Sessions, notamment en ce qui concerne la recherche rythmique. Mais sa musique se caractérise avant tout par sa spontanéité et son sens mélodique. La musicologie américaine explique généralement cet aspect de la musique aux États-Unis par un besoin de lyrisme et de mélodie né dans les années de la crise économique et qui ne s'est estompé qu'assez lentement. Creston refuse toute musique descriptive et adopte délibérément le parti de la musique pure, qu'il développe dans le moule des formes classiques (symphonie, concerto...). Usant de tonalités assez libres, il préfère l'homophonie à la polyphonie. Il aime les harmonies riches et pleines et s'attache à la virtuosité instrumentale, cherchant des combinaisons insolites ou s'adressant à des instruments pauvres en répertoire. Ces œuvres sont celles qui ont connu la plus grande diffusion car elles répondaient à un besoin des instrumentistes (*Concertino pour marimba, Sonate pour saxophone alto et piano, Dance Variations* pour soprano colorature et orchestre, *Rhapsodie pour saxophone et orgue*).

La musique symphonique constitue l'essentiel de la production de Creston : six symphonies, une quinzaine de concertos et une quarantaine d'autres partitions pour orchestre. La *Symphonie n^o 3* (1950) utilise un matériel thématique puisé aux sources du chant grégorien ; la *Symphonie n^o 6* avec orgue (1982, op. 118), son œuvre ultime, répondait à une commande de l'American Guild of Organists. Ses concertos et œuvres concertantes s'adressent à la plupart des instruments (marimba, op. 21, 1940 ; saxophone, op. 26, 1941 ; piano : n^o 1 1949 ; n^o 2, 1962 ; deux pianos : n^o 1, 1951, n^o 2, 1968 ; violon : n^o 1, 1956 ; n^o 2, 1960 ; accordéon, 1958 ; *Dance Variations* pour soprano colorature, op. 30, 1942 ; *Poème pour harpe*, op. 39, 1945 ; *Fantaisie pour trombone*, op. 42, 1947 ;

Sâdhanâ pour violoncelle, op. 117, 1981). Parmi ses autres œuvres symphoniques, *Threnody* (1938) utilise également des thèmes grégoriens, et les *Two Choric Dances* (1938) ont été créées sous la direction d'Arturo Toscanini.

Dans le domaine de la musique de chambre, Creston laisse un *Quatuor à cordes* (1936), des suites pour alto et piano (1937) et pour violon et piano (1939). Sa première œuvre importante, *Cinq Danses*, op. 1, composée en 1932, était destinée au piano. Mais l'autre volet essentiel de sa production concerne la musique d'orgue et la musique religieuse. Il a livré à son instrument un nombre important de pièces, montrant le fossé qui sépare les écoles française et américaine. Attiré dès son plus jeune âge par un certain mysticisme, il sera profondément marqué par la pensée védique et rosicrucienne, sans toutefois adhérer à une religion précise. Il aborde très tôt la musique chorale liturgique avec un *Requiem* (1938) et toute sa vie sera jalonnée de fresques importantes dans ce domaine : *Psaume XXIII* (1945), *Missa solemnis* (1949), *La Prophétie d'Isaïe*, un oratorio de Noël (1961), *Hyas Illahee* (1976), l'aboutissement de son œuvre étant peut-être la pièce concertante *Sâdhanâ*, pour violoncelle et orchestre de chambre, inspirée d'un livre de Rabindranath Tagore. Cette œuvre, profondément marquée par le mysticisme et la tolérance du philosophe indien, comporte à nouveau des citations du chant grégorien. Creston fermait ainsi la boucle, car l'une de ses premières œuvres pour chœur, *Three Chorales from Tagore* (1936), puisait déjà aux mêmes sources. Dans trois livres importants, *Principles of Rhythm* (1964), *Creative Harmony* (1970) et *Rational Metric Notation* (1979), il dénonce l'illogisme des métriques binaires et construit une théorie autour de rythmes inusités, montrant une volonté de s'inscrire en trait d'union dans l'histoire de la musique américaine.

Alain PÂRIS

CRISTOFORI BARTOLOMEO (1655-1731)

Facteur de clavecins italien, né le 4 mai 1655 à Padoue, mort le 27 janvier 1732 à Florence, Bartolomeo Cristofori est souvent considéré comme l'inventeur du pianoforte – ancêtre du piano moderne –, qu'il baptise *gravicembalo col piano e forte* (« clavecin avec les nuances douces et fortes »). Cet instrument offre la possibilité de moduler l'intensité sonore en fonction d'une frappe plus ou moins accentuée sur la touche, ce qui le différencie radicalement du clavecin. Cristofori arrive à ce résultat en remplaçant le mécanisme de frottement du clavecin par des marteaux qui frappent les cordes avec plus ou moins de force.

On ne connaît pas grand-chose de la vie de Cristofori et son invention n'eut pas de succès de son vivant. Cristofori quitte Padoue pour Florence vers 1690 à la demande du prince Ferdinand de Médicis, claveciniste talentueux, ce qui laisse à penser qu'il avait déjà établi sa réputation de facteur. La Stearns Collection à l'université du Michigan possède un clavecin à trois claviers daté de 1702 et portant les armes de Ferdinand, que certains historiens attribuent à Cristofori. Cristofori invente le pianoforte vers 1709 et, selon des sources de l'époque, il en avait fabriqué quatre en 1711. À la mort de Ferdinand en 1713, Cristofori reste au service du grand-duc Cosme III de Médicis. Il est nommé en 1716 conservateur de la collection d'instruments rassemblée par Ferdinand ; sur 84 instruments, sept étaient des clavecins ou des épinettes fabriqués par Cristofori.

Cristofori améliore son pianoforte. En 1726, il arrive à mettre au point un mécanisme qui est pour l’essentiel celui du piano moderne. Cependant, les cadres, faits en bois comme pour le clavecin, ne pouvaient pas supporter la tension des cordes qui confère leur puissance aux pianos modernes. Mais, à en juger d’après des exemplaires conservés (à Leipzig, à Rome et à New York), les instruments de Cristofori avaient une bonne sensibilité et un registre étendu et dynamique.

L’invention de Cristofori ne remportera guère de succès en Italie, mais connaîtra vite un essor en Allemagne grâce à des articles publiés dans des dictionnaires de musique.

E.U.

CROCE GIOVANNI (1557 env.-1609)

Né vers 1557 à Chioggia, près de Venise, mort le 15 mai 1609 à Venise, le compositeur et chanteur italien Giovanni Croce (surnommé Chiozzotto) est, avec Andrea et Giovanni Gabrieli, l'un des musiciens les plus marquants de l'école vénitienne de son temps. Il manifeste notamment une parfaite maîtrise de la canzonetta et de la comédie madrigalesque.

Élève de Gioseffe Zarlino, qui le fait entrer enfant dans le chœur de la basilique Saint-Marc, Giovanni Croce est ordonné prêtre avant 1585. Vers 1593, il est nommé vice-maître de chapelle de la basilique Saint-Marc, avant d'y devenir maître de chapelle en 1603, à la mort de Baldassare Donato. Bien qu'écrits dans un style conservateur, manifestant l'influence de Palestrina, ses madrigaux et ses canzonettas (publiés en sept volumes, de 1585 à 1607) établissent sa réputation par leur écriture simple et vive ainsi que par leur rythme alerte. Ses comédies madrigalesques manifestent une truculence et un réalisme pittoresque ; la *Triaca musicale* (1595), sur des textes en dialecte vénitien, est un chef-d'œuvre du genre. Les pièces de musique sacrée de Giovanni Croce (publiées de 1591 à 1627) témoignent d'une évolution du style équilibré de Palestrina vers le style vénitien, plus moderne, de son temps. Croce utilise en effet plusieurs chœurs (technique des *cori spezzati*) et des voix solistes, ses rythmes instrumentaux deviennent plus vifs, et il esquisse une basse continue dans une *partitura* du *Livre de motets* publié en 1594.

La renommée de Giovanni Croce s'étendra jusqu'en Angleterre, où Thomas Morley choisira un de ses madrigaux (*Ove tra l'herbe e i fiori*, réécrit sous le titre *Hard by a Cristall Fountaine*) pour son recueil *The Triumphs of Oriana* (1601).

E.U.

CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)

Organiste anglais et compositeur de musique religieuse, William Croft (ou Crofts) est baptisé le 30 décembre 1678, à Nether Ettington, dans le Warwickshire.

Formé par John Blow, William Croft est organiste à l'église Saint-Anne, dans le quartier londonien de Soho, de 1700 à 1712, *gentleman extraordinary* et organiste à la Chapel Royal à partir de 1707, organiste à l'abbaye de Westminster dès 1708. En 1700, il publie, en collaboration avec Blow, Jeremiah Clarke, Francis Piggott et John Barrett, un recueil de pièces pour clavecin et épinette intitulé *A Choice Collection of Ayres for the Harpsichord or Spinnet.* Son ouvrage *Musica sacra* (1724) contient une mise en musique de l'office des morts toujours en usage dans l'Église anglicane ainsi que trente anthems. Parmi ses meilleures compositions, il faut mentionner l'anthem *O Clap Your Hands* (1706). William Croft est également l'auteur de pièces pour violon, voix et clavecin ainsi que de musiques de scène. Il meurt le 14 août 1727, à Bath, dans le Somerset.

E.U.

CROSBY BING (1904-1977)

Né à Tacoma, dans l'État de Washington, Harry Lillis Crosby est le quatrième enfant d'une famille où l'on goûte fort la musique ; bon chanteur mais cancre notoire, il consacre ses jeunes années au football américain et au base-ball. La légende veut qu'il ait emprunté son nom d'artiste au titre d'une bande dessinée qu'il adorait, *The Bingville Bugle*. Son ardeur limitée pour le travail ne l'empêche pas d'être, pour un temps, étudiant en droit à l'université de Gonzaga : il s'y fait surtout remarquer par ses qualités vocales. Il décide alors de devenir professionnel et commence son apprentissage dans les orchestres de jazz. Bing Crosby éprouve une grande admiration pour des chanteurs comme Al Jolson, Mildred Bailey et surtout Louis Armstrong. Paul Whiteman, qui dirigeait le plus grand orchestre de jazz « blanc » de l'époque, l'engagea : il devint ainsi le compagnon d'Eddie Condon et de Bix Beiderbecke.

Pourtant, la célébrité ne vient que lorsqu'il change de style : abandonnant le projet d'être un grand chanteur de jazz, il met à profit, en 1931, une affection soudaine de ses cordes vocales qui fait de lui le baryton melliflue à la voix de velours : le *Crosby sound* est né, qui va influencer tous les crooners américains. Bing Crosby a la chance d'arriver à un moment particulièrement favorable : l'usage généralisé du microphone et de l'amplification appelle l'apparition du style crooner, et l'industrie des variétés, à cause de ces innovations techniques, connaît alors une rapide expansion.

Les professionnels du cinéma songent très vite à tirer parti de la popularité de Bing Crosby. Il obtient son premier grand rôle en

1933, celui d'un professeur distrait, dans *College of Humor*. Il tourne plusieurs comédies, dont les plus fameuses sont les sept *Roads* ; associé à Bob Hope, Bing Crosby y démontre son habileté : ces films comiques à grosses ficelles, dont le premier fut *The Road to Singapore* (1940), sont loin d'être des chefs-d'œuvre ; ils valent surtout par la capacité des deux compères à faire passer les gags les plus éculés et les plaisanteries les plus convenues. Dans ses comédies, Bing Crosby joue presque toujours le même personnage, celui du gaillard nonchalant qui prend la vie du bon côté : *Pennies from Heaven* et *Sing you Sinners* (1938) sont les exemples les plus caractéristiques de ce genre de film.

Bing Crosby interpréta, dans les années 1940 et 1950, plusieurs rôles dramatiques ; il fut par deux fois un prêtre très convaincant (dans *Bells of Saint Mary's* (1945) et dans *Going my Way*, pour lequel il obtint un oscar en 1944). Sa meilleure composition est peut-être celle de l'alcoolique en détresse qu'il interprète au côté de Grace Kelly dans *The Country Girl*.

Bing Crosby ne se considéra jamais comme un véritable acteur ; il aimait dire qu'il n'était qu'un « individu moyen » (*average guy*) sans talent particulier. Cette modestie n'était pas feinte. En fait, il était un remarquable professionnel du spectacle, l'un des premiers à introduire, sous une forme très édulcorée, l'héritage du jazz dans l'univers des variétés. Il aimait reconnaître sa dette à l'égard des grands chanteurs noirs. Mais Bing Crosby a surtout représenté le symbole de ce que l'Américain moyen rêvait d'être : décontracté, libéré des soucis matériels, un brave garçon en dépit de quelques excès. Ses premiers succès ont d'ailleurs coïncidé avec la grande dépression : il était la preuve vivante de la réussite de la civilisation américaine à un moment où le désastre économique la rendait fort incertaine. Une des chansons les plus célèbres de Crosby eut pour titre *Accentuate the Positive* : c’était là l’essentiel de son programme.

Jean-Louis FABIANI

CROSBY, STILLS & NASH

Groupe de folk-rock formé par les Américains David Crosby (de son vrai nom David van Cortland) et Stephen Stills et le Britannique Graham Nash, Crosby, Stills & Nash se produit également avec le chanteur canadien Neil Young sous le nom de Crosby, Stills, Nash & Young. Avec des chansons folk-rock électroacoustiques, le trio d'origine est un groupe phare du mouvement hippie après Woodstock.

Formé en 1968 par des ex-membres de trois importants groupes de rock des années 1960 – les Byrds (Crosby), Buffalo Springfield (Stills et Young) et The Hollies (Nash) –, Crosby, Stills & Nash est composé de musiciens déjà célèbres. Crosby, Stills & Nash réalise en 1969 un premier album éponyme qui se maintient au hit-parade américain pendant plus de deux ans. Le succès du groupe tient à la virtuosité de l'excellent guitariste Stills, au talent d'écriture des trois membres et à la magie des harmonies vocales du trio, qui est la marque de fabrique du groupe. Ils sortent avec Neil Young deux albums qui connaissent également un énorme succès – *Déjà vu* (1970) et le disque en concert *Four Way Street* (1971) –, avant de se séparer. Le groupe se reforme pour une tournée en 1974, l'année où leur compilation *So Far* se place en tête des hit-parades. Ils poursuivent des carrières en solo, en raison de tensions dues à des problèmes d'ego et d'ambition, mais le groupe se reforme de différentes manières dans les années 1970, 1980 et 1990. Crosby, Stills & Nash est entré au panthéon du rock (le Rock and Roll Hall of Fame) en 1997.

E.U.

CRÜGER JOHANNES (1598-1662)

Compositeur, organiste et théoricien de la musique allemand, Johannes (ou Johann) Crüger (ou Krüger) naît le 9 avril 1598, à Gross-Breesen, près de Guben, en Basse-Lusace. Il a publié de précieuses compilations des connaissances musicales de son époque ainsi que plusieurs importants recueils de chorals. Le plus connu de ces volumes, *Praxis pietatis melica* (pour la première fois publié à Berlin en 1647), fera l'objet de nombreuses réimpressions. Crüger est l'auteur de nombreux chants célèbres figurant dans ces recueils, parmi lesquels *Jesu, meine Freude*, *Nun danket alle Gott, Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*. Son ouvrage théorique le plus influent est le *Synopsis musica* (Berlin, 1630, augm. 1654). De 1622 jusqu'à sa mort, le 23 février 1662, à Berlin, Johannes Crüger occupe le poste de cantor de l'église Saint-Nicolas de Berlin.

E.U.

CRUMB GEORGE (1929-)

Compositeur américain né à Charleston (Virginie-Occidentale) le 24 octobre 1929, George Henry Crumb fait ses études au Mason College of Music de sa ville natale (1947-1950), à l'université de l'Illinois de Champaign-Urbana (1950-1952) puis à l'université du Michigan d'Ann Arbor, avec Ross Lee Finney (1954-1959). Entre-temps, il a été l'élève de Boris Blacher à la Hochschule für Musik de Berlin (1955 et 1956). Enseignant lui-même de 1959 à 1997 (à l'université du Colorado à Boulder puis à celle de Pennsylvanie à Philadelphie), il maîtrise un langage des plus originaux au sein de la musique américaine et de la musique européenne.

Sa première œuvre aboutie est *Five Pieces for Piano* (1962). Reconnu dans son pays grâce à *Echoes of Time and the River (Echoes II)*, pour orchestre (1967), qui lui vaut le prix Pulitzer en 1968, Crumb signe une musique austère dont la concision le rapproche tout autant de Debussy que de Webern. La sensibilité du compositeur, influencé par l'Orient, ses rituels et sa mystique – auxquels il doit une part de ses sonorités et de sa perception sonore –, le porte aussi vers la poésie enflammée de Federico García Lorca (quatre livres de *Madrigaux*, pour soprano, percussions, flûte, harpe et contrebasse, 1965, 1965, 1969, 1969 ; *Ancient Voices of Children*, pour mezzo, voix d'enfants, hautbois, mandoline, harpe, piano et percussions, 1970 ; *Songs, Drones and Refrains of Death*, pour baryton et ensemble, 1968 ; *Night of the Four Moons*, pour voix d'alto et ensemble, 1969 ; *Federico's Little Songs for Children*, pour soprano, flûte(s) et harpe, 1986 ; *The Ghosts of Alhambra*, pour baryton, guitare et percussion, 2008 ; *Sun and*

Shadow, pour soprano et piano amplifié, 2009). Redevable à Cage, même si ses sources sont d'origines différentes, Crumb puise son inspiration dans les musiques de l'Inde et de l'Extrême-Orient, allant jusqu'à utiliser des instruments ethniques (à l'instar d'Henry Cowell) dans ses compositions. Mais l'emploi du sitar, des tablās ou même du banjo ne serait qu'artifice s'il n'avait tenté de développer, à partir de ces « modèles », des techniques nouvelles adaptées spécifiquement à l'écriture occidentale, dont il est le turbulent héritier. Preuve en sont les quatre volumes de son *Makrokosmos*, pour piano (1972, 1973, 1974, 1979), où l'évocation symbolique tant graphique (notation en représentation circulaire ou en forme de croix) qu'explicative (dans ses intentions sonores) s'allie à la fois à un arrière-plan mystique et romantique (surcharge littéraire et référentielle) et à un premier niveau, technique, mettant en jeu un véritable kaléidoscope de langages (glissandi, oscillations chromatiques, passacaille pseudo-sérielle, figures répétitives, citations, gammes par tons, clusters, quintes « médiévalisantes », monodie grégorienne, polytonalité, polymodalité) et de procédés de production sonore (jeu en pizzicato, blocage de la corde au sillet, harmoniques, glissandi sur les cordes, usage intensif de la troisième pédale, chaînes posées sur les cordes, papiers glissés sous les étouffoirs, usage de verres, de plectres, de dés à coudre, de brosses métalliques).

Le tout s'apparentant, comme le souligne Vincent Lajoignie, à « une langue comme l'espéranto, dont l'unité provient directement d'une masse d'emprunts arbitraires redistribués de façon cohérente ». Car ce qui frappe le plus chez ce créateur, ce n'est point l'éclectisme, mais l'intégration de cette pluralité d'éléments (en apparence disparates) en un tout organisé au sein d'une pensée synthétique d'où, paradoxalement, mais très fortement, émerge un style aussi personnel qu’original, aussi sensible que conceptualisé, aussi rigoureux que poétique.

Toutes ses œuvres participent en effet d’une volonté de « contempler les choses éternelles », de transcender les techniques et les esthétiques partisanes, et de pervertir les modes et les chapelles afin de retrouver une vérité qui ne peut être que celle de l’individu libre, autonome, en prise avec le cosmos, la nature et l’humanité tout entière.

Cette philosophie détermine son langage et l’univers si particulier de son œuvre, dont on citera *Black Angels (Images I)*, pour quatuor à cordes électriques (1970), inspiré par la guerre du Vietnam, *Vox Balaenae*, pour flûte, violoncelle et piano amplifiés (1971), sa parabole *Star-Child*, pour soprano, voix d’enfants, chœur et grand orchestre (1977), requérant quatre chefs dirigeant dans quatre tempi différents, *Apparition*, pour soprano et piano amplifié sur des textes de Walt Whitman (1979), *The Sleeper*, pour soprano et piano (1984) inspiré d’Edgar Allan Poe, *Federico’s Little Songs for Children*, pour soprano, flûte(s) et harpe (1986), *Zeitgeist*, pour deux pianos (1988), *Quest*, pour guitare solo, saxophone soprano, harpe, deux percussionnistes et contrebasse (1990, révisé en 1994), *Mundus canis (5 Humoresques)*, pour guitare et percussions (1997), *Eine Kleine Mitternachtmusik*, pièce pour piano sur un thème de Thelonious Monk (2002), *Otherworldly Resonances*, pour deux pianos (2003), le cycle *American Songbook* (les quatre premières pièces, composées de 2001 à 2004, sont écrites pour voix soliste, piano et quatuor de percussions, les trois suivantes, composées de 2006 à 2011, sont des œuvres électroniques).

Alain FÉRON

CRUSELL BERNHARD HENRIK (1775-1838)

Bernhard Henrik Crusell (né en 1775 à Nystad et mort à Stockholm en 1838) ne serait sans doute jamais passé à la postérité si un engouement discographique récent n’avait fait resurgir son répertoire pour la clarinette.

Issu d’une famille suédoise de relieurs installée dans la partie d’un territoire aujourd’hui rattaché à la Finlande, Crusell fait l’apprentissage de l’instrument qui lui vaudra sa renommée sur une vieille clarinette de bouleau à deux clés. C’est au fort de Sveaborg qu’il se fera remarquer : engagé dans une carrière de musicien militaire, cette situation aura au moins pour avantage de lui permettre de voyager et de parfaire son art auprès de quelques musiciens célèbres. Ainsi, à Stockholm, il rencontre l’abbé Vogler (celui qui a été le professeur de Carl Maria von Weber et de Franz Danzi, entre autres), puis Franz Tausch à Berlin (en 1798) et François Joseph Gossec à Paris en 1803. La clarinette en bouleau à deux clés a cédé la place à celle à onze clés de Grenser et le jeune chef d’un corps de musique militaire à Stockholm en 1792 est devenu premier clarinettiste de la Hovkapellet en 1793, puis celui de l’Harmonie du prince régent de 1794 à 1796. La carrière officielle de Crusell atteint son apogée lorsqu’il est nommé maître de chapelle (de la Hovkapellet) en 1808 après avoir été membre de l’Académie royale de musique. L’accession au trône de Suède du maréchal Bernadotte en 1818 ramène Crusell à la direction de la musique d’un corps militaire : celui des deux régiments de grenadiers de la Garde royale. Il restera à leur tête jusqu’à sa mort.

La vie de Crusell est celle d'un grand virtuose cosmopolite comme le XIX^e siècle a pu en faire apparaître. Au service des grands du moment, Crusell leur dédie ses œuvres : le *Premier Concerto pour clarinette* (vraisemblablement écrit en 1798 et publié en 1811) est dédié au comte de Troll-Bonde ; le deuxième (dit « Grand Concerto »), publié en 1816, est dédié au tsar Alexandre I^er, empereur de Russie et roi de Pologne, tandis que le troisième (qui date peut-être de 1807), publié en 1828, est dédié au prince Oscar de Suède et de Norvège (que Crusell a connu en dirigeant chaque été pendant trois mois les deux formations de musique militaire de la Garde royale). À ses concertos, Crusell ajoute une *Sinfonia concertante* (avec cor et basson), un morceau de concert, trois quatuors et deux duos avec clarinette. Hormis ces compositions pour son instrument favori, Crusell laisse un opéra, *Lilla Slafvinna*, des mélodies, des cantates diverses pour des loges locales de la franc-maçonnerie et, bien sûr, de nombreuses musiques militaires. Vers la fin de sa vie, ses connaissances linguistiques lui ont permis d'être le traducteur suédois de quelques-uns des opéras les plus connus alors : *Les Noces de Figaro* de Mozart, *Le Barbier de Séville* de Rossini, ou encore *Fidelio* de Beethoven. Crusell se distingue enfin par un souci de protection sociale si caractéristique de la mentalité suédoise : il crée notamment deux fonds pour des veuves de musiciens ! Il est heureux en tout cas que Crusell occupe aujourd'hui la place qu'il mérite dans le répertoire international à travers des compositions originales, dans la lignée des grandes œuvres pour clarinette qui mènent de Mozart à Nielsen en passant par Weber, son contemporain germanique. Et l'écoute attentive de l'exécution de ses partitions pour clarinette par les meilleurs solistes du moment fait souvent regretter que Crusell n'ait pas pu consacrer plus de temps à la composition.

Michel VINCENT

CRUZ CELIA (1924-2003)

La salsa est la version new-yorkaise, très cuivrée, imprégnée de jazz, du *son* (prononcer « sone ») cubain, lui-même né de la rencontre entre le tambour des esclaves noirs et la guitare des colons européens. Celia Cruz, morte le 16 juillet 2003, à Fort Lee, dans le New Jersey, fut la reine incontestée du genre. Son timbre grave, sa voix puissante et son chant énergique sont emblématiques de cette « sauce » qui fera le tour du monde dans les années 1970, malgré les assauts conquérants du rock'n'roll.

Des hurlements de joie accompagnaient chacune des flamboyantes envolées vocales de la chanteuse, qui aguichait son public par ses jeux de hanches suggestifs et l'attrapait vertement lorsqu'il était trop passif. Avec ses chignons en pièce montée et ses extravagantes robes pailletées au décolleté plongeant, l'enfant née et grandie au cœur du barrio Santos Suarez, quartier pauvre de La Havane, prenait une sorte de revanche sur la pauvreté.

Née le 21 octobre 1924 (date cependant sujette à caution) à Cuba, d'un père cheminot et d'une mère employée de maison, Celia Cruz rêvait de devenir institutrice. De berceuses pour endormir ses petits frères en chansons fredonnées lors des fêtes scolaires, de bals de quartier en radio-crochets, le destin en décida autrement et, un jour de 1950, elle fut conviée à remplacer la chanteuse de La Sonora Matancera, l'un des plus fameux orchestres cubains.

Le groupe lui fera faire le tour de l'Amérique latine et la mènera aux États-Unis : « Le premier soir à New York, cinq mille personnes étaient venues pour une salle de trois mille places. Les gens étaient tellement énervés que la police et les ambulances ont dû intervenir. L'événement a alors fait la première page du *Daily News*, qui a titré « Grande bataille pour une chanteuse cubaine ». Autant vous dire que ma carrière a démarré en trombe ! »

Pedro Knight, qu'elle épousera en 1962, était alors le trompettiste de La Sonora Matancera. Ensemble, en 1960, ils décideront de s'installer aux États-Unis : Fidel Castro en concevra une rancune si tenace qu'il empêchera la chanteuse de rentrer à Cuba, même lorsque celle-ci voudra accompagner sa mère à sa dernière demeure.

Après avoir passé quinze ans avec La Sonora Matancera, celle qui ponctuait tous ses concerts de son cri de ralliement « Azucar ! » (littéralement : « Sucre ! ») s'associera sept années durant, de 1966 à 1972, à l'orchestre du célèbre joueur de timbales Tito Puente. Elle sera une des rares voix féminines du Fania All-Stars, grand orchestre à géométrie variable réunissant des têtes d'affiche de la salsa autour du flûtiste Johnny Pacheco. Elle y chantera avec Willie Colón, Ray Barretto, Hector Lavoe... « Tous ces musiciens m'aiment et me respectent. Certains chanteurs, comme Cheo Feliciano, Ismael Miranda ou Rubén Blades, ont accepté de jouer les choristes pour moi, alors qu'ils ne l'ont jamais fait pour personne d'autre. Même Plácido Domingo a chanté à mes côtés... »

Le groupe du flûtiste américano-dominicain Jose Alberto « El Canario », dirigé par son mari Pedro Knight, l'accompagnera lors de ses tournées dans le monde, des années 1990 jusqu'à sa disparition en 2003. Mais cette chanteuse généreuse qui a enregistré plus de soixante-dix albums (très inégaux) et joué dans plusieurs films – parmi lesquels *The Mambo Kings* (1992) et *The Perez Family*

(1995) –, a aussi conquis les *dancefloors*, habituellement voués aux musiques électroniques, grâce à des « remixes » réalisés par l'Américain David Byrne ou le groupe argentin Los Fabulosos Cadillacs.

Malgré ces signes de reconnaissance venus d'autres horizons musicaux, la carrière de Celia Cruz fut essentiellement dédiée à la *salsa pura* – la salsa classique, cuivrée et swinguante, des années 1970 –, qui sera par la suite détrônée par la *salsa romantica* (doucereuse) et la *salsa dura* (énergique).

Couronnée par cinq Grammy Awards, l'enfant du barrio de La Havane aura aussi la satisfaction de recevoir des mains de Bill Clinton la Médaille nationale des arts, la plus haute distinction américaine en ce domaine. Son seul regret sera de ne pas avoir revu son île natale, mais elle refusera jusqu'à ses derniers jours d'être associée aux Cubains de l'intérieur, auxquels elle ne pardonna jamais d'avoir pactisé avec le Líder máximo.

Dans son abondante discographie, on retiendra : *Azucar Negra*, avec la chanteuse Gloria Estefan en invitée (1 CD Sound Service-Bellaphon, 1993) ; *Siempre Viviré*, où elle reprend en espagnol l'hymne féministe *I Will Survive* (*Yo Vivre*) ainsi que l'entraînant standard de la salsa *Oye Como Va* (1 CD Epic-Sony, 2000) ; avec le Fania All-Stars, *Viva la Salsa* (coffret de 3 CD Sonodisc-Next Music, 1995).

Éliane AZOULAY

CUÉNOD HUGUES (1902-2010)

Une longévité hors du commun : le ténor suisse Hugues Cuénod s'est produit en public de 1928 à 1994, de la première en français de *Jonny mène la danse* (*Johnny spielt auf*) d'Ernst Krenek, au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, à ses adieux à la scène, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, dans le rôle de Monsieur Triquet d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Théâtre du Jorat de Mézières, près de Lausanne.

Hugues-Adhémar Cuénod naît le 26 juin 1902, à Corseaux (canton de Vaud), dans une famille fortunée : ces origines lui permettront d'échapper aux contingences matérielles, et de mêler un professionnalisme indubitable à l'enthousiasme de l'amateur. Il accomplit ses études musicales à l'Institut de Ribaupierre, à Lausanne, puis aux conservatoires de Genève et de Bâle, avant de partir se perfectionner à Vienne, auprès de Mme Singer-Burian (1925-1927), qui transforme le baryton-basse en ténor léger. Éclectique, Hugues Cuénod s'essaie au théâtre, au cinéma, accepte des engagements dans des cabarets, chante l'opérette et l'opéra-comique, la comédie musicale (il participe en 1929 à la création à New York de la revue à grand spectacle *Bitter Sweet* de Noël Coward, à qui il a été présenté par Mary Garden, la première Mélisande). Il pratique la musique ancienne dans le cercle de Geneviève Thibault, future comtesse de Chambures, et, en 1931, fait la connaissance de Nadia Boulanger, qui lui fait étudier Bach et les compositeurs anciens. En 1937, il enregistre, sous sa direction, un 78-tours de madrigaux d'un compositeur qui est alors mal connu et peu interprété, Claudio Monteverdi. Il interprète également des cantates de Bach sous la direction de Vincent d'Indy. Hugues Cuénod participe à la création de l'oratorio *La Danse des morts* de Honegger, à Bâle, le 1er mars 1940, sous la direction de Paul Sacher.

Il enregistre en 1938 la *Troisième Leçon de ténèbres pour le mercredy saint* de François Couperin (en décembre 1950, il gravera la *Première Leçon de ténèbres pour le mercredy saint*) et il sera un remarquable Évangéliste dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach enregistrée par Hermann Scherchen en 1953. La *Troisième Leçon* fait l'admiration de Stravinski, qui lui confie le rôle de Sellem (au côté d'Elisabeth Schwarzkopf – Anne) lors de la création du *Rake's Progress*, à La Fenice de Venise, le 11 septembre 1951, sous la direction du compositeur. Il reprend ce rôle pour ses débuts, en 1954, au festival de Glyndebourne, dont il devient la « coqueluche », et où il se produira 470 fois, incarnant notamment des personnages comiques : Don Basilio (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Lucano (*L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi), le Maître à danser (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss ; il participe en 1954 à l'enregistrement légendaire de cet ouvrage sous la direction de Karajan, aux côtés de Rita Streich, de Hermann Prey, d'Elisabeth Schwarzkopf...), Monsieur Triquet, le Docteur Caius (*Falstaff* de Verdi), Erice (*L'Ormindo* de Cavalli) et, surtout, la vieille nymphe Linfea (*La Calisto* de Cavalli). Il débute au Covent Garden de Londres en 1954, où il est un extraordinaire Astrologue, à la voix suraiguë, du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. Il met par ailleurs sa diction parfaite au service de la mélodie française (Gounod, Debussy, Chabrier, Satie, Ravel, Roussel, Poulenc...), souvent accompagné par Geoffrey Parsons. Hugues Cuénod ne débute au Metropolitan Opera de New York que le 12 mars 1987 (il va avoir quatre-vingt-cinq ans !), en incarnant l'Empereur Altoum (*Turandot* de Puccini), au côté de Plácido Domingo (Calaf).

En 2007, à cent cinq ans, Hugues Cuénod signe un partenariat enregistré (équivalent suisse du Pacs français), s’unissant ainsi officiellement avec celui qui partageait sa vie depuis plus de vingt ans. Hugues Cuénod meurt Ie 6 décembre 2010, à Vevey. Ses entretiens avec François Hudry ont été publiés sous le titre *Hugues Cuénod. D’une voix légère* (Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1996). Jérôme Spycket lui a consacré un ouvrage, *Un Diable de musicien, Hugues Cuénod* (Payot, Lausanne, 1979).

E.U.

CUI CÉSAR ANTONOVITCH (1835-1918)

Fils d'un jeune officier de la Grande Armée, Antoine Cui, qui, lors de la retraite de Russie, resta à Vilnius (Vilna) où il épousa une jeune Lituanienne qui lui donna de nombreux enfants et, en particulier, trois garçons martialement baptisés César, Alexandre et Napoléon. La vie de l'aîné, César, fut partagée entre la composition musicale et ses cours à l'Académie du génie de Saint-Pétersbourg où il accéda au grade de général. Sarcastiquement, certains contemporains disaient de lui : « C'est le plus musicien de nos ingénieurs militaires, et le meilleur ingénieur parmi nos musiciens ! »

Sa personnalité s'est imposée beaucoup moins que celle des autres membres du groupe des Cinq. Il avait du talent (à défaut de génie !), un talent aimable de joli miniaturiste de bon goût. Sa musique, qui n'offre rien de spécifiquement russe, dénote à la fois l'aisance et la réflexion. Sans doute eut-il tort de composer dix opéras, grands ou petits, car il ne possédait pas le « souffle » suffisant. On lui doit par ailleurs de très nombreuses mélodies sur des textes russes, français ou polonais, ainsi qu'une multitude de pièces pour le piano.

Michel-Rostislav HOFMANN

CURCIO MARIA (1918 ou 1919-2009)

Pianiste et professeur de piano italienne, Maria Curcio naît à Naples un 27 août, 1918 ou 1919 selon les sources. Sa mère, Antonietta Pascal, pianiste d'origine brésilienne, a étudié, à São Paulo, avec Luigi Chiaffarelli. Enfant prodige, Maria Curcio donne son premier concert à l'âge de trois ans. Élève d'Alfredo Casella, de Carlo Zecchi – disciple de Ferruccio Busoni et d'Artur Schnabel – et, à Paris, de Nadia Boulanger, elle travaille à partir de sa quinzième année avec Schnabel, jusqu'au départ de ce dernier pour les États-Unis, en 1939 ; à l'occasion, elle prend aussi des leçons auprès de Fritz Busch. Elle passe la Seconde Guerre mondiale à Amsterdam, où elle s'est installée avec Peter Diamand, ex-secrétaire de Schnabel, futur directeur du Holland Festival et du festival d'Édimbourg. Les privations ont raison de sa santé : la tuberculose la contraint à abandonner la carrière de virtuose, et elle décide de se tourner vers le professorat. Elle épouse Diamand en 1947 ; le couple s'établit à Londres, où la réputation de Maria Curcio grandit. Elle fait la connaissance de Benjamin Britten, Peter Pears, Carlo Maria Giulini, Szymon Goldberg, Otto Klemperer, Josef Krips, Pierre Monteux, Elisabeth Schwarzkopf, Annie Fischer, Wilhelm Furtwängler, Daniel Barenboim... Elle donne en 1963 son dernier récital en public. Son influence de pédagogue est une des plus importantes de la seconde moitié du xx^{e} siècle ; son enseignement est fondé sur le répertoire germanique. Parmi ses élèves pianistes et les musiciens qui bénéficieront de ses conseils figurent Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Laurent Cabasso, Myung-Whun

Chung, Jean-François Dichamp, Barry Douglas, Leon Fleisher, Claude Frank, Peter Frankl, Anthony Goldstone, Jean-François Heisser, Ian Hobson, Terence Judd, Marie-Josèphe Jude, Éric Lesage, Radu Lupu, Rafael Orozco, Alfredo Perl, Hugh Tinney, Geoffrey Tozer, Mitsuko Uchida. Maria Curcio meurt le 30 mars 2009 à Cernache do Bonjardim, près de Porto, au Portugal.

E.U.

CURZON CLIFFORD (1907-1982)

Estimé de tous ses pairs, sir Clifford Curzon n'a jamais connu la notoriété correspondant à son talent. Ceux qui l'ont approché le considéraient toutefois comme le plus grand pianiste mozartien de son époque, et tous ses biographes soulignent que l'adjectif « mozartien » était même superflu. La consécration internationale, peut-être ne l'a-t-il jamais recherchée, ni même souhaitée, car elle semblait incompatible avec sa démarche artistique, faite de réflexion, de sincérité et d'humilité.

Né à Londres le 18 mai 1907, il est le neveu d'un musicien alors très en vogue, le compositeur Albert Ketèlbey, l'auteur de *Sur un marché persan*. Il étudie à l'Académie royale de musique de Londres avec Charles Reddie et Katharine Goodson à partir de 1919 et, dès 1923, il donne son premier concert dans le cadre des fameux *Promenade Concerts*, au Queen's Hall, sous la direction de sir Henry Wood. Il travaille ensuite avec Tobias Matthay, le fondateur de l'école anglaise de piano, qui a compté entre autres élèves dame Myra Hess et Harriet Cohen. En 1926, Curzon commence à enseigner à l'Académie royale de musique mais, deux ans plus tard, il quitte l'Angleterre pour approfondir son art auprès d'Artur Schnabel à Berlin (1928-1930), de Wanda Landowska et de Nadia Boulanger à Paris (1930-1932). Il épouse, en 1931, la claveciniste américaine Lucille Wallace. De retour à Londres, il abandonne ses fonctions à l'Académie royale de musique pour se consacrer exclusivement au concert. Il reviendra par la suite à l'enseignement, mais de façon éphémère. Sa carrière prend son véritable essor dans les années qui précèdent la guerre, notamment avec sa première tournée aux États-Unis en 1939. Mais il s'impose souvent des périodes sabbatiques qui, si elles lui permettent de mûrir son art, nuisent au développement de sa renommée. Il donne relativement peu de concerts, choisit un répertoire d'où sont exclues les démonstrations de virtuosité et se consacre largement à la musique de chambre : en 1952, il forme un quatuor avec Joseph Szigeti, William Primrose et Pierre Fournier. Puis il apparaît aux côtés du Quatuor de Budapest, de l'Octuor de Vienne, de l'Amadeus Quartet ou de Yehudi Menuhin. En 1970, il est nommé docteur honoris causa en musique à l'université de Leeds et, en 1973, docteur en littérature de l'université du Sussex. Il est anobli en 1977. Il meurt à Londres le 1er septembre 1982.

Bien que formé à l'école des plus grands maîtres, Curzon n'en demeure pas moins un autodidacte. Son approche artistique — comme son enseignement — était profondément humaniste ; elle reposait sur une conception globale de la musique, refusant d'isoler l'œuvre de son ensemble, essentiellement la production de son auteur et les caractéristiques générales de l'époque. Il lui semblait ainsi impossible de jouer l'une des trente-deux sonates de Beethoven sans connaître les trente et une autres. Son tempérament le guidait naturellement vers un répertoire où le goût musical primait la virtuosité : la musique de chambre, Mozart et Schubert. De ses rares intrusions dans le domaine de la musique contemporaine, on retiendra la *Sonate pour piano* de Lennox Berkeley (1946) et le *2e Concerto pour piano* d'Alan Rawsthorne (1951), deux partitions écrites à son intention, qu'il a créées.

Son constant besoin de renouvellement lui a permis de forger des interprétations très différentes selon les époques de sa vie : pour les rares œuvres qu'il a enregistrées plusieurs fois, la comparaison est éloquente. Cette introspection permanente l’a amené à analyser son propre jeu avec une rare lucidité.

Le disque l’effrayait, et c’est pourquoi il n’a réalisé que trop peu d’enregistrements, donnant par là une idée partielle de son talent et de son répertoire. Quant à l’homme, sa générosité était légendaire. Lorsqu’il se consacrait à l’enseignement, il s’y livrait avec une ardeur telle qu’il ne pouvait plus donner de concerts pendant plusieurs semaines, le temps de se reprendre. Après la mort de la cantatrice Maria Cebotari et de son mari Gustav Diesel, en 1954, il avait adopté leurs deux enfants.

Alain PÂRIS

CZERNY KARL (1791-1857)

Pianiste, compositeur et pédagogue autrichien né et mort à Vienne, Karl Czerny joue du piano à trois ans, compose à sept ans, et à dix ans joue de mémoire les œuvres les plus importantes et les plus valables du répertoire. Élève de Beethoven (1800-1803), qui lui témoignera toujours la plus solide affection, de Clementi et de Hummel, il renonce rapidement à la carrière de virtuose public pour se consacrer à la composition et surtout à l'enseignement (il a eu des disciples dès l'âge de quinze ans). Parmi ses élèves figurera Liszt. En tant que compositeur, son catalogue compte plus de mille ouvrages, dont des symphonies, des concertos, de la musique de chambre, des variations, vingt-quatre messes, quatre requiems, environ trois cents graduels et offertoires. Cela sans compter d'innombrables arrangements et transcriptions, reflets eux aussi d'une époque de haute virtuosité pianistique. Tous ces ouvrages sont tombés dans l'oubli, mais sa production didactique, comme *L'École de la vélocité* (*Die Schule der Geläufigkeit*), *L'École du virtuose* (*Die Schule des Virtuosen*) ou *L'Art de délier les doigts* (*Die Kunst der Fingerfertigkeit*) restent à la base de tout enseignement pianistique digne de ce nom.

Marc VIGNAL

CZIFFRA GEORGES (1921-1994)

Le 2 décembre 1956, un pianiste surgi du néant met debout le public du Châtelet devant lequel — fait unique dans les annales — il trisse le *1^{er} Concerto* pour piano de Liszt. L'omnipotent Bernard Gavoty écrit dans *Le Figaro* : "C'est ainsi que je me représente Liszt lui-même..." C'est le début d'une étincelante carrière internationale qui culminera au cours des années 1960. Bientôt pourtant viendront les flèches acérées d'une critique qui le taille en pièces et l'ingratitude d'un public versatile. Un bref retour en grâce à la fin des années 1980 avec la réédition des enregistrements qui ont fait sa gloire n'empêchera pas un pesant oubli de retomber sur un musicien qui, hier encore, était adulé.

György Cziffra naît à Budapest le 5 novembre 1921. Son père, pianiste et joueur de cymbalum, lui donne ses premières leçons de musique. À cinq ans, il donne son premier concert dans un cirque, en improvisant, à la demande du public, sur des thèmes populaires. Il commence à neuf ans ses études à l'Académie Franz-Liszt de Budapest sous la férule du compositeur et chef d'orchestre Ernst von Dohnányi. Parallèlement, il donne, de 1933 à 1941, une série de récitals en Hongrie, Hollande et Scandinavie. Le service militaire interrompt ces années de formation déjà perturbées par la guerre. L'Armée rouge le fait prisonnier en 1943. Dès sa libération, en 1947, il reprend ses études avec György Ferenczy. Au cours de ces années de misère, il est contraint de jouer dans les bars pour assurer la subsistance des siens. En 1950, il tente de fuir la Hongrie avec sa famille. Repris, il est condamné à trois ans de travaux forcés. Trois ans de brimades passés à charrier de lourds blocs de pierre qui l’obligeront à porter pour le restant de sa vie un corset et un bracelet de cuir au poignet droit. Il reprend cependant, en 1953, sa vie de concertiste et réalise pour Hungaroton ses premiers enregistrements. En 1955, il remporte le prix Franz-Liszt, décerné pour la première fois de son histoire à un pianiste non compositeur. En 1956, il se réfugie, avec sa femme et son fils, d’abord à Vienne puis à Paris. Le triomphe est immédiat. Il est invité par les plus grands chefs (Dorati, Jochum, Rosenthal...). À partir du milieu des années 1960, il espace ses concerts, fonde en 1966 le festival de La Chaise-Dieu. En 1968, le général de Gaulle signe le décret de naturalisation d’un “Georges” Cziffra qui a fait de la France sa seconde patrie. La même année, il fonde à Versailles un concours de piano qui porte son nom (1968-1976). Il fait restaurer à ses frais la chapelle royale Saint-Frambourg de Senlis, qui deviendra l’auditorium Franz-Liszt (1973) et accueillera la fondation Cziffra. En 1977, il publie ses mémoires, *Des canons et des fleurs* (Laffont). Il enregistre aussi en stéréophonie avec son fils, Georges Cziffra junior (1942-1981), les deux concertos pour piano et quelques pages concertantes de Franz Liszt. Il donne un dernier récital en 1986 à la Comédie des Champs-Élysées. L’hommage admiratif que, de Martial Solal à Nelson Freire, les plus grands lui rendent ne l’empêche pas de disparaître bien délaissé, à Morsang-sur-Orge, le 15 janvier 1994.

La critique n’a pas manqué de prendre ombrage d’un immense succès qui s’étendait bien au-delà des cénacles restreints des mélomanes parisiens. D’abord pour une série de mauvaises raisons : la persistance des dons habituellement volatils des enfants prodiges, des études hachées par les événements et privées de l’estampille officielle des conservatoires nationaux où règne l’establishment, une carrière débraillée hésitant entre l’Olympia et les Champs-Élysées et traînant derrière elle les forts effluves des cirques et des bars, un goût de l’improvisation, du geste théâtral et de la liberté expressive qui s’opposait au sérieux de la tradition germanique et au jeu “objectif” qui a les faveurs de l’époque, une passion pour Liszt — et, pis encore, pour ses œuvres les plus démonstratives —, compositeur jugé alors bien peu fréquentable... Avec le temps, les censeurs parviennent parfois à avoir raison. On peut trouver bien frivoles ces petites pièces de virtuosité pure qui, pour la plus grande joie de son public, émaillaient ses récitals. On peut juger le musicien souvent gauche et emprunté quand, dans son répertoire assez limité, il quitte la tradition hongroise. Son Liszt lui-même finit par perdre, en tentant de se plier aux normes admises, son naturel souverain et sa force explosive.

Mais quel artiste flamboyant à son commencement ! D’abord une puissance physique et une virtuosité phénoménale. Seuls quelques-uns — une Martha Argerich, un Julius Katchen peut-être — peuvent prétendre rivaliser avec lui dans ces octaves en rafales, ces cascades d’arpèges, ces traits en mitraille. La maîtrise n’est pas moindre dans le contrôle des plans et de la sonorité, dans la conduite d’un phrasé qui sait s’inspirer du chant des cordes. C’est bien évidemment dans l’œuvre du grand compositeur hongrois que ce piano animal, fantasque, aventureux s’exprime avec le plus de liberté, de vaillance, d’authenticité. Cziffra y retrouve cette folie tzigane faite de fierté rebelle, d’irrépressible mélancolie et de brio irrésistible. Il faut retrouver à son zénith ce tempérament d’exception dans les concertos pour piano, la *Sonate*, les *Études d’exécution transcendantes*, les rhapsodies ainsi que dans ces transcriptions et paraphrases, où il demeure inégalé.

Pierre BRETON

DAC PIERRE (1893-1975)

Chansonnier et journaliste français, né à Châlons-en-Champagne et mort à Paris, Pierre Dac, de son vrai nom André Isaac, apparaît pour la première fois en public en 1926, à Paris, au cabaret artistique *La Vache enragée*. Pionnier du raisonnement par l'absurde dans ses chansons humoristiques, Pierre Dac crée en 1937, sur les ondes de Radio-Cité, la S.D.L. (Société des loufoques), appelée à un grand succès. En 1938, il lance *L'Os à moelle*, hebdomadaire officiel des loufoques, où il est entouré d'une équipe de chansonniers et d'écrivains, ainsi que des dessinateurs Jean Effel, Maurice Henry et Moisan. *L'Os à moelle* cesse de paraître en mai 1940.

Au début de l'Occupation, Pierre Dac, menacé d'être arrêté par les Allemands, gagne la zone sud et entre dans un des premiers réseaux de Résistance. Puis il passe en Espagne, où il est fait prisonnier. Arrivé à Londres en 1941, il collabore alors à l'émission de la B.B.C. « Les Français parlent aux Français », brocardant les occupants allemands, engageant des duels radiophoniques avec Philippe Henriot, secrétaire d'État à l'Information dans le gouvernement de Vichy. Revenu en France à la Libération, Pierre Dac fait reparaître, un temps, son journal sous le nouveau titre de *L'Os libre*. Au cours des années 1950, il présente à la radio, avec Francis Blanche, des feuilletons burlesques : *Malheur aux barbus*, *Signé Furax*. Après une tentative pour relancer *L'Os à moelle* en 1964, Pierre Dac écrit plusieurs livres, dont *Les Pensées* (grand prix de l'humour populaire en 1974) et un récit de sa vie à Londres : *Un Français libre à Londres en guerre*. Il était apparu dans quelques films comiques et avait fait une rentrée à Bobino avec Francis Blanche, peu avant la mort de celui-ci.

Jacques SICLIER

DALAYRAC NICOLAS MARIE (1753-1809)

Compositeur français né à Muret, destiné à la carrière militaire, Dalayrac entre comme sous-lieutenant dans les gardes d'honneur du comte d'Artois, tout en étudiant la musique avec Langlé et Grétry. En 1777, il fait paraître *Six Quatuors concertants* pour deux violons, alto et basse (avec ceux de Pierre Vachon, les premiers spécimens français de quatuors à cordes) et, l'année suivante, compose la musique pour la réception de Voltaire à la loge des Neuf-Sœurs. En 1782, Marie-Antoinette patronne la représentation à la Comédie-Italienne de *L'Éclipse totale*, premier d'une série d'environ soixante opéras-comiques destinés à faire les beaux jours de la fin de l'Ancien Régime, puis du Directoire et de l'Empire, et dont les principaux sont *Nina ou la Folle par amour* (1787), qui inaugure sa collaboration avec le librettiste Marsollier, *Sargines ou l'Élève de l'amour* (1788), *Le Chêne patriotique* (1790), *Maison à vendre* (1800), *Gulistan* (1805). Le dernier date de l'année de sa mort. Durant la Révolution, il a écrit des pièces patriotiques et des chants révolutionnaires, tout en faisant adapter de nouvelles paroles (*Veillons au salut de l'Empire*) à ses romances, mais s'est surtout montré « étranger à tous les partis, n'existant plus que pour la composition ». Particulièrement soigneux dans son traitement de l'orchestre, il eut l'honneur de procurer au jeune Berlioz, qui en parle avec trouble et agitation dans ses *Mémoires*, sa première émotion musicale.

Marc VIGNAL

DALIDA (1933-1987)

« La vie m’est insupportable, pardonnez-moi. » Ce message, par lequel Iolanda Gigliotti prit congé du monde (dans la nuit du 2 au 3 mai 1987, à Paris) après trente-deux ans de carrière, marqua, de manière irrécusable, le congédiement de son double : Dalida, la chanteuse et l’actrice, qui était sa fierté et son tourment, mais dont la réussite ne parvenait plus à étancher en elle cette soif de « quelque chose » qu’elle n’arrivait pas à nommer.

L’une repose à présent dans sa terre d’accueil, au cimetière de Montmartre, l’autre a poursuivi son parcours dans l’empyrée de la mémoire populaire, en France comme dans maints pays du pourtour méditerranéen.

Née le 17 janvier 1933 au Caire, dans une famille d’origine calabraise installée à Choubrah, un quartier populaire à dominante chrétienne, lolanda Gigliotti fut attirée très tôt par le spectacle. Lauréate d’un concours de beauté, figurante de cinéma et actrice de complément, elle émigra en 1955 à Paris. Elle y fut remarquée par Bruno Coquatrix, directeur de l’Olympia, puis par Lucien Morisse, responsable des programmes de la jeune station Europe 1, ainsi que par Eddie Barclay, P.-D.G. d’une maison de disques. Cette trinité, qui commençait alors son ascension dans le show-business parisien, exerça une influence sans doute décisive sur sa carrière.

Lancée par le succès de *Bambino* (1956), Dalida supplanta rapidement ses rivales, Maria Candido et, surtout, Gloria Lasso ; et, avec *Gondolier, Ciao ciao bambina, Romantica,* etc., elle devint la reine d'une « canzonette » à la française.

Au début des années 1960, son répertoire s'élargit, puisant dès lors dans tous les genres en vogue, du twist (1961 : *Petit Gonzalès)* à la chanson d'auteur (1971 : *Avec le temps,* de Léo Ferré) et au disco (1976 : nouvelle version de *J'attendrai,* chanson créée en 1938 par Rina Ketty). Bien que ses titres les plus prisés du public aient été en définitive des créations (1974 : *Il venait d'avoir dix-huit ans,* chanson vendue à 3 millions d'exemplaires ; *Gigi l'amoroso),* il serait plus exact de parler, à son propos, d'absence de répertoire : la plupart de ses succès étaient constitués de reprises, en *cover,* de chansons déjà illustrées par d'autres interprètes avant d'être coulées dans le moule vocal et phonétique qui lui était propre.

La vie médiatisée de Dalida répondit de manière plus qu'exemplaire, superlative si l'on peut dire, à l'attente d'un certain public, qui finit par voir en elle une sorte de sainte, sacrifiée sur l'autel de l'amour.

On peut dater très précisément le moment où son image subit une métamorphose décisive : ce fut en 1967, lorsque les journaux révélèrent le suicide de son ami, le chanteur italien Luigi Tenco. Dès lors, ce ne fut plus la vedette ou la chanteuse que l'on reconnaissait, mais la femme que l'on admirait ou que l'on plaignait. Le public venu l'acclamer à l'Olympia ou dans ses tournées savait que, derrière les sourires et le strass, il y avait les coulisses de la vie, avec leur poids de tragédie. Personnage porte-sentiments, Dalida était de ce fait reçue comme une interprète « crédible », dont les chansons apparaissaient comme des transpositions idéalisées d'histoires et d'affects partagés avec son public.

Parallèlement à sa carrière française, scénique et discographique, Dalida se produisit sur les scènes étrangères. Enregistrant en huit langues, elle connut le succès en Allemagne, la gloire en Italie – où elle enregistra plus de deux cents titres – et la consécration dans son pays natal : en 1977, ses galas du Caire et d'Alexandrie mobilisèrent des foules énormes venues crier leur reconnaissance à *Dalida dialna* (« notre Dalida »), l'enfant de Choubrah qui, enfin, avait redécouvert leur langue. Sa dernière expérience artistique – le rôle de la grand-mère généreuse du *Sixième Jour*, de Youssef Chahine – eut d'ailleurs pour cadre cette vallée du Nil qui l'avait vue naître.

Jean-Claude KLEIN

DALLA LUCIO (1943-2012)

Auteur-compositeur-interprète profondément aimé de ses contemporains et internationalement reconnu, Lucio Dalla fut une des grandes voix de la chanson italienne. Son écriture anticonformiste, sa voix puissante et ses mélodies élaborées en font l’auteur de chansons désormais mythiques (*L’Anno che verrà, Piazza grande, Com’è profondo il mare*) qu’il a composées au cours d’une carrière de près de cinquante ans et qui ont largement contribué à l’évolution de la chanson transalpine.

Né à Bologne le 4 mars 1943, Lucio Dalla est plongé dès son enfance dans l’univers de la musique : sa mère Iole Melotti, qui l’élève seule, est une clarinettiste et pianiste confirmée. Le jeune garçon étudie la clarinette et fait ses premières armes dans l’univers du jazz au sein de la formation Reno Jazz Gang. Après avoir rejoint pour un temps le groupe I Flipper, il se lance dans une carrière solo et sort son premier 45-tours en 1964. Il fonde ensuite le groupe Idoli avec lequel il enregistre un premier album intitulé *1999*.

En 1971, sa participation au festival de la chanson italienne de San Remo le révèle au grand public. Il y interprète notamment son premier grand succès, *4/3/1943*, également appelé *Bambino de Gesú*, que Dalida reprendra en français sous le nom *Jésus Bambino*.

Les années 1970 seront marquées par sa collaboration avec Roberto Roversi, poète bolonais de la mouvance néo-réaliste. De leur complicité, naîtront, de 1973 à 1976, trois albums – dont le plus connu reste *Automobili* – très engagés politiquement à gauche et empreints de l'atmosphère qui marque l'Italie des années de plomb. Si cette poésie sociale, aux mélodies expérimentales, ne séduit pas un large public, elle rencontre la faveur d'une audience politisée.

Par la suite, Lucio Dalla s'éloigne du radicalisme de Roversi. Il décide de travailler seul et d'écrire lui-même ses textes. Avec *Com'è profondo il mare* (1977), *Lucio Dalla* (1979) et sa tournée *Banana Republic,* il devient un chanteur populaire à l'écriture intimiste, parlant, avec la langue de tous les jours, des choses de la vie, de sa fascination pour la mer, du mal-être, de l'amour, de l'amitié.

En 1986, vient la consécration internationale avec *Dall'America-Caruso,* qui contient la chanson *Caruso,* écrite en hommage au ténor Enrico Caruso. Cet air célèbre, notamment interprété par Luciano Pavarotti, fait le tour du monde et se vend à des millions d'exemplaires. Avec ce succès, Lucio Dalla remplit les stades et continue de sortir régulièrement des albums, toujours dans un style anticonformiste et sur un fond musical extrêmement varié (jazz, rock, blues, etc.).

Il a également composé des musiques de films pour les réalisateurs Mario Monicelli, Carlo Verdone ou encore Michele Placido.

Lucio Dalla meurt le 1er mars 2012. Ses qualités de mélodiste, ses chansons pleines de beauté et de délicatesse ainsi que sa voix chaude, rocailleuse et pointue à la fois auront touché des générations d'Italiens.

E.U.

DALLAPICCOLA LUIGI (1904-1975)

Né dans la province d’Istrie (Pisino d’Istria), alors dépendante de l’Empire austro-hongrois, c’est à Graz en Autriche, où sa famille est obligée de résider au cours de la Première Guerre mondiale, que Dallapiccola connaît, par le théâtre lyrique allemand, ses premières émotions musicales. C’est à Florence, où il s’installe à partir de 1922, qu’il termine ses études musicales (piano et composition). Il commence alors une carrière de pianiste (en soliste et en duo) ; à partir de 1934, il enseigne au conservatoire de Florence (piano puis composition) et, à partir de 1950, il donne aussi des cours de composition aux États-Unis.

Le développement harmonieux et progressif de sa carrière musicale trouve son parallèle dans son épanouissement créateur. Sa démarche créatrice est en effet remarquable par l’esprit d’ouverture et d’élargissement qu’elle manifeste. Venu de la musique diatonique et au départ influencé par Gustav Mahler, Dallapiccola est très attiré par les schémas de la musique modale à laquelle il se réfère volontiers. Une tendance de plus en plus accusée au chromatisme le mène ensuite, presque sans heurts, à l’approche de la musique dodécaphoniste (qu’il se trouve être le premier compositeur italien à utiliser), à l’emploi de la totalité de la gamme. Son écriture, toujours mélodique, est une synthèse entre la musique diatonique et la musique sérielle, qu’il utilise avec tout à la fois une science consommée et une totale indépendance. Elle est toujours dominée par une très grande recherche dans la beauté du timbre.

Parmi ses nombreuses œuvres, celles-ci permettent de suivre les diverses étapes de sa constante évolution : *Partita* (1932) pour orchestre ; *Divertimento in quatro esercizi* (1934) pour soprano et cinq instruments ; *Trei Laudi* (1937) pour soprano et treize instruments ; *Volo di notte* (1939), opéra d'après Saint-Exupéry ; *Canti di prigionia* (1941) pour chœur et orchestre ; *Il Prigioniero* (1949), opéra en un acte ; *Canti di liberazione* (1955) pour chœur et orchestre ; *An Mathilde* (1955), cantate pour soprano et orchestre sur des poèmes de Heine ; *Ulisse* (1968), opéra.

« Mon style a évolué en fonction des œuvres que j'écrivais [...] Je ne pense pas que l'artiste d'aujourd'hui puisse s'enfermer dans sa tour d'ivoire. L'artiste vit et souffre avec son époque, aujourd'hui non moins qu'hier. »

Brigitte MASSIN

DAMERON TADD (1917-1965)

Pianiste, arrangeur et compositeur, le jazzman américain Tadd Dameron a écrit autour de mélodies subtiles des partitions harmoniquement très élaborées. « Figure marquante du jazz de l'après-guerre, il est le premier à transposer de manière entièrement convaincante le langage bop au grand orchestre » (Alain Tercinet).

Tadley Ewing Peake Dameron naît le 21 février 1917 à Cleveland, dans l'Ohio. Il se fait d'abord connaître comme arrangeur et compositeur pour big bands, en particulier, au début des années 1940, pour Harlan Leonard (pour qui il compose notamment *Dameron Stomp* et *A la Bridges*, 1940). Dizzy Gillespie utilise certains de ses plus beaux thèmes, parmi lesquels *Good Bait* (1947) et *Our Delight* (1949), et, à la tête de son big band, crée en 1948 sa vaste pièce orchestrale *Soulphony* au Carnegie Hall de New York. Les petites formations que Dameron dirige sur la côte est des États-Unis et en Europe de la fin des années 1940 au milieu des années 1950 l'amènent au faîte de sa popularité. Ils comprennent en effet des musiciens de la stature des trompettistes Fats Navarro, son meilleur interprète, ou Clifford Brown. En mai 1949, il se produit au Festival international de jazz de Paris, où il codirige avec Miles Davis un quintette qui comprend James Moody, Kenny Clarke et Barney Spieler.

Bien qu'il compose à l'occasion des ballades méditatives, comme *If You Could See Me Now* (pour Sarah Vaughan, 1946), les mélodies qu'il compose sont en général résolument optimistes (*Hot House*, 1945 ; *Lady Bird*, 1947 ; *Casbah*, 1949) et se caractérisent par des harmonies novatrices, toutefois fondées sur des suites d'accords classiques. Pianiste au toucher délicat et aux attaques percussives, il se produit rarement en solo. L'une de ses œuvres les plus renommées, la vaste composition *Fontainebleau* (1956), ne laisse place à aucun passage improvisé. À partir de 1961, Dameron compose pour des albums enregistrés par des solistes – Milt Jackson, Sonny Stitt, Blue Mitchell... – accompagnés de grandes formations. Il meurt le 8 mars 1965 à New York.

E.U.

DAMIA (1892-1978)

Née à Paris, Marie-Louise Damien est d’abord une enfant rebelle, en lutte permanente contre son père, agent de police et homme d’autorité. Après avoir frôlé plusieurs fois la maison de correction, elle s’échappe à quinze ans et, pour gagner sa vie, se retrouve figurante au Châtelet. Bientôt, elle apprend à chanter ; avec un bon maître, l’époux de Fréhel, Roberty. Elle saura toujours bien choisir ses professeurs et ses partenaires ; ainsi, pour s’initier à l’art de l’éclairage, elle choisit la danseuse Loïe Fuller.

Très vite, elle s’essaie à la scène. Avant d’avoir dix-neuf ans, elle a déjà fait ses débuts à la Pépinière, elle a été, en compagnie de Max Dearly, enseigner la « valse chaloupée » aux Londoniens (à la place de Mistinguett, d’abord annoncée), elle a chanté au Petit Casino et à l’Alhambra. Enfin, Félix Mayol l’a choisie comme vedette du spectacle qu’il donne dans la salle qui porte son nom. Sa voix étrange, rauque, un peu cassée, un peu râpeuse aussi, c’est déjà celle que décrira plus tard le romancier et polémiste Henri Béraud : cette voix « faite d’un sanglot et d’une révolte mêlés [...], cette vraie voix de chair faite en tout et pour tout d’un souffle de femme ». Mais sa silhouette ne s’est pas encore précisée. Elle apparaît vêtue d’un ensemble rouge un peu bizarre. « Pourquoi portez-vous donc ce costume de dompteuse de puces ? » lui demande Sacha Guitry. Elle comprend, s’affirme et adopte la tenue qu’elle conservera durant près de cinquante ans. Elle se coule dans un fourreau noir, décolleté en V, bras nus, épaules nues, et, sur un fond de scène également noir, les projecteurs dessinent une statue antique au visage lisse comme du marbre, aux cheveux tirés en arrière de manière à dégager le front, qu'Abel Gance saura utiliser lorsqu'il lui demandera d'incarner la Marseillaise dans son *Napoléon*.

Elle joue parfois des projecteurs avec outrance. C'est que son répertoire, violent, noir, inquiétant, mélodramatique, se prête aux forts contrastes. L'éclairage, presque blanc dans les moments de grande douleur, devient sanglant lorsqu'elle interprète *La Veuve*, une œuvre de Jules Jouy consacrée à la guillotine...

Cette « tragédienne de la chanson » aime le drame. Elle l'interprète presque théâtralement. À chaque fois qu'il survient, elle s'en empare, s'en auréole, quelle que soit la valeur des couplets qui le font surgir... Elle chante le meilleur et le pire, découvre pendant la Première Guerre mondiale un étonnant poème d'un soldat belge, Jean Val, *La Garde à l'Yser* et en fait un succès. Quand *Sombre Dimanche* déclenche à Budapest une épidémie de suicides, elle le met à son répertoire... Elle chante aussi les noirs *Ménétriers* de Jean Richepin et les inquiétants *Goélands* de Jean Boyer. Parfois, une accalmie : *D'une prison*, de Paul Verlaine, sur une mélodie de Reynaldo Hahn. Mais cela ne dure pas. Damia a trop besoin du tragique.

Elle fut, écrit Angèle Güller dans *Le Neuvième Art*, « une grande chanteuse du malheur, mais du malheur bourgeois ».

Pourquoi bourgeois ? On l'ignore. Ce que l'on sait, c'est qu'elle a ouvert la voie à Piaf comme à Gréco, qu'elle a sublimé la chanson réaliste jusqu'en 1949, date de son dernier récital.

Lucien RIOUX

DANCO SUZANNE (1911-2000)

Grande chanteuse mozartienne, la soprano belge Suzanne Danco restera également dans les mémoires comme une Mélisande légendaire, même si elle n'est pas apparue très souvent dans ce rôle à la scène.

Suzanne Danco naît à Bruxelles le 22 janvier 1911 et fait ses études musicales au Conservatoire royal de sa ville natale. En 1936, elle remporte un concours international de chant à Vienne et va poursuivre sa formation à Prague avec le grand pédagogue italien Fernando Carpi. En 1940, elle donne ses premiers concerts en Italie et débute sur scène un an plus tard, à l'Opéra de Gênes, dans *Così fan tutte* de Mozart (Fiordiligi). Sa carrière se développe en Italie. Le 11 mars 1947, à la Scala de Milan, lors de la création en italien de *Peter Grimes* de Benjamin Britten, sous la direction de Tullio Serafin, elle chante Ellen Orford, rôle qu'elle reprend aussitôt à l'Opéra de Rome. L'année suivante, elle chante Jocasta pour la première représentation italienne d'*Œdipus Rex* de Stravinski, à la Scala. En 1949, elle est la première titulaire du rôle de Marie (*Wozzeck* de Berg) en Italie, au San Carlo de Naples. À Trieste et à Rome, elle incarne Mélisande dans l'ouvrage de Debussy et devient la chanteuse préférée d'Ernest Ansermet. Elle est invitée aux festivals d'Édimbourg (Fiordiligi en 1948), de Glyndebourne (Fiordiligi en 1948 et 1949 ; Donna Elvira dans *Don Giovanni* de Mozart en 1951) et d'Aix-en-Provence (Donna Elvira en 1949, 1950 et 1956 ; Fiordiligi ainsi qu'Euridice dans l'*Orfeo* de Monteverdi en 1950), au Covent Garden de Londres (Mimi dans *La Bohème* de Puccini, 1951 et 1952) et à l'Opéra de Vienne. Elle effectue sa première tournée aux États-Unis en 1950 et chante également au Teatro Colón de Buenos Aires. En 1963, pour la réouverture du Grand Théâtre de Genève, elle paraît dans *Pelléas et Mélisande* sous la baguette d'Ernest Ansermet, mais dans le rôle de Geneviève. Parmi ses autres rôles on trouve Eurydice dans l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (version originale en italien et version française), le rôle-titre de *Nina* de Giovanni Paisiello, Cherubino dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, Rosina du *Barbier de Séville* de Rossini, Norina de *Don Pasquale* de Donizetti, Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz, Leïla des *Pêcheurs de perles* de Bizet, Concepcion dans *L'Heure espagnole* de Ravel. Elle donne également des récitals de lieder et de mélodies françaises : elle excelle particulièrement dans celles de Debussy. Pédagogue très recherchée, elle enseigne régulièrement à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne. Elle meurt à Fiesole, en Toscane, le 10 août 2000.

Suzanne Danco s'est principalement produite hors des grandes scènes des pays francophones. Elle a participé à de nombreuses créations et a su mener sa carrière avec équilibre, sans jamais chanter aucun rôle hors de sa portée. Sa carrière demeure un modèle d'accomplissement.

On retiendra, dans sa discographie : de Berlioz, *La Damnation de Faust* (rôle de Marguerite, aux côtés de David Poleri – Faust – et Martial Singher – Méphistophélès –, avec l'Orchestre symphonique de Boston dirigé par Charles Münch, 1954) et *Les Nuits d'été,* avec l'Orchestre symphonique de Cincinnati sous la direction de Thor Johnson (1951) ; de Debussy, *Le Martyre de saint Sébastien*, avec l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet (1954) et *Pelléas et Mélisande* (rôle de Mélisande, aux côtés de Pierre Mollet – Pelléas – et Heinz Rehfuss – Golaud –, avec l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet, 1952) ; *Orphée et Eurydice* de Gluck (rôle d'Eurydice, aux côtés de Léopold Simoneau – Orphée – et Pierrette Alarie – L'Amour –, avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Hans Rosbaud, 1956) ; de Mozart, *Don Giovanni* (rôle de Donna Anna, aux côtés de Cesare Siepi – Don Giovanni –, Lisa Della Casa – Donna Elvira –, Anton Dermota – Don Ottavio –, Fernando Corena – Leporello –, Hilde Güden – Zerlina –, Walter Berry – Masetto – et Kurt Böhme – Commendatore –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Josef Krips, 1955) et *Les Noces de Figaro* (rôle de Cherubino, aux côtés de Cesare Siepi – Figaro –, Alfred Poell – Le Comte Almaviva –, Lisa Della Casa – La Comtesse –, Hilde Güden – Susanna –, Fernando Corena – Bartolo –, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Erich Kleiber, 1955) ; *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (rôle de La Princesse, aux côtés de Flore Wend – L'Enfant –, Pierre Mollet – Le Chat –, Hugues Cuenod – La Théière, Le Petit Vieillard, La Rainette –, avec l'Orchestre de la Suisse romande dirigé par Ernest Ansermet, 1954).

Alain PÂRIS

DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)

Le nom de Daniel-Lesur reste associé à ceux d’Olivier Messiaen, André Jolivet et Yves Baudrier, avec lesquels il fonda le groupe Jeune France. Mais il fut aussi, au côté de Marcel Landowski, l’un des bâtisseurs de la vie musicale française à partir des années 1960.

De son véritable nom Daniel Jean Yves Lesur, il naît à Paris le 19 novembre 1908. Entre 1919 et 1929, il fait ses études au Conservatoire de Paris, où il est l’élève d’Armand Ferté (piano), Jean Gallon et Georges Caussade (harmonie et fugue) et Charles Tournemire (orgue et composition). Ce dernier l’appelle à ses côtés comme organiste assistant à la basilique Sainte-Clotilde, à Paris (1927-1937) puis il est organiste titulaire de l’abbaye bénédictine de Paris (1935-1939 et 1942-1944). En 1935, il est nommé professeur de contrepoint à la Schola Cantorum, à Paris, classe qu’il conservera jusqu’en 1964 ; parmi ses élèves, on trouve notamment Maurice Ohana. Il sera directeur de cette école de 1957 à 1961.

En 1936, Daniel-Lesur fonde avec Messiaen, Baudrier et Jolivet le groupe Jeune France, dont le but est de réagir contre le néoclassicisme alors en vogue et de créer une musique aux aspirations plus élevées, une « tentative, par des moyens très divers et absolument libres, de faire une musique accordée à l’homme ». Mais peu de points communs unissent les quatre musiciens, en dehors de cette déclaration d’intention, et l’influence du groupe sera relativement limitée.

À partir de 1939, Daniel-Lesur est responsable de l'information musicale à la Radiodiffusion française, où il produit avec Michel Hoffman l'émission « Les Nouvelles musicales ». Lorsque la réforme de la musique en France se met en place, à l'initiative d'André Malraux et de Marcel Landowski, il joue un rôle déterminant dans l'élaboration des nouvelles structures : d'abord conseiller musical à la Télévision à partir de 1961, il est inspecteur principal de la musique au ministère des Affaires culturelles (1969-1971) puis administrateur de l'Opéra de Paris (Réunion des théâtres lyriques nationaux, 1971-1973), avant de revenir au ministère des Affaires culturelles comme inspecteur général (1973-1978) lorsque Rolf Liebermann est nommé à la tête de l'Opéra de Paris. En 1982, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts au fauteuil de Tony Aubin. Daniel-Lesur continuera à composer jusqu'à ce qu'un accident le maintienne dans un isolement tragique pendant les dernières années de sa vie. Il meurt à Paris le 2 juillet 2002.

L'homme était discret, élégant et raffiné. Il possédait une culture d'une grande richesse sans jamais l'imposer à ses interlocuteurs. Sa musique est le reflet de cette personnalité très attachante : un petit nombre d'œuvres, sans cesse remises sur le métier, qu'il n'a jamais cherché à mettre en avant. Il était parfaitement conscient du fait que son attachement, même distant, à la tonalité constituait un inconvénient majeur pour faire carrière à une époque où le dodécaphonisme et le postsérialisme régnaient sur les institutions musicales françaises. Tournemire l'avait élevé dans l'univers du plain-chant. On en trouve les traces dans la rigueur contrapuntique de son écriture, notamment dans le *Cantique des cantiques* (1953), pour douze voix a cappella, son œuvre la plus connue. Dès 1932, il livre une pièce majeure pour orgue, *La Vie intérieure*, une véritable improvisation entièrement notée. Viennent ensuite la *Suite française*, pour orchestre (1935, créée par Pierre Monteux), la

Passacaille, pour piano et orchestre (1937), *L'Infante du monstre* (1938), ballet en collaboration avec André Jolivet, le *Quatuor à cordes* (1941), les *Variations,* pour piano et orchestre à cordes (1943), les *Chansons cambodgiennes,* pour voix et orchestre de chambre (1947), l'*Ouverture pour un festival* (1951), le *Concerto da camera,* pour piano et orchestre de chambre (1953), la *Sérénade,* pour orchestre à cordes (créée au festival d'Aix-en-Provence en 1954), l'*Élégie,* pour deux guitares, dédiée au duo Presti-Lagoya (1956), la *Symphonie de danses* (1958), la *Messe du jubilé,* pour chœur, orchestre et orgue (1959-1969).

Mais l'œuvre à laquelle Daniel-Lesur a certainement consacré la majeure partie de son activité créatrice est un opéra tiré de la pièce d'Alfred de Musset, *Andrea del Sarto.* Au départ, il s'agissait d'une musique de scène (1947), qui sera suivie d'un poème symphonique (1949) avant de devenir un ouvrage lyrique en deux actes, créé à l'Opéra de Marseille le 24 janvier 1969. Le succès de cet ouvrage l'incite à composer deux autres opéras qui seront moins chaleureusement accueillis : *Ondine,* sur le texte de Jean Giraudoux, créé à l'Opéra de Paris le 26 avril 1982, et *La Reine morte* (1987), d'après Henry de Montherlant. Parmi ses dernières œuvres, il dédie une *Fantaisie concertante,* pour violoncelle et orchestre, à Mstislav Rostropovitch, qui la crée en 1994. Avec Bernard Gavoty, Daniel-Lesur a écrit *Pour ou contre la musique moderne* (Flammarion, Paris, 1957).

Alain PÂRIS

Bibliographie

S. GUT, *Le Groupe Jeune France,* Slatkine, Paris, 1977.

DANIÉLOU ALAIN (1907-1994)

Né le 4 octobre 1907 à Neuilly-sur-Seine, ayant passé une partie de sa jeunesse en Bretagne et voyagé dans toute l'Asie, Alain Daniélou s'est éteint en Italie le 27 janvier 1994, au terme d'une vie profondément marquée par la culture indienne, à la connaissance de laquelle il consacra la plus grande part de son existence.

Il a tracé les étapes de son parcours humain et spirituel dans une autobiographie, *Le Chemin du labyrinthe* (Laffont, Paris, 1981, rééd. éd. du Rocher, Paris, 1993). Son père fut un homme politique connu, ami d'Aristide Briand et ministre du cabinet Daladier en 1933. Sa mère s'illustra en fondant l'École normale catholique, les écoles Charles-Péguy et les instituts Sainte-Marie. Alain Daniélou était le deuxième d'une famille de six enfants (l'aîné, le cardinal Jean Daniélou, sera un éminent théologien catholique).

Très tôt, il manifeste un goût marqué pour la musique et la danse, au détriment d'études plus classiques. En 1929, il obtient une bourse d'études pour des recherches sur la musique arabe, premiers pas d'une vocation qui s'affirmera quelques années plus tard. En 1932, au cours d'un périple automobile qui le conduit d'Afghanistan au Bengale, il découvre l'Inde dans un émerveillement qu'il partage avec son compagnon de route Raymond Burnier. Dans les années qui suivent, il retourne en Inde, y fréquente Rabindranāth Tagore, le danseur Uday Shankar et d'autres personnalités du monde artistique indien.

En 1939, Alain Daniélou et Raymond Burnier s'installent de façon permanente en Inde, à Bénarès, dans un ancien palais qui deviendra un lieu de rencontres apprécié. Ils adoptent alors un mode de vie conforme à la tradition hindouiste et s'imprègnent des multiples aspects d'une culture à laquelle ils s'identifient chaque jour davantage. Entre autres activités, Alain Daniélou étudie en particulier l'art de la vīnā pendant plusieurs années, auprès d'un maître indien. C'est à cette époque qu'il commence à collecter des manuscrits sanskrits concernant la théorie musicale.

En 1950, nommé président de l'All India Music Conference, il crée à l'université hindoue de Bénarès un collège de musique à la tête duquel il place le célèbre chanteur Omkarnath Thakur.

Trois ans plus tard, il quitte Bénarès pour Madras, où il est quelque temps bibliothécaire de la Société théosophique, avant de rejoindre l'Institut français d'indologie de Pondichéry. Il entreprend alors, en collaboration avec des érudits locaux, la traduction de divers textes musicaux en sanskrit. Il devient membre de l'École française d'Extrême-Orient, avant de rentrer en Europe en 1960, où ses compétences exceptionnelles sont bientôt reconnues à l'U.N.E.S.C.O. Membre du Conseil international de la musique, il prend en 1963 la direction de l'Institut international des études comparatives de la musique qui vient d'être créé à Berlin, poste qu'il occupera jusqu'en 1976. Durant cette période étonnamment féconde, les publications et manifestations qu'il organise se succèdent : nombreux ouvrages, en français ou en anglais, non seulement sur la musique savante de l'Inde du Nord, mais aussi sur la religion, l'histoire, l'archéologie, etc. ; enregistrements sur le terrain qui permettront la création et l'essor des prestigieuses collections patronnées par l'U.N.E.S.C.O. et le Conseil international de la musique : *Anthologie musicale de l'Orient, Les Sources* *musicales, Atlas musical...* ; concerts et festivals où se produisent les plus grands artistes de l'Inde du Nord (Ravi Shankar, Ustād Vilayat Khan, Ali Akbar Khan, les frères Dagar, Bismillah Khan...) ; direction, chez Buchet-Chastel, d'une collection d'ouvrages consacrés aux musiques d'Orient (Les Traditions musicales) ; création à Venise, en 1969, d'un institut destiné à prolonger l'action entreprise à Berlin.

Jusqu'en 1976, Alain Daniélou est aussi membre du comité éditorial de la revue *The World of Music*, publiée par le Conseil international de la musique en association avec l'Institut berlinois. À Paris, il préside aux destinées du Centre d'études des musiques orientales (C.E.M.O.) créé en 1960. Lorsqu'en 1977 il se retire dans sa villa des environs de Rome, il a largement atteint le but qu'il s'était fixé et il se consacre alors à une réflexion d'ordre plus philosophique et religieux.

Une activité aussi riche et soutenue a été reconnue par une multiplicité de distinctions et d'honneurs. En 1981, il reçoit le prix U.N.E.S.C.O.-Conseil international de la musique ; en 1987, la médaille Kathmandu de l'U.N.E.S.C.O. lui est décernée ; il est promu en 1989 “personnalité de l'année” et, en 1992, le Sénat de Berlin lui accorde le titre de professeur honoraire en reconnaissance des services rendus dans le domaine de l'art et de la musique. Déconcertés par une démarche aussi multiforme, les milieux universitaires ont généralement tenu Alain Daniélou à l'écart ; pourtant, il laisse une œuvre considérable qui a fait date, et son nom restera attaché à la diffusion de la musique indienne dans le monde occidental.

Parmi ses publications, on retiendra : *Northern Indian Music*, Barrie and Rockliff, Londres, 1951-1955, 2^e^ éd. 1968 ; *Le*

Polythéisme hindou, Buchet-Chastel, Paris, 1960, 2^e^ éd. 1975, 3^e^ éd. 1982, réimpr. sous le titre *Mythes et dieux de l'Inde*, éd. du Rocher, Paris, 1994 ; *Les Quatre Sens de la vie et la structure sociale de l'Inde traditionnelle*, Perrin, Paris, 1963, éd. modifiée Buchet-Chastel, 1976 ; *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959 ; *Inde du Nord*, coll. Les Traditions musicales, Buchet-Chastel, 1966, 2^e^ éd. 1985 ; *Sémantique musicale*, Hermann, 1967, nouv. éd. 1978 ; *Histoire de l'Inde*, Fayard, Paris, 1971, nouv. éd. complétée 1983 ; *Shiva et Dionysos*, *ibid.*, 1979 ; *Le Kama Sutra*, éd. du Rocher, 1992.

Mireille HELFFER

Philippe BRUGUIÈRE

DAO NGUYEN-THIEN (1940-)

Le compositeur français d’origine vietnamienne Nguyen-Thien Dao occupe une situation unique dans le paysage sonore contemporain : il est, par sa culture, enraciné à la fois dans le monde oriental et dans le monde occidental, mais sa musique s’affirme comme celle d’un novateur indépendant.

Nguyen-Thien Dao naît le 17 décembre 1940 (« à la pleine lune du onzième mois lunaire », selon ses propres paroles), à Hanoï, au Vietnam. Très jeune, il quitte sa terre natale et vient s’installer en France. II entre en 1963 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il étudie notamment dans la classe d’Olivier Messiaen, obtenant un premier prix de composition au bout d’une seule année, ce qui est sans précédent. Au sortir du conservatoire, en 1968, il compose *Thanh Dong To Quoc*, pour récitant, soprano, chœur, ondes Martenot, quatre pianos et percussions. Recommandé et soutenu par son maître, il est dès 1969 programmé au festival de Royan, avec *Tuyên Lua*, pour flûte, piano, quatuor à cordes, percussions et bande magnétique ; cette pièce suscite des avis contradictoires et des discussions vives et passionnées qui marquent le début de sa notoriété. Il va dès lors être joué dans le monde entier. Mais Nguyen-Thien Dao se soucie plus de produire que de se produire et il consacre son temps à la création et non pas à la promotion, ce qui explique que beaucoup de ses œuvres ne seront créées que très tardivement.

C’est en 1971 que Nguyen-Thien Dao écrit sa première pièce pour grand orchestre, *Koskom*. Messiaen, qui croit plus que jamais en sa musique, décèle dans cette composition une inspiration religieuse évidente et va jusqu'à défendre la pièce à la télévision en la présentant comme la musique la plus novatrice qui soit. En 1974, une autre pièce pour grand orchestre, *Mau Va Hoa*, est couronnée du prix de composition Olivier-Messiaen de la fondation Érasme d'Amsterdam. Nguyen-Thien Dao franchit une autre étape en 1978 avec *My Châu-Trong Thuy*, qui est le premier opéra vietnamien. Unanimement salué par l'ensemble du monde musical, cet opéra connaît un tel succès lors de sa création à l'Opéra-Comique qu'on commande à son auteur un nouvel opéra pour le festival d'Avignon 1980 ; ce sera *Écouter/Mourir*, créé le 24 juillet 1980.

Nguyen-Thien Dao s'est également essayé à la musique pour le cinéma ; il a notamment composé la musique du film *L'Odeur de la papaye verte*, de Anh Hung Tran (1993). Mais il est essentiellement le compositeur des masses sonores : « Je sens plutôt les sons en masses et pas en ligne. » Comme son maître Olivier Messiaen, Nguyen-Thien Dao met en musique la puissance et la force de la nature et de Dieu : « La musique est, comme la nature est, comme Dieu est. » Cela n'implique pas obligatoirement l'emploi d'une grande formation : « Il faut toujours s'imposer strictement le minimum d'instruments susceptibles de créer le volume qu'on recherche. »

En 1990, il écrit une pièce en hommage à la Révolution française, *1789. L'Aurore*, pour sextuor à cordes, œuvre dans laquelle il place le timbre, le temps, les micro-intervalles et le rôle du silence au centre de sa réflexion : « Je m'efforce de sortir du temps et de l'espace dans lequel je vis. Partout où je suis, j'essaie de ne pas vivre ce temps et cet espace précis ; et le silence me permet de me transporter dans mon paysage intérieur. » Avec cette sagesse, cette intériorité, Nguyen-Thien Dao apparaît comme un métaphysicien de la musique.

C’est en juillet 1994, à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon qu’est créé son opéra-oratorio *Les Enfants d’Izieu,* dans lequel il fait revivre le martyre de quarante-quatre jeunes enfants réfugiés à Izieu, arrêtés puis déportés à Auschwitz, où ils seront tous exterminés.

Le 7 octobre 2000, à l’occasion du 990^{e} anniversaire de la fondation de la ville de Hanoï, l’Orchestre symphonique de Hanoï crée, avec le compositeur à la baguette, sa pièce pour orchestre *Song Hon* ; l’année 2000 voit également la création de *Arco Vivo,* pour violoncelle solo. Commande de l’État français pour célébrer le début du XXI^{e} siècle, *Kosmofonia,* pour chœur et orchestre, est créé le 17 novembre 2001 lors du festival Rendez-vous musique nouvelle de Forbach, par l’Orchestre de Ia Radio de Sarrebruck et le Chœur de Paris dirigés par Gilbert Amy. Dao s’attache ensuite à la composition de *Quatre Lyriques de ciel et de terre,* un opéra de chambre sur des poèmes de lui-même, créé en mai 2004 à Paris. Et il rend un vibrant hommage à son maître en composant *Duo Vivo,* hommage à Olivier Messiaen, pour deux percussionnistes, créé par le Triloc Duo (Tristan Blum et Loïc Defaux) le 7 janvier 2008, aux Bouffes du Nord, à Paris, lors du concert inaugural de l’année Messiaen 2008.

Passerelle entre l’Orient et l’Occident, Nguyen-Thien Dao concilie admirablement deux cultures a priori très éloignées sans jamais tomber dans le travers de certains compositeurs : accommoder une musique occidentale à la « sauce » orientale. Sa démarche originale le conduit à utiliser une technologie occidentale qu’il met au service d’une pensée orientale authentique. En marge du système des hauteurs, il privilégie les sons et non pas les notes. Par ailleurs, sa conception radicalement novatrice du temps musical l'amène à utiliser des rythmes non pulsés et non mesurés, et le pousse à réfléchir sur le rôle des silences, souvent chargés de musiques possibles ou sous-entendues. Refusant la barrière artificielle et arbitraire entre Orient et Occident, il montre la voie d'une musique universelle. Il a d'ailleurs l'intime conviction que la vitesse et la facilité des échanges accéléreront ce processus de métissage musical.

Juliette GARRIGUES

DAQUIN LOUIS CLAUDE (1694-1772)

Claveciniste, organiste et compositeur français, né et mort à Paris, auquel sa virtuosité à l'orgue valut une renommée exceptionnelle. Véritable enfant prodige, Daquin se produisit au clavecin, dès l'âge de six ans, devant Louis XIV ; à l'âge de huit ans, il apporta un motet pour grand chœur et orchestre, *Beatus Vir*, à son maître en composition, Nicolas Bernier, qui le fit exécuter par la maîtrise de la Sainte-Chapelle, tandis que l'enfant était juché sur une table afin d'être vu des interprètes pour battre la mesure. Par sa mère, Daquin était l'arrière-petit-neveu de Rabelais. À douze ans, il devint suppléant, à la Sainte-Chapelle, de l'organiste Marin de La Guerre, le mari de sa marraine, la claveciniste Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre ; cette dernière lui donna certainement des leçons, ainsi que son frère Pierre Jacquet, organiste de Saint-Louis-en-l'Île. Daquin fut aussi l'élève et l'ami de Louis Marchand, en même temps que son rival à l'orgue ; il lui succéda aux Cordeliers en 1732. Auparavant, il fut organiste du couvent des Hospitaliers du Petit-Saint-Antoine (1706), puis de Saint-Paul (1727), tribune qu'il obtint après un concours où il eut comme rival Rameau lui-même et qu'il occupa jusqu'à sa mort. Il est probable que sa virtuosité d'improvisation, notamment pour une fugue, lui permit de l'emporter sur son concurrent. En 1739, il fut nommé organiste de la chapelle royale et, à la mort d'Antoine Calvière (1695 env.-1755), le chapitre de Notre-Dame lui confia l'un des quatre quartiers de services de l'orgue du chœur aux offices festifs.

On conserve de lui, outre divers manuscrits (deux messes, un Te

Deum, plusieurs grands motets, un Miserere, des leçons de ténèbres, des cantates et des divertissements), un *Premier Livre de pièces de clavecin* (1735) dédié à Mlle de Soubise — pages descriptives pour la plupart (« Le Coucou », « L'Hirondelle », trois « Cadences », « Vents en courroux »), et qui occupent une place honorable entre celles de Couperin et celles de Rameau ; une cantatille, *La Rose* (1762), riche de saveur et de finesse ; un *Nouveau Livre de noëls pour l'orgue et le clavecin, dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûtes, hautbois,* etc., dédié au comte d'Eu, Louis-Auguste de Bourbon. Il s'agit de son « œuvre 2 », publiée vers 1745 ; elle comprend douze pièces qui sont parmi les plus belles de ce genre (cf. notamment les *Noëls* de N. Lebègue, P. Dandrieu, M. Corrette, C. Balbastre). À côté de passages destinés à faire briller le virtuose (diminutions en trillets, en doubles-croches), on trouve des pièces émouvantes au lyrisme prenant (les tierces en taille, par exemple). Un autre intérêt de cette œuvre est que chaque noël est soigneusement registré ; relevons quelques-unes de ces indications fort précieuses pour connaître les principes d'interprétation du temps : « Grand jeu », « Sur les flûtes », « Sur les jeux d'anches, sans tremblant », « En dialogue, duo, trio sur le cornet de récit, les tierces du positif et la pédale de flûte » (c'est une registration de tierce en taille), « En musette, en dialogue et en duo, très tendrement ». Ce sont de telles compositions, ou des improvisations analogues en qualité, qui expliquent sans doute pourquoi les foules se pressaient pour venir l'entendre (un service d'ordre spécial avait dû être régulièrement établi à Saint-Paul, pour l'entrée et la sortie des auditeurs). Quoi qu'il en soit des mérites de Daquin, il faut tout de même convenir que l'inspiration des pages que nous connaissons de lui n'empêche pas de constater une proche décadence de la littérature d'orgue française, en comparaison de ce qui, à la même époque, se produisait en Allemagne autour de Bach. Son fils, Pierre-

Louis Daquin de Châteaulion, a laissé des *Lettres sur les hommes célèbres du règne de Louis XV* (1752), où il évoque notamment les qualités de vivacité et d'indépendance de son père ; tous les musiciens que celui-ci fréquenta (citons Lalande, Campra, Aubert, Mouret, Destouches, Philidor, Rameau, Mondonville) ont célébré sa noblesse de caractère tout autant que son talent de musicien.

Pierre-Paul LACAS

DARASSE XAVIER (1934-1992)

Musicien au parcours musical d’une grande richesse, ses diverses expériences dans les domaines de l’orgue, de la composition, de la radio et de l’enseignement lui avaient donné une compétence qui rayonnait au travers d’une personnalité exubérante dotée d’un irrépressible besoin de communiquer.

Xavier Darasse naît à Toulouse, le 3 septembre 1934. Sa mère, organiste titulaire de la cathédrale Saint-Étienne, lui donne les bases de sa formation musicale. Puis il entre au Conservatoire de Paris en 1952, où il remporte des premiers prix dans les classes de Simone Plé-Caussade (harmonie, contrepoint et fugue, 1954 et 1955), Maurice Duruflé et Rolande Falcinelli (orgue, 1959), Olivier Messiaen (analyse, 1965). Il travaille aussi la composition avec Jean Rivier et remporte le second grand prix de Rome en 1964. Il commence une carrière d’organiste couronnée par le premier prix d’exécution et d’improvisation des Amis de l’orgue (1966). La même année, il est nommé professeur d’orgue au conservatoire de Toulouse. Entre 1962 et 1975, il est producteur d’émissions musicales à l’O.R.T.F., puis à Radio-France (France-Musique). Il dirige également le Centre culturel de Toulouse de 1967 à 1973. En 1969, il devient membre de la commission des orgues au ministère des Affaires culturelles, où il joue un rôle essentiel dans la restauration des instruments français, luttant contre le remplacement de la facture ancienne par des orgues néo-classiques. Sa carrière se développe dans le monde entier, comme interprète tant de musique ancienne que de musique contemporaine, pour laquelle il suscite un nouveau répertoire. Il enseigne dans les principales académies

(Saint-Maximin, Haarlem, Saintes), à Oberlin College (États-Unis), à l'Internationale Studienwoche Sinzig (Allemagne). Un grave accident d'automobile le prive, en 1976, de l'usage de son bras droit. Il se consacre alors exclusivement à la pédagogie et à la composition. En 1978, il prend la direction de l'académie d'été de Toulouse. Puis il est nommé professeur d'orgue au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon avant de prendre la direction de celui de Paris en novembre 1991, où il succède à Alain Louvier. La maladie ne lui laissera pas le temps de communiquer à cet établissement cette vitalité inaltérable et ce sens de la curiosité toujours en éveil qui ont fait de lui un personnage à part dans la vie musicale française. Fait sans précédent dans le monde musical français, sa nomination à ce poste avait suscité l'unanimité. Il meurt à Toulouse le 25 novembre 1992.

Sa musique, qui touche à tous les domaines, s'impose par la clarté de son écriture, la transparence, le sens des couleurs, le contraste entre le dépouillement de la trame et la puissance des élans passionnés. Elle fourmille d'idées et ne cesse de capter l'attention de l'auditeur pour l'entraîner aussitôt dans un autre univers. Ses premières œuvres sont principalement conçues pour l'orgue, avec la série générique *Organum* dont les neuf pièces s'échelonnent de 1970 à 1991 (la première est dédiée à son maître Olivier Messiaen). Pour l'orchestre, il compose trois partitions : *L'Instant d'après* pour vingt-trois instruments à vent (1977), *Instants éclatés* (1983) et *Instants passés* (1989, créé à Radio-France sous la direction de Michel Plasson) ; dans le domaine de la musique de chambre, un *Trio à cordes* (1982) et *Septembre* pour sextuor à cordes (1989) ; pour les voix, trois œuvres sur des textes de Virgile intitulées *À propos d'Orphée I* (1978), *II* (1984), *III* (1987), *Romanesques*, cantate nocturne sur des poèmes de Joë Bousquet (1981) et *Psaume XXXII „Exultate"* pour sextuor vocal et ensemble instrumental (1985). Il avait aussi composé l'une des premières messes en français selon la liturgie postconciliaire, la *Messe pour Montserrat*, créée au Congrès de la musique sacrée de Liverpool en 1978 et aussitôt reprise au festival d'Avignon. Il avait entrepris un opéra d'après le roman d'Oscar Wilde *Le Portrait de Dorian Gray*, qui reste inachevé.

Le répertoire de Xavier Darasse reflète parfaitement sa curiosité musicale : il jouait avec la même passion Bach et ses prédécesseurs que Couperin, Liszt, Boëly ou Widor. Mais son nom reste indissociable de la musique contemporaine ; il a créé ou reçu en dédicace quantité d'œuvres qui ont renouvelé l'approche de l'orgue et dont certaines se sont imposées au répertoire : *Archipel Vc* (1972) d'André Boucourechliev, *Séquences pour l'Apocalypse* (1972) de Charles Chaynes, *Musique d'hiver* (1974) de Betsy Jolas, *Gmeeoorh* (1975) de Iannis Xenakis, *Pinturas negras* (1975) de Cristóbal Halffter, *Sept Bagatelles* (1976) de Gilbert Amy, des pages de Pierre Bartholomée, Antoine Tisné, Jean-Pierre Guézec... Il impose aussi des œuvres de György Ligeti, Luis de Pablo, Sylvano Bussotti, dont il donne les premières auditions en France. Pendant plusieurs années, ses concerts au festival de Royan furent l'occasion de découvrir tout ce qui s'écrivait de nouveau pour l'orgue. Il s'est souvent produit avec le quintette de cuivres Ars Nova et il avait formé avec Élisabeth Chojnacka un duo orgue et clavecin qui a aussi suscité plusieurs œuvres originales (Charles Chaynes, Franco Donatoni).

Alain PÂRIS

DARGOMYJSKI ALEXANDRE SERGUEÏEVITCH (1813-1869)

Les musiciens russes affiliés au groupe des Cinq et leurs disciples se sont réclamés d'un « père » spirituel, Glinka, et d'un « parrain », Dargomyjski. « Un petit homme en redingote bleu ciel et gilet rouge, affligé d'une invraisemblable voix de fausset », tel apparaissait à ses contemporains Dargomyjski, fils de riches gentilshommes campagnards (le gilet rouge évoque celui que Théophile Gautier arborait à la première d'*Hernani*). Après avoir composé en autodidacte des pièces pour piano et des mélodies fort salonnardes, Dargomyjski entreprend d'écrire un grand opéra, *Esméralda*, dont il a tiré lui-même le livret de *Notre-Dame de Paris*. Il voit grand. En outre, musicalement parlant, il voit français, et c'est chose curieuse que d'observer cette première différence entre lui et Glinka : celui-ci préfère les Allemands et les Italiens, Beethoven et Bellini étant ses idoles ; Dargomyjski, quant à lui, se tourne d'abord vers Auber, Halévy, Meyerbeer et même Adolphe Adam. À *Esméralda* succèdent un grandiloquent *Triomphe de Bacchus*, puis un remarquable opéra, *Roussalka*, d'après Pouchkine, qui témoigne de la conversion du compositeur à une musique d'inspiration nationale ; enfin le prodigieux *Convive de marbre*, son opéra posthume, achevé par Rimski-Korsakov, où l'on trouve bien des pages qui annoncent *Boris Godounov* de Moussorgski.

Ce dernier, d'ailleurs, considérait son aîné comme le père du réalisme en musique. « Je veux la vérité, je veux que le son traduise directement la parole ! », préconisait Dargomyjski. Lui-même appliquait ce principe dans des mélodies « réalistes », comme *Le*

Ver de terre, Le Vieux Caporal, Le Conseiller titulaire, dont l'influence sur celles de Moussorgski est considérable (peut-être même les ont-elles suscitées !), et dans *Le Convive de marbre,* où il a utilisé un texte poétique de Pouchkine sans y changer une seule virgule : c'est à la musique, affirmait-il, d'illustrer le livret en épousant ses moindres inflexions et en en devenant un « commentaire ». De la sorte se trouve tracée, parallèlement aux deux voies ébauchées par Glinka, une troisième voie, celle de la « mélodie motivée par le sens », qui se prolongera avec *Le Mariage, Boris Godounov* et la *Khovanchtchina* de Moussorgski, *Mavra* de Stravinski, *Le Joueur* de Prokofiev, *Lady Macbeth de Myensk* de Chostakovitch. Enfin, Dargomyjski a créé des types de paysans russes autrement plus « crus », plus « nature » que ceux de Glinka ; et tous les caractères faussement drôles (et tellement russes !) de Moussorgski sont implicitement contenus dans le personnage du meunier de *Roussalka* — sorte de bouffon cynique qui finit par devenir tragique et bouleversant.

Michel-Rostislav HOFMANN

DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)

La France l'a trop vite oubliée. Ailleurs, notamment aux États-Unis, Jeanne-Marie Darré est considérée comme l'une des plus grandes interprètes d'un siècle qu'elle a traversé presque dans son entier. Avec elle a disparu la dernière incarnation d'une brillante école française du piano, dont les caractéristiques très particulières se sont noyées dans l'uniformité des standards internationaux.

Jeanne-Marie Darré naît à Givet, dans les Ardennes, le 30 juillet 1905. Elle entre à dix ans au Conservatoire de Paris, où elle travaille le piano avec Marguerite Long puis lsidore Philipp, le solfège avec Eva Sautereau et l'harmonie avec Jean Gallon. À quatorze ans, en 1919, elle y remporte le premier prix de piano. Gabriel Fauré la conseille, Maurice Ravel lui fait répéter *Ondine*, première pièce de *Gaspard de la nuit*, Camille Saint-Saëns la guide dans l'approche de ses concertos : avec Liszt, qui ne cessera de la fasciner, ces quelques noms constituent l'ancrage essentiel de l'univers musical de Jeanne-Marie Darré.

Elle donne en 1920 son premier récital parisien. Tout en poursuivant sa formation à Budapest auprès du grand pianiste et compositeur Ernö von Dohnányi, elle enregistre en 1921 son premier disque en Grande-Bretagne et se produit pour la première fois avec orchestre en 1923, avec les Concerts Lamoureux sous la direction de Paul Paray. Elle n'a pas encore vingt ans quand elle réalise en mai 1926 un exploit « athlétique » resté inégalé : jouer dans la même soirée l'ensemble des cinq concertos pour piano de

Saint-Saëns, cela sous la baguette de Paul Paray. Suit une longue carrière internationale – qui lui permettra de créer des pages signées Noël Gallon (*Sonatine*, 1931), Henri Martelli (*Sonate* pour violon et piano, 1938), Henri Rabaud (*Prélude et toccata* pour piano et orchestre, 1944) et Gabriel Grovlez (*Fantasia Iberica* pour piano et orchestre, 1944) –, avec en 1962 des débuts tardifs mais remarqués à New York, au Carnegie Hall, avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Charles Münch.

On lui doit en 1957 la première au disque de l'intégrale des concertos pour piano de Saint-Saëns, avec l'Orchestre national de la Radiodiffusion française que dirige Louis Fourestier, un enregistrement qui demeure une référence. Elle mène parallèlement une intense activité de pédagogue : elle est de 1958 à 1975 professeur de piano au Conservatoire de Paris, enseigne à l'Académie internationale d'été de Nice à partir de 1959 et donne à Ithaca (États-Unis) trois saisons de *masterclasses* (1968, 1969 et 1970). Elle prend sa retraite au cours des années 1980 et meurt à Port-Marly, près de Paris, le 26 janvier 1999.

Jouer « français », c'est sans aucun doute, quand on écoute Jeanne-Marie Darré, cacher sous une apparente légèreté une quête obstinée de la virtuosité pure, de la rigueur sans concession et de la simplicité. Sa technique et son endurance digitale, de même que la parfaite égalité de son jeu, restent incomparables. Jeanne-Marie Darré aborde les partitions avec un rare scrupule, une grande intelligence et une utilisation de la pédale limitée au strict indispensable. Elle sait aussi les animer avec une vitalité rythmique, un abattage et une sonorité jubilatoire irrésistibles. Ni très charnu, ni très puissant, son piano nous amène parfois aux frontières de la sécheresse et de la froideur. Jeanne-Marie Darré aura cependant eu la sagesse de ne retenir au centre de son répertoire que des œuvres où elle était exceptionnelle.

Pierre BRETON

DAVID FÉLICIEN CÉSAR (1810-1876)

C’est d’un long séjour au Proche-Orient (Turquie, Palestine, Syrie, Égypte, 1833-1835), entrepris sous le coup de son enthousiasme pour la doctrine saint-simonienne, que Félicien David tient ce qui fait l’essentiel de son mérite : l’exotisme. C’était nouveau (encore que tout le XVIIIe siècle en offrît déjà des traces légères), mais c’était surtout opportun. Cet orientalisme plaqué sur une parfaite orthodoxie tonale et coupé de barres de mesures peut aujourd’hui nous faire sourire ; il parut audacieux et séduisit les contemporains des *Orientales* de Victor Hugo et des tableaux de Delacroix. Les *Mélodies orientales* (1836), les premières pièces pour piano (*Une promenade sur le Nil, Vieux Caire, Égyptienne, Le Harem*, entre autres) sont encore quelque peu maladroites ; celles de la deuxième série (*Brise d’Orient, Le Minaret*, 1845) sont plus assurées. Mais c’est *Le Désert* (1844), « ode symphonique », qui obtint le succès le plus décisif : la « caravane », le « chant du muezzin », la « fantasia », la « nuit orientale » envoûtèrent les imaginations et charmèrent les oreilles. *Christophe Colomb* fut une réussite, mais d’autres tentatives (*Moïse au Sinaï, L’Éden, La Perle du Brésil, Le Saphir* et *Lalla-Roukl*) n’eurent que des succès médiocres.

Sans rien changer lui-même à la structure du langage musical, la tentative exotique de David peut bien avoir préparé les esprits à d’autres nouveautés : aurait-on écouté à la fin du siècle la Russie et l’Espagne avec les mêmes oreilles, si l’on n’avait eu d’abord cette timide mais enthousiaste initiation ?

Philippe BEAUSSANT

DAVIES PETER MAXWELL (1934-)

Le compositeur britannique Peter Maxwell Davies, né le 8 septembre 1934 à Salford (Greater Manchester, Angleterre), entame des études au Royal Manchester College of Music (1953-1956) et à l'université de Manchester (1953-1957), puis les poursuit en Italie (1957-1958) auprès de Goffredo Petrassi. De 1959 à 1962, il enseigne la musique au lycée de Cirencester, dans le Gloucestershire (Angleterre), où il développe une méthode de pédagogie musicale permettant aux enfants de jouer des pièces de musique contemporaine relativement complexes. Grâce à une bourse américaine, il part pour les États-Unis travailler avec Roger Sessions à l'université de Princeton (New Jersey) de 1962 à 1965 ; il y étudie également avec Earl Kim et Milton Babbitt. De retour en Grande-Bretagne, Davies cofonde en 1967, avec Harrison Birtwistle, The Pierrot Players, un orchestre de chambre dédié à la musique contemporaine, et qui sera rebaptisé The Fires of London en 1970, au départ de Birtwistle. L'ensemble joue de nombreuses pièces de Davies et se produit régulièrement dans le monde entier.

L'œuvre de ce compositeur exceptionnellement prolifique et parmi les plus influents du xx^{e} siècle est résolument novatrice et explore avec audace de nombreuses formes musicales. Ses premiers travaux se caractérisent notamment par des emprunts au plain-chant et autres styles musicaux du Moyen Âge et de la Renaissance, qu'il incorpore dans des compositions sérielles et contrapuntiques extrêmement complexes. *Prolation*, pour orchestre (1958), et

Second Fantasia on John Taverner's In Nomine (1964) sont à ce titre typiques de ses œuvres de jeunesse, mettant en scène des éléments musicaux parodiques et satiriques. *Revelation and Fall* (1965-1966) et des pièces de théâtre musical comme *Eight Songs for a Mad King* (1969) portent la marque de sa deuxième période, au cours de laquelle il combine des éléments musicaux disparates afin de créer des effets dramatiques violents et suscitant une intense émotion. Son opéra *Taverner* (1962-1970, révisé en 1970, créé le 12 juillet 1972 au Covent garden de Londres) résume l'évolution de son langage musical, alliant des thèmes du XVI^e^ siècle, des rythmes complexes, des éléments parodiques et une grande puissance expressionniste. Au début des années 1970, Davies s'installe dans les Orcades, au nord de l'Écosse, dont les paysages austères ainsi que la solitude façonnent et influencent fortement sa musique. Les compositions de sa troisième période, parmi lesquelles la *Première Symphonie* (1975-1976), la *Deuxième Symphonie* (1980) et la *Sinfonia concertante* (1982) sont ainsi des œuvres lyriques et méditatives.

En 1977, Davies créé le festival de St Magnus, qui se tient annuellement en juin dans les Orcades, nommé ainsi d'après la cathédrale St Magnus de Kirkwall. Nombre de grands orchestres s'y produiront, tel le Scottish Chamber Orchestra ou le Royal Philharmonic Orchestra, ainsi que des musiciens comme André Previn, Isaac Stern et Vladimir Ashkenazy. Davies en sera le directeur artistique de 1977 à 1986. Il y crée un certain nombre de ses œuvres, dont *The Martyrdom of St Magnus* (1976 ; créé en 1977), opéra de chambre en neuf scènes d'après le roman *Magnus* de George Mackay Brown, *Cinderella* (1979 ; créé en 1980), opéra pantomime en deux actes écrit pour des enfants ou encore sa *Septième Symphonie* (2000). À partir des années 2000, Davies se concentre notamment sur la musique de chambre, avec une série de dix quatuors à cordes commandés par le label Naxos (2002-2007) ainsi que les opéras de chambre *Mr Emmet Takes a Walk* (1999 ; créé en 2000) et *Kommilitonen!* (2010 ; créé en 2011). Il signe par ailleurs de nouvelles œuvres symphoniques, comme la *Huitième Symphonie* (*Antarctic Symphony*, 2000), *Das Rauschende der Farbe* (2006) et la *Dixième Symphonie* (2013).

Davies dirige Ie B.B.C. Philharmonic Orchestra et Ie Royal Philharmonic Orchestra et se produit avec de grands orchestres en Europe et en Amérique du Nord. En 1987, il est fait chevalier de l’Ordre de l’Empire britannique, et il reçoit en 2004 la charge de maître de musique de la reine pour une période de dix ans. II s’est toujours efforcé de promouvoir et de faire apprécier la musique classique, en particulier la musique contemporaine, car la musique classique ne doit pas, selon lui, se figer dans une forme de culture muséale.

E.U.

DAVIS ART (1934-2007)

Peu apprécié sur le Vieux Continent, où une tenace tradition maintient séparés le monde du jazz et l’univers des musiques savantes, repoussé par une certaine Amérique qui n’admet pas la contestation des ostracismes nés d’un racisme quasi général, le contrebassiste américain Art Davis a peiné à obtenir la reconnaissance que lui vaudraient pourtant les multiples facettes de son indéniable talent. Les louanges des plus grands n’y ont rien pu changer : il est resté confiné dans une très injuste semi-obscurité.

Arthur David Davis naît à Harrisburg, en Pennsylvanie (États-Unis) le 6 décembre 1934. Il prend ses premières leçons de piano dès l’âge de cinq ans et pratique le tuba pendant sa scolarité. En 1951, il opte définitivement pour la contrebasse, qu’il travaille avec Roger Scott, chef de pupitre à l’Orchestre de Philadelphie. Dès ses dix-sept ans, il est recruté – en dépit des préjugés raciaux dominants – dans l’Orchestre symphonique de Harrisburg. Il poursuit ses études musicales à partir de 1953, à la prestigieuse Juilliard School of Music de New York (avec le violoncelliste Laszlo Varga) et à la Manhattan School of Music (avec Anselme Fortier, membre de l’Orchestre philharmonique de New York). La maladie de sa mère le contraint à interrompre sa formation classique en 1956. Il s’adonne alors au jazz à la tête d’un petit groupe instrumental. Le grand batteur Max Roach le remarque et, de 1958 à 1961, l’engage à de nombreuses reprises (*Max Roach Quintet : Live At Newport*, *Deeds, Not Words*, 1958 ; *The Many Sides Of Max Roach*, 1959 ; *Percussion Bitter Sweet*, 1961), et le présente à John Coltrane. À la même époque (1959-1961), Dizzy Gillespie l’appelle dans les ensembles qu'il dirige et le retient pour les tournées qu'il effectue en Europe (*Copenhagen Concert*, 1959 ; *Live At Newport 1960*, 1960 ; *Gillespiana*, 1960).

À New York, Art Davis se partage entre les clubs de jazz, la télévision, les studios d'enregistrement et les participations régulières à de grands orchestres symphoniques, parmi lesquels le Symphony of the Air (1962-1963) – phalange qui regroupe, après le départ d'Arturo Toscanini, en 1954, beaucoup de musiciens issus du N.B.C. Symphony Orchestra – et l'Orchestre de la C.B.S. (1969-1970). Il enregistre avec des personnalités aussi différentes que Coleman Hawkins (*Bean Stalkin'*, 1960), Clifford Jordan (*A Story Tale*, 1961), Abbey Lincoln (*Straight Ahead*, 1961), Booker Little (*Out Front*, 1961), Roland Kirk (*We Free Kings*, 1961), Gil Evans (*Into The Hot*, 1961), Gene Ammons (*Boss Soul*, *Up Tight*, 1961), Freddie Hubbard (*Ready For Freddie*, 1961 ; *The Artistry Of Freddie Hubbard*, 1962), Ahmad Jamal (*Macanudo*, 1962), Elvin Jones (*Elvin !*,1961), McCoy Tyner (*Inception*, 1962), Eric Dolphy (*Vintage Dolphy*, 1962), Clark Terry (*All American*, *Live At The Village Gate*, 1962), Count Basie (*Back With Basie*, *Easin' It*, 1962), Art Blakey (*Jazz Message*, 1963), Bill Evans (*Theme From The VIPs And Other Great Songs*, 1963)... Surtout, il travaille avec John Coltrane (épisodiquement entre 1958 et 1967, pratiquement à plein temps en 1961), qui le retient pour trois albums historiques : *Africa/Brass* (1961), *Olé Coltrane* (1961) et *Ascension* (1965). Quelle que soit leur appartenance esthétique, tous apprécient au plus haut point la maîtrise technique dont fait preuve Art Davis, la puissance de sa sonorité, la fermeté sécurisante en même temps que la souplesse de son soutien.

On remarque sa présence aux shows télévisés de Merv Griffin et aux spectacles de Judy Garland. Mais la critique américaine, qui l'a longtemps tenu en haute estime, va lui devenir hostile après une série de prises de position publiques en faveur de l'égalité raciale au sein des orchestres symphoniques américains. Le comble est atteint quand Art Davis traîne en 1969 l'Orchestre philharmonique de New York devant les tribunaux pour pratiques discriminatoires. Le procès est perdu, et le musicien se retrouve sur la liste noire qui écarte de la scène et des studios les musiciens révoltés par toutes les formes de ségrégation. Il forge alors, ironiquement, le qualificatif « whitelisted » pour remplacer celui de « blacklisted » ! Suit une longue traversée du désert pendant laquelle il ne trouvera guère d'engagements qu'auprès de Thelonious Monk (en 1973) et du cirque de Moscou !

Art Davis se remet alors aux études : il obtient en 1976 deux masters – en musique et en psychologie – puis, en 1982, un Ph.D de psychologie clinique ; il va dès lors travailler principalement comme psychologue. Il publie en 1975 une méthode de contrebasse – *The Arthur Davis Method for Double Bass* –, où il adapte les doigtés du violoncelle à son instrument. Il ne refait véritablement surface musicalement qu'à partir de 1979, notamment en trio avec Hilton Ruiz (piano) et Greg Bandy (batterie), avec lesquels il enregistre l'album *Reemergence* (1980)... En 1985, il enregistre comme leader *Life*, avec Pharoah Sanders, John Hicks et Idris Muhammad. En 1986, il s'installe en Californie, où il pratique simultanément l'enseignement – à l'université de Californie à Irvine –, le jazz et la psychothérapie. Il organise régulièrement des concerts en mémoire de John Coltrane, et participe en 1989 à une tournée au Japon, le Coltrane Legacy Tour, en compagnie de la femme – Alice – et des fils – Oran et Ravi – de Coltrane, ainsi que de Roy Haynes. En 1995, il enregistre encore, comme leader, *A Time Remembered*, avec Ravi Coltrane, Herbie Hancock et Marvin « Smitty » Smith. Il reste toujours fidèle à la musique classique et apparaît fréquemment dans les rangs de l'Orchestre symphonique du comté d'Orange et de l'Orchestre symphonique de Los Angeles. Art Davis meurt le 29 juillet 2007 à Long Beach (Californie).

Pierre BRETON

DAVIS COLIN REX (1927-2013)

Chef d’orchestre britannique né le 25 septembre 1927 à Weybridge (Surrey, Angleterre), mort le 14 avril 2013.

Colin Davis **.** *Le chef d'orchestre britannique Colin Davis dirige le Gustav Mahler Jugendorchester au Royal Albert Hall de Londres, en 2008.*

Colin Davis se tourne vers la direction d’orchestre après avoir étudié la clarinette au Royal College of Music de Londres. Nommé chef assistant de l’Orchestre symphonique de la B.B.C. écossaise en 1957, il est acclamé lorsqu’il remplace Otto Klemperer, malade, à l’occasion d’une représentation de *Don Giovanni* au Royal Festival Hall de Londres en 1959. Il est directeur musical du Sadler’s Wells Opera de 1961 à 1965, et chef principal de l’Orchestre symphonique de la B.B.C. de 1967 à 1971. Colin Davis succède à Georg Solti en

Copyrighted material

tant que directeur musical du Covent Garden Opera (1971-1986), et est anobli en 1980. Il dirige l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise de 1983 à 1992 et l'Orchestre symphonique de Londres de 1995 à 2006. Il est aussi le principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003, et dirige régulièrement l'Orchestre symphonique de Boston ainsi que l'orchestre de la Staatskapelle de Dresde. Ses interprétations exaltées, pleines de vie et de fraîcheur, enrichissent sa direction des pièces d'Hector Berlioz (dont il enregistre l'intégralité des opéras et des œuvres orchestrales), de W. A. Mozart, de Jean Sibelius, d'Igor Stravinski et de Michael Tippett.

E.U.

DAVIS MILES (1926-1991)

Introduction

Plus que tout autre, Miles Davis aura eu la durée. Plus que tout autre, il aura eu la permanence. C’est presque inchangé qu’il a traversé le bop, le cool, le hard bop, le free jazz, la pop music. Même l’usage de l’amplification électronique et de la sourdine wa-wa qu’il affectionne pendant les années 1970 n’est pas parvenu à altérer une voix qui trouve une jeunesse éternelle dans l’immobilité. Un masque impénétrable, une désinvolture à la limite de l’arrogance, une musique hautaine, comme aspirée par le silence : Miles Davis s’offre et se refuse à la fois dans de fascinantes extases solitaires.

• The Yonng Rebel

Miles Dewey Davis, III, naît le 25 mai 1926 à Alton, dans l’Illinois. Le père est dentiste et le milieu aisé. Son enfance à Saint Louis (Missouri), où la famille est installée depuis 1927, est baignée de musique : on pratique le piano, le violon, on écoute Duke Ellington. À treize ans, Miles reçoit sa première trompette et fait ses débuts dans l’orchestre de son lycée. C’est tout naturellement qu’il s’insère dans la tradition des trompettistes de Saint Louis (Clark Terry, « Shorty » Baker, Joe Thomas, Irving « Mouse » Randolph). Son admiration va alors à Bobby Hackett et à Freddie Webster. Très tôt affluent les propositions d’engagement. Mais les parents tiennent aux études. Il entre cependant dans l’orchestre Blue Devils d’Eddie Randall (1941-1943). Son professeur, Elwood Buchanan, ancien trompettiste d’Andy Kirk, lui fait travailler la vélocité et l’encourage à jouer sans vibrato. En 1944, il rencontre Charlie Parker et Dizzy Gillespie à l’occasion d’une tournée à Saint Louis de l’orchestre de Billy Eckstine. C’est le tournant décisif de sa vie musicale. S’il s’installe à New York, c’est moins pour suivre les cours de la Juilliard School of Music que pour hanter la 52e Rue, où Charlie Parker l’a déjà pris sous son aile. En 1945, il enregistre ses premières plages avec « Bird ». Il l’abandonne en 1946 pour une tournée de cinq mois avec l’orchestre de Billy Eckstine. Dès son retour, en 1947, il fait partie de l’illustre quintette de Charlie Parker avec Max Roach, Duke Jordan et Tommy Potter.

• Birth of the Cool

Miles a dix-neuf ans à peine et se prépare déjà à se lancer dans une autre aventure. Gil Evans et Johnny Carisi, arrangeurs de l’orchestre de Claude Thornhill, lui proposent de tenir la trompette dans une formation d’une rare originalité. Elle rassemble en effet, outre John Lewis (piano), Al McKibbon (contrebasse) et Max Roach (batterie), un ensemble de souffleurs totalement inouï : Mike Zwerin (trombone), Sandy Siegelstein (cor), Bill Barber (tuba), Lee Konitz (saxophone alto) et Gerry Mulligan (saxophone baryton). Après les fulgurances acrobatiques du bop naît une musique intimiste, feutrée, rêveuse, qui pousse le mariage des timbres et des couleurs jusqu’à l’ébriété. Une petite maison de disques, Capitol, enregistre en trois séances (1949 et 1950) la valeur de quatre 78-tours regroupés dans un album désormais historique, *Birth of the Cool*. Mais Gil Evans tombe malade et, après un bref succès d’estime et un court passage au Royal Roost, l’ensemble disparaît. En 1949, Miles Davis fonde avec Tadd Dameron un orchestre – le Tadd Dameron’s Big Ten – où se retrouvent notamment Kai Winding (trombone) et Kenny Clarke (batterie), mais qui, lui aussi, doit disparaître sur un semi-échec. Miles Davis traverse alors une première période de silence. Il revient progressivement sur la scène en montant de petits ensembles – avec Sarah Vaughan, Sonny Rollins, Art Blakey, Jackie McLean, Horace Silver, Charlie Mingus... – pour des séances enregistrées par Blue Note ou Prestige.

• Kind of Blne

Quand Miles Davis retrouve, en 1954, Thelonious Monk, Milt Jackson, Percy Heath et Kenny Clarke pour interpréter de mémorables *The Man I Love* ou *Bag's Groove,* l'indifférence est encore totaIe. C'est au premier festival de jazz de Newport (1955) que le public redécouvre enfin ce musicien lunaire. Il fonde alors avec John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers et Philly Joe Jones un quintette de rêve – auquel se joint parfois Cannonball Adderley – pour des séances prodigieuses qui constituent un sommet de l'histoire du jazz : en naissent *'Round About Midnight* (1955-1956) et *Workin'*, *Steamin'*, *Relaxin'*, *Cookin'* (1956). En 1957, il est accueilli à Paris par Jean-Paul Sartre, Juliette Gréco et Jeanne Moreau. Il y improvise avec Barney Wilen, René Urtreger, Pierre Michelot et Kenny CIarke une musique qui fera date pour Ie film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud.* Cette même année, il s'associe avec un autre revenant, Gil Evans, et, avec trois albums incontournables – *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958), *Sketches of Spain* (1959) –, redonne une nouvelle jeunesse au style cool. 1959 voit également naître un des témoignages Ies plus aboutis, non seulement du jazz, mais aussi de Ia musique du xx^{e} siècle, l'album *Kind of Blue.*

• Jazz fusion

Le très remuant Miles Davis ne peut concevoir de se figer sur ces sommets, aussi glorieux soient-ils, même avec des partenaires comme John Coltrane, Bill Evans, Wynton Kelly, Jimmy Cobb, Paul Chambers ou Hank Mobley. Il reconstitue donc de nouveaux quintettes avec Wayne Shorter (saxophone ténor), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrebasse), Tony Williams (batterie)... L'élite de la nouvelle génération s'y succédera : Chick Corea (piano), Keith Jarrett (piano), Jack DeJohnette (batterie), Airto Moreira (percussions latino-américaines), Joe Zawinul (claviers électriques), des transfuges de la pop music comme John McLaughlin, Dave Holland et Jack Bruce, ainsi qu'une armée de saxophonistes – George Coleman (1963-1964), Sam Rivers (1964), Steve Grossman (1969-1970), Dave Liebman (1972-1974), Gary Bartz (1970-1971), Carlos Garnett (1972), Sonny Fortune (1972, 1974, 1975). Cet infatigable et infaillible découvreur de talents se laisse attirer par le rock et les musiques indiennes. Il pratique la boxe et préfère pour un temps les martèlements binaires brutaux aux polyrythmies complexes de ses batteurs d'autrefois. Bien que restant en marge des tentations anarchisantes du free jazz, Miles Davis propose maintenant une musique plus tendue – l'amplification électronique lui donnant une sonorité plus cassante et agressive –, une musique poignante où se raréfient les notes. Une nouvelle fois, il disparaît brutalement en 1975, la voix brisée par une intervention chirurgicale anodine, après un accident de voiture, une opération d'une hanche et de sérieux problèmes cardiaques. Peut-être aussi était-il arrivé au bout de ce chemin-là. C'est ce que semble dire cette retraite de six ans, d'autant plus mystérieuse qu'elle se double d'un silence discographique total.

Résurrection en 1981. Miles Davis multiplie les tournées, en Europe surtout, avec une prédilection pour Antibes, Nice et Paris, où il se sent chez lui. À l'exception de John McLaughlin, il ne rappelle aucun de ses anciens partenaires. C’est d’horizons nouveaux dont il a besoin. Il fréquente le monde de la chanson américaine (Michael Jackson, Sting, Prince) et s’entoure de musiciens de plus en plus jeunes. Jouer avec Miles est un raccourci vers la gloire qu’ont emprunté Bob Berg, Gary Thomas et Kenny Garrett (saxophone), Mike Stern, Barry Finnerty et John Scofield (guitare électrique), Robert Irving et Adam Holzman (claviers), Marcus Miller, Felton Crews et Darryl Jones (contrebasse), Al Foster et Vincent Wilburn (batterie), Sammy Figueroa, Steve Thornton, Mino Cinelu et Marilyn Mazur (percussions)... Jamais le magicien ne sera l’ancêtre. Dix ans encore – jusqu’à sa mort, le 28 septembre 1991, à Santa Monica, en Californie – résonneront les sombres envoûtements de Miles Davis.

• Aura

Rarement le jazz aura connu à la fois une telle précocité et une telle longévité musicales. Pourtant, les facultés techniques de Miles Davis sont limitées. Même si elles se sont affermies avec le temps, nous restons bien loin de la virtuosité triomphante de Fats Navarro et de Dizzy Gillespie. Maître il l’est, mais de la conduite du discours, de l’économie des moyens. « Vous savez, ce n’est pas la peine de faire des tas de notes. Il suffit de jouer les plus belles » : ces propos, rapportés par Francis Marmande, le définissent tout entier. Son timbre est l’un des plus dense de l’histoire du jazz. Incisif dans l’aigu, brumeux dans le grave, Miles Davis sait enchaîner plaintes rauques et souffles à peine modulés. Une absence de vibrato, une subtile utilisation de la sourdine wa-wa, une émission d’une étonnante précision, un instrument accordé volontairement un peu bas donnent à sa sonorité, à la fois tendue et détimbrée, un grain que seul peut-être Chet Baker saura approcher. Le phrasé dissimule un swing ambigu, flottant, indécis. Peu enclin aux modulations, Miles Davis baigne dans un monde modal voué à la contemplation harmonique. Est-ce pour casser ce statisme rythmique, pour animer ce hiératisme naturel qu'il choisit le plus souvent de s'entourer de partenaires dérangeants, de musiciens étrangers à son univers, de batteurs toujours très puissants, aimant les ruptures de tempo et les accents cahoteux ? Miles Davis n'a vraiment retrouvé sa famille que dans la musique pacifiée de Gil Evans. Amoureux du non-dit, de la brisure, il nous offre d'infinies paraphrases sur des thèmes de ballades, avec un lyrisme délicat qui fait écho au chant voilé de Bix Beiderbecke. Il sait aussi pousser le blues, lancinant et morbide, jusqu'à l'aspérité. Miles Davis aura traversé et fécondé tous les styles, sans que s'altère ce jeu linéaire, pointilliste, brûlant comme la glace, sans que s'efface cette présence à la fois légère et oppressante qui se fond dans le silence. *In a silent way.*

Pierre BRETON

Bibliographie

F. Bergerot, *Miles Davis : introduction à l'écoute du jazz moderne*, Seuil, Paris, 1996
I. Carr, *Miles Davis : a Critical Biography*, Morrow, New York, 1982 (trad. de l'anglais par C. Collins *Miles Davis*, coll. Epistrophy, Parenthèses, Roquevaire, 1991) ; *Miles Davis : the Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998
J. Chambers, *Milestones : the Music and Times of Miles Davis*, University of Toronto Press, Toronto, 1990
G. Cole, *The Last Miles : the Music of Miles Davis, 1980-1991*, Equinox, Londres, 2005
L. Cugny, *Électrique : Miles Davis, 1968-1975*, A. Dimanche, Marseille, 1993
M. Davis (avec Q. Troupe), *Miles : the Autobiography*, Simon and Schuster, New York, 1989 (*Miles : l'autobiographie*, trad. de l'américain par C. Gauffre, Presses-Pocket, Paris, 1991)
A. Gerber, *Miles Davis : la ballade du honky-tonk man*, Fayard, Paris, 2003

J.-P. JACKSON, *Miles Davis*, Actes sud, Arles, 2007

A. KAHN, *Kind of Blue : the Making of the Miles Davis Masterpiece*, Da Capo Press, New York, 2000

E. NISENSON, *'Round about Midnight : a Portrait of Miles Davis*, Dial Press, New York, 1982, éd. revue et augmentée Da Capo Press, New York, 1996 (*'Round about Midnight : un portrait de Miles Davis*, trad. de l'américain par M. Perrin, Denoël, Paris, 1983)

T. OWENS, *Bebop : the Music and its Player*s, Oxford University Press, Oxford et New York, 1995

J. SZWED, *So What : The Life of Miles Davis*, Simon and Schuster, New York, 2002.

DAVIS Jr. SAMMY (1925-1990)

Véritable enfant de la balle, Samuel Davis voit le jour à Harlem, le 8 décembre 1925, dans une famille d'artistes de music-hall. Son père, Sammy Davis, qui se produit dans divers clubs de jazz new-yorkais et à l'occasion de revues itinérantes, lui fait faire ses débuts sur les planches et à l'écran dès l'âge de quatre ans. Aussi est-ce directement sous les yeux du public que le gamin va apprendre son métier de chanteur, de fantaisiste et d'acteur. Outre le jazz, sa formation vocale se complète au contact du gospel et du blues ; mais c'est en adoptant le genre « crooner », inspiré de Bing Crosby, qu'il trouve définitivement sa voie.

Dès lors, multipliant les passages en cabaret, les comédies musicales et les shows radiophoniques, Sammy Davis, Jr. impose rapidement son personnage dynamique et souriant d'homme à tout faire du music-hall ; si bien que sa renommée est déjà bien établie lorsqu'il rejoint l'armée américaine, en 1943.

Quelques années plus tard, un accident lors d'une tournée lui coûte l'œil gauche. Cela ne freine en rien l'irrésistible ascension sociale et professionnelle du fantaisiste, qui affiche un humour grinçant : « Noir, juif et borgne ! Je n'avais rien pour réussir. Et pourtant... » Qu'il se produise seul, ou avec le Will Mastin Trio, Sammy Davis, Jr. sera l'un des plus célèbres crooners de l'après-guerre. On le comparera souvent à Frank Sinatra ; mais, loin de se considérer comme des rivaux, les deux hommes se lieront d'amitié, au point de partager l'affiche des plus grandes salles de Las Vegas, de tourner trois films ensemble, et de former avec Dean Martin et

Peter Lawford le fameux « Rat Pack » (« paquet de rats »), la « bande à Sinatra ». Une amitié qui, en 1960, allait se trouver confrontée à la raison d'État. En effet, la campagne présidentielle américaine bat son plein lorsque Sammy Davis, Jr. annonce à ses proches son mariage imminent avec May Britt, une superbe blonde. Nouvelle qui, compte tenu des tensions raciales de l'époque, pourrait être exploitée par les adversaires de John Kennedy, dont Peter Lawford est le beau-frère. Le crooner noir devra donc attendre quelques mois après les élections pour convoler officiellement.

Chanteur, imitateur génial et fantaisiste d'audience internationale, Sammy Davis, Jr. se produira, tout au long de sa carrière, dans les salles les plus prestigieuses. Ses dernières tournées seront essentiellement dédiées à des associations humanitaires ou caritatives. Il meurt à Beverly Hills le 16 mai 1990. Comme acteur, son nom figure au générique de nombreux films, parmi lesquels *Porgy and Bess* d'Otto Preminger (1959), *Ocean's Eleven* de Lewis Milestone (1960), *Les Trois Sergents* de John Sturges (1962), *Sweet Charity* de Bob Fosse (1969). Sammy Davis, Jr. est l'auteur de deux ouvrages autobiographiques : *Yes I Can* (1965 ; trad. franç. Flammarion, Paris, 1967) et *Why me ?* (1989 ; trad. franç. *Qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu ?*, O. Orban, Paris, 1990).

Marc ROBINE

DEARIE BLOSSOM (1926-2009)

La chanteuse américaine Blossom Dearie suscita un véritable culte par sa voix jazzy et ses élégants accompagnements au piano. Elle connaîtra la célébrité pour ses interprétations des chansons *I'm Hip* et *Peel Me a Grape* ainsi que pour les six albums enregistrés chez Verve Records.

Née le 28 avril 1926 à East Durham, dans l'État de New York, Blossom Margrete Dearie reçoit dans un premier temps une formation de pianiste classique. Mais elle est rapidement gagnée par la fièvre du jazz. Établie à New York, elle devient membre de The Blue Flames, formation vocale associée au big band de Woody Herman. Installée à Paris en 1952, elle chante avec The Blue Stars, octette vocal qui devient célèbre après avoir enregistré en 1954, en français, pour Barclay, *La Légende du Pays aux oiseaux* (adaptation, par Michel Legrand, de *Lullaby of Birdland*), et qui donnera naissance aux Double Six et aux Swingle Singers. Elle épouse en 1955 le jazzman belge Bobby Jaspar, et regagne l'année suivante les États-Unis. Lancée dans une carrière solo, Blossom Dearie insiste pour que le public qui vient la voir chanter ne fume pas pendant ses représentations afin qu'elle puisse conserver sa voix délicate. Vedette phare des cabarets dans les années 1960, elle se produit à Londres, dans les clubs d'Annie Ross (Annie's Room) et de Ronnie Scott, ainsi qu'à New York, notamment au Danny's Skylight Room, où elle donne son dernier spectacle en 2006. En 1972, elle avait fondé son propre label, Daffodil Records, pour lequel elle enregistrera les albums *Blossom Dearie Sings* (1973-1974), *From the Meticulous to the Sublime* (1975), *My New*

Celebrity is You (1976), *Winchester in Apple Blossom Time* (1977), *Needlepoint Magic* (1979), *Et tu Bruce* (1984). Blossom Dearie meurt le 7 février 2009, à New York.

E.U.

DEBUSSY CLAUDE (1862-1918)

Introduction

Il n’est pas d’aventure plus singulière que celle de Debussy, l’un des plus grands musiciens français. À lui seul, il modifie si profondément le langage et ses usages qu’il ne sera plus possible aux compositeurs qui viendront après lui de passer outre sans risques. Il a mis tout le monde au banc des autodidactes et, après lui, chacun se doit de découvrir le secret de soi-même qui le distinguera de tous et de tout. Est-ce en conséquence de cette obligation d’être singulier et de conquérir son autonomie la plus pure que Debussy reste sans disciple réel et le plus solitaire des maîtres ? Il semble qu’après lui, selon cette exigeante liberté qu’il montra dans toute son œuvre, chacun se hasarde tout autant à fuir son charme qu’à imiter ses vertus ; d’où des vulgarisations diverses et des reniements. Certains degrés de beauté ne sont pas tolérables et tout devient prétexte pour retarder de trop redoutables épreuves. Après guerre, alors que monteront les jeunes fauves du temps, son art fascinera toujours, mais n’entraînera plus en de difficiles exercices. Il ne sera jamais cet étalon à quoi l’on mesure ce que l’on peut valoir. Pour reprendre la vieille image, on peut dire que, s’il fut considéré comme un phare, chacun se garde de naviguer dans les eaux qu’il éclaire. Mystérieuse désertion. Et tout ce qui se passa grâce à lui se joua loin de son génie le plus intime et de ses préférences les plus profondes. Il demeure, pourtant, et l’on n’a pas fini d’admirer en lui les linéaments les plus parfaits qui puissent composer ou suggérer un monde sonore. Bartók disait de Debussy qu’il était le plus grand. L’éloge est de poids dans une telle bouche.

Peut-être le temps vient-il où l'on se doit de mieux considérer, et à partir d'autres critères, en quoi et pourquoi s'impose cette grandeur.

1. Un compositeur non conformiste

• Une nostalgie endémique

Lépine a prétendu que Debussy aurait été atteint de la maladie dite de Dupré. C'est une sorte de nostalgie endémique que rien n'apaise et qui incline le patient à des besoins de fuite vagues tout autant qu'à des réclusions farouches par quoi il se protège. Cet état s'accompagne souvent de craintes irraisonnées ou de superstitions complexes, le malade perdant un temps considérable à corriger les aspects néfastes d'un objet, d'une situation ou d'une rencontre, par des contrepoids occultes qu'il veut efficaces. Et il est vrai que Debussy était le plus superstitieux des hommes : la vue d'une soutane le plongeait dans un assombrissement qu'il ne pouvait éloigner qu'en frappant trois coups avec sa canne ; il lui fallait à tout prix toucher le bossu rencontré, car la bosse offrait une besace pleine de chances... ; il est vrai aussi que tout le charme de sa musique révèle une qualité de nostalgie très intense et d'une couleur sans pareille. Devra-t-on dire, dès lors, que la beauté de sa musique naît de sa maladie même ? Et ne peut-on penser que sa solitude n'est que la conséquence de cette étrange pathologie ? Que les musiciens qui le connurent ou qui le suivirent ne purent le saisir tout à fait à cause de cela ?

• Une nature indépendante

L’homme est surprenant. Il alla à la musique comme on peut aller à la boulange. Rien du génie précoce que la musique, bizarrement, alerte. Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862, dans un milieu fort simple, il ne dut sa carrière de grand musicien qu’au décret aussi saugrenu que génial d’une intime de la famille qui était professeur de piano : « Ce petit fera de la musique. » Toute l’histoire de cet art se joua donc ce jour-là. Paradoxalement, sa naissance et sa condition expliquent son goût pour l’aristocratie, et la maladie de Dupré, peut-être, le sens très particulier qu’il put en avoir. Elle singularise son désir tout autant qu’elle l’affine. Il n’est pas surprenant que cet état excite en lui le génie et déjà le préserve de celui des autres. C’est un des traits de nature les plus saisissants de Debussy que cette allergie qui le sauve de tous les usages rhétoriques de la « grandeur » passée. Ses prédilections seront peu conformes à celles du commun des sages. En toutes choses, et dès le départ, il manifestera une autonomie tranquille mais inébranlable. Désinvolte devant l’histoire, il passera outre les fortes têtes qui l’ont précédé, se plaisant à louer surtout, par humeur ou affinité, des maîtres moins connus (les anciens clavecinistes, par exemple), et qu’il se sent dominer. Ce superstitieux n’a rien d’un idolâtre et il hait, d’instinct, la férule et sa fausse nécessité. Au Conservatoire, cette indépendance s’accentue. Il y travaille le piano et l’ensemble des disciplines requises pour être un compositeur. Il est élève de Lavignac et de Marmontel, de Durand, Bazille et Guiraud ; il se forge un métier très solide mais exclusif. Il médite volontiers sur ce qui lui est essentiel, mais ne s’accable d’aucun sentiment de culpabilité et prend à la légère le « beau style et les belles logiques » tels qu’on les entend dans cette maison. Il se laisse peu séduire par ses maîtres. Même César Franck, avec qui il travaillera un temps, ne parviendra pas à l’induire dans la tentation de moduler sans cesse. L’élève boude les délices de ces méandres. Et l’on s’amuse des stupeurs de son professeur d’harmonie devant les prédilections auriculaires de son élève : « Mais enfin, monsieur Debussy, entendez-vous ? – Oui, monsieur, j’entends mon harmonie, mais non pas la vôtre. »

• L’invention d’un nouveau continent

Wagner joua, certes, un rôle considérable dans la formation de Debussy ; et l’on ne peut concevoir son orchestre sans le précédent de l’auteur de *Parsifal*. « Je suis wagnérien jusqu’à l’inconvenance ! » disait-il. Mais là encore, il puise des raisons de se garder libre devant un maître devenu quasi sacré, et qui lui sert surtout de repoussoir. Il y exerce sa critique, il y prend des précautions, celle notamment de se préserver de l’erreur commise par le musicien-philosophe de Bayreuth. S’il est vrai qu’avec l’œuvre de Wagner la musique a renouvelé ses charmes, au sens propre de magie, et ses usages, elle a été paralysée bien plus que délivrée par toute une conception éthique qui lui était étrangère. Debussy libérera la musique, et la rendra « au vent qui passe », qui est le seul maître qu’il veuille écouter. Il n’a que faire de systèmes, de gloses et d’argumentations. Prévaut avant tout l’écoute de ce chant intérieur et tout sera fait d’instinct pour en préserver la nature. Un Wagner sans philosophie et rendu à la seule musique...

À dire vrai, tout lui fut bon pour renouveler son plaisir et, en conséquence, les structures de sa musique. L’exotisme : l’Espagne, la Russie, voire l’île de Java dont il découvre la musique lors de l’Exposition de 1889, et les modes grecs venus jusqu’à nous à travers le plain-chant... Extraordinaires suggestions qui vont l’inciter à fuir définitivement le vieil univers tonal européen. Les règles traditionnelles volent en éclats, ou plutôt se dissolvent en des rapports harmoniques jusqu’alors inconnus. Les nécessités parfaitement justifiables de l'ancien système n'ont plus occasion d'être. Détruisant des traditions qui ne lui sont pas favorables, Debussy a découvert des constantes qui le raccordent à des temps beaucoup plus anciens et d'une durée beaucoup plus grande que les trois siècles qui le précédèrent. Inévitablement, ce que le tonalisme présentait d'expression collective était rompu et chacun se voyait invité à prospecter à sa manière un territoire beaucoup plus privé. Besoin fatal d'admirer des personnalités sans égales. Voir là une conséquence de Ia fin du romantisme et du besoin des tours d'ivoire ne suffit pas ; en fait, du moins en ce qui concerne Debussy, la révolution fut accomplie par l'évidence même du charme que présentait l'organisation d'une syntaxe nouvelle, elle-même appelée par le besoin d'une fraîcheur et d'une profondeur de l'être à quoi tient tout le génie. Si Debussy n'avait pas été cet homme du peuple qui, par suite de son éducation, n'avait pas à respecter ce qui, d'instinct, ne paraît pas respectable, si, au contraire, il avait été un honnête bourgeois tout plein de prudences envers les tabous, comme il advint pour maints de ses confrères, il n'aurait pu réussir une mutation aussi prestigieuse. Son besoin de liberté aurait failli. Paul Dukas, à lui seul, peut servir de très bel exemple des états conflictuels engendrés, d'un côté par le respect des traditions et du type de vertus qu'elles requièrent, de l'autre par l'envie tenaillante du « vin nouveau », qui contredit les précédentes. De là, que tant de musiciens, et non des moindres, dès que s'affirma l'art de Debussy, le picorèrent doucement, lui empruntant quelques hardiesses qui se voyaient ramenées à l'école et munies d'un laissez-passer... Et, du reste, ces emprunts se faisaient en toute bonne conscience et non sans grand talent ni respect... Seuls Ravel et Bartók sauront prendre à Debussy, loin de toute imitation creuse, l'art de naviguer vers le large et d'assouvir les exigences de leur génie, à leur façon.

• Le sens poétique

Une telle autonomie du caractère ne va pas chez Debussy sans prendre appui chez d’autres artistes en qui il retrouve des besoins semblables, notamment chez les poètes. Il flaira très tôt, et avec un goût d’une sûreté singulière, ce qui fermentait de grand chez les authentiques poètes de son temps encore peu connus, Mallarmé, Verlaine ou son ami Pierre Louÿs. Le *Prélude à l’après-midi d’un faune*, ne serait-ce que par l’étonnante précision, si lourde de sens, du titre : « Prélude » et non pas quelque irrespectueuse et niaise équivalence, montre à quel degré de gravité il avait médité le poème de Mallarmé. (Il fut, sur ce point, beaucoup plus scrupuleux et fin que le poète lui-même qui, tout occupé par son Wagner littéraire, n’y distingua pas grand-chose. Mais qu’importe.) L’agencement nouveau du langage de ces poètes conduisait Debussy à des propositions musicales tout aussi vives et neuves. Les risques encourus étaient très grands. Que cette musique manquât d’une dimension des profondeurs proprement indicible mais réelle et d’une singulière puissance, et rien n’eût tenu. L’œuvre serait devenue « cet aboli bibelot d’inanité sonore », comme le disait Mallarmé, et il n’en resterait rien que les prestiges désuets d’une époque trop amoureuse des lampes bleues et des évocations rares pour salon d’artistes... Certains, comme Jacques-Émile Blanche, s’y trompèrent, tant étaient durcies en eux les références sacro-saintes. Et Wagner demeurait l’incomparable ; Debussy écrivait « de jolies buées... ». C’est énorme d’imprévoyance et de frivolité d’esprit !

• Le « Prince des ténèbres »

On jasa beaucoup aussi sur l’homme et sa vie privée. Elle n’avait rien de si étrange pourtant. Mais il est vrai que le personnage intriguait à cause d’un certain pouvoir de fascination naturel contre quoi il ne pouvait rien. Il est assez révélateur que ses camarades de classe au Conservatoire l'aient surnommé le « Prince des ténèbres » ! Simple gouaille, ou conséquence naturelle d'une involontaire mise à distance qui émanait de lui ? On sent percer en tous ces bruits si longtemps colportés le naïf : « O vous les Illustres, voyez les vices que Debussy ose aimer ! » Les agacements souterrains de Vincent d'Indy, par exemple, ont je ne sais quoi de comique : « Cela ne tiendra pas vingt ans ! » proclame-t-il au sujet de *Pelléas*. Est-il rien de plus cruellement fustigé par l'histoire qu'une sagesse qui se trompe ? Et une intelligence, et une culture, et un ensemble impressionnant de vertus très réelles ? Bref, l'homme intrigua et il fallait que le sensualisme, assez extraordinaire il est vrai, de sa musique, se reflétât dans sa vie amoureuse.

Est-elle si complexe ? Deux premières amours et il rencontrera Lily Texier qu'il épousera en 1899. Ce fut une merveilleuse compagne que tous les amis de Debussy estimèrent beaucoup. Il trouvait auprès d'elle le contrepoids de simplicité et de santé qui lui était nécessaire, ce dont on lui reprocha plus tard, avec une dureté très singulière, de ne pas avoir suffisamment pris conscience. Passé cinq ans, il divorcera pour épouser Mme Sigismond Bardac, née Emma Moyce, ce qui provoquera un scandale dans l'entourage de Debussy. Ses amis ne lui adresseront plus la parole, Pierre Louÿs entre autres. On juge l'abandon de Lily scandaleux et on allègue que ce second mariage n'a été tenté que pour s'assurer une situation de fortune, car Emma est riche. Debussy, affreusement déchiré, courbe les épaules mais ne reviendra pas sur sa décision. Il poursuit son œuvre et rien ne signale d'occultes ruptures. Et d'autres amis apparaissent... Tout cela est-il si extraordinaire et si pervers ? Et l'explication ne réside-t-elle pas dans la singularité de son art, comme nous l'avancions, lequel détruisant ce en quoi se devaient d'« exceller » les traditionalistes, ne pouvait émaner que d'une personnalité « tarée » ?

Emma entoure Debussy d'une grande tendresse. Il a eu d'elle une petite fille, Chouchou. Le couple vit plus retiré, encore que plus célèbre. Car la notoriété est venue et a depuis longtemps passé les frontières... Plus vraies et plus touchantes nous apparaissent les raisons de son sensualisme : tous les grands artistes de l'époque affrontaient les morales sclérosées qui mettaient leur génie à mal. De là, ce besoin de fuite et de protection. De là, ces nostalgies d'une vérité de soi plus librement conquise, et d'une contemplation des beautés naturelles plus intense, qui prend valeur de compensation. Les nuages, la mer, l'Espagne inconnue, les lointaines pagodes, les audiences du clair de lune, les poissons d'or ou les bois qui entourent le château de Pelléas sont-ils autre chose que la naissance musicale de tout l'*ailleurs*, sans quoi vivre n'est pas tolérable ? Tout se tenant, n'est-il pas fatal que Debussy recherche dans l'amour une même délivrance et une aussi secrète délectation ? À Budapest, alors que l'on donne d'admirables concerts de ses œuvres, il pleure d'énervement et de malaise, avoue-t-il à sa femme dans une lettre, car elle n'est pas là. Chose étrange, alors que l'effervescence du siècle monte autour de lui, il a intimement besoin de participer d'une civilisation lente, avec un plaisir lent. Toute son œuvre révèle, par une rythmique et un tempo très particuliers, cette nécessité de calme qui favorise les maturations profondes. Il lui faut tisser autour de lui un merveilleux cocon, grâce auquel il se préserve et dans lequel il s'épanouit. C'est pourquoi le choc du *Sacre du printemps* de Stravinski lui sera si cruel. Il brise tout ce processus complexe à travers quoi Debussy touche à sa beauté, partant, à toutes ses raisons d'être. Déjà, l'époque semble ne plus vouloir envier d'aussi souples alchimies. Déjà ses délectations les plus riches deviennent incertaines. Il semble avoir involontairement favorisé, par ses découvertes dans l'ordre du langage, des engins de guerre qui tendent à détruire sa propre demeure.

On est loin de ces libres amours dont il semble avoir toujours rêvé, de ce libertinage sage de pacha qui brûle au fond de lui et que sa musique révèle, ne serait-ce que par ses sujets : celui du faune et de ses nymphes, celui de *Jeux*, avec ces deux jeunes filles qu'unit un même baiser, et toutes ces avancées merveilleuses d'un esprit qui ne peut pas se souffrir sans incarnation. La pulpe des choses le bouleverse bien plus que les idées que l'on peut avoir sur elles, sa musique révèle un art d'être qui va loin. En ce sens, il est un grand philosophe. Mais ce qu'il voit bien qu'on fuit est précisément l'essentiel de cette philosophie... Fort heureusement, il sut mener son œuvre à un tel point de perfection que tout est sauvé.

2. Une œuvre nationale

Dès qu'il eut obtenu le prix de Rome, Debussy s'enfuit loin des officiels. À la villa Médicis, deux années durant (1884-1885), il boude et s'ennuie. La cantate *L'Enfant prodigue*, qui lui avait valu le prix, annonçait déjà une personnalité singulière. Elle ne va cesser de s'affirmer très vite, au grand scandale de ses maîtres. Déjà son envoi de Rome, *Printemps*, soulève des protestations. Le titre était prophétique : opposer à tout ce qui fut, et dont l'ombre paralyse, l'irruption d'une vivacité nouvelle. Mais c'est à sa trentième année que Debussy, après maints essais fort révélateurs (notamment tout un groupe de pièces pour piano), va atteindre à une maîtrise sans faille. Se succèdent alors toute une série de chefs-d'œuvre. Le *Quatuor* en 1893, et, l'année suivante, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Puis, en 1898 les *Proses lyriques* composées sur ses propres textes et les admirables *Nocturnes*, à quoi succèdent aussitôt les *Chansons de Bilitis*. Puis, en 1902, *Pelléas et Mélisande*, sur le livret de Maeterlinck. C'est un désastre suivi d'un triomphe. S'ouvre alors pour le musicien le temps des difficultés intimes déjà évoquées. Il abandonne Lily et épouse Emma. Il compose les *Estampes* (1903) puis *L'Isle joyeuse* (1904). On voit s'accroître son besoin de fuite dans les suggestions mêmes de ses titres. *La Mer*, en 1905, et, achevés deux ans après, le sommet de son œuvre pianistique, les deux cahiers d'*Images*. Pour le piano encore, les douze premiers *Préludes*, composés de 1909 à 1910, à quoi succèdent les trois *Ballades de François Villon* et, en 1911, l'achèvement, après une dizaine d'années d'atermoiements, du *Martyre de saint Sébastien*. À partir de ce moment, il semble que l'anxiété s'accentue. La santé du grand musicien chancelle. L'année 1912 voit l'achèvement des admirables *Images* pour orchestre (*Gigues tristes*, *Ibéria* et *Rondes de printemps*) et, en 1914, formant avec l'époque un contraste tragique, ce sera la publication d'une des pages les plus extraordinaires de Debussy : *Jeux*. Après quoi, les tendances paraissent osciller. Il revient à une manière plus ancienne et plus facile avec les *Épigraphes antiques* pour piano à quatre mains ou, au contraire, à un art encore plus élaboré, avec le deuxième cahier de *Préludes*, les douze *Études* pour piano et les trois *Sonates* pour divers instruments qui ne sont qu'une partie d'un ensemble de six qu'il ne put malheureusement achever. Il avait aussi composé, dans une version pour piano, une œuvre pour la scène dont il n'acheva jamais l'orchestration, *Khamma*, sur un sujet exotique assez aberrant et dont il dut sentir le ridicule. Mais la partition est singulière. Elle annonce à la fois les jeunes écoles (Jolivet n'est pas si loin) en même temps qu'elle semble régresser – à cause de sa thématique d'un orientalisme à la fois retors et naïf – vers une esthétique plus ancienne. Debussy, après *Pelléas*, n'avait cessé d'être tourmenté par de nouvelles œuvres de théâtre. Il ne parvint jamais à réaliser son rêve. Un temps, il avait envisagé de mettre en musique *Le Diable dans le beffroi* et *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Poe ; les parties achevées et les esquisses de cette seconde œuvre ont été complétées par Juan Allende-Blin dans les années soixante-dix.

Il faut encore citer, sinon pour être complet, du moins pour ne rien omettre d'essentiel, quelques cahiers de musique rédigés à diverses époques, et dont quelques-uns sont admirables : la *Petite Suite* pour piano à quatre mains (1889, que Busser orchestrera) ; les *Children's Corner* (1906-1908), composés pour sa fille Chouchou (il en existe aussi une version orchestrale due à Caplet) une *Rapsodie* pour clarinette et piano (1911), composée pour un concours du Conservatoire, et que Debussy orchestra, car elle lui plaisait beaucoup ; *Syrinx* pour flûte seule (1912, l'un des chefs-d'œuvre du genre) ; plus anciennes mais non sans séduction, la fameuse *Suite bergamasque* (1890-1905), si loin de Massenet quoi qu'on en dise ; la *Suite pour le piano* (1896-1901) ; les trois *Chansons de France* (1898-1908), sur des poèmes de Charles d'Orléans, pour chœur mixte *a capella* ; le merveilleux *Promenoir des deux amants* ponr voix et piano (1910), sur les poèmes de Tristan l'Hermite ; les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) ; le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (1915), et *La Boîte à joujoux* (1913), musique pour marionnettes, très étonnante du reste.

La guerre de 1914 avait accru son nationalisme. Celui-ci éclate dans les admirables pièces pour deux pianos, groupées sous le titre *En blanc et noir* (1915). Debussy aime alors prendre ses références dans le passé français le plus glorieux. (Il avait toujours souffert de quelque pointe de mythomanie revendicatrice et honorait volontiers son nom en trichant un peu : Claude-Achille de Bussy, se fredonnait-il au temps de sa jeunesse...) C'est à cette époque qu'il se sert de tout ce que la France a produit d’excellent en matière d’art pour bombarder à sa façon l’ennemi d’en face. Mais de cette guerre affreuse, pendant laquelle sa maladie ne cesse d’empirer, il ne verra pas la fin. Il s’éteindra le 25 mars 1918.

3. La modification des références

La plénitude de l’œuvre de Debussy ne s’explique en grande partie que si l’on considère l’époque qui la vit naître et qui ignorait encore les grands bouleversements sociaux occasionnés par les guerres ; de là, ce porte-à-faux bienheureux qui tout à la fois l’isole et le sacralise. Il reste que Debussy a bouleversé profondément les références ordinaires touchant le beau et le vrai de l’art. Les modifications apportées sont multiples.

• L’art vocal

Au théâtre, par exemple, il a rompu délibérément avec les traditions italiennes et tout le bel canto qu’elles impliquaient. Il emprunte à Wagner un type d’arioso (dont l’origine se trouve déjà dans les cantates de Bach), mais il le lave de tout l’expressionnisme dont le maître de Bayreuth l’avait chargé. Nous nous trouvons devant une déclamation très proche du langage parlé, et qui, prenant ses pouvoirs expressifs dans une retenue extrême devant les ambitus lyriques, se réserve d’admirables échappées dont la rareté et l’opportunité feront toute la puissance. Du reste, Debussy porta toujours un regard soupçonneux vers tout art vocal qui, selon lui, ne réalisait pas une symbiose assez pure entre le poème et la musique. Mais peut-être se soucia-t-il plus qu’on ne le dit, après *Pelléas*, de l’efficacité d’une conception semblable, et pensa-t-il que la musique pouvait risquer des équivalences et se délivrer des assujettissements trop exclusifs. L'évolution paraît sensible dans les divers cahiers de mélodies qui s'échelonnent sur toute sa carrière. Ils sont très importants, outre leur valeur propre, parce qu'ils ont renouvelé complètement les traditions héritées du lied, ou de l'aria. Debussy a donné naissance à un type nouveau de mélodie française, de structure savante, serrant le texte de très près et créant, avec le piano, un climat d'une étonnante richesse de suggestions.

Il faut noter que Debussy n'est pas un mélodiste, dans le sens ordinaire du terme : il aime peu écrire une ligne accompagnée de formules harmoniques. La voix collabore avec le piano et il est fréquent que celui-ci comporte les éléments linéaires les plus lyriques. Il y a là, dans cette économie de l'expression vocale, et, partant, du rapport humain, une pudeur assez semblable à celle d'Alceste. Une pointe de misanthropie semble éloigner l'art de Debussy de toute forme d'art trop exclusivement soucieuse d'exprimer les « grands thèmes » de l'humanité. Son aristocratie native répugne à ces généralités de mauvais goût.

• L'écriture pianistique

Dans l'écriture du piano elle-même, nous retrouvons une autonomie semblable. Pas de précédent à cet art du clavier. Tout est modifié, et, d'abord, la technique digitale. Il faut apprendre à travailler avec des mains d'acier un velours profond, sans quoi les sonorités deviennent molles et irrégulières. Debussy aime les accords somptueux, les irisations, les oppositions des registres, les rythmes savants, tour à tour voilés ou au contraire incisifs. Son piano sonne comme chez nul autre, et il exige de la part des interprètes une exclusive amoureuse très particulière, à quoi de très grands virtuoses, quelquefois, ne savent pas atteindre. Mais il faut remarquer, et la chose est grave, que toute une tradition assez fausse, découlant des difficultés redoutables de cette écriture – et aussi de ce que l'on a prétendu au sujet du jeu de Debussy au piano – tend à conférer à cette musique une langueur excessive. Il suffit pour juger de cela d'examiner les tempi métronomiques indiqués quelquefois par Debussy et qui sont beaucoup plus rapides que ceux que l'on entend. À les jouer dans le tempo exact, on s'aperçoit que l'art de Debussy est beaucoup plus chaud, voire passionné, et disons le mot, orchestral que ce que l'on nous présente. Si son piano possède une telle richesse (qui frise presque l'anomalie) dans les textures harmoniques, c'est en grande partie parce qu'il composait à la table (et non au piano comme on l'a prétendu) et, d'autre part, à cause de la subtilité de son imagination harmonique et de son goût pour la diversité des plans et des volumes. On peut dire que son piano est traité comme un orchestre (le sien, bien sûr !), mais qu'il ne l'a pas orchestré. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que Debussy n'était pas grand pianiste et n'excellait pas aux prouesses. Ce qui ne saurait signifier qu'il n'avait pas une sonorité admirable. Mais il est évident qu'il jouait certaines de ses œuvres au ralenti, admirablement compensé par un art merveilleux du phrasé. Il s'ensuivait chez certains une imitation, touchant le style, assez inexacte. Il est évident que *Les Collines d'Anacapri* ou que *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* sont beaucoup plus animés que ce que l'on entend d'ordinaire et qu'ils gagnent en véhémence et en humeur, ou en énervement voluptueux. Il ne s'agit plus dès lors de la même musique, ni de la même psychologie, et il faut prendre garde à ces hérésies qui déforment complètement un musicien. Chez Debussy, c'est la maladie du vaporeux, de l'indécis, et le flou du rythme, qui tend à sévir. Tout le sensualisme profond de cette musique en est altéré et, aussi bien, la virilité de son auteur. Disons qu'il s'agit là d'une imitation par des profanes des effets de la maladie de Dupré. On copie mal les conséquences d’une pathologie, – pour autant que la remarque de Lépine soit exacte.

• L’orchestration

Au sujet de l’orchestration de Debussy, Ravel, dont le génie d’orchestrateur se trouve à l’antipode du premier, confiait : « Quel grand musicien que Debussy, mais quel dommage qu’il ne sache pas orchestrer ! » ; reproche absurde, et qui frise l’humeur jalouse. Mais il est vrai, et Ernest Ansermet le confirme, que Debussy était anxieux avant d’orchestrer. Trouver la couleur exacte qui comblerait son désir et capterait l’essence poétique la plus juste présentait pour lui de grandes difficultés. C’est ainsi qu’il revint à plusieurs reprises sur l’orchestration de *Nuages*, par exemple, ne parvenant pas à se décider pour une version, pris en quelque sorte d’asthénie et s’en remettant, pour trancher, à l’opinion d’Ansermet, qui prit et garda la première. On peut suivre dans *La Mer* l’évolution de sa conception orchestrale au fur et à mesure que Debussy avance dans son travail. D’abord passionné par des divisions extrêmes du quatuor, et une matière opulente, puis, dès le deuxième morceau, jouant au contraire sur nne économie de moyens remarquable en vue d’accentuer le coloris. Va-et-vient mystérieux de l’invention qui fait toute la beauté de cet orchestre : comme par enchantement, les rapports ne sont jamais rompus, et la cohésion de l’ensemble joue à merveille pour nous restituer l’objet purement musical que veut suggérer le compositeur. À l’art de conjuguer les groupes et les masses, il oppose un raffinement très sûr dans le choix des timbres et de leurs oppositions. Le quatuor est divisé à l’extrême et se plaît à des chatoiements profonds : peu de doublures systématiques, mais toujours opportunes et savantes ; la coujonction entre la pensée et le timbre est d’une rare justesse. Un aussi parfait alliage, auquel les scrupules, le tremblement intérieur, les hésitations même, à ce degré de génie, rajoutent on ne sait quelles secrètes vertus, fait resplendir jusqu'en ses profondeurs le sens très particulier que Debussy a de la forme.

• Une musique « à l'épiderme profond »

Là encore, il a beaucoup innové. C'en est fini des vieux canons trop rigides, où l'on devait plier la matière. Une latitude infinie est désormais laissée à la musique. Elle a loisir d'exister selon les exigences de sa libre nature. Formes tour à tour voilées, asymétriques, allusives, ou condensées à l'extrême, mais qui ne connaissent pas de faiblesses ni de désordres, elles sont en parfaite équivalence avec la structure du langage lui-même, étonnamment varié. Tout est en quelque sorte réanimé. Les accords s'enchaînent librement, sans jamais altérer la logique toute neuve qui les gouverne ; les parallélismes ou les quintes se succèdent. L'idée est d'une mobilité surprenante. Les anciennes formules se voient bannies. Le graphisme, de ce fait, ne ressemble à nul autre, et c'est l'un des plus beaux qui se puisse contempler. La musique de Debussy, pourrait-on dire, a l'épiderme profond. Plus que chez les autres grands, il fait sentir que la finesse de l'esprit ne peut se passer des surfaces. Il y a là une des leçons les plus extraordinaires que puisse donner un musicien.

L'admirable est que Debussy ait pu mûrir ainsi l'ensemble des éléments qui composent une œuvre, et que l'on ne puisse pas relever en eux quelque défaillance d'invention. À ce point de plénitude, comment s'étonner des longs atermoiements ou des inquiétudes du musicien ? Ne fallait-il pas tout supputer et tout revivre ? Rien n'eût été authentique sans cela. Le voici donc seul et comme enclos en sa perfection même.

Qui voudrait équivaloir aux scrupules de son art, selon sa nature propre, se devrait d'assumer de semblables engagements et de semblables précautions. Mais le temps autorise-t-il encore de tels mûrissements ? L'œuvre de Debussy n'est pas pensable hors de l'époque qui la vit naître. Et pourtant, il apparaît nettement que l'essentiel des découvertes de Debussy n'est pas encore repensé avec le soin qui conviendrait ; notamment dans les structures d'un langage et d'une poétique, et plus encore dans les possibilités et les usages du temps musical et de son objet. Il se pourrait donc que Debussy, le solitaire, ait laissé la porte ouverte...

Luc-André MARCEL

Bibliographie

J. BARRAQUÉ, *Claude Debussy*, Seuil, Paris, 1962, rééd. 1982
P. BOULEZ, « Debussy » in F. Michel dir., *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1958
Debussy, Hachette, Paris, 1972
C. DEBUSSY, *Lettres. 1884-1918*, Hermann, Paris, 1980 ; *Monsieur Croche*, F. Lesure éd., Gallimard, Paris, 1987
P. DUKAS, *Écrits sur la musique*, S.É.F.I., Paris, 1947
M. EMMANUEL, *Pelléas et Mélisande*, Paris, 1926
A. GOLÉA, *Debussy*, Seghers, Paris, 1965, rééd. augm. Slatkine, Genève, 1985
C. GOUBAULT, *Debussy*, Champion, Paris, 1986
G. GOURDET, *Debussy*, Hachette, 1970
D. A. GRAYSON, *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélissande*, Books on Demand, Ann Arbor (Mich.), 1986
G. & D. E. INGHELBRECHT, *Claude Debussy*, Costard, Paris, 1953
V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le Mystère de l'instant*, La Baconnière, Neuchâtel, 1949, rééd. Plon, Paris, 1989 ; *La Vie et la Mort dans la musique de Debussy*, La Baconnière, 1968
S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionnisme et Symbolisme*, Seuil, 1971
C. KOECHLIN, *Debussy*, Laurens, Paris, 1927, nlle éd. 1960
L. LALOY, *Debussy*, Paris, 1909
F. LESURE dir., « Claude Debussy, textes et documents inédits », in *Revue de musicologie*, n° spéc. 68, Paris, 1962 ; *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Minkoff, Genève, 1977 ; *Iconographie*

de Claude Debussy, ibid., 1980 ; *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Klincksieck, 1993
E. Lockspeiser, *Debussy, his Life and Mind*, 2 vol., Cassell, Londres, 1962, 1965 (trad. franç. avec étude de l'œuvre par H. Halbreich, Fayard, Paris, 1980, rééd. 1989)
G. Macassar & B. Mérigaud dir., *Claude Debussy. Le plaisir et la passion*, Gallimard-Télérama, Paris, 1992
« Pelléas et Mélissande », in *L'Avant-Scène Opéra*, nº 9, 1977, nlle éd. 1992
R. Peter, *Claude Debussy*, Gallimard, 1931, nlle éd. 1952
R. Strauss & R. Rolland, *Correspondance. Fragments de journal*, Albin Michel, Paris, 1951
H. Strobel, *Claude Debussy*, Plon, 1943
Y. Tiénot & O. D'Estrade-Guerra, *Debussy, l'homme, son œuvre, son milieu*, Lemoine, Paris, 1962
L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Alcan, Paris, 1932, rééd. Albin Michel, 1958.

DECAUX ABEL MARIE (1869-1943)

Né à Auffay (aujourd'hui en Seine-Maritime), dans le pays de Caux, le compositeur et organiste français Abel Marie Decaux effectue ses études d'harmonie auprès de Théodore Dubois et d'Albert Lavignac, de composition auprès de Jules Massenet et de piano auprès de Charles-Wilfrid de Bériot et de Garnier-Marchand. Mais son instrument de prédilection est l'orgue, qu'il travaille dans les classes d'Alexandre Guilmant et de Charles Marie Widor à la Schola Cantorum (où il enseignera par la suite, entre 1898 et 1923). Il est nommé en 1903 titulaire du nouvel orgue du Sacré-Cœur de Montmartre puis, de 1923 à 1937, il enseigne l'art de son instrument à l'Eastman School of Music de Rochester (État de New York, États-Unis). De retour dans la capitale française, il achève sa carrière de professeur à l'école César-Franck et à l'Institut grégorien, tout en tenant l'orgue de l'église des Carmes. Il meurt à Paris le 19 mars 1943.

Son œuvre, peu abondante, comporte quelques mélodies de jeunesse (*C'est la Nuit*, *Lune blanche*, *Chanson*), une *Gigue en sol mineur*, des *Variations brillantes* pour piano sur *Ah ! vous dirai-je, maman !*, quelques piécettes pour orgue et des transcriptions d'œuvres de César Franck, de Camille Saint-Saëns, de Richard Wagner et d'Isaac Albéniz.

Si Decaux s'en était tenu à ces compositions, nul doute que son nom serait tombé dans l'oubli. Mais, en 1913, paraissent ses quatre *Clairs de Lune* (*Minuit passe*, *La Ruelle*, *Le Cimetière*, *La Mer*), composés entre 1900 et 1907 et auxquels aurait dû s'ajouter une cinquième pièce, dont il ne reste que des ébauches. En effet, dans ces quatre pages pour piano, Decaux pressent l'atonalité à travers le traitement de la cellule de trois notes qui génère le cycle tout entier en engendrant, dans le même temps, et la thématique et l'harmonie. Une telle approche, qui est le fondement même du sérialisme (défini comme une synthèse entre le vertical et l'horizontal) le fera surnommer le « Schönberg français ». Ce qualificatif peut sembler exagéré, car il ne concerne qu'une seule œuvre ; mais il faut se souvenir qu'à l'époque où celle-ci est éditée, Schönberg vient à peine de terminer son *Pierrot lunaire* (dont la première audition date du 16 octobre 1912). En outre, il faut rendre à César ce qui appartient à César : en ces pages, Decaux, verticalise bel et bien sa thématique, use de notes pivots, exploite les ressources du contrepoint sur sa cellule génitrice (récurrence, renversement, permutations), transpose des sections entières, emploie une rythmique fractionnée (où le silence devient un rythme à part entière) ; autant de nouveautés qui font déplorer la stérilité qui frappa ensuite ce créateur météore.

Alain FÉRON

DEJOHNETTE JACK (1942-)

Au delà des nombreuses facettes d'un talent multiforme qui s'exprime aussi bien par le chant et aux percussions que sur les claviers, s'affirme la haute stature de l'un des rares batteurs qui s'inscrive dans la grande lignée des maîtres de l'instrument. À contre-courant de la tendance à la simplification du jeu qui s'instaure à la fin du xx^{e} siècle, Jack DeJohnette incarne toute la richesse d'un héritage assumé, et démontre avec éclat sa capacité à en renouveler le langage.

Jack DeJohnette naît à Chicago (Illinois), le 9 août 1942, dans un milieu familial ouvert à la musique. Dès l'âge de quatre ans, il commence à travailler le piano. Pendant dix ans, il en poursuivra l'étude – mais aussi celle du saxophone – avec Viola Burns. Au lycée, il joue de la contrebasse avant de s'intéresser à la batterie. Son oncle, un disc-jockey célèbre du South Side de Chicago, Roy I. Wood, Sr., lui fait découvrir le jazz. Après avoir obtenu un diplôme au Conservatoire de Chicago, Jack DeJohnette entre à l'université. Il joue au sein de divers groupes locaux et se consacre alors essentiellement à la batterie. À cette époque, il côtoie tout aussi bien les bluesmen du South Side que certains modernistes – qui s'expriment, depuis 1965, dans l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.) – et, en 1966, joue pour la première fois au sein du quintette de John Coltrane, au côté de Rashied Ali. Cette même année 1966, il s'établit à New York, où il trouve divers engagements auprès de John Patton, Jackie McLean, Charles Lloyd, Betty Carter, Bill Evans et Stan Getz (1966-1968). Il rejoint Miles Davis et figure, en 1969, sur l'album *Bitches Brew*, qui rassemble notamment, autour du trompettiste, Wayne Shorter, Bennie Maupin, Chick Corea, Dave Holland, John McLaughlin et Joe Zawinul. Pour plusieurs concerts, il rejoint Thelonious Monk (1970-1972). Plébiscité par les studios, il enregistre beaucoup, avec George Benson, Joe Henderson, Pat Metheny, Joe Farrell, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Stanley Turrentine, Herbie Hancock, Eric Gale, Hubert Laws, Ron Carter et Frank Foster. Il crée en 1975 le groupe de jazz-rock Compost, avec lequel il effectue de nombreuses tournées. Débute alors une étroite association avec Keith Jarrett qui durera plus de dix ans, avec un répertoire essentiellement constitué de standards du jazz. Parallèlement il fonde plusieurs ensembles dont le guitariste John Abercrombie sera, le plus souvent, le pivot : Directions, avec Peter Warren, Mike Richmond et Alex Foster (1975) ; New Directions, avec Eddie Gomez et Lester Bowie (1978) ; Special Edition, avec Arthur Blythe et David Murray (1979) ; Gateway, à l'orée des années 1980, avec Dave Holland. Il signe en 1981, en collaboration avec Charlie Perry, un ouvrage intitulé *The Art of Modern Jazz Drumming*. Ses nouveaux partenaires s'appellent maintenant John Purcell, Chico Freeman, Baikida Carroll, Rufus Reid, Charlie Persip, Howard Johnson. En 1985, il grave sous son nom un disque – c'est le troisième – consacré à des solos de piano. En 1986, il appartient, en association avec Gary Peacock, au trio de Keith Jarrett et à Song X, formation dirigée par Ornette Coleman et Pat Metheny. Dans l'écheveau touffu d'une vaste discographie, il fréquente Greg Osby, Gary Thomas, Mick Goodrick, Lonnie Plaxico, Nana Vasconcelos, Joshua Redman, Ravi Coltrane, Vernon Reid, John Scofield, Will Cahorn, Terje Rypdal, Steve Swallon, Vincent Herring, John Surman, Sonny Rollins, Steve Kuhn, Charlie Haden, Miroslav Vitous et Michael Brecker. Son activité reste soutenue, et il faut noter que le trio qu'il forme avec Keith Jarrett et Gary Peacock continue d’enregistrer abondamment, notamment pour la firme E.C.M.

Chanteur et pianiste confirmé, accessoirement – comme Bernard Lubat – joueur de mélodica, Jack DeJohnette est l’un des batteurs les plus originaux de sa génération. S’entourant volontiers de musiciens qui se situent aux frontières de la plus remuante avant-garde, il réussit le tour de force d’unir, dans un style très imaginatif, la puissance animale d’un Elvin Jones aux subtilités d’un Roy Haynes. Fils à la fois de Max Roach et de Tony Williams, il porte à un niveau inégalé un art combinatoire de rythmes et de sons qui impressionne par sa variété et son intelligence. Dans une sorte de chorus infini, le tempo est maintenu de manière ferme mais implicite, permettant ainsi les plus folles envolées libertaires.

Pierre BRETON

DEKKER DESMOND (1942-2006)

Chanteur jamaïcain de reggae. De son véritable nom Desmond Dacres. Leslie Kong, un des propriétaires du label jamaïcain de reggae, de ska et de rocksteady Beverley, lui fait enregistrer en 1968 le morceau de ska *Israelites*, qui connaît un succès mondial. La mort de Kong, en 1971, le conduit à chercher de nouveaux producteurs, les Britanniques Bruce Anthony et Bruce White, avec lesquels il grave *Everybody Join Hands* et *Busted Lad* (1974), puis *Sing a Little Song*, qui figure en 1975 dans les British Top 20. Le mouvement « 2 Tone » de la fin des années 1970, qui marque la renaissance du ska en Grande-Bretagne, le conduit à enregistrer l'album *Black Dekker* (1980) avec The Rumour, le groupe de Graham Parker, puis *Compass Point* (1981), produit par le chanteur Robert Palmer. Pionnier du reggae, Desmond Dekker se produira en tournées jusqu'à sa mort.

E.U.

DEL MONACO MARIO (1915-1982)

Si le ténor italien Mario Del Monaco a connu une longue et glorieuse carrière sans accidents de parcours, sans scandales ni excentricités, il n’a pas échappé aux incertitudes et aux aspérités d’un métier qui met en jeu la personne de l’artiste, même si celui-ci semble avoir reçu en partage tous les dons du ciel.

Mario Del Monaco s’est éteint le 16 octobre 1982 à Mestre, près de Venise, victime d’une longue et grave maladie contre laquelle il avait lutté avec une farouche énergie. Il était né à Florence le 27 juillet 1915.

Encore enfant, il possède déjà une puissante voix de ténor, phénomène absolument incompatible avec son âge et sa constitution plutôt frêle. Ses parents aiment passionnément la musique —– notamment sa mère, à la très belle voix de soprano—–, mais ils ont la sagesse de ne pas faire de leur fils un enfant prodige. Ils l’autorisent tout juste à chanter dans la chorale de leur paroisse. Après un séjour à Tripoli, la famille s’installe à Pesaro, dont l’école d’art et de musique est réputée par-delà les frontières de l’Italie. Le jeune Mario, qui, entre-temps, a acquis une solide carrure, réussit à convaincre son père de l’inscrire au cours de musique et de chant, mais il doit parallèlement suivre un enseignement de peinture et de sculpture..., au cas où sa carrière de ténor ne serait pas un succès. « Ainsi je commençai à travailler avec mon premier professeur de chant. Elle manqua, de peu, détruire ma voix. Au lieu de m’entraîner convenablement et de m’aider à construire les moyens physiques de ma voix, elle passait son temps à me dire „vous allez exploser, utilisez moins de voix !“ et me faisait travailler des rôles qui ne me convenaient pas. » Il réussit à s'échapper avant qu'il ne soit trop tard.

Peu avant cette rupture, il avait participé à un concert de bienfaisance —– son premier concert public —– et un journaliste local l'avait dépeint comme « un jeune chanteur phénoménal (il avait quatorze ans) qui dans un proche futur pourrait bien devenir un artiste doté d'une voix puissante ». Cette prophétie lui donne le courage de forcer la porte d'Arturo Melocchi, « le seul dépositaire de la vraie technique vocale ». Un maître qui comprend d'emblée comment exploiter un tel gisement vocal. Mais le jeune ténor n'est pas au bout de ses peines. Remarqué par Tullio Serafin au cours d'un spectacle d'étudiants, il se présente, sur son conseil, au concours d'entrée de l'école de chant rattachée au Teatro Reale de Rome. Il y entre brillamment reçu premier, devant quatre-vingts concurrents, mais n'y reste pas longtemps, car son professeur n'a de cesse de détruire ce que Melocchi avait patiemment reconstruit, et cela par excès de prudence. Un jour, fou de rage, Mario jettela partition de *La Favorite* à la tête de son professeur complètement affolé, puis lui claque la porte au nez. Il ne devait jamais revenir et n'eut désormais pour maîtres que les grands chanteurs du passé, dont il écoutait les disques avec le plus grand soin.

Il fait ses débuts professionnels le 20 mars 1940 au théâtre communal de Cagli dans le rôle de Turiddu (*Cavalleria rusticana*) et se produit, le 1er janvier 1941, dans Pinkerton (*Madame Butterfly*) au théâtre Puccini de Milan. Puis viennent la guerre, les obligations militaires interrompues par quelques rares représentations, un répertoire qui lentement s'étoffe et un public qui applaudit bruyamment aux exploits athlétiques de ce jeune et beau chanteur.

En 1946, il connaît ses premiers triomphes dans *Aïda* aux arènes de Vérone et dans *André Chénier* à Trieste. La renommée internationale lui vient cette même année, avec sa participation, en compagnie de la troupe du San Carlo de Naples, à une tournée au Covent Garden de Londres dans la *Tosca*, *Paillasse* et *La Bohème*. L'année suivante, il est engagé pour une longue saison à Rio de Janeiro. C'est là qu'il découvre les vertus du magnétophone. À la suite de la défection du titulaire, il apprend en trois jours le rôle de Manrico du *Trouvère* de Verdi. Consciencieusement, il assimile toutes les notes de la partition mais s'aperçoit à la fin qu'il ne sait rien de l'intrigue, ni de son propre personnage. Pour tenter de s'y retrouver, il a l'idée d'enregistrer tout son rôle d'une seule traite. Il est horrifié de ce qu'il entend. Et, depuis lors, ce juge ne le quitte plus, même en voiture, devenant ainsi tout à la fois son miroir et sa conscience.

Il débute à la Scala dans la *Manon Lescaut* de Puccini puis, quelques mois plus tard, au Teatro Colón de Buenos Aires, dans *Turandot*. Sur la scène de ce théâtre, l'année suivante, il chante Otello pour la première des 427 fois qu'il incarnera le Maure (en 1974, il le fut à Bruxelles pour la dernière fois). En 1950, il est aussi Radames à la Scala puis à San Francisco. C'est là que Rudolf Bing, administateur général du Metropolitan Opera de New York, l'entend pour la première fois et que, enthousiasmé par la vaillance de sa voix et sa prestance scénique, il l'engage pour chanter au Met, où il débute le 27 novembre 1950, dans *Manon Lescaut*.

Dès lors, sa vie de super-star du chant se partage entre les grandes scènes de différents continents et les studios d'enregistrement. Il ne chante pas moins de 141 fois dans la troupe du Met ; à l'Opéra de Paris, il est Otello en 1954, Samson et Don José en 1960. Son succès est immense en Union soviétique, où il reçoit —– suprême honneur pour un artiste étranger —– l'ordre de Lénine. Il participe à tous les événements lyriques.

En 1975, une grave affection des reins l'oblige à interrompre une carrière généreusement remplie, qui avait laissé intactes la beauté et l'ampleur de sa voix. Il consacre alors ce qui lui reste de forces à enseigner, à conseiller, à aider...

Mario Del Monaco adorait son métier. Acteur plein de fougue, il terrorisait ses partenaires dans les scènes de violence. Égocentrique mais généreux, irritable mais sans rancune, il était un professionnel accompli et un ami fidèle. Il veillait jalousement à la distance à laquelle on le plaçait d'un micro, mais savait s'effacer devant une partenaire méritante pour le salut devant le rideau.

La discographie de Mario Del Monaco est particulièrement importante. En effet, outre les récitals d'airs d'opéras ou de chants populaires et les « pris sur le vif » (dont les fameux *Aïda* à Mexico le 3 juillet 1951, avec Maria Callas, Oralia Dominguez et Giuseppe Taddei, et *Ernani* au Meth le 29 décembre 1956, avec Zinka Milanov, Leonard Warren et Cesare Siepi), elle comporte de nombreux enregistrements intégraux : de Verdi, *Aïda, La Force du destin* et *Otello* (deux fois, dont une sous la direction de Karajan) ; de Puccini, *La Fille du Far-West, Il Tabarro, La Tosca* et *Turandot* ; de Ponchielli, *La Gioconda* ; de Bizet, *Carmen* (deux fois, dont une avec la troupe du Bolchoï) ; de Boïto, *Mefistofele* ; de Giordano, *André Chénier* et *Fedora* ; de Mascagni, *Cavalleria Rusticana* (trois fois) ; de Leoncavallo, *Paillasse* (deux fois) et de Catalani, *La Wally*, sans oublier la fameuse *Norma* de Bellini avec Maria Callas.

Jean ZIEGLER

DELALANDE ou DE LA LANDE MICHEL RICHARD (1657-1726)

Organiste, violoniste et compositeur, Delalande, l'une des plus hautes figures musicales du siècle de Louis XIV, est resté célèbre surtout pour ses grands motets. Delalande fait d'abord partie de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois et acquiert une grande renommée dans le jeu du clavecin et de l'orgue. Il tient les claviers des Grands-Jésuites, du Petit-Saint-Antoine, de Saint-Jean-en-Grève et, par intérim, de Saint-Gervais. Chargé de l'éducation de la fille de M. de Noailles, puis des filles légitimées de Louis XIV, Mlles de Nantes et de Blois, il est, en 1683, avec N. Goupillet, P. Collasse et G. Minoret, l'un des quatre sous-maîtres de la chapelle du roi (le maître étant toujours un évêque ou un archevêque à titre honorifique) ; il devient maître-compositeur et surintendant à la musique de la Chambre. Après Lully, il exerce une sorte de dictature esthétique. Musicien préféré de Louis XIV, le Régent et Louis XV (qui l'anoblit) le portent aussi en haute estime. De son œuvre profane (dont on a relevé 583 thèmes : ballets, musique instrumentale, divertissements de cour), retenons les *Symphonies pour les soupers du roy* (1703), sous la forme de sonates à trois ; les quatre *Symphonies de Noël, Les Éléments* — en collaboration avec Destouches (1726). De son œuvre religieuse, mis à part une messe des défunts en plain-chant musical, quelques petits motets à voix seule et trois *Leçons de Ténèbres*, on connaît quatre-vingts grands motets (dont neuf n'ont pas été retrouvés).

De Formé à Mondonville, le grand motet fut la base de la musique religieuse française. Sur un texte liturgique (hymne, séquence, antienne, psaume) se découpe une suite de symphonies, récits, airs, petits et grands chœurs. C’est une sorte de court oratorio ou de cantate en latin. Sans s’intéresser aux modulations comme Campra, l’écriture de Delalande acquiert une plus grande souplesse, avec ici ou là un passage descriptif qui tempère heureusement la logique classique de l’art versaillais. Le *Te Deum* (1684), le *De profundis* (1689), le *Miserere* (1689), le *Lauda Sion* (1725, seconde version) furent joués jusqu’en 1770 (répertoire fondamental du concert spirituel). Le premier, Delalande fait dialoguer la voix et un instrument à vent (flûte, hautbois). Les instruments ne se contentent pas de doubler les voix : une ou deux parties de vioIon circulent au travers d’elles, qui toutes savent chanter avec grâce ou gravité. L’esprit liturgique, avec lui, intègre ce qu’il faut de décor, sans jamais emprunter au baroquisme de ses contemporains, allemands par exemple.

Pierre-Paul LACAS

DELANOË PIERRE (1918-2006)

Parolier français, auteur de quelque 4 000 chansons. De son véritable nom Pierre Charles Napoléon Leroyer. Il dépose en 1948 sa première chanson à la Sacem, dont il sera trois fois président du conseil d'administration (1984-1986, 1988-1990, 1992-1994). En 1953, Gilbert Bécaud et Delanoë composent ensemble *Mes mains*. Delanoë devient le parolier attitré de Bécaud, pour qui il compose *Le Jour où la pluie viendra* (1957), *Nathalie* (1964), *L'Orange* (1964), *Et maintenant* (1961), *La Solitude ça n'existe pas* (1970)... De 1955 à 1960, il occupe avec Lucien Morisse le poste de directeur de la programmation de la station radiophonique Europe n° 1 ; le titre d'une de ses chansons pour Bécaud, *Salut les copains* (1957), deviendra le nom d'une célèbre émission de radio sur cette antenne. Il sait prendre le virage yé-yé, adaptant des chansons américaines pour Petula Clark (*Hello Dolly*, 1964), Nancy Holloway (*T'en vas pas comme ça*, 1963), en écrivant pour France Gall (*Ne sois pas si bête*, 1964), en adaptant Bob Dylan pour Hugues Aufray, dans l'album *Aufray chante Dylan* (1965). Il écrit pour Michel Delpech (*Inventaire 66*, 1966), Joe Dassin (*Les Champs-Élysées*, 1969), Gérard Lenorman (*La Ballade des gens heureux*, 1975), Michel Sardou (*Le France*, 1975 ; *La Java de Broadway*, 1977). Delanoë a écrit, avec Louis Amade, les paroles de *L'Opéra d'Aran* de Gilbert Bécaud, sur un livret de Jacques Emmanuel (1962).

E.U.

DELERUE GEORGES (1925-1992)

Georges Delerue appartenait à la génération de musiciens français qui comprend Antoine Duhamel, Pierre Jansen, Maurice Jarre et Michel Legrand, et dont le début de carrière au cinéma coïncida avec l'émergence de la nouvelle vague et d'un certain nombre de jeunes cinéastes qui lui furent plus ou moins assimilés. Si, pour les années 1950 et 1960, les noms de Pierre Jansen, Maurice Jarre et Michel Legrand sont respectivement liés à ceux de Claude Chabrol, Georges Franju et Jacques Demy, le nom de Georges Delerue est, avec celui d'Antoine Duhamel, assimilé à la nouvelle vague en général, bien qu'il ait conduit une collaboration durable et exemplaire avec François Truffaut et Philippe de Broca, pour lesquels il a respectivement écrit les partitions de onze et dix-sept films.

Né le 12 mars 1925 à Roubaix, Georges Delerue se passionne très tôt pour la musique. De famille modeste, il ne peut d'abord l'étudier qu'en autodidacte. Admis en 1945 au Conservatoire national de Paris, il y suit les cours d'Henri Büsser et de Darius Milhaud. Trois ans plus tard, il est lauréat d'un premier prix de composition musicale et du grand prix de Rome, et compose sa première musique de scène pour *La Mort de Danton* de Georg Büchner, que Jean Vilar met en scène au festival d'Avignon. En 1951, il écrit sa première partition pour le cinéma, destinée à un court-métrage documentaire. L'année suivante, il est nommé compositeur et chef d'orchestre à la Radiodiffusion française En

1959, il signe sa première musique pour un long-métrage, *Le Bel Âge*, de Pierre Kast.

Georges Delerue a composé plus de trois cents musiques pour le cinéma et la télévision, notamment pour des œuvres d'Alain Resnais Claude Sautet, Louis Malle, Gérard Oury, Henri Verneuil, Alain Robbe-Grillet, Jean-Pierre Melville Jean-Luc Godard, Michel Deville, Alain Cavalier, Claude Berri, Bernardo Bertolucci Yannick Bellon, Andrzej Zulawski, Bertrand Blier, Alain Corneau, Claude Miller et Pierre Schoendoerffer. Il a collaboré également avec des réalisateurs britanniques et américains, tels Ken Russell, qui lui a consacré un portrait télévisuel – *Don't Shoot the Composer* (1966) –, Fred Zinnemann, Jack Clayton, John Huston, John Frankenheimer, Mike Nichols, George Cukor, Norman Jewison et Oliver Stone. Il a été lauréat de l'oscar de la meilleure musique pour *A Little Romance* (*I Love you, je t'aime*), de George Roy Hill (1978), et du césar de la meilleure musique pour *Préparez vos mouchoirs*, de Bertrand Blier (1979), *L'Amour en fuite* et *Le Dernier Métro,* tous deux de François Truffaut (1980 et 1981). L'activité de Georges Delerue ne s'est pas limitée pour autant à la musique de films. Il est aussi l'auteur de nombreuses partitions symphoniques et de musique de chambre, d'opéras, de musiques de scène, de ballets et de spectacles de son et lumière.

Alain GAREL

DELIBES LÉO (1836-1891)

Élève d'Adam, professeur au Conservatoire et membre de l'Institut, Léo Delibes est un bon musicien au métier solide, à l'écriture soignée, mais sans grande personnalité. Il a commencé par l'opérette (une quinzaine d'œuvres), puis l'opéra-comique où son chef-d'œuvre est *Lakmé* : un peu d'exotisme, un charme facile, une orchestration claire et une infinité de prétextes pour mettre en valeur un soprano. Il a composé quatre ballets, dont *Coppélia* et *Sylvia*, devenus classiques et qui, sans doute, le méritent.

Philippe BEAUSSANT

DELIUS FREDERICK (1862-1934)

Introduction

Frederick Delius figure, avec Edward Elgar (1857-1934), Michael Tippett (1905-1998) et Benjamin Britten (1913-1976), parmi les premiers compositeurs britanniques à avoir accédé à la renommée internationale après le déclin de la création musicale qui a suivi, outre-Manche, la mort de Henry Purcell, en 1695. Son écriture, proche tantôt de celle de Claude Debussy, tantôt de celle de Richard Strauss, n’est pas révolutionnaire. Aucunement avant-gardiste, il a cependant su habilement opérer la synthèse de différents courants esthétiques de son époque.

• Un musicien impressionniste

Fritz Theodor Albert Delius naît le 29 janvier 1862 à Bradford, dans le Yorkshire, de parents d’origine allemande (en 1902, il anglicisera son prénom en Frederick). Musicalement, il est en grande partie autodidacte, puisqu’il se consacre d’abord aux affaires, passant quelques années en Floride, où il dirige une plantation d’orangers appartenant à sa famille, avant de partir étudier au conservatoire de Leipzig (1886-1888), où il devient l’élève et l’ami d’Edvard Grieg. L’influence du maître norvégien prédomine d’ailleurs dans ses premières œuvres, comme la suite orchestrale *Florida* (1886-1887) ou *Five Songs From the Norwegian : Slumber Song, The Nightingale, Summer Eve, Longing, Sunset* (1888). À l’âge de vingt-sept ans, en 1888, Delius s’installe en France, d’abord à Paris, où il fréquente la bohème littéraire et artistique, se liant alors d'amitié plutôt avec des peintres qu'avec des musiciens.

Puis Delius se retire en 1897 dans les environs de Fontainebleau, à Grez-sur-Loing. Le choix de ce lieu est significatif car c'est la région des peintres impressionnistes qu'il admire tant. Il épouse en 1903 le peintre allemand Helene Jelka Rosen, dont le style impressionniste ou plus exactement pointilliste se rapproche de son style musical, au sens où tous deux attachent plus d'importance aux couleurs ou à la lumière qu'à la forme : Delius peut à bien des égards être considéré comme un musicien impressionniste. C'est à cette époque qu'il commence à écrire de vastes fresques. Son écriture change sensiblement et l'admiration qu'il éprouve pour Richard Wagner lui fait adopter une technique de plus grande envergure qui engendre un style musical plus triomphal. Trois poèmes symphoniques naissent de ce changement d'esthétique : *In a Summer Garden* (1908), *The Song of the High Hills* (1911-1912) et *Eventyr* (1915), sous-titré *Once upon a time* ; les deux derniers évoquent des paysages montagneux de Norvège. Dans *The Song of the High Hills,* les chœurs et les voix solistes se joignent à un orchestre qui est déjà d'une grande ampleur. Son style postromantique qui mêle clarté, fraîcheur et grandeur, avec ses tutti orchestraux, fait de cette œuvre une sorte de pendant de l'*Alpensinfonie* de Richard Strauss (1911-1915).

À partir de 1915, la santé de Delius décline peu à peu pour aboutir dix ans plus tard à la paralysie et à la cécité. Mais le courage et le besoin absolu de création le poussent à continuer de composer, aidé d'un jeune musicien anglais, Eric Fenby (1906-1997), qui vient habiter chez lui en 1928 et à qui Delius dicte ses dernières œuvres. Delius meurt à Grez-sur-Loing le 10 juin 1934.

• Une œuvre dominée par la voix

La production immense de Delius est très diversifiée : opéras, œuvres chorales avec ou sans orchestre, mais aussi poèmes symphoniques, musique de chambre...

Frederick Delius laisse six opéras : *Irmelin* (1890-1892), *The Magic Fountain* (1894-1895), *Koanga* (1896-1897), *A Village Romeo and Juliet* (1897-1901), *Margot la Rouge* (1901-1902), *Fennimore and Gerda* (1908-1913). Delius est généralement attiré par des récits fantastiques et des cadres exotiques mais son dernier opéra, *Fennimore and Gerda*, en onze tableaux, s'appuie sur un roman réaliste, *Niels Lyhne*, de Jens Peter Jacobsen, figure emblématique de la littérature romantique danoise (Jacobsen attirera également l'attention d'Arnold Schönberg pour ses *Gurrelieder*) : on y voit évoluer, dans le Danemark des années 1860, des personnages aux préoccupations modernes. Les neuf premiers tableaux de cet opéra, qui porte aussi en sous-titre *Deux épisodes de la vie de Niels Lyhne*, sont un récit des années que le poète Niels Lyhne passe auprès de sa cousine Fennimore et de leur amour manqué. Les deux derniers tableaux traitent de la rencontre de Lyhne avec la jeune Gerda jusqu'à leur mariage. L'autre opéra important de Delius, certainement le plus abouti du point de vue tant de l'écriture que de la forme, est *A Village Romeo and Juliet*, transposition naturaliste et intimiste du thème de Roméo et Juliette, dont le livret repose sur une nouvelle du romancier suisse Gottfried Keller, *Roméo et Juliette de village*. Le long duo d'amour présent tout au long de l'opéra en fait une sorte de *Liebestod* qui permet de considérer cette œuvre comme le *Tristan und Isolde* anglais, du point de vue tant de son sujet que de son style musical, empreint d'une pathétique grandeur parfois rompue par des évocations impressionnistes de la nature.

Parmi les pièces pour chœur et orchestre, très nombreuses, une œuvre colossale se détache, *A Mass of Life* (« Une Messe de la vie »), dont le texte, extrait d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, exprime la négation de l'idée même de Dieu et l'affirmation de la vie dans sa volonté absolue. C'est un véritable acte de foi en l'homme qui souffle sur cette œuvre, dont l'écriture posa beaucoup de problèmes à Delius et s'étala dans le temps (entre 1896 et 1905). C'est la même volonté de puissance et de vie qui inspire le *Requiem* pour soprano et baryton, double chœur et orchestre (1913-1916) : malgré son titre trompeur, cette œuvre est en fait un hymne à la vie et célèbre le retour triomphal du printemps. *Sea Drift*, pour baryton, chœur mixte et grand orchestre (1903-1904), *Songs of Sunset*, pour soprano, baryton, chœur mixte et orchestre (1906-1907) et *Songs of Farewell*, pour double chœur et orchestre (1920-1930), manifestent l'intérêt constant de Delius pour la musique vocale.

Alors que dans ses opéras ainsi que dans ses pièces pour chœur et orchestre Delius s'attache surtout à des formes libres, ses œuvres concertantes l'amènent à réfléchir à la forme sonate. Il compose de nombreuses pièces de musique de chambre et quatre concertos avec orchestre : pour piano (1906), pour violon et violoncelle (1915), pour violon (1916) et pour violoncelle (1921). Ce dernier, qui avait sa préférence en raison de son invention mélodique, comprend quatre mouvements qui s'enchaînent sans interruption, donnant à l'œuvre une unité remarquable ; la grande originalité de cette partition réside dans la création de contrastes au sein d'une grande uniformité : le tempo de l'ensemble est lent tandis que le rythme, très élaboré, varie sans cesse au fil de l'œuvre.

Remarquable orchestrateur, peintre inimitable de la nature, Delius a rédigé, en français, avec Papus (pseudonyme de Gérard

Encausse, adepte de l'occultisme et cofondateur de l'Ordre martiniste), *Anatomie et physiologie de l'orchestre* (Paris, 1894).

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

T. BEECHAM, *Frederick Delius*, Hutchinson, Londres, 1959, nouv. éd. Severn House, Londres, 1975

L. CARLEY dir., *Delius : A Life in Letters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2 vol., 1984, 1988 ; *Frederick Delius : Music, Art and Literature*, Ashgate, Aldershot, 1998

L. CARLEY & R. THRELFALL dir., *Delius : A Life in Pictures*, Oxford University Press, Oxford, 1977

E. FENBY, *Delius*, Faber & Faber, Londres, 1971 ; *Delius as I Knew him*, Londres, 1936, nouv. éd. Faber, Londres, 1981

S. LLOYD dir., *Fenby on Delius*, Thames, Londres, 1996

C. PALMER, *Delius : Portrait of a Cosmopolitan*, Duckworth, Londres, 1976

B. SMITH dir., *Frederick Delius and Peter Warlock : A Friendship Revealed*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

DELLA CASA LISA (1919-2012)

Ni Mozart, ni Richard Strauss ne sont parvenus à les départager. Certes, dans l'esprit du plus grand nombre, les sortilèges jetés par la magicienne de la sophistication absolue, Elisabeth Schwarzkopf, ont paru l'emporter. Les vrais amateurs le savent bien pourtant : la pudique vestale du chant intérieur, Lisa Della Casa, nous entraînait, par d'autres sentiers, sur les mêmes inaccessibles sommets.

La soprano suisse Lisa Della Casa naît à Burgdorf (canton de Berne) le 2 février 1919. À Zurich, elle étudie le chant avec Margarethe Haeser. Elle débute en 1941 sur la scène du théâtre de Solothurn-Biel dans le rôle de Cio-Cio-San (*Madame Butterfly* de Puccini). De 1943 à 1950, elle appartient à la troupe du Stadttheater de Zurich, où elle aborde des univers variés, qui couvrent tout à la fois Mozart, Verdi, Offenbach et même Gershwin. Le Staatsoper de Vienne l'appelle en 1947, lui offre dès 1952 le titre envié de Kammersängerin et lui restera fidèle jusqu'à ses adieux à la scène en 1973. C'est le festival de Salzbourg qui lance, en 1947, sa carrière internationale, alors qu'elle incarne Zdenka (*Arabella* de Richard Strauss) sous la baguette de Karl Böhm. Lisa Della Casa est dès lors recherchée par les plus prestigieux théâtres lyriques : Londres, Paris, Munich, Glyndebourne, Milan, Bayreuth, ainsi que le Metropolitan Opera de New York où elle se produit régulièrement de 1953 à 1968. Elle côtoie les plus grands chanteurs de l'époque et les chefs illustres. Son vaste répertoire s'étend de Haendel à Mahler, en incluant Wagner – elle chante Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et Elsa (*Lohengrin*) –, les opérettes viennoises qu'elle pratique depuis sa jeunesse, ainsi qu'un vaste choix de lieder. Elle ose avec le même naturel la musique de son temps : elle tient le rôle de la Jeune Fille lors de la création à Munich de *Die schwarze Spinne* du compositeur suisse Willy Burkhard (1949), et assume les trois personnages féminins du *Procès* de Gottfried von Einem (1953) lors de sa première représentation mondiale, à Salzbourg.

Le cœur de son domaine d'élection repose néanmoins sur deux noms. Lisa Della Casa nous laisse en effet d'admirables prestations mozartiennes dans Fiordiligi (*Così fan tutte*), Donna Elvira (*Don Giovanni*, gravé sous la direction de Josef Krips) et la Comtesse (*Les Noces de Figaro*, enregistrées sous la baguette d'Erich Kleiber). La moisson de références est plus abondante encore avec les héroïnes nées sous la plume de Richard Strauss : Octavian, Sophie et la Maréchale (les trois protagonistes féminins du *Chevalier à la rose*), Ariane (*Ariane à Naxos*), Chrysothemis (*Elektra*), ainsi que le rôle-titre de *Salomé* et d'*Arabella*. La soprano, dirigée par Karl Böhm, signe en 1953 un premier et sublime enregistrement en studio des *Quatre Derniers Lieder* du même musicien. Au sein de ce royaume qui n'admet que peu d'élues, la clarté de son timbre laiteux, la souple longueur de sa ligne vocale et la délicatesse d'un phrasé quasi instrumental font des miracles. Elle trouve sans effort apparent, avec une sérénité rayonnante, l'évidence du style et une simplicité expressive dépouillée de toute surcharge émotionnelle inutile. Un mélange de naturel et de subtilité qu'il est bien rare de rencontrer.

À compter des années 1970, la diva ralentit progressivement ses activités. Après avoir incarné pour la dernière fois – à Vienne en 1973 – Arabella, dont elle donnait jadis, accompagnée par Georg Solti, une interprétation quasi définitive, Lisa Della Casa quitte sans cérémonie la vie musicale. Elle mène en Suisse une discrète retraite dans son château familial de Münsterlingen (canton de Thurgovie), au bord du lac de Constance. C’est là que s’éteint, le 10 décembre 2012, l’une des plus grandes voix de sa génération.

Pierre BRETON

DELLER ALFRED (1912-1979)

Introduction

Le contre-ténor britannique Alfred Deller occupe dans le domaine de la voix une place analogue à celle de Wanda Landowska dans le domaine du clavecin ou d'Andrés Segovia dans celui de la guitare : il a ressuscité une tessiture vocale tombée en désuétude pendant près de deux siècles, celle de contre-ténor. Cependant, « avec Deller ne commence [...] pas seulement la renaissance d'une voix mais aussi celle de „sa“ musique anglaise : la chanson élisabéthaine comme la musique vocale de Purcell » (René Jacobs, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*).

• If Music be the Food of Love

Né le 31 mai 1912 à Margate, dans le sud de l'Angleterre, Alfred George Deller pratique le chant choral dans sa paroisse et reçoit une formation musicale sommaire. Après sa mue, il découvre qu'il possède toujours une voix aiguë qui lui permet de chanter aisément les parties d'alto. Cependant, personne ne peut se charger de sa formation vocale car ce type de voix (contre-ténor) a disparu depuis le XVIIIe siècle. Il décide donc de se forger seul une technique en s'appuyant sur des documents anciens qui lui révèlent comment travaillaient et comment chantaient ses homologues deux siècles plus tôt. Il découvre en même temps les bases de son futur répertoire. En 1938, il devient alto solo dans les chœurs de la cathédrale de Canterbury. C'est là que Michael Tippett – comme lui pacifiste et objecteur de conscience – l'entend en 1943, et est enthousiasmé par les possibilités de cette voix : « Les siècles s'étaient alors comme évanouis ; la voix de Deller n'était semblable à aucun autre son en musique et véritablement d'une intrinsèque musicalité. » Selon Ivan A. Alexandre (2004), « Deller est né le dimanche 29 septembre 1946 à 20 h 36 lorsque [sur l'antenne de la B.B.C. Third Programme] l'Angleterre entendit „sous sa forme originelle“ l'incipit d'une ode composée par Henry Purcell deux siècles et demi plus tôt, *Come ye Sons of Art*, et découvrit une voix dont elle ne voudrait plus se passer. » En 1947, Alfred Deller obtient un poste d'alto solo dans les chœurs de la cathédrale Saint Paul à Londres (il y restera jusqu'en 1961). Sa carrière est lancée. Les 13 et 18 mars 1949, il grave son premier disque, un 78-tours pour His Master's Voice, qui comporte deux œuvres de Purcell emblématiques de son parcours : *Music for a While* et *If Music be the Food of Love*. Il fonde en 1950 son propre ensemble vocal et instrumental, le Deller Consort, ensemble de madrigalistes qui redonne vie au répertoire ancien en le restituant dans une interprétation aussi authentique que possible.

Grâce à cet ensemble, dont seuls Alfred Deller et le baryton Maurice Bevan feront partie du premier au dernier jour, les musiques de la Renaissance au XVIII^e^ siècle prennent un visage nouveau qui enthousiasme d'emblée les Britanniques. En France, l'intérêt se manifeste plus tardivement et c'est seulement au milieu des années 1960 qu'Alfred Deller impose véritablement ses conceptions de la musique ancienne. Il travaille avec les musicologues qui cherchent et restituent les œuvres qu'il chante (Thurston Dart, Anthony Lewis, Gustav Leonhardt...). Il fait école et forme une génération nouvelle de contre-ténors (dont son fils, Mark Deller, né en 1938) qui permettra à son œuvre d'être poursuivie. En 1963, il fonde le Stour Music Festival qui se tient dans le petit village de Boughton Aluph (Kent) et y attire Gustav

Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen... À partir de 1971, ses cours d'été à l'abbaye de Sénanque puis à Lacoste, dans le Luberon, sont le rendez-vous de chanteurs et de musiciens passionnés qui viennent découvrir la richesse d'un enseignement très exigeant : le texte doit être parfaitement intelligible, le phrasé aérien, le timbre cristallin ; l'effort ne doit pas se remarquer.

• La renaissance d'un répertoire

Alfred Deller aimait particulièrement Henry Purcell, contre-ténor comme lui. Mais il a permis également de découvrir le véritable visage de Haendel, Byrd, Tallis, Morley, Gesualdo... Il s'intéressait aussi bien aux madrigaux qu'à la musique populaire ou au chant grégorien. Benjamin Britten a taillé sur mesure à son intention le rôle d'Oberon de *A Midsummer Night's Dream*, qu'il a créé au festival d'Aldeburgh, le 11 juin 1960. Alan Ridout a également écrit pour lui le rôle de la Mort de son opéra *The Pardoner's Tale* (1971). Deller meurt à Bologne le 16 juillet 1979.

La voix de contre-ténor qu'a ressuscitée Alfred Deller occupe la même tessiture que celle d'alto. Il était d'usage de confier les parties de contre-ténor à des basses, qui chantaient à l'octave inférieure, ou à des altos ; mais une voix de femme ne possède jamais la transparence voulue. Parfois, c'était aussi des basses qui chantaient alto en voix de fausset. Quant à la transposition à l'octave qu'impliquait le choix d'une basse, elle était à l'origine de non-sens musicaux, particulièrement dans les ensembles, lorsque la partie supérieure disparaissait sous les parties d'accompagnement. La voix de contre-ténor se différencie aussi des voix de castrats, voix artificielles souvent plus aiguës, destinées à remplacer les voix féminines à l'église, puis au théâtre. Alfred Deller a redonné vie à une tessiture et à une couleur vocale originales très en vogue du XVI^e^

au XVIII^e siècle et pour lesquelles les compositeurs ont beaucoup écrit. James Bowman, Paul Esswood, René Jacobs, Dominique Visse, David Daniels, Andreas Scholl, Gérard Lesne feront fructifier son héritage.

Alain PÂRIS

Bibliographie

I. A. ALEXANDRE, « Alfred Deller (1912-1979). Le chant de là-haut », in *Diapason*, n° 513, pp. 48-58, 2004
P. GILES, *The Counter-Tenor*, Frederick Muller, Londres, 1982 ; *The History and Technique of the Counter-Tenor : A Study of the Male High Voice Family*, Scolar Press, Aldershot, 1994
J. M. D. HARDWICK & M. HARDWICK, *Alfred Deller : a Singularity of Voice*, Cassell, Londres, 1968, 2^e éd. Proteus, Londres, 1980 (avec discographie)
R. JACOBS, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*, Actes Sud, Arles, 1985
J.-L. TINGAUD, *Alfred Deller : le contre-ténor*, J. Lyon, Paris, 1996.

Discographie sélective

Alfred Deller a enregistré, comme soliste vocal, membre du Deller Consort ou chef d'orchestre, un peu plus de 130 disques ; cette sélection sera donc drastique, et ne comporte que les références originales. Harmonia Mundi a publié en 2004 une anthologie de 4 CD sous le titre *Alfred Deller. Portrait of a Legend*.
B. BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, rôle d'Oberon, avec Elizabeth Harwood (Tytania), Peter Pears (Lysander), Josephine Veasey (Hermia), Heather Harper (Helena), Downside School Boys' Choirs, Emanuel School Boys' Choirs, Orchestre symphonique de Londres, dir. Benjamin Britten, Decca (enregistré en 1966)
W. BYRD, *Messe à cinq voix*, Deller Consort, Harmonia Mundi (enregistré en 1969 ?)
C. GESUALDO, *Madrigali & Sacrae Cantiones*, Deller Consort, Deller Records (enregistré en 1966)
J. DOWLAND, *Lute songs, lute solos, consort music*, Alfred Deller (contre-ténor), Robert Spencer (luth), The Consort of Six, Harmonia

Mundi (enregistré en 1977)
Elizabethan and Jacobean Music. Airs and Instrumental Music of England, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth), Gustav Leonhardt (clavecin), Consort of Viols of the Leonhardt Baroque Ensemble, Amadeo (enregistré en 1954)
G. F. HAENDEL, *Ode for the Birthday of Queen Anne, Coronation Anthems*, Honor Sheppard (soprano), Alfred Deller (contre-ténor), Mark Deller (contre-ténor), Richard Rudolf (trompette), Harold Lester (clavecin), Oriana Concert Choir and Orchestra, Vanguard (enregistré en 1963)
Music of Purcell, Jenkins and Locke, Alfred Deller (contre-ténor), Gustav Leonhardt (clavecin), The Leonhardt Baroque Ensemble, Vanguard (enregistré en 1954)
H. PURCELL, *Ayres avec flûtes, gambes et clavecin*, Deller Consort (enregistré en 1968 ?) ; *The Fairy Queen*, Deller Consort and Stour Music Chorus and Orchestra, dir. Alfred Deller, Harmonia Mundi (enregistré en 1972 ?) ; *Chansons de tavernes et de chapelles*, Deller Consort, Harmonia Mundi (enregistré en 1976) ; *O Solitude. Chants et Anthèmes*, Deller Consort, dir. Alfred Deller, Harmonia Mundi (enregistré en 1977 ?) ; *King Arthur*, Deller Consort and Choir, dir. Alfred Deller, et The King’s Musick, dir. Roderick Skeaping, Harmonia Mundi (enregistré en 1978)
The Cries of London, Deller Consort, Ambrosian Singers, London Chambers Players, dir. Alfred Deller (également contre-ténor), Vanguard (enregistré en 1956)
The Three Ravens. Songs of Folk and Minstrelsy out of Elizabethan England, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth et guitare) [enregistré en 1955]
T. TOMKINS, *Œuvres vocales et instrumentales*, Deller Consort, Schola Cantorum Basiliensis Viol Ensemble, Harmonia Mundi (enregistré en 1972)
Western Wind and other English folk songs, Alfred Deller (contre-ténor), Desmond Dupré (luth, guitare), John Sothcott (flûte à bec), Vanguard (enregistré en 1958).

DELLO JOIO NORMAN (1913-2008)

Doyen des grands compositeurs américains qui se sont illustrés au cours de la seconde moitié du xx^{e} siècle, Norman Dello Joio était le dernier survivant d'un courant assez traditionaliste formé par les grands maîtres européens. Contrairement à la majeure partie de ses contemporains, il n'a pas été le disciple de Nadia Boulanger à Paris mais fut surtout influencé par Paul Hindemith. L'essentiel de son œuvre puise son inspiration dans des sujets religieux.

Norman Dello Joio naît à New York, le 24 janvier 1913, dans une famille italo-américaine fixée aux États-Unis au début du xx^{e} siècle ; son père, son grand-père et son arrière-grand-père étaient organistes, et leur véritable nom était à l'origine DeGioio. Norman étudie l'orgue et le piano dans sa famille et commence à remplacer son père à l'église Our Lady of Mount Carmel de Manhattan dès l'âge de douze ans. Il se perfectionne avec son parrain, Pietro Yon, organiste de la cathédrale Saint Patrick, et étudie le piano avec Gaston Déthier à l'Institute of Musical Art (1933-1938). À la même époque, il tient le piano dans plusieurs groupes de jazz new-yorkais. En 1939, il est admis à la Juilliard School of Music, où il étudie la composition avec Bernard Wagenaar. Il travaille ensuite avec Paul Hindemith au Berkshire Music Center de Tanglewood, puis à Yale University (1941-1943). Il est alors directeur musical du Dance Players Ballet à New York. Il compose ses premières œuvres, notamment un ballet, *The Duke of Sacramento*, et son *Magnificat* (1942), qui lui permettent d'obtenir deux bourses consécutives de la fondation Guggenheim (1944 et 1945). Il enseigne la composition au Sarah Lawrence College (Bronxville, État de New York, 1945-1950). Très vite, sa musique est jouée par les grands orchestres américains : en 1946, Fritz Reiner dirige sa *Concert Music* avec l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, alors que George Szell dirige ses *Ricercari*, pour piano et orchestre, avec l'Orchestre philharmonique de New York, Dello Joio tenant lui-même la partie de piano. De cette époque datent le *Concerto pour harpe* (1947), *Variations, Chaconne, and Finale,* pour orchestre, créées par Bruno Walter à New York (1948), *Diversion of Angels,* ballet pour Martha Graham dont il tire la *Sérénade,* pour orchestre (1948), la *Troisième Sonate pour piano* (créée par Jorge Bolét en 1948), *Concertato,* pour clarinette et orchestre, pour le clarinettiste de jazz Artie Shaw, qu'il remanie pour clarinette et piano sous le titre *Concertante* (1949), *New York Profiles* (1949).

Mais la plupart de ses œuvres puisent leur inspiration dans l'univers religieux. Son premier opéra, *The Triumph of St. Joan,* est représenté en 1950 et donne lieu à une symphonie éponyme fondée sur le même matériel musical, *The Triumph of St. Joan Symphony* (1951) ; le même titre sera réutilisé pour un nouvel opéra, créé au New York City Opera, le 12 avril 1959. Entre-temps, toujours sur le thème de Jeanne d'Arc, il compose *The Trial at Rouen,* opéra créé sur la chaîne de télévision N.B.C. le 8 avril 1956. Il enseigne la composition au Mannes College of Music de New York (1956-1972) et écrit la musique d'une série télévisée, *Air Power,* qu'il adapte ensuite pour le concert (1956). Une nouvelle œuvre d'inspiration religieuse, *Meditations on Ecclesiastes,* lui vaut le prix Pulitzer en 1957. Le succès de cette œuvre donnera lieu à plusieurs chorégraphies sous différents titres, notamment *There is a Time*. De 1959 à 1973, il est président du Ford Foundation's Contemporary

Music Project qui attribue des bourses à de jeunes compositeurs pour leur permettre de travailler pour des orchestres scolaires. Avec son opéra *Blood Moon*, créé à l'Opéra de San Francisco en 1961, il échappe à ses sujets favoris : le livret retrace la vie de l'actrice Adah Menken, qui exerçait ses charmes à La Nouvelle-Orléans pendant la guerre de Sécession. La même année, il est élu au National Institute of Arts and Letters. En 1964, le Département d'État l'envoie en mission en Union soviétique, en Bulgarie et en Roumanie. En 1965, il obtient un Emmy Award pour la musique d'un documentaire télévisé, *The Louvre*. De 1972 à 1978, il est professeur puis doyen de l'école des Beaux-Arts à l'université de Boston. Il continue à écrire jusqu'à un âge avancé, notamment un quatuor à cordes (1974), *Colonial Variants*, pour orchestre (1976), le masque *As a Dream* (1978), l'oratorio *Nativity* (1987). Norman Dello Joio meurt le 24 juillet 2008 à East Hampton (New York).

Doué d'une grande facilité d'écriture, Dello Joio a composé près de deux cents partitions qui touchent à tous les genres musicaux. Son style est essentiellement lyrique et n'adhère à aucun système préétabli, même s'il a hérité de Paul Hindemith un sens aigu du contrepoint. Il puise ses influences à la fois dans la musique de la liturgie catholique, dans le jazz et dans l'opéra italien et leur donne un nouveau visage sur des harmonies résolument modernes. Le chant grégorien reste sa référence de prédilection avec de nombreuses citations qui émaillent l'ensemble de sa production, à la manière de Respighi. Mais sous d'autres aspects, Dello Joio s'inscrit souvent dans la mouvance de Gershwin. Il a fréquemment remanié ses propres œuvres, notamment pour adapter au concert des partitions originellement destinées à la scène ou à la télévision.

Alain PÂRIS

BIBLIOGRAPHIE

T. A. BUMGARDNER, *Norman Dello Joio*, Twayne PubIishers, Boston, 1986.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Homage to Haydn, Orchestre de Louisville, dir. Leonard Slatkin (enregistré en 1974) ; *Meditations on Ecclesiastes*, Philharmonia Orchestra, dir. Amos David (enregistré en 1990) ; *The Triumph of St. Joan Symphony ; Variations, Chaconne, and Finale*, Orchestre symphonique de Nouvelle-Zélande, dir. James Sedares (enregistré en 1993).

DELMORE BROTHERS

Par leurs idées musicales constamment en avance sur leur temps, les Delmore Brothers occupent une place centrale dans l'histoire de la musique américaine : leur influence a été énorme sur le cours de la country music à partir des années 1930 et ils ont contribué de manière décisive à façonner le bluegrass et le rock'n'roll. Ils laissent une œuvre considérable et originale qui sera reprise par des artistes aussi divers que les Boswell Sisters, Bob Dylan, Lonnie Johnson ou B. B. King.

Les deux frères Delmore naissent à Elkmont, au cœur de l'Alabama profond (Alton le 25 décembre 1908, Rabon le 3 décembre 1916), dans une famille très pauvre mais férue de musique ; leur mère compose des hymnes religieux. Alton et Rabon sont aussi influencés par un bluesman noir habitant près de chez eux et qui les initie à la guitare et au fiddle. Ils vont ainsi mélanger avec audace mais bonheur l'influence d'éléments venus du gospel des petites communautés chrétiennes blanches du Sud avec le blues et le ragtime. Les parties de guitare qui s'entremêlent, se séparent, s'écartent et se retrouvent sont remarquables et confèrent à leur musique une fraîcheur et une modernité étonnantes, toujours sensibles aujourd'hui. Cette formule fera leur succès. Alton, qui travaille beaucoup la guitare, adopte le jeu en *flatpicking* des jazzmen (c'est-à-dire note après note, avec l'aide d'un plectre), qui n'est alors pas très répandu, et devient rapidement un remarquable guitariste dans ce style. Il prend avec lui son cadet Rabon et lui fait jouer de la guitare ténor à quatre cordes, l'ancêtre de la basse électrique.

En 1931, les Delmore Brothers entament une fructueuse carrière discographique qui leur permet d'animer des émissions de radio à travers tous les États-Unis ; la plus célèbre est celle du Grand Ole Opry de Nashville. Leur popularité est vite considérable. Avec son approche très moderne, mariant le blues aux variétés de l'époque, ses harmonies vocales parfaites et l'interaction très originale des guitares, le duo égrène les succès : *Brown's Ferry Blues ; Gonna Lay Down My Old Guitar ; Blow Yo' Whistle Freight Train...* Après la Seconde Guerre mondiale, les Delmore sont aussi parmi les tout premiers à saisir les changements de goût des jeunes sudistes et, contrairement à tous leurs concurrents, leur carrière va connaître un second souffle spectaculaire. Avec le puissant *Hillbilly Boogie* en 1945, que suivront une kyrielle d'autres boogie-woogies à la guitare, ils lancent véritablement le country boogie, un genre qui annonce et inspirera le rock'n'roll sudiste. Leur association avec l'harmoniciste Wayne Raney donnera un caractère encore plus bluesy à tous leurs disques de la période 1945-1952, qui culmine en 1949 avec *Blues Stay Away From Me*, qui connaît un gigantesque succès dans tous les États-Unis.

Les Delmore Brothers auraient sans nul doute trouvé leur place dans le panthéon des pionniers du rock'n'roll – auprès d'Elvis Presley, de Carl Perkins ou de Wanda Jackson – si les années sur la route n'avaient pesé si lourd : les deux frères sont des alcooliques invétérés, leurs disputes sont incessantes. Quand Rabon meurt le 4 décembre 1952 (à Athens, en Alabama), vétéran tout juste âgé de trente-six ans, Alton décide d'abandonner la musique et de s'acheter un bar au Texas. Mais la musique des Delmore Brothers demeure populaire ; elle est interprétée par nombre d'artistes de tous les horizons et trouve encore un second souffle avec le folk boom du début des années 1960. Pressé de remonter sur scène, Alton va se produire et enregistrer brièvement avec son fils Lionel. Il se consacrera surtout à la rédaction de son autobiographie, restée inachevée et qui ne sera publiée, éditée par l'historien Charles K. Wolfe, qu'en 1977, sous le titre *Truth Is Stranger Than Publicity* (Country Music Foundation Press, Nashville ; nouvelle édition, Vanderbilt University Press, Nashville, 1995). Alton meurt le 8 juin 1964 à Huntsville (Alabama), d'une cirrhose du foie, crédité de la composition de plus de mille chansons !

On peut apprécier l'œuvre des Delmore Brothers sur plusieurs recueils : *Blues Stay Away From Me* (Frémeaux & Associés), *Sand Mountain Blues* (County) ou *Freight Train Boogie* (Ace).

Gérard HERZHAFT

DELSARTE FRANÇOIS (1811-1871)

Delsarte était une légende, il est presque devenu un mythe. C'est par le pouvoir expressif du geste que François Delsarte a acquis prestige posthume et longévité philosophique, davantage aux États-Unis qu'en France. Neuf mois d'études avec Delsarte, d'octobre 1869 à juin 1870, auront suffi à l'acteur et dramaturge américain James Steele MacKaye (1842-1894) pour devenir l'élève, l'assistant puis le disciple du chanteur, professeur et théoricien français, qui le considéra aussitôt comme son fils spirituel. De retour aux États-Unis, MacKaye donne en 1871 des conférences au Steinway Hall, à New York. Avec le révérend W. R. Alger et le professeur L. B. Monroe, directeur du Boston College of Oratory, il veut fonder une école de l'art dont Delsarte serait l'âme. Mais sa mort précoce — survenue à Paris, le 20 juillet 1871 — invalide à jamais leur projet.

Le vif intérêt que les Américains portent aux techniques de la parole confère aux enseignements de Delsarte un lustre inattendu, voire insolite. Les professionnels de l'élocution y voient le moyen d'obtenir une parfaite adéquation entre le message à transmettre et l'attitude physique correspondante. Les idées de Delsarte trouveront aussi un écho surprenant dans le mouvement de Dress Reform, qui luttera pour que les femmes soient affranchies de lourdes toilettes, funestes pour le corps qu'elles confinent, et pour l'être dont elles entravent l'expression naturelle. Une actrice de San Francisco, Geneviève Stebbins, venue travailler à New York avec MacKaye, devint disciple de Delsarte. Elle conçut, avec Mary S. Thompson, des spectacles où étaient présentés des « tableaux vivants » (*Statue*

Posing), puis des enchaînements de mouvements (« tableaux mouvants ») qui firent forte impression sur la jeune Ruth Saint-Denis, future partenaire et épouse de Ted Shawn. Tous deux sont un jalon capital dans l'histoire de la danse moderne américaine. De leur école, la Denishawn School, sortiront Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidmann. Ultérieurement, le nom de Delsarte apparaît à l'arrière-plan de tout ce qui, au xx^{e} siècle, bouge et s'exprime. On le découvre dans le sillage d'Isadora Duncan, de Stanislavski, de Laban, voire de l'Actor's Studio.

Mais, avant ce destin posthume, Delsarte avait eu une biographie. Il naît à Solesmes (Nord) le 19 novembre 1811. Avant son entrée, en 1826, sous Cherubini, à l'École royale de musique et de déclamation, il a eu une enfance erratique, marquée par une solitude parisienne qu'adoucit la rencontre du père Bambini, prêtre et musicien de goût. C'est par lui que François, qui avait une voix de ténor prometteuse et des dons dramatiques, connut la musique de Gluck. Sa voix subit une altération irréparable qu'il imputera aux aberrations de la pédagogie officielle. Il quitte l'École royale le 1er janvier 1830 et est engagé à l'Opéra-Comique le 1er mars 1830. Au terme d'un intense travail de dix-huit mois, il se redonne une voix dont le placement recoupe une technique italienne qui fera la gloire du ténor Gilbert Duprez sur la scène de l'Opéra : la voix sombrée. Mais Delsarte va surtout se consacrer à l'enseignement.

Delsarte fut toujours partagé entre les devoirs de l'artiste en tant que personnage public et l'attraction irrésistible de ses recherches, qui le retranchaient du monde. Possédé par la conviction qu'il existait des lois fondamentales régissant toute forme, toute manifestation, il s'est attaché à mettre en corrélation un geste et sa signification. Sa vision reposait sur une trinité dont les trois pôles en l'homme physique étaient la vie, l'âme et l'esprit. Appliquée au corps, cette trinité attribuait aux membres l'expression de la vie, au torse, celle de l'âme, et à la tête, celle de l'esprit. À partir de là pouvaient s'ensuivre des démultiplications méticuleuses de cette trinité initiale, toute partie du corps présentant trois valeurs : vitale, animique et mentale. Par là, on peut comprendre que cette investigation méthodique qui associait un mouvement et un sens, dans une sorte d'inventaire exhaustif de l'atlas organique, ait pu résonner comme la négation de tout code, de tout style, dont l'arbitraire, fût-il esthétique, était par là même souligné. La palette des nuances pouvait trouver un équivalent dans la souplesse physique, docile et ouverte à toute expression, aussi idéalement complète que pratiquement impossible à illustrer dans sa totalité. Cette prométhéenne investigation du corps humain ne pouvait trouver de synthèse qu'à travers des interprétations artistiques globales. Ce qu'il y a peut-être de pathétique dans l'odyssée de Delsarte, c'est qu'il n'ait jamais pu parvenir à forger le langage dont il rêvait pour communiquer sa « science de l'art », conscient qu'il était que les vérités vécues par un artiste se transmettent par la présence effective et affective, et s'accommodent mal du discours où l'essence vivante des choses s'anémie très rapidement sous le poids du phrasé didactique. À moins d'être poète. Mais qui a jamais pu marier les données de la science et le souffle de la vision ? Qui a jamais pu concilier l'information immobile et le mouvement qui la transmet dans le même temps où elle l'annule ? Delsarte semble s'y être essayé plus qu'aucun autre, puisqu'il a « échoué » là où les autres ont feint d'avoir réussi.

.

Alain PORTE

DENISOV EDISON (1929-1996)

Dans la génération qui a suivi celle de Chostakovitch, Denisov est, avec Alfred Schnittke (1934-1998) et Sofia Goubaïdoulina (née en 1931), un des principaux représentants du courant novateur qui a rapproché les compositeurs russes de l'Occident à la fin de l'ère soviétique.

Né en Sibérie, à Tomsk, le 6 avril 1929, il est le fils d'un ingénieur électricien. Son prénom, Edison, est l'anagramme de son nom de famille, si l'on fait abstraction du « v » final. Il fait des études de mathématiques et de physique à l'université de sa ville natale tout en recevant sa formation musicale au Conservatoire de celle-ci. Puis il se fixe à Moscou, où, sur les conseils de Chostakovitch, il se consacre exclusivement à la musique. Il travaille la composition avec Vissarion Chebaline, l'orchestration avec Nikolaï Rakov et le piano avec Vladimir Belov au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou (1951-1956). En 1959, il commence à enseigner la théorie et l'analyse au Conservatoire, puis l'instrumentation. Il s'initie au dodécaphonisme, procédé d'écriture condamné par la censure instaurée par Jdanov, au nom du réalisme socialiste. Ses premières œuvres sont rapidement connues en Occident : on les joue notamment à Darmstadt et au Domaine musical, à Paris, où Bruno Maderua dirige *Soleil des Incas* en 1965 (œuvre créée à Leningrad le 30 novembre 1964). Pourtant, dans son pays, sa musique est mise à l'écart. Denisov s'intéresse par ailleurs aux traditions musicales sibériennes, dont on trouve des traces dans sa musique.

Très attaché à la France, dont il parle la langue et connaît bien la culture, il noue des liens privilégiés avec le monde musical de ce pays, qui le conduisent rapidement à la reconnaissance internationale. Il met en musique des poèmes de Baudelaire (*Chant d'automne* pour soprano et orchestre, 1971) ou des textes de Boris Vian (*La Vie en rouge,* 1973). Les contacts très étroits qu'il entretien, dans les années 1970, avec quelques grands interprètes occidentaux rendent sa démarche plus pragmatique, ce qui valorise le dramatisme et le lyrisme de sa musique. Il compose pour Gidon Kremer (*Sonate pour violon et piano,* 1972 ; *Concerto pour violon,* 1978), Aurèle Nicolet (*Concerto pour flûte,* 1976 ; *Double Concerto pour flûte, hautbois et orchestre,* 1979), Heinz Holliger (*Musique romantique,* pour hautbois, harpe et trio à cordes, 1969 ; *Concerto pour hautbois,* 1988) ou pour le saxophoniste Jean-Marie Londeix des œuvres qu'ils jouent dans le monde entier. Denisov se dégage de la rigueur postsérielle teintée de pointillisme qu'il avait pratiquée pendant une quinzaine d'années pour élaborer un langage plus diversifié, où l'expression, la recherche des couleurs et le sens poétique jouent un rôle déterminant. La couleur et la peinture semblent d'ailleurs constituer pour lui des fils conducteurs qui révèlent l'importance de l'influence de Debussy : *Peinture* pour orchestre (1970), *Signes en blanc* pour piano (1974), *Aquarelle* pour vingt-quatre instruments à cordes (1975).

Au cours des années 1980, il se consacre à des partitions de plus vaste envergure. Son *Requiem* (1980) sur des textes de Francisco Tanzer marque le début de cette nouvelle période. Son opéra *L'Écume des jours,* d'après Boris Vian, est créé à l'Opéra-Comique, à Paris, en 1981. Un second opéra voit le jour en 1986, *Les Quatre Filles,* d'après Picasso. En 1988, Daniel Barenboïm lui commande et créé, avec l'Orchestre de Paris, sa *Symphonie pour grand orchestre.* En 1990, il fonde à Moscou la Nouvelle Association de musique contemporaine, qui se veut l'écho de celle qui avait marqué les débuts de l'avant-garde soviétique des années 1920. Toujours en contact avec les moyens d'expression de son temps, il travaille à l'I.R.C.A.M. en 1990-1991, où il compose *Sur la nappe d'un étang glacé* pour neuf instruments et bande magnétique (1992). En 1993, il reçoit le grand prix de la Ville de Paris. Un an plus tard, il termine l'orchestration de l'opéra inachevé de Debussy, *Rodrigue et Chimène*, créé pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra de Lyon. Après le changement de régime en Russie, Denisov laisse entrevoir plus fréquemment son attirance pour des sujets d'inspiration religieuse : *In Deo speravit cor meum* (1984), *Lumière éternelle* pour chœur mixte (1988), *Trois Fragments du Nouveau Testament* (1989) et l'oratorio *Histoire de la vie et de la mort de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1992). Ses dernières œuvres consacrent le ralliement aux formes traditionnelles de la musique amorcé dans les années 1970 : quelques mois avant sa disparition, Yuri Temirkanov créé sa *Symphonie n° 2*, András Adorján et Marielle Nordmann son *Concert pour flûte, harpe et orchestre*.

Atteint d'un cancer, il meurt à Paris, où il était soigné, le 24 novembre 1996.

Denisov a écrit une somme considérable d'œuvres qui touchent à tous les genres musicaux. Il a su établir des passerelles entre les cultures et les époques. Il a su assimiler des héritages aussi différents que celui de Chostakovitch, qu'il vénérait, ou celui de Webern. Au cours des quinze dernières années de sa vie, il a suivi, à sa façon, le courant néo-romantique. Mais il est toujours resté lui-même, un musicien profondément russe malgré ses expériences cosmopolites : ses lignes fluctuantes possèdent une rythmique qui cherche à s'échapper des moules binaires ou ternaires en procédant souvent par superposition, et ses œuvres convergent généralement vers le silence, chaque mouvement se terminant dans des nuances qui frôlent le murmure.

On pourra consulter : J.-P. ARMENGAUD, Entretiens avec Edison Denisov. Un compositeur sous le régime communiste, Plume, Paris, 1993.

Alain PÂRIS

DENS MICHEL (1911-2000)

Le corps médical le considérait comme un phénomène vocal. Doté d'une oreille exceptionnelle, le baryton français Michel Dens possédait une voix infatigable qui lui a permis de mener une carrière d'une exceptionnelle longévité : plus de soixante ans d'activité – il se produisait encore en concert quelques mois avant sa mort, à quatre-vingt-neuf ans –, deux cents rôles environ, près de dix mille représentations ! Au-delà de ces performances, il a incarné ce que l'école française de chant avait de meilleur : clarté du timbre, émission naturelle, diction parfaite, style irréprochable, faculté de s'adapter aux répertoires les plus divers. Il possédait en outre une tessiture d'une grande étendue, du *sol* grave de la basse au *si* bémol du ténor.

De son véritable nom Maurice Marcel, il voit le jour à Roubaix le 22 juin 1911 dans une famille de musiciens. Il accomplit ses études musicales au conservatoire de sa ville natale et remporte un premier prix d'honneur en 1932. Sa carrière débute deux ans plus tard et il chante à l'Opéra de Lille dès 1938 (Moralès dans *Carmen* de Bizet, Wagner dans *Faust* de Gounod, le Sacristain dans *Tosca* de Puccini). Après la Seconde Guerre mondiale, il est engagé à l'Opéra-Comique (Albert dans *Werther* de Massenet en 1947) puis à l'Opéra de Paris (rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi en 1947), où il se produira régulièrement pendant une vingtaine d'années. Le 1er juin 1951, il participe à l'Opéra-Comique à la création de *Madame Bovary* d'Emmanuel Bondeville. En 1951 et 1952, il incarne Sou-Chong dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár pendant 235 représentations à la Gaîté-Lyrique, rôle qu'il chantera dans le monde entier plus de deux mille fois. En 1954, il incarne Ourrias au festival d'Aix-en-Provence dans la production légendaire de *Mireille* de Gounod sous la direction d'André Cluytens.

Le répertoire de Michel Dens couvre tous les rôles importants du baryton Martin au baryton verdien. Il triomphe notamment dans *Le Barbier de Séville* de Rossini (Figaro) et dans *Rigoletto* (rôle-titre), mais aussi dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet (Zurga) ou dans des ouvrages plus légers – *La Mascotte* d'Edmond Audran (Pippo), *La Fille de Madame Angot* (Pitou) de Charles Lecocq, *Monsieur Beaucaire* (rôle-titre) d'André Messager... – ainsi que dans les principaux ouvrages d'Offenbach, où ses dons de comédien font merveille. On le surnomme alors le « baryton-soleil ». Sa carrière se développe surtout dans les principaux pays francophones (Belgique, Suisse, Canada, Afrique du Nord) car il appartient à cette génération qui chante en français le répertoire. Mais il est aussi invité en Allemagne et en Espagne. Il s'illustre dans Scarpia (*Tosca*), le Grand Prêtre de Dagon (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Amonasro (*Aïda* de Verdi), Iago (*Otello* de Verdi), Hérode (*Hérodiade* de Massenet).

Pendant une vingtaine d'années, Michel Dens se consacrera à une association, Présence de l'art lyrique, vouée à la diffusion de l'art lyrique dans les villes dépourvues d'opéras. Il offrira ainsi une chance de débuter à de jeunes chanteurs français dont il s'attachera à prendre la défense à une époque où l'internationalisation de l'art lyrique les relègue au second plan pour des raisons de mode. À Paris, il se produit pour la dernière fois en 1992, dans *Alceste* de Lully (rôle de Phérès) sous la direction de Jean-Claude Malgoire.

Il meurt à Paris le 19 décembre 2000, laissant un legs discographique considérable : une soixantaine d'enregistrements, pour la plupart réédités en disques compacts.

Parmi ceux-ci, on retiendra : de Bizet, *Carmen* (rôle d'Escamillo, aux côtés de Solange Michel – Carmen –, Raoul Jobin – Don José –, Martha Angelici – Micaela –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction d'André Cluytens, 1950) et *Les Pêcheurs de perles* (rôle de Zurga, aux côtés de Henri Leguay – Nadir –, Martha Angelici – Leïla –, Louis Noguera – Nourabad –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction d'André Cluytens, 1954) ; *Mireille* de Gounod (rôle de Ourrias, aux côtés de Janette Vivalda – Mireille –, Nicolaï Gedda – Vincent –, André Vessières – Maître Ramon –, avec le chœur du festival d'Aix-en-Provence et l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire sous la direction d'André Cluytens, 1954) ; *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár (sélection en français ; rôle du prince Danilo, aux côtés de Micheline Dax – Missia Palmieri –, Suzanne Lafaye – Nadia –, André Mallabrera – Camille de Coutançon –, Michel Roux – Baron Popoff –, Jean-Christophe Benoît – d'Estillac –, avec le chœur René Duclos et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction d'Yvon Leenart ; *Le Barbier de Séville* de Rossini (en français ; rôle de Figaro, aux côtés de Liliane Berton – Rosine –, Jean Giraudeau – le Comte –, Xavier Depraz – Basile –, Lucien Lovano – Bartholo –, avec le chœur et l'orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction de Jules Gressier, 1954-1955).

Alain PÂRIS

DERMOTA ANTON (1910-1989)

Bien peu nombreux sont ceux qui peuvent prétendre appartenir à l'exigeante famille des ténors mozartiens d'exception. Anton Dermota en avait la voix de lumière, la limpidité d'expression et, surtout, la simplicité de ligne sans lesquelles on ne peut incarner impunément Tamino, Belmonte ou Ottavio. Pour cet ineffable bonheur, il faut, sans regret, renoncer aux triomphes personnels, aux effets qui ne font que séduire, au répertoire qui ne vit que d'aimable facilité. Anton Dermota a eu cette souriante abnégation : s'effacer pour que seul vibre Mozart.

Dermota naît à Kroupa (dans l'Empire austro-hongrois, aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, près de Bihác) le 4 juin 1910. C'est d'abord l'orgue et la composition qu'il étudie à Laibach (aujourd'hui Ljubljana). Il ne vient que plus tard au chant, qu'il travaille à Vienne avec Élisabeth Rado. En 1936, il fait ses débuts à l'Opéra de Vienne dans le premier homme armé de *La Flûte enchantée* de Mozart. Ses évidentes qualités musicales n'échappent pas à Arturo Toscanini, qui le choisit pour tenir la partie de Zorn dans cette célèbre production des *Maîtres chanteurs* qu'il monte la même année à Salzbourg. Jusqu'en 1959, il fera le pèlerinage annuel du festival autrichien pour y incarner la perfection du chant mozartien. Il entre dans la troupe de l'Opéra de Vienne comme on entre en religion. Dès lors, sa vie ne se distingue plus de celle de cet ensemble, dont la musicalité inouïe règne encore dans toutes les mémoires, poignant souvenir d'un paradis perdu. Il y tiendra avec éclat et modestie tous les grands rôles de ténor lyrique, Mozart, bien sûr, avant tout, mais aussi Wagner, Richard Strauss, Offenbach, Massenet, Tchaïkovski et Puccini. À la scène comme pour les enregistrements, les plus grands chefs ne peuvent se passer de lui. Ils s'appellent Bruno Walter, Karl Böhm, Josef Krips, Herbert von Karajan, Georg Solti, ou Wilhelm Furtwängler. Naturalisé autrichien (il fut d'abord Yougoslave), il est nommé Kammersänger en 1946. Suprême houneur, c'est lui qui incarne Florestan dans ce *Fidelio* que l'on donne en 1955 pour fêter la réouverture de l'Opéra de Vienne, enfin relevé de ses ruines après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. À partir de 1966, après trente ans de carrière lyrique, il se consacre à l'enseignement et se produit régulièrement dans un répertoire de lieder et de mélodies, accompagné par sa femme, la pianiste Hilde Berger-Weyerald. Il meurt à Vienne le 22 juin 1989.

Il ne reste pas grand-chose de la discographie de celui qui fut l'un des membres essentiels de la grande équipe de l'Opéra de Vienne des années 1940 et 1950. La qualité de ses prestations personnelles et la somptuosité des distributions qui l'entourent ne font qu'aviver nos regrets. Il faut le retrouver dans une *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Teresa Stich-Randall sous la baguette de Karl Böhm, mais, surtout, dans des enregistrements d'opéras qui restent encore inégalés : *Arabella* de Richard Strauss (avec Lisa Della Casa, George London et Georg Solti), *Così fan tutte* (avec Della Casa et Karl Böhm), *Don Giovanni* (avec Cesare Siepi, Della Casa, Fernando Corena et Josef Krips) et *La Flûte enchantée* (avec Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Ludwig Weber, George London, Singverein de Vienne et Herbert von Karajan) de Mozart. Les enregistrements de concerts nous offrent en prime quelques autres merveilles : une autre *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Irmgard Seefried, sous la direction de Wilhelm Furtwängler (Vienne, mai 1953), une autre *Flûte enchantée* (avec Greindl, Lipp, Seefried et Furtwängler), saisie sur le vif au festival de Salzbourg le 6 août 1951. Et puis encore deux *Requiem* de Mozart, tous deux sous la baguette de Bruno Walter : l'un, à Paris, le 29 juin 1937 – c'est le premier enregistrement intégral de cette œuvre de l'histoire du disque –, avec Elisabeth Schumann et Alexander Kipnis, l'autre, au festival de Salzbourg, le 26 juillet 1956, alors qu'il est en fin de carrière, avec Della Casa et Cesare Siepi. Par la vaillance, l'élan de la ligne musicale, la clarté de la couleur, la finesse du phrasé et la pureté du style, Anton Dermota restera l'un des plus grands ténors mozartiens du xx^{e} siècle.

Pierre BRETON

DERVAUX PIERRE (1917-1992)

Un des maillons essentiels de l’école de direction d’orchestre française, Pierre Dervaux fut l’un des derniers à maintenir ce profil du chef sûr et efficace, capable de monter n’importe quel programme dans des délais souvent très réduits sans que la qualité s’en ressente. Il était aussi un fervent défenseur de la musique française, même si son répertoire bousculait les frontières et les époques.

Son père jouait du trombone aux Concerts Colonne. Il naît à Juvisy-sur-Orge, le 3 janvier 1917, et reçoit une formation de pianiste au Conservatoire de Paris où il est l’élève d’Isidore Philipp, d’Armand Ferté et d’Yves Nat. Il travaille également la percussion et l’écriture avec Jean et Noël Gallon et Marcel Samuel-Rousseau. Il fait ses débuts d’instrumentiste comme timbalier aux Concerts Pasdeloup en 1934 et commence à diriger après la guerre. Entre 1945 et 1953, il est chef permanent à l’Opéra-Comique, entre 1949 et 1955, vice-président des Concerts Pasdeloup, entre 1956 et 1970, premier chef à l’Opéra de Paris et, entre 1958 et sa mort, président-chef d’orchestre des Concerts Colonne. Il restera fidèle tout au long de sa carrière à l’esprit associatif des grands orchestres parisiens qu’il a dirigés et fera d’ailleurs l’essentiel de sa carrière en France. Entre 1968 et 1971, il est à la tête de l’Orchestre symphonique du Québec, puis directeur musical de l’Orchestre philharmonique des Pays de la Loire (1971-1978) et de l’Orchestre philharmonique de Nice (1979-1982). Il mène aussi une carrière internationale, d’U.R.S.S. aux États-Unis et au Japon. Parallèlement, il se consacre à la direction d’orchestre, à l’École normale de musique de Paris

(1964-1986), au Conservatoire de Montréal (1965-1972) et à l'Académie internationale d'été de Nice (1971-1982), où il forme toute une génération de chefs d'orchestre français et étrangers (Jean-Claude Casadesus, Sylvain Cambreling, Gabriel Chmura, Antoni Wit, Alain Pâris, Georges Aperghis, Jean-Claude Bernède...). Il cesse progressivement de diriger à partir du milieu des années 1980 et meurt à Marseille, le 20 février 1992.

Si l'efficacité n'avait pas une connotation péjorative en matière artistique, on retiendrait d'abord cette qualité chez Pierre Dervaux. Il avait un geste d'une étonnante précision, rigoureux mais capable d'une certaine sensibilité. Sa pratique de la percussion lui avait donné un sens immuable du rythme qui procure une aisance particulière aux instrumentistes, et sa rigueur s'accompagnait d'une grande souplesse lorsqu'il dirigeait l'opéra : aucun répertoire ne lui a échappé, de Purcell à Poulenc, dont il a été l'un des premiers à conduire les *Dialogues des carmélites* en France. Il a créé de nombreuses œuvres modernes, notamment la *Symphonie chorégraphique* (1965) d'Emmanuel Bondeville et la *Symphonie du tiers monde* (1968) d'Henri Tomasi. Mais son domaine de prédilection restait la musique française, davantage celle de Ravel, Schmitt, d'Indy ou Roussel que celle de Fauré ou Debussy, qui s'adaptait moins bien à la pudeur de l'être hypersensible qu'il était. Ses interprétations extériorisaient rarement ses réactions personnelles ; on y trouve un sens profond de la transparence et de la couleur et, à ce titre, elles sont considérées comme des modèles d'équilibre. Pierre Dervaux avait également composé : il a laissé deux symphonies (l'une pour grand orchestre et l'autre pour cordes), un *Divertissement burlesque* pour orchestre, un quatuor à cordes, un trio, des concertos pour piano et pour violoncelle et des mélodies.

Alain PÂRIS

DÉSAUGIERS ANTOINE (1772-1827)

Fils d’un compositeur, Antoine Désaugiers s’affirme très vite hostile à la Révolution et s’exile à Saint-Domingue puis aux États-Unis. Lorsqu’il revient en France, en 1797, le temps est redevenu plus clément pour les talents aimables. Il s’impose alors comme un des vaudevillistes les plus appréciés, joué à l’Odéon, à la Comédie-Française, au théâtre des Variétés. Surtout, il est l’âme des salons du Directoire et du Consulat, grâce à ses chansons, qu’il interprète lui-même. Avec la floraison des sociétés chantantes, où domine un épicurisme de bon aloi, il trouve un cadre approprié à son art. De 1806 à 1813, il exerce une véritable royauté au Caveau moderne. Alternent dans son œuvre petits tableaux de mœurs, fréquemment sous forme de dialogues chantés (*Monsieur et Madame Denis*), croquis de la vie parisienne (*Tableau de Paris à cinq heures du matin*, *Longchamp*, entre autres) et récits courtisans de quelques hauts faits de l’Empire (*Ah ! queu fête*, poissarde à propos du mariage de l’Empereur et de Marie-Louise). En 1816, celui qu’on a appelé l’Anacréon français est nommé directeur du théâtre du Vaudeville par Louis XVIII ; en 1825, il est confirmé dans son poste par Charles X. Ce témoignage d’allégeance aux Bourbons est l’occasion de la rupture avec Béranger dont il avait été le parrain lors de son entrée au Caveau moderne. Avec Désaugiers, la chanson littéraire du XVIII^{e} siècle aura jeté ses plus beaux feux alors qu’elle était déjà sur son déclin.

Jean-Claude KLEIN

DESMOND PAUL (1924-1977)

« ... Je suis le saxophoniste dans le quartet de Dave Brubeck, auquel je me suis joint après la guerre de Crimée. Vous pouvez facilement me reconnaître, parce que, lorsque je ne joue pas, ce qui se produit étonnamment souvent, je reste appuyé contre le piano. » C’est ainsi que Paul Desmond se présentait lui-même ; avec cet humour à froid qui lui donnait, sous ses lunettes à forte monture, un air faussement détaché ; avec modestie aussi, car, des quatre musiciens du groupe, il était de loin le plus intéressant, le plus attachant.

Saxophoniste alto au jeu fluide et aéré, à la sonorité délicate, rarement dotée de vibrato et quelquefois flûtée, à l’invention mélodique toujours en éveil, cachant sous une souveraine facilité une habileté consommée à négocier les tournures harmoniques les plus riches et les lacets rythmiques les plus complexes, y prenant même goût par curiosité comme par jeu, Paul Desmond restera à jamais attaché au quartet de Dave Brubeck. Il en fut, avant son chef, le soliste privilégié, celui qui donnait une âme à ce groupe par ailleurs très controversé ; il composa, sur une mesure peu usitée (en 5/4), le thème le plus célèbre de son répertoire, l’air qui donna en quelque sorte au quartet son image de marque : *Take Five*.

Paul Desmond y trouva la sécurité, l’argent, le plaisir de voyager et la camaraderie familière ; il y perdit, sinon la gloire, du moins la célébrité personnelle ; mais, de cela, il n’avait cure et tournait en dérision toute question abordant le sujet.

Paul Desmond, en effet, était bien autre chose qu'un épigone de Dave Brubeck ; c'était un musicien original, issu, comme tous ceux de sa génération, de l'école parkérienne ; marqué, sans doute, par Lee Konitz, l'explorateur blanc de la côte Ouest. Très tôt, il avait mêlé ces influences à celles d'autres musiciens : l'ellingtonien Johnny Hodges, les expressionnistes Pete Brown, Willie Smith et Earl Bostic, tous saxophonistes altos porteurs d'un fort vibrato, tous musiciens du jazz classique. Paul Desmond avait réalisé une synthèse unique : l'art mélodique de Hodges, la sensibilité exacerbée de Willie Smith dépouillée de ses atours les plus voyants, le goût de l'aventure parkérien, un peu de la sonorité de Konitz, à quoi venait s'ajouter ce détachement souverain qui dominait dans le comportement de l'homme et s'exprimait en musique par un discours détendu, flottant au-dessus des cadres rythmiques, sans pourtant jamais les contredire ni chercher à les fuir.

Son père jouait de l'orgue dans les cinémas au temps du muet ; quand vint le parlant, il fit des arrangements pour le music-hall. Paul Desmond (de son véritable nom Paul Emil Breitenfeld, né à San Francisco le 25 novembre 1924) commence par souffler dans une clarinette en imitant Benny Goodman et Artie Shaw. Il se met au saxophone alto durant son service militaire et, dès 1946, apparaît aux côtés de Dave Brubeck dans des groupes expérimentaux qui connaissent peu de succès. Pendant quelques années, il travaille alors comme instrumentiste et arrangeur dans des orchestres médiocres avant de retrouver Brubeck en 1951 pour fonder le quartet qui connaîtra une renommée mondiale. Ils resteront ensemble dix-sept ans, Desmond accumulant les distinctions comme « meilleur alto » dans les référendums de critiques ou de lecteurs de revues spécialisées. En 1967, il doit réduire ses activités ; il avoue vouloir se consacrer à la littérature mais réapparaît au début des années 1970 parce que, précise-t-il, « jouer de l’alto est la chose la plus plaisante que je connaisse... » Emporté prématurément (il meurt à New York le 30 mai 1977), ce musicien solitaire, fameux sans être vraiment reconnu, fut peut-être le plus écouté des altos de sa génération.

Denis Constant MARTIN

DESSAU PAUL (1894-1979)

Compositeur allemand né à Hambourg, Paul Dessau occupe, après la Première Guerre mondiale, divers postes à Hambourg, à Cologne, à Mayence et à Berlin. En 1933, il émigre à Paris puis aux États-Unis, et revient après 1945 se fixer à Berlin-Est, où il collabore avec Brecht : musiques de scène pour *Mère Courage* (1946) et pour *Le Cercle de craie caucasien* (1954), opéras *Le Procès de Lucullus* (*Das Verhör des Lukullus*, 1949) — devenu plus tard, après controverses et remaniement, *La Condamnation de Lucullus* (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1951) — et *Einstein* (1971-1973).

Marc VIGNAL

DESSAY NATALIE (1965-)

La voie royale des sopranos légers est jalonnée par une pléiade d'étoiles de première grandeur. Parmi celles-ci, citons Maria Ivogün, Rita Streich, Lily Pons, Mado Robin et Mady Mesplé. C'est dans la lignée de ces voix cristallines qui escaladent sans effort les aigus les plus escarpés que s'inscrit tout d'abord Natalie Dessay. Mais, lassée, après quelques années de pratique régulière, de ces rôles de « canari » dont le public lui faisait une cage dorée, elle s'est orientée, après avoir connu de sérieux problèmes de cordes vocales, vers des prestations moins acrobatiques et des personnages plus ouverts au drame. Et cela avec un succès qui ne se dément pas.

Nathalie Dessaix – qui modifiera pour la scène l'orthographe de son prénom (en hommage à Natalie Wood, selon ses dires) ainsi que celle de son nom – naît le 19 avril 1965 à Lyon. Au Conservatoire de Bordeaux, ville où elle passe son enfance, elle étudie le théâtre et le chant. Dans cette dernière discipline, elle obtient un premier prix à l'âge de vingt ans. Elle intègre alors les chœurs du Capitole de Toulouse, avec une seule idée : devenir soliste. En 1989, elle obtient en France le deuxième prix au concours des Voix nouvelles, ce qui lui permet d'entrer à l'école de chant de l'Opéra de Paris. L'année suivante, elle est lauréate d'un concours international organisé à Vienne en prélude au bicentenaire de la mort de Mozart, et elle triomphe au festival de Radio-France et Montpellier, incarnant de manière impressionnante Zerbinetta (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), sous la direction de Ken Nagano. Cette funambule, aux aigus stratosphériques, obtient en 1992, sur la scène de l'Opéra-Bastille, une consécration parisienne avec Olympia (*Les Contes* *d’Hoffmann* d’Offenbach) dans une production décriée de Roman Polanski. Plébiscitée par des salles enthousiastes, elle renouvellera cet exercice de haute voltige jusqu’en 2001, avec huit metteurs en scène différents !

Pendant une saison (1993-1994), la Staatsoper de Vienne l’accueille dans sa troupe permanente et lui offre d’incarner Blonde (*L’Enlèvement au sérail* de Mozart). En 1994, elle chante sa première Reine de la nuit (*La Flûte enchantée* de Mozart), au festival d’Aix-en-Provence, sous la baguette de William Christie ; le 13 octobre de cette même année, elle effectue ses débuts au Metropolitan Opera (Met) de New York, dans le rôle de Fiakermilli d’*Arabella* de Richard Strauss, au côté de Kiri Te Kanawa dans le rôle-titre. En 1995, elle est fêtée dès sa première apparition à la Scala de Milan (Olympia) et ovationnée à l’Opéra-Comique de Paris dans le rôle-titre de *Lakmé* de Léo Delibes, où elle vocalise au-delà du contre-*fa* dans le célébrissime « Air des clochettes ». En 1996, deux albums enregistrés pour E.M.I. – *Vocalises* (Berliner Symphonie-Orchester, direction Michael Schønwandt) et *Airs d’opéras français* (Orchestre de l’Opéra de Monte-Carlo, direction Patrick Fournillier) – établissent définitivement sa réputation. Natalie Dessay ouvre son répertoire à Ophélie (*Hamlet* d’Ambroise Thomas, Grand Théâtre de Genève) et Aminta (*Die Schweigsame Frau* de Richard Strauss, Staatsoper de Vienne). En compagnie de son mari, le baryton français Laurent Naouri, et sous la direction de Marc Minkowski, elle interprète en 1997, au théâtre – à l’Opéra de Lyon, dans une mise en scène de Laurent Pelly – et dans les studios, Eurydice (*Orphée aux Enfers* d’Offenbach). C’est en véritable vedette – les médias ne résistent pas à son aisance devant micros et caméras ainsi qu’à son franc-parler – qu’elle se produit pour la première fois au festival de Salzbourg, en 1997, dans le rôle de la Reine de la nuit, avant de s’illustrer à Paris, au Théâtre du Châtelet, dans le rôle-titre du *Rossignol* de Stravinski sous la baguette de Pierre Boulez. Elle revient au Met avec Zerbinetta (1997) et Olympia (1998). Son répertoire évolue, avec Morgana (*Alcina* de Haendel en 1999 au Palais-Garnier, sous la direction de William Christie) et Amina (*La Sonnambula* de Bellini, Scala de Milan, 2001).

Mais, au moment où la tentation d'un « ailleurs » esthétique commence à se faire pressante, la jeune cantatrice connaît d'angoissantes difficultés vocales. De multiples interventions chirurgicales ainsi qu'une longue période de rééducation et de repos la contraignent à annuler une partie de ses engagements de 2001 à 2005. Quand elle revient au premier plan, Natalie Dessay n'a plus l'envie – ni sans doute les moyens – de briller grâce à ces roulades virtuoses qui ont fait sa gloire. La voix, assombrie, a perdu une partie de son agilité aérienne ; le timbre connaît parfois d'inhabituelles duretés ; l'articulation reste encore, comme celle de nombreuses consœurs qui ont oublié la clarté d'élocution de leurs aînées, imprécise.

Mais demeurent le talent, l'implication et le tempérament, indiscutables aujourd'hui comme hier, qui lui valent dans son nouveau répertoire – les rôles-titres de *Manon* de Massenet et de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, ainsi que Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Marie (*La Fille du régiment* de Donizetti) et Cléopâtre (*Giulio Cesare* de Haendel) – les applaudissements de fidèles admirateurs des deux côtés de l'Atlantique.

Sa discographie compte de nombreux florilèges lyriques, mais assez peu d'enregistrements d'opéras complets. Citons néanmoins, avec le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm, *L'Orfeo* de Monterverdi (la Musica, 2004), ainsi que des cantates de Bach et de Haendel. Sous la baguette de Michel Plasson, elle a gravé *Lakmé* (1997), sous celle d'Evelino Pidò, *Lucie de Lammermoor* (version française, au côté de Roberto Alagna, 2002) et *La Sonnambula* (2006). Le DVD garde des traces de ses interprétations d'*Ariane à Naxos* (Met, 2003), d'*Hamlet* (Liceu de Barcelone, 2004), de *La Fille du régiment* (Covent Garden de Londres, 2007), de *Manon* (Liceu de Barcelone, 2007), de *La Sonnambula* (Met, 2009) et de *La Traviata* (Aix-en-Provence, 2011). Philippe Béziat filme à cette occasion le travail du metteur en scène Jean-François Sivadier dans le documentaire *Traviata et nous* (2012).

En 2013, la soprano décide de se retirer de la scène lyrique pour se tourner vers d'autres formes de chant (mélodies, duos, chansons).

Pierre BRETON

DESTINN EMMY (1878-1930)

La soprano tchèque Emmy Destinn, née le 26 février 1878 à Prague, morte le 28 janvier 1930 à České Budějovice, en Tchécoslovaquie (auj. en République tchèque), s'est affirmée par la puissance et la pureté de sa voix ainsi que par son intelligence musicale et ses talents scéniques.

Emmy Destinn, de son vrai nom Emilie Pavlína Kittlová, adopte le nom de son professeur de chant, Marie Loewe-Destinn (elle utilisera parfois, après la Première Guerre mondiale, la forme tchèque de son nom de scène, Ema Destinnová). Elle fait ses débuts à Berlin, à la Kroll Oper, le 19 juillet 1898, dans le rôle de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni). Elle débute au festival de Bayreuth en 1901, dans Senta du *Vaisseau fantôme,* et au Covent Garden de Londres en 1904, où elle incarne Donna Anna dans *Don Giovanni* de Mozart. Richard Strauss la choisit pour le rôle-titre de *Salomé* lors des premières représentations de son opéra à Berlin (1906) et à Paris, au Théâtre du Châtelet (1907). En 1908, Emmy Destiun triomphe lors de sa première apparition sur la scène du Metropolitan Opera de New York, le 16 novembre 1908, où elle chante le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, au côté d'Enrico Caruso (Radamès), sous la direction de Toscanini.

Parmi les autres grands rôles de son immense répertoire (plus de 80 rôles), citons le rôle-titre de *Tosca* ainsi que Minnie dans *La Fanciulla del west* de Puccini – ouvrage à la création duquel elle participe, au côté de Caruso, au Metropolitan Opera, le 10 décembre 1910 –, les rôles verdiens de Leonora (*Il Trovatore*), d'Amelia (*Un* *ballo in maschera*), d’Alice Ford (*Falstaff*), Nedda (*Paillasse* de Leoncavallo), le rôle-titre de *La Gioconda* d’Amilcare Ponchielli, Pamina dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Valentine dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, Elsa de *Lohengrin* et Eva des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, Marta de *Tiefland* d’Eugen d’Albert, Milada de *Dalibor*, Mařenka de *La Fiancée vendue* et le rôle-titre de *Libuše* de Smetana.

E.U.

DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)

Compositeur français, né et mort à Paris, dont le style à la fois prolonge celui de Lully et de Campra et annonce celui de Rameau et de Gluck. Avec son maître Campra, Destouches est l'un des créateurs de l'opéra-ballet (*L'Europe galante,* 1697). « Musicien du sentiment », selon Paul-Marie Masson, « sa gloire, c'est son récitatif mélodique », qui est un véritable chant, en quoi il conduit aussi à Rameau et préfigure, très longtemps à l'avance, le *Pelléas et Mélisande,* de Debussy, qui est un vaste récitatif. Destouches fut d'abord mousquetaire du roi, après avoir accompagné des pères jésuites en mission au Siam, lorsqu'il avait quinze ans. Dans les bivouacs de l'armée, il écrit sur la guitare des *Airs sérieux et à boire,* ce qui lui vaut d'être remarqué par les princes de Conti et de Vendôme. Il quitte l'armée en 1694, et devient l'élève de Campra. La première œuvre pour la scène, la pastorale héroïque, *Issé* (1697), est écrite à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie ; la cour et la ville l'accueillent avec un enthousiasme ravi ; Louis XIV est enchanté et affirme n'avoir rien entendu depuis Lully qui lui ait « fait tant de plaisir ». En 1713, Destouches assume les fonctions d'inspecteur général de l'Académie royale de musique ; il occupe ce poste jusqu'en 1728, date à laquelle il est nommé directeur de ladite académie. Après la mort de Louis XIV, il écrit de la musique d'église pour le régent ; malheureusement, les motets de Destouches n'ont pas été retrouvés (*O dulcis Jesu,* 1716 ; *Te Deum,* 1732 ; *De profondis,* 1735 ; *Diligam te* et *Deus, Deus meus,* 1736 ; *O Jesu,* 1738). Après avoir, en 1718, acheté la charge de surintendant de la Musique, Destouches en devient le titulaire officiel en 1726, après la mort de Campra, en même temps que Colin de Blamont. En 1721, il compose, avec Delalande, l’opéra-ballet *Les Élémens*. En 1727, il est maître de la musique de la chambre du roi et, l’année suivante, directeur de l’Opéra. À côté de ces importantes et nombreuses charges, il s’occupe des concerts de la reine Marie Leczinska ; il fonde un Concert spirituel analogue à celui de la ville. De ses compositions profanes, d’inégale valeur, à côté de *Amadis de Grèce*, de *Marthésie, reine des Amazones* (1699), *Omphale* (1701), *Le Carnaval et la Folie* (1704, l’une des très rares comédies lyriques de ce temps), *Télémaque* (1714), *Sémiramis* (1718), retenons surtout *Callirhoé* (1712) qui est sans nul doute son chef-d’œuvre lyrique. On peut encore citer un divertissement, *Le Professeur de folie* (1711) et un opéra-ballet, *Les Stratagèmes de l’Amour* (1726).

S’il n’a pas la facilité de Campra pour élaborer de nobles ensembles polyphoniques, ou pour conduire d’amples développements, en revanche, il conserve peut-être de sa jeunesse aventureuse cette élégance qui lui fait trouver une mélodie à la fois ravissante, concise, et où fourmillent nuances et subtilités délicates. Contrairement à Campra, et comme Lully, il refuse l’apport italien (qu’il connaissait certainement assez mal) ; il ne l’utilise que dans le parodique. Avant tout, c’est un coloriste raffiné, un harmoniste audacieux (septièmes de dominante sans préparation, quintes parallèles, retards imprévus). « Plus dégagé des conventions de l’époque, il a des trouvailles harmoniques, comme celles du début de l’air de Leucosie, dans *Les Élémens*, qui sont uniques à son époque. Il est le musicien le plus original, le plus séduisant, et, en un sens, le plus complet de cette époque » (Masson). Dans l’ouverture de la comédie lyrique *Le Carnaval et la Folie*, Destouches innove en introduisant quelques thèmes que l’action développera ; il faut attendre le *Zoroastre* (1749) de Rameau pour lui trouver un premier successeur. « Destouches plaira toujours : les reproches qu'on lui a faits avec raison de n'être point savant ne l'empêcheront pas d'enchanter l'âme » (Daquin).

Pierre-Paul LACAS

DHOMONT FRANCIS (1926-)

Introduction

Pionnier des musiques électroacoustiques et acousmatiques, le compositeur français et canadien Francis Dhomont, né à Paris le 2 novembre 1926, reçoit très jeune une formation musicale complète : il travaille l'analyse, l'harmonie, le contrepoint, l'orchestration et la composition auprès de professeurs aussi renommés que Ginette Waldmeier, Charles Kœchlin et Nadia Boulanger. Avant même la fin de ses études, Dhomont commence à explorer le monde de la musique électroacoustique, mélange de musique concrète et de musique électronique.

• L'expérimentation d'un son nouveau

La musique concrète, née en 1948 au sein du Studio d'essai confié par la R.T.F. à Pierre Schaeffer, prend comme point de départ n'importe quel matériau sonore préexistant : il peut s'agir d'un simple bruit ou d'un son instrumental produit devant un microphone. Ces sons sont généralement créés en studio mais, très vite, la musique concrète va désigner toute composition réalisée à partir de bruits ou d'objets quotidiens. Au début des années 1950 apparaît la musique électronique, qui utilise exclusivement des sons produits par des générateurs de sons. Mais le son électronique des années 1950 n'a rien d'attrayant : comme tout son purement sinusoïdal, il est terne et sans vie. C'est en 1956, avec le *Gesang der Jünglinge* (*Chant des adolescents*) de Karlheinz Stockhausen, que ces deux genres vont fusionner : on parlera désormais de musique électroacoustique. Quelle est la différence entre musique électroacoustique et musique acousmatique ou électroacousmatique ? François Bayle affirme qu'une musique électroacoustique est acousmatique « lorsqu'elle confirme la primauté de l'oreille et assume pleinement sa vocation de musique à écouter sans voir. Bien qu'elle fasse appel pour cela à une mise en scène spatiale élaborée afin d'optimiser chaque lieu de projection, elle n'est pas produite en direct et exclut toute intervention visuelle en rapport avec la génération ou la transformation du son. En ce sens, les genres mixte et, a fortiori, live-electronic, ne peuvent en aucun cas être considérés comme acousmatiques ».

• Texture musicale et langage parlé

Francis Dhomont a pratiqué l'électroacoustique depuis l'origine de ce genre. Convaincu de l'originalité et de la liberté qu'offre l'acousmatique depuis les années 1960, il compose essentiellement des pièces pour support magnétique. En 1979, il est lauréat du septième concours international de musique électroacoustique de Bourges avec *Mais laisserons-nous mourir Arianna ?*, pour bande avec la voix de Marthe Forget. Il confirme là les qualités du sculpteur de sons qu'il s'était révélé être d'emblée, rompant avec l'abstraction pure de *Syntagmes* (1975). À la fin des années 1970, il s'installe au Canada, où il est nommé chercheur invité à la faculté de musique de l'université du Québec à Montréal. Conquis par l'esprit d'ouverture des Canadiens, il apporte à une nouvelle génération de compositeurs une autre manière de penser la production des sons.

En 1981, avec *Sous le regard d'un soleil noir*, pour bande et voix, sur des textes de Ronald D. Laing, Francis Dhomont obtient le premier prix au concours international de musique électroacoustique de Bourges. Avec cette musique mystérieuse qui a trait à l'errance et à la nuit, il rejoint la notion de paysage sonore et affirme une volonté de grande simplicité. En 1983, il écrit une deuxième version de *Sous le regard d'un soleil noir* qui sera créée au grand auditorium de Radio-France.

À partir du début des années 1980, il partage ses activités entre la France et le Canada, où il enseigne la composition électroacoustique à l'université du Québec à Montréal, poste qu'il occupe jusqu'en 1996. Au-delà de la composition et de l'enseignement, Francis Dhomont s'implique beaucoup, de multiples manières, dans le développement de cet art : auteur de textes théoriques, il donne de nombreuses conférences et devient coréalisateur, avec Diane Maheux, de la série d'émissions « Voyages au bout de l'inouï » pour Radio-Canada, à Montréal.

• Créations et recréations

En 1988, à l'occasion du trentième auniversaire du Groupe de recherches musicales et des quarante ans de la musique concrète, il rend hommage à cette double naissance avec *Novars* (l'Ars nova du xx^{e} siècle), œuvre par laquelle il veut témoigner de la pérennité de cette musique, qui n'est pas un phénomène de mode. *Novars* prend valeur de symbole : des fragments de la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut et de *L'Étude aux objets* de Pierre Schaeffer constituent l'originalité de cette pièce, qui signifie qu'à dix siècles d'intervalle on peut établir des liens entre deux théoriciens d'un art nouveau.

En 1991, Francis Dhomont écrit une pièce radiophonique, *Simulacres : un autoportrait*, pour bande magnétique et sept voix, parmi lesquelles celles de Pierre Schaeffer et du compositeur lui-même. Le titre de cette œuvre fait référence à un phénomène propre à l'électroacoustique et défini par Schaeffer : « J'ai appelé simulacre le phénomène global de la restitution d'un événement qui s'est passé dans un autre temps, dans un autre espace et qui nous est restitué par les haut-parleurs. » Une fois captés et enregistrés, les sons sont travaillés, donc nécessairement transformés, parfois dénaturés. Il ne rendent donc plus compte de la réalité ; ils n'en sont pas pour autant irréalité mais « dépouillés de leur réalisme : déréalisés ».

Marqué par la guerre en ex-Yougoslavie et plus particulièrement par les bombardements de Sarajevo, Francis Dhomont écrit en 1995 *Lettre de Sarajevo*. Véritable cri de désespoir devant cette barbarie, il exprime en musique, un peu à la manière de Primo Levi dans son livre *Si c'est un homme*, la honte d'être un homme, la honte devant son époque. Une première version de cette pièce est créée en août 1995 au festival d'art acousmatique Futura de Crest (Drôme), sous le titre *Esquisse pour Sarajevo.*

• Le collage musical

Créée au festival Présences en 1999, *Frankenstein Symphonie* est un véritable « pot-pourri » puisque cette œuvre hétéroclite en quatre mouvements découpe, colle et assemble « quelques organes morphologiques sur les œuvres de vingt-deux amis compositeurs ». L'intérêt de cette pièce réside dans sa grande logique formelle et son réel effort de construction. C'est la citation, pratique très ancieune, qui est la base de cette pièce, véritable commentaire sur un objet trouvé. Tous les souvenirs qui hantent Dhomont affluent ici. Contrairement à de nombreux compositeurs, qui citent généralement leurs aînés, Dhomont cite des compositeurs plus jeunes que lui et qui, pour la plupart, ont été ses élèves. Il ne peut s'agir, comme c'est souvent le cas, d'un hommage à la tradition, d'une volonté de s'insérer par cet exercice dans une continuité, c'est-à-dire dans l'histoire. Cependant, la pratique de la citation peut être interprétée comme un moyen pour le compositeur de devenir la mémoire de son temps.

Fasciné par l'œuvre et l'univers de Franz Kafka, Francis Dhomont introduit quelques phrases de l'écrivain dès les deux premières parties du Cycle des profondeurs : *Sous le regard d'un soleil noir* et *Forêt profonde* (1996). Le dernier volet du triptyque, *Le Cri du Choucas,* entamé en 1997, sera complètement centré sur cette figure littéraire. En guise de préliminaire à cette troisième partie, Dhomont compose plusieurs pièces d'après des textes ou des thématiques kafkaïens : *Premières Traces du Choucas* (2006), *Brief an den Vater* (2005-2006) et *À propos de K* (2006).

Si nombre de compositeurs furent attirés par le travail électroacoustique, ils ressentirent vite le besoin de rompre avec l'isolement du studio et de réintroduire dans leur création un élément vivant – le contact avec l'instrumentiste –, en réaction contre la fixité de la bande et l'impression de froideur du son ainsi élaboré. À la fin des années 1950, l'œuvre mixte fait cohabiter des enregistrements quasi bruts et des parties instrumentales. Francis Dhomont s'en est tenu à la pratique acousmatique pure. Il n'a pas écrit d'œuvres mixtes, ni même fait appel à des dispositifs électroacoustiques manipulés en direct. L'acousmatique trouve sa justification non pas dans la pratique compositionnelle mais dans l'écoute : « Ce qui est acousmatique, c'est l'écoute que nous avons des œuvres et non les œuvres écoutées », affirme-t-il.

Juliette GARRIGUES

DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)

Imprévisible, irrésistiblement séducteur, Giuseppe Di Stefano fut certainement l’un des plus fascinants ténors *di grazia* de I’après-guerre, digne successeur de Beniamino GigIi et de Tito Schipa. Rudolf Bing, le redouté directeur du Metropolitan Opera de New York de 1950 à 1972, le qualifie dans son autobiographie de « chanteur le plus inégal avec lequel il me fut donné de travailler mais aussi I’un des plus superbement doués ». Abordant trop tôt et sans précaution des rôles excessivement lourds, Di Stefano causa en effet d’irrémédiables dommages à une voix rayonnante et mit un terme prématuré à une éblouissante carrière.

Giuseppe Di Stefano naît en Sicile à Motta Sant’Anastasia, près de Catane, le 24 juillet 1921. Ses parents, d’origine modeste – un carabinier devenu cordonnier, une couturière –, s’installent à Milan en 1927. Un moment tenté par la prêtrise, il chante dans une chorale mais ne commence véritablement à travailler sa voix qu’à 16 ans. Remarqué lors d’un concours de chant à Florence, en 1938, il prend à partir de 1939 des leçons auprès de deux barytons, Luigi Montesanto – créateur de Michele dans *Il Tabarro* de Puccini en 1918 – et l’illustre Mariano Stabile. La guerre interrompt son apprentissage et il est incorporé dans l’armée italienne. Sa hiérarchie le reconnaît rapidement inapte au service et le juge plus utile à son pays sur les planches que sous les drapeaux. Il se fait alors une réputation sous le nom de Nino Florio dans le monde de la variété avec des mélodies popuIaires siciliennes auxquelIes iI restera fidèle sa vie durant. Après la défaite, il se réfugie en Suisse, où il est un temps interné. Radio-Lausanne le repère à l'occasion d'un reportage effectué dans son camp, et obtient qu'il puisse reprendre ses études et participer à certaines de ses émissions.

Ses débuts officiels ont lieu en 1946, au Teatro Municipale de Reggio nell'Emilia, dans le rôle de Des Grieux (*Manon* de Massenet). Dès 1947, il triomphe à l'Opéra de Rome et à la Scala de Milan. Le Metropolitan Opera de New York l'appelle en 1948 pour incarner le Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi). Il s'y produira 112 fois jusqu'en 1965. Après avoir été en 1951 son partenaire à São Paulo dans *La Traviata* de Verdi, Giuseppe Di Stefano va lier sa destinée musicale à celle de Maria Callas, à la scène comme au disque. Suit une longue liste d'enregistrements réalisés en commun (la plupart sous la direction de Tullio Serafin) : *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (Edgardo, 1953), *I Puritani* de Bellini (Arturo, 1953), *Cavalleria rusticana* de Mascagni (Turiddu, 1953), une mémorable *Tosca* de Puccini sous la direction de Victor De Sabata (Mario, 1953), *Paillasse* de Leoncavallo (Canio, 1954), *Rigoletto* de Verdi (le Duc de Mantoue, 1955), *Il trovatore* de Verdi (Manrico, sous la direction de Karajan, 1956), *La Bohème* de Puccini (Rodolfo, sous la direction d'Antonino Votto, 1956), *Un ballo in maschera* de Verdi (Riccardo, sous la direction de Votto, 1956), *Manon Lescaut* de Puccini (Des Grieux, 1957). Parmi les sommets atteints par cette association, il faut citer les *Traviata* à la Scala de Milan en 1955, dans une mise en scène de Luchino Visconti et sous la direction de Carlo Maria Giulini.

Giuseppe Di Stefano poursuit néanmoins sur les grands plateaux lyriques du monde entier – Vienne, Covent Garden de Londres, Paris, Chicago, Mexico, San Francisco – une brillante carrière indépendante. Il lègue deux enregistrements prestigieux du *Requiem* de Verdi : avec Herva Nelli, Fedora Barbieri et Cesare Siepi sous la direction d’Arturo Toscanini (1951), avec Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Dominguez et Cesare Siepi sous la direction de De Sabatta (1954). Il retrouve dans les studios les partenaires les plus prestigieux : Victoria de Los Angeles (*Madama Butterfly* de Puccini, Pinkerton, sous la direction de Gianandrea Gavazzeni, 1954), Hilde Gueden et Fernando Corena (*L’elisir d’amore* de Donizetti, sous la direction de Francesco Molinari Pradelli, 1955), Renata Scotto, Licia Albanese, Anna Moffo... Au sommet de son art, Giuseppe Di Stefano triomphe dans son emploi naturel de ténor lyrique sous les traits d’Alfredo, de Nemorino ou de Des Grieux. La chaleur irradiante de son timbre, la précision absolue de sa diction – même en français –, son expression passionnée, la souplesse de son phrasé, ses pianissimos impalpables, un jeu à la fois sincère et spontané ainsi qu’un charme conquérant lui valent à la fois les suffrages d’un très vaste public et les louanges de la critique, le plaçant au tout premier rang des ténors de sa génération.

Dès la fin des années 1950, il s’aventure cependant dans un répertoire qui exige d’autres moyens vocaux que les siens : Enzo Grimaldi (*La Gioconda* de Ponchielli), Don José (*Carmen* de Bizet), Canio, Radamès (*Aïda* de Verdi), Don Alvaro (*La Forza del destino* de Verdi) ou Calaf (*Turandot* de Puccini). La voix montre alors rapidement les signes d’un déclin avancé. La dégradation est telle qu’il doit être remplacé au pied levé à Covent Garden dans le rôle de Rodolfo (*La Bohème*) par un débutant encore inconnu, Luciano Pavarotti (1963). Après avoir mis en scène avec elle *Les Vêpres siciliennes* de Verdi pour la réouverture du Teatro Regio de Turin, en avril 1973, il parvient à convaincre Maria Callas, avec laquelle il entretient une liaison, de se lancer avec lui dans une tournée mondiale de récitals en duo avec piano. Après 38 soirées, celle-ci tournera court dès 1974, du fait de la fatigue vocale des deux protagonistes. Giuseppe Di Stefano se tourne alors vers l’opérette ;

la Deutsche Oper de Berlin-Ouest l’engage pour chanter le prince Sou-Chong dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár. Les mêmes ovations accueilleront cette production dans plusieurs pays européens et dans toute l’Amérique du Nord. En 1989, Di Stefano publie un ouvrage dédié à l’art du chant (*L’arte del canto*). En 1992, il apparaît pour la dernière fois en public, aux Thermes de Caracalla de Rome, dans le rôle de l’Empereur (*Turandot*). En 2004, il est victime d’une violente agression dans sa villa du Kenya. Sorti du coma, il était resté, malgré plusieurs opérations, gravement handicapé. Retiré en Italie, Giuseppe Di Stefano meurt le 3 mars 2008 à Santa Maria Hoè, près de Milan.

Pierre BRETON

DIABELLI ANTON (1781-1858)

Le nom de l'éditeur de musique et compositeur autrichien Anton Diabelli est attaché à l'une de ses valses, qui est à l'origine du chef-d'œuvre de l'art de la variation que constituent les *Trente-Trois Variations sur un thème de valse de Diabelli*, pour piano, opus 120, de Ludwig van Beethoven (1819-1823).

Né le 6 septembre 1781, à Mattsee, près de Salzbourg, Anton Diabelli étudie sous la houlette du compositeur Michael Haydn, frère de Joseph Haydn. Aspirant à la prêtrise, il entre au collège cistercien de Raitenhaslach, en Bavière. Diabelli quitte cependant l'institution en 1803, lors de la sécularisation des couvents bavarois, et part enseigner le piano et la guitare à Vienne. En 1818, il fonde avec Peter Cappi une maison d'édition, dont il assumera seul la direction à partir de 1824. En 1819, il invite de nombreux compositeurs à écrire chacun une variation sur l'une de ses propres valses, afin de constituer, au profit de l'Association patriotique des artistes (*Vaterländischer Künstlerverein*), une anthologie qu'il publiera. Une cinquantaine de musiciens répondent à l'appel, parmi lesquels Karl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Frédéric Kalkbrenner, Conradin Kreutzer, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Franz Schubert et Beethoven, dont le monumental recueil de trente-trois variations, achevé en 1823, est publié séparément, comme première partie de l'anthologie, la seconde étant constituée par les variations des autres compositeurs (1824). Respecté pour son instinct d'éditeur, Diabelli publie plusieurs autres pièces de Beethoven et est le principal éditeur de Schubert, dont il publiera en 1852 le premier catalogue thématique des œuvres. Parmi les compositions de Diabelli figurent des opérettes, des singspiels, de la musique sacrée, de nombreuses pièces pour piano, pour flûte, pour guitare... Anton Diabelli meurt le 7 avril 1858, à Vienne.

E.U.

DIDDLEY BO (1928-2008)

Né le 30 décembre 1928 à McComb, dans le Mississippi, le chanteur, auteur-compositeur et guitariste Bo Diddley (de son véritable nom Ellas McDaniel) est l'un des interprètes les plus influents des débuts du rock.

Élevé à Chicago par sa famille d'adoption, dont il prend le nom, McDaniel, il enregistre pour la légendaire maison de disques de blues Chess sous le nom de Bo Diddley (nom probablement dérivé du *diddley bow*, guitare primitive à une corde utilisée dans le Delta du Mississippi). Diddley a peu de disques à succès à son actif, mais il s'agit néanmoins de l'un des artistes de rock les plus importants, car il possède un rythme bien à lui : chink-a-chink-chink, ca-chink-chink. Ce rythme syncopé (également appelé « *hambone* » ou « *shave-and-a-haircut-two-bits* ») était apparu dans quelques *charts* de grands orchestres de rhythm and blues des années 1940, mais Diddley le rénove et l'étoffe. Il en fait, avec ses racines africaines évidentes, l'une des musiques de danse irrésistibles du rock and roll. D'autres se l'approprieront, des rockeurs des années 1950 (Johnny Otis dans *Willie and the Hand Jive*, 1958), des groupes de rock « garage » des années 1960 (les Strangeloves avec *I Want Candy*, 1965) ou des superstars naissantes (la version des Rolling Stones de Buddy Holly *Not Fade Away*, 1964, influencée par Diddley). Malgré tout, Diddley ne figurera que cinq fois au hit-parade du pop et qu'une seule fois au Top 20 (même si le 45-tours de ses débuts, *Bo Diddley*, 1955, avec « I'm a Man » sur l'autre face, a été en tête du classement rhythm and blues).

Après avoir joué pendant plusieurs années sur la légendaire Maxwell Street de Chicago, Diddley signe avec la filiale de Chess, Checker, en 1955. Les paroles de ses chansons sont dominées par des conversations de rue afro-américaines, des images inspirées du blues et un humour paillard (*Who Do You Love*, 1957). Il utilise des effets de trémolo et de feed-back pour créer un son de guitare que seul Jimi Hendrix développera. Ses spectacles scéniques – avec sa demi-sœur la Duchess (chant et guitare) et Jerome Green (basse et maracas) – sont d'un certain mauvais goût. Diddley, certainement influencé par la façon de s'habiller des groupes de la British Invasion comme les Rolling Stones, porte généralement un énorme Stetson noir et des chemises criardes. Sa guitare de forme étrange renforce son allure surprenante.

Dans les années 1960, il enregistre, avec autant d'aplomb, dans tous les genres, de la musique « surf » au blues. Il donne en 1962 le sublime *You Can't Judge a Book by the Cover* et la British Invasion le remet en vedette assez longtemps pour produire un succès mineur en 1967, *Ooh Baby*. Il ne mâche pas ses mots pour déplorer la façon dont les musiciens noirs sont payés ; il ne fera plus que quelques tournées sporadiques après les années 1970.

Bo Diddley meurt le 2 juin 2008 à Archer (Floride).

John MORTHLAND

DILLON JAMES (1950-)

Überschreiten (« transgresser », « enfreindre », « outrepasser ») : le mot allemand qui donne son titre à cette pièce du compositeur écossais James Dillon résume parfaitement la démarche et l’esthétique de ce dernier. Ce qui intéresse Dillon, c’est l’énergie, le son à l’état brut, le son par-delà le beau et le laid. Son domaine musical, c’est la singularité, son matériau premier un univers instrumental inattendu. Il y a du Varèse et du Xenakis dans sa musique. Anticonformistes, les œuvres de Dillon transcendent les formes conventionnelles de la rhétorique musicale et font des pieds de nez à tous les ghettos esthétiques de la modernité.

James Dillon naît à Glasgow le 29 octobre 1950. Adolescent, il joue dans des ensembles traditionnels écossais et dans des groupes de rock. À Londres, il étudie la linguistique, l’histoire de la musique – en s’intéressant tout particulièrement au Moyen Âge et à la Renaissance – ainsi que l’acoustique. Mais il peut être considéré comme autodidacte en matière de composition, un fait dont il est particulièrement fier. Il s’initiera cependant à la musique électronique en 1986, lors d’un séjour à l’I.R.C.A.M.

Dans une de ses premières œuvres, *Ti.re-Ti.ke-Dha*, pour batterie de jazz (1979), il fait acte de déconstruction référentielle : une série de cellules rythmiques issues du jazz, du rock mais aussi de la musique indienne élaborent une complexe constellation, sonore autant que gestuelle. ...*Once Upon a Time*, pour ensemble de huit instrumentistes, créé à York en 1980, assoit sa notoriété naissante. Son langage s’affirme avec l’utilisation de techniques « étendues » :

dans *Evening Rain*, pour voix solo (1981), il explore le timbre de la voix à travers les techniques nasales, le yodle, des bruits vocaux sans hauteurs précises ; dans *Sgothan*, pour flûte solo (1984), il fait la part belle à tous les modes de jeu de la flûte, de l'émission simultanée de plusieurs sons aux trilles. L'influence de la musique spectrale se manifeste vers le milieu des années 1980, avec *Windows and Canopies*, pour ensemble de vingt musiciens (1985), *Überschreiten*, pour ensemble de seize musiciens (1986), ou *helle Nacht*, sa première œuvre pour grand orchestre (1987). Parmi ses pièces pour grand orchestre, citons encore *Via Sacra* (2000), *La Navette* (2001), *Andromeda* (2006) et *Physis I-II* (2008). Il signe également sept quatuors à cordes (1983-2013) et un opéra, *Philomela* (2004).

À l'instar de Harrison Birtwistle, Richard Barrett, Chris Dench, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey ou Antoine Bonnet à la même époque, Dillon aime organiser ses compositions en ensembles, comme dans le « triptyque germanique » constitué par *Überschreiten, helle Nacht* et *Blitzschlag*, pour flûte et orchestre (1988-1996), mais aussi dans *The Book of Elements I-V*, pour piano (1997-2002), et *Traumwerk I-III* (1995-2002). Cette préoccupation culmine dans le vaste cycle de neuf pièces au titre générique de *Nine Rivers*, comprenant huit pièces qui unissent leurs effectifs dans la dernière, *Oceanos*, pour voix, orchestre et électronique (1996) : *East 11th St NY 10003*, pour six percussionnistes (1982), *L'ÉCRAN parfum*, pour six violons et trois percussionnistes (1988), *Viriditas*, pour seize voix solistes (1993-1994), *La Femme invisible*, pour ensemble de douze musiciens (1989), *La Coupure*, pour percussions et électronique (1989-2000), *L'Œuvre au noir*, pour ensemble instrumental et électronique (1990), *éileadh sguaibe*, pour instruments à vent, percussions et électronique (1990), et *Introitus*, pour douze cordes et électro-acoustique (1989-1990). Ce cycle est joué pour la première fois dans son intégralité en 2010.

Musiques de l'instabilité, de la tension exacerbée, de la simultanéité, de la totalité, du grouillement massique – méticuleusement élaboré, cependant, comme les soixante parties de cordes dans *helle Nacht* –, de l'enchevêtrement horizontal de contrepoints luxuriants, de la superposition de plans sonores divergents, les partitions de Dillon requièrent de l'auditeur une vigilance de tous les instants aux déploiements multiples des événements musicaux. Bref, l'œuvre de ce créateur s'offre aux limites de l'écoute et de l'« entendement », dans cette région où le foisonnement se fond dans la masse sonore, où microcosme et macrocosme fusionnent.

Alain FÉRON

DISTEL SACHA (1933-2004)

Chanteur et jazzman français. Fils d'une pianiste et neveu de Ray Ventura, il étudie le piano et prend des cours de guitare avec Henri Salvador, musicien de son oncle. Meilleur guitariste amateur de jazz français en 1951, il est consacré deux ans plus tard numéro un, cette fois par des professionnels. Après un stage dans l'édition musicale à New York (1952), il devient accompagnateur de Juliette Gréco et éditeur de Georges Brassens. Il enregistre avec Lionel Hampton *French New Sound* (1955) et apparaît sur le disque du Modern Jazz Quartet *Afternoon in Paris* (1956). Sa liaison avec Brigitte Bardot le propulse à la une, mais son rêve est de chanter. En 1958, il interprète *Scoubidou*, qui fait de lui une vedette. Invité au Ed Sullivan Show aux États-Unis, le petit prodige jazzman devient chanteur de charme. En 1959, il crée d'autres succès populaires : *Oh ! Quelle nuit*, *Personnalités*, *Mon Beau Chapeau*. Présentateur de télévision, il anime le « Sacha Show » et plus tard « La Belle Vie » (1985), tiré de la chanson éponyme (1964), reprise par Frank Sinatra. Grâce à *Raindrops Keep Fallin'on my Head* (1971), il conquiert la Grande-Bretagne et se produit sur les scènes de New York ou d'Atlantic City. Il a adapté *Le Soleil de ma vie* (1973) de Stevie Wonder. Après quelques années d'absence, il réapparaît avec les albums *Ma Guitare and All That Jazz* (1983) et *Dédicaces* (1991). En 2003, il sort l'album *En vers et contre vous* et reçoit le prix du meilleur créateur-interprète de la chanson française décerné par la S.A.C.E.M.

E.U.

DITTERSDORF CARL DITTERS VON (1739-1799)

Né à Vienne, fils d'un brodeur à la cour et au théâtre, Ditters sert d'abord comme page chez le prince de Saxe-Hildburghausen, qui lui permet de parfaire sa formation de violoniste avant de le faire engager comme soliste dans l'orchestre de l'Opéra, alors dirigé par Gluck, en 1761. Deux ans plus tard, il accompagne Gluck à Bologne. En 1764, il succède à Michael Haydn à la tête de la chapelle de l'évêque de Grosswardein, dans l'est de la Hongrie, et y reste jusqu'en 1769, date à laquelle cette chapelle est dissoute. Ayant rencontré au cours d'un voyage le prince-évêque de Breslau, il est engagé par lui comme maître de chapelle et comme garde forestier, fonctions qu'il conservera vingt-six ans, jusqu'à la mort du prince en 1795. Il a été anobli en 1773, et fait plus tard, comme Gluck, chevalier de l'Éperon d'or. À Vienne, où il peut souvent se rendre, il joue en quatuor avec Mozart et Haydn, son ami de jeunesse, et fait représenter en 1786 un opéra, *Docteur et apothicaire* (*Doktor und Apotheker*), qui éclipse jusqu'aux *Noces de Figaro.* Dans la faveur du public viennois, la même année, à l'apogée de sa carrière, il fait entendre dans la capitale plusieurs de ses douze symphonies descriptives inspirées par *Les Métamorphoses* d'Ovide ; il est même reçu en audience par l'empereur Joseph II, ce qui donne lieu entre eux à un curieux dialogue sur les mérites respectifs et comparés de Haydn et de Mozart. En 1789, il est reçu à Berlin par le roi Frédéric-Guillaume II. Jusqu'ici, la fortune lui a été favorable, mais ses dernières années vont se dérouler dans la misère et l'isolement, au château de

Rottlhotta en Bohême, où, paralysé par la goutte, il compose encore des opéras et des œuvres instrumentales. Il meurt deux jours après avoir achevé de dicter ses *Mémoires* à son fils, laissant une production abondante dont quatre oratorios, quatre messes, une quarantaine d'opéras (bouffes ou sérieux, allemands ou italiens), environ cent trente symphonies (dont une cinquantaine éditées de son vivant), des concertos et des symphonies concertantes (dont certains font appel à la contrebasse), six remarquables quatuors à cordes et de la musique instrumentale de toute sorte. Avec lui s'éteignait un parfait compositeur d'Ancien Régime, mais aussi le seul natif de Vienne contemporain de Haydn et de Mozart à avoir échappé à l'oubli.

Marc VIGNAL

DIXON BILL (1925-2010)

Une des personnalités les plus importantes du free jazz et, paradoxalement, un de ses rares organisateurs, le jazzman américain Bill Dixon a développé dans ses improvisations et dans ses compositions une sonorité alternant, à la trompette ou au bugle, des passages sereins, lyriques, quasi impressionnistes, et des solos mêlant, en de vastes formes abstraites, silences, violence et *growl*.

Né le 5 octobre 1925, à Nantucket, dans le Massachusetts, William Robert Dixon grandit dans le quartier new-yorkais de Harlem, où sa famille s'établit en 1933. Il commence par étudier la peinture à l'université de Boston, avant de se tourner en 1946 vers une carrière de musicien après son service militaire. Vers la fin des années 1950, il joue avec Cecil Taylor ; en 1962, il forme un quartette avec Archie Shepp. Pionnier du free jazz à New York, il organise en 1964, au Cellar Café, à Manhattan, le festival October Revolution in Jazz, événement marquant dans l'histoire de la musique qui introduit une génération d'artistes postérieurs à l'ère d'Ornette Coleman. La même année, il participe à la fondation de la coopérative Jazz Composers Guild Association, qui réunit des champions du free jazz et de l'avant-garde : Sun Ra, Archie Shepp, John Tchicai, Cecil Taylor, Mike Mantler, Paul Bley... En 1967, il fonde le Free Conservatory of the University of the Streets, dévolu à l'éducation musicale des jeunes défavorisés de New York. Cette même année, il présente dans l'album *Intents and Purposes* des paysages sonores aux couleurs sombres dans une architecture polyphonique qui tente une alliance entre free jazz et third stream. Dans sa discographie, on mentionnera : *November 1981* (1981), *Thoughts* (1985), *Sons of Sisyphus* (1988), *Vade Mecum* (2 vol., 1994, 1996), *Papyrus* (2 vol., 2000), *Bill Dixon Cecil Taylor Tony Oxley* (2002), *17 Musicians in Search of a Sound : Darfur* (2008) et *Bill Dixon with Exploding Star Orchestra* (2008). De 1968 à 1996, Bill Dixon enseigne au Bennington College (Vermont), où il crée en 1973 un département de musique noire, un des premiers du genre. Bill Dixon meurt le 16 juin 2010, à North Bennington.

E.U.

DIXON WILLIE (1915-1992)

Willie Dixon fut certainement le compositeur le plus prolifique du blues de l’après-guerre et nombre de ses chansons sont devenues des standards du blues avant d’être reprises par les plus importants groupes de rock britanniques et américains : *Spoonful, The Red Rooster, You Shook Me, I Can’t Quit You Baby, Hoochie Coochie Man, I Am a Man, Back Door Man*... La liste complète serait beaucoup trop longue.

Mais Willie Dixon fut aussi un découvreur de talents, l’un des principaux producteurs de Chicago, un contrebassiste et un chanteur qui a enregistré de nombreux disques sous son nom ou en compagnie de son orchestre, le Chicago Blues All Stars.

Willie Dixon naît le 1er juillet 1915 à Vicksburg (Mississippi), où ses parents sont commerçants Après une enfance confortable, Willie, à l’âge de douze ans, est condamné aux travaux forcés pour un petit chapardage. Cette expérience marquera à jamais Willie Dixon, qui gagne Chicago avec la haine du Sud ségrégationniste, un grand sentiment d’injustice et une forte conscience sociale et politique, ce qui le poussera toute sa vie à militer activement. Après avoir entamé une carrière de boxeur, Willie se tourne vers la musique et fonde en 1945 le Big Three Trio, un mélange réussi entre le jazz californien d’un Nat King Cole et l’essence du Delta blues. Dixon est aussi remarqué pour l’ascendant qu’il exerce sur les autres musiciens et pour ses qualités de compositeur. Il devient ainsi producteur pour les frères Len et Phil Chess, qui sont alors en train de créer leur label. Très vite séduits par la « patte » de Dixon, les Chess l'engagent à plein temps pour produire, arranger et composer.

Durant une quinzaine d'aunées, Willie n'enregistrera que très peu sous son nom, ne se produira que très rarement en public. Mais il est le producteur incontournable du Chicago blues : il sait conserver la puissance et l'énergie vitale du Delta blues, qu'il réussit à discipliner et à encadrer par des arrangements commerciaux, instantanément mémorisables, et dont il fait une musique à la fois sauvage et policée. Il compose les plus grands succès de Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Little Walter, Bo Diddley, Chuck Berry, et produit leurs enregistrements. Les relations mouvementées des frères Chess avec Willie Dixon amènent ce dernier à tenter sa chance ailleurs, en particulier avec Cobra, qu'il fonde en 1956 en compagnie d'Eli Toscano, un homme d'affaires véreux qui finira quelques années plus tard dans le lac Michigan, un bloc de béton aux pieds. Chez Cobra, Dixon innove à nouveau en créant le West Side sound, qui marie le gospel au blues de Chicago et à celui de la Californie et qui continue d'être le style dominant du blues de Chicago. Willie découvre ainsi Buddy Guy, Otis Rush, Magic Sam...

En même temps, Willie Dixon, qui pressent l'avènement du folk boom, fait tandem avec Memphis Slim pour se produire dans les cabarets étudiants de Greenwich Village, à New York, avec un répertoire de folksongs. Ce qui l'amène à jouer un rôle majeur dans l'American Folk Blues Festival, mis sur pied par les producteurs allemands Horst Lippmann et Fritz Rau et qui se produira dans toute l'Europe à partir de 1962. C'est pour lui l'occasion de découvrir l'impact du blues et de ses propres compositions auprès de groupes britanniques émergents, comme les Rolling Stones ou les Yardbirds. Sur cette scène internationale du blues, il commence alors une nouvelle carrière de musicien vedette. Figure à juste titre légendaire, il joue ainsi dans le monde entier pendant une dizaine d'années, jusqu'à ce que des problèmes de santé le forcent à une semi-retraite.

Parallèlement, il a attaqué en justice tous les labels et tous les groupes de rock qui utilisaient ses compositions sans lui verser de royalties. Des années de procès lui permettent de gagner de fortes sommes, réinvesties dans son label Yambo et dans sa Blues Heaven Foundation. Mais il ne parviendra pas à récupérer de son vivant l'essentiel des droits qui lui étaient dus. Il meurt à Burbank (Californie) le 29 janvier 1992.

Les catalogues Chess et Cobra, largement rèédités, témoignent de son œuvre gigantesque de producteur. Il a aussi publié en 1989 une passionnante autobiographie, fort judicieusement titrée *I Am the Blues*.

Willie Dixon, Poet of the Blues (Columbia/Legacy 65593) présente sur un CD une sélection de titres enregistrés par Willie Dixon entre 1945 et 1969. Les deux CD de *Willie Dixon : The Chess Box* (Chess MCD 16500) sont consacrés non pas à Willie Dixon le chanteur mais au compositeur et au producteur, son œuvre étant interprétée par d'autres artistes.

Gérard HERZHAFT

DODDS JOHNNY (1892-1940)

Le jazzman américain Johnny Dodds est, avec Sidney Bechet et Jimmie Noone, l'un des clarinettistes emblématiques du style New Orleans.

Né le 12 avril 1892 à La Nouvelle-Orléans, John Dodds grandit dans le bouillonnement musical qui règne dans cette ville des premiers temps du jazz. Il commence à jouer de la clarinette à l'âge de dix-sept ans, et se produit épisodiquement, de 1912 environ à 1919, au sein de l'orchestre de Kid Ory ; en 1917, il joue dans l'orchestre que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats qui naviguent sur le Mississippi. En 1920, il gagne Chicago, où il intègre le Creole Jazz Band de King Oliver, auquel il appartient jusqu'en 1924. Dans cet ensemble, l'un des plus soudés de son temps, il fournit un contrepoint exceptionnel aux parties qu'assurent les cornettistes King Oliver et Louis Armstrong.

Johnny Dodds dirige ensuite des orchestres à Chicago – notamment celui de Freddie Keppard, jusqu'en 1930 – et enregistre énormément, comme chef d'orchestre, comme accompagnateur de musiciens de blues ou encore comme sideman dans certaines des plus grandes formations de jazz de l'époque. Il participe ainsi à la gravure de chefs-d'œuvre du jazz, notamment avec les Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, qui marquent l'apogée du style New Orleans, ainsi qu'avec les combos du Hot Five ou du Hot Seven de Louis Armstrong à la fin des années 1920, contribuant aux premiers joyaux du style post-New Orleans. Il travaille souvent avec son frère, le batteur « Baby » Dodds. Dans les années 1930, il continue de diriger de petits groupes à Chicago mais réalise moins d’enregistrements après 1930. Il meurt le 8 août 1940, à Chicago.

À ses débuts improvisateur sensible et éloquent au sein d’ensembles, Johnny Dodds se fera également apprécier pour ses talents de soliste. Son style se distingue par sa sonorité âpre, une grande variété de sonorités dans les aigus, un ample vibrato dans le grave qui confère un caractère dramatique à ses lignes musicales. Il est un remarquable créateur de mélodies diatoniques teintées de blues et rehaussées par des attaques impérieuses. Johnny Dodds a profondément influencé Mezz Mezzrow, Buster Bailey et Claude Luter.

Parmi ses principaux enregistrements, citons *Perdido Street Blues* et *Too Tight Blues*, gravés avec les New Orleans Wanderers, *Wolverine Blues*, réalisé avec le trio de Jelly Roll Morton, ainsi qu’une série de plages dont il supervise l’enregistrement en 1928 et 1929 chez Victor, parmi lesquelles *Blue Clarinet Stomp, Weary City*, *Bull Fiddle Blues*, *Heah’ Me Talkin’*, *Too Tight* et *My Little Isabel*.

On pourra lire l’ouvrage de G. E. Lambert, *Johnny Dodds* (Cassell, Londres, 1961, réédité dans S. Green dir., *Kings of Jazz*, A. S. Barnes, South Brunswick, N. J., 1978).

E.U.

DOHNÁNYI ERNOou ERNST VON (1877-1960)

Pianiste et compositeur hongrois, né à Poszony (aujourd’hui Bratislava), Ernö Dohnányi commence très tôt à composer des œuvres qu’il rejettera ultérieurement. Élève d’Eugène d’Albert, il fait une carrière de virtuose international et occupe divers postes. Il enseigne à la Hochschule de Berlin (1905-1915) puis à l’Académie de musique de Budapest (1915-1919) dont il prend ensuite la direction (1919-1920). Il joue un rôle déterminant en faveur des jeunes compositeurs hongrois, surtout à la tête de l’orchestre philharmonique de Budapest dont il est le chef permanent (1919-1944). Il crée notamment plusieurs œuvres de Bartók et de Kodály. Ses activités pédagogiques sont interrompues par de fréquents séjours aux États-Unis (1925-1927). De 1931 à 1944, il dirige également la Radio hongroise et, à partir de 1934, le conservatoire Franz Liszt de Budapest. En 1948, il quitte son pays et séjourne en Argentine avant de se fixer aux États-Unis (1949) où il enseigne à l’université de Floride (Tallhassee).

Étonnant pianiste, il a été l’un des premiers à imposer l’intégrale des *Trente-Deux Sonates* de Beethoven. Son œuvre le rattache davantage à la tradition germanique : son sens de la construction et ses harmonies évoquent surtout Brahms. Sa composition la plus célèbre, *Variations sur une chanson enfantine* pour piano et orchestre (1913), est bâtie sur « Ah ! vous dirai-je, maman ! » Il a composé des opéras (*Tante Simona*, 1912 ; *La Tour du Voivod*, 1922 ; *Le Ténor*, 1929), des concertos pour piano, violon, violoncelle, harpe, deux symphonies, trois quatuors, des pièces pour piano (*Ruralia hungarica*, 1923-1924) et un *Credo hongrois* pour ténor, chœurs et orchestre. Le chef d’orchestre Christoph von Dohnányi (1929) est son petit-fils.

Alain PÂRIS

DOLPHY ERIC (1928-1964)

Après un apprentissage musical commencé en 1937, Eric Dolphy quitta la Californie en 1958 pour s'installer à New York. Il fut engagé à plusieurs reprises par Charlie Mingus et, en 1961, par John Coltrane. Il enregistra aux côtés de nombreux musiciens, dont Charlie Mingus, Ornette Coleman (*Free Jazz*) et Chico Hamilton. Les critiques l'ont maintes fois souligné : la musique de Dolphy, comme celle de Charlie Mingus, opère une brillante transition entre le be-bop et le free jazz. Multi-instrumentiste (il jouait de la clarinette, de la clarinette basse, du saxophone alto et de la flûte), ce musicien, emporté par une crise d'urémie à l'âge de trente-six ans, avant d'être allé jusqu'au bout de ses possibilités, s'appliqua d'abord à exaspérer l'aspect anguleux et discontinu du phrasé parkérien. Il instaurait ainsi une sorte de nouveau bop hérissé, fragmenté à l'extrême, bondissant sans crier gare à travers les octaves, tout en mettant au point, de façon apparemment contradictoire, un débit exceptionnellement fluide qui conférait à sa phrase capricante une remarquable flexibilité. Peut-être son génie fut-il justement de dépasser les oppositions entre le chaotique et le sinueux, la parole haletante et la parole sereine, le discours tronçonné et le discours suivi. Toujours est-il qu'en peu d'années il parvint ainsi à désarticuler de l'intérieur la phrase parkérienne, sans pour autant renoncer à une certaine conception du tracé, née avec le « Bird ». Simultanément, il cultivait avec beaucoup de naturel (son jazz ne porte nullement les stigmates d'une musique expérimentale) des audaces harmoniques et rythmiques (refus du tempo continu, par exemple) qui pouvaient passer, au regard des valeurs modernes établies, pour des aberrations. Par cette porte étroite allait s’engouffrer une avant-garde fascinée par le lyrisme convulsif, étranglé, griffé de celui qui en fut l’éclaireur.

Alain GERBER

DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

Introduction

Un phénomène, Plácido Domingo ? Certes, ne serait-ce que par la longévité vocale. Et par l'étendue du répertoire de celui qui s'affirme comme le meilleur ténor *lirico spinto* de son temps : près de cent vingt rôles, de Mozart à Wagner, de Verdi à Puccini. Sans oublier les zarzuelas, chères à son cœur, les créations – *Goya* de Menotti, *Divinas palabras* de García Abril, *Nicholas and Alexandra* de Drattell, *The First Emperor* de Tan Dun... – la direction d'orchestre, la responsabilité artistique d'illustres maisons d'opéra. Qui d'autre, dans l'univers de l'art lyrique, peut s'enorgueillir d'un tel palmarès ? S'il est bien un adage que Domingo fait mentir, c'est celui qui dit : « Bête comme un ténor ».

• Un enfant de la balle

Plácido Domingo naît à Madrid le 21 janvier 1941. Il est un enfant de la balle, un vrai. À peine sorti de l'adolescence, il se produit dans la compagnie que dirigent ses parents, eux-mêmes chanteurs. Au Mexique, où ces Espagnols se sont établis en 1949, leur répertoire d'opérettes et de zarzuelas fait la joie des mélomanes, et leur fils tient des petits rôles de baryton léger et de ténor, tandis que dans la capitale il étudie le piano, la direction d'orchestre, la composition, puis le chant. À l'Opéra de Mexico, où il est en troupe entre 1959 et 1961, il fait ses gammes avec quelques silhouettes : l'Empereur Altoum ou Pang (*Turandot* de Puccini), Borsa (*Rigoletto* de Verdi), le Remendado (*Carmen* de Bizet)... Mais, dès 1961 – il n'a que vingt ans –, il incarne à Monterrey *Alfredo* (*La Traviata* de Verdi) *;* et, en 1962, Rodolfo (*La Bohème* de Puccini) et Cavaradossi (*Tosca* de Puccini) lui sont offerts à Mexico, ainsi que Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart) et Edgardo à Fort Worth (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti).

Ces années d'apprentissage sont placées sous le signe de l'éclectisme (Mozart, le bel canto, le vérisme). Un goût de la diversité qui ne fera que s'accentuer par la force des choses puisque, de 1962 à 1965, engagé par l'Opéra national d'Israël à Tel-Aviv, le jeune homme n'affrontera pas moins de dix rôles nouveaux, passant du lyrisme de Nadir (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet) à l'héroïsme de Samson (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns).

Sa carrière prend un tournant décisif lorsqu'en 1965 le New York City Opera fait appel à lui pour Pinkerton (*Madama Butterfly* de Puccini) puis, en 1966, pour la première aux États-Unis de *Don Rodrigo* d'Alberto Ginastera (rôle-titre). C'est enfin, en 1968, l'entrée au prestigieux Metropolitan Opera de New York (il remplace Franco Corelli dans le rôle de Maurizio d'*Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea), ultime marche vers une notoriété internationale qui se développe à grande vitesse. Suivent les Arènes de Vérone (1969), la Scala de Milan, dont il ouvrira plusieurs saisons (la première fois en 1969, dans le rôle-titre d'*Ernani* de Verdi), le Covent Garden de Londres (Cavaradossi, 1971), l'Opéra de Vienne, celui de Paris (*Le Trouvère* de Verdi en 1973), le festival de Salzbourg (rôle-titre de *Don Carlo* de Verdi sous la direction d'Herbert von Karajan en 1975)...

• Un chanteur-comédien

À la fin de la décennie de 1970, Domingo est l'un des chanteurs les plus aimés du public et son activité discographique est intense. Il y a plusieurs raisons à cela. En premier lieu, sa voix de ténor *lirico spinto*. On peut trouver des timbres intrinsèquement plus suaves et plus solaires – celui de Luciano Pavarotti, par exemple –, l'aigu de Domingo n'est pas toujours facile – mais quand il sort aisément, il est irrésistible –, ses couleurs vocales sont plutôt graves et sombres – s'il devait comparer sa voix à une boisson, dit-il, ce serait au chocolat noir –, parfois proches de celles du baryton (il exploitera d'ailleurs cette tessiture, incarnant, au disque, le Figaro rossinien, et il envisage le rôle-titre de *Simon Boccanegra* de Verdi), mais elles sont infiniment dramatiques et expressives. Plácido Domingo est un comédien-né, qui brûle les planches et s'investit à fond dans ses rôles. L'hédonisme vocal ne l'intéresse pas ; même en concert, il joue, passionnément, intensément, tirant profit de son art musical, mais aussi d'un physique avantageux que pourraient lui envier certaines stars de l'écran – tout naturellement, il a été le héros de plusieurs films d'opéra destinés aux salles obscures. Ce formidable courant de sympathie qui s'établit entre le public et lui prend des proportions étonnantes lors des galas, comme ceux des « Trois Ténors », donnés avec ses amis Pavarotti et José Carreras, ou lors de soirées spéciales télévisées dans le monde entier. Ainsi, en 2006, à la Waldbühne de Berlin, gigantesque scène en plein air, avant la finale de la XVIII^{e} Coupe du monde de football, il a partagé la vedette avec Anna Netrebko et Rolando Villazón, pour le plus grand bonheur de milliers de fans déchaînés.

• Un homme-orchestre

En 1983, l'intrépide Plácido Domingo ajoute à son arc une nouvelle corde, en endossant la livrée de chef d'orchestre, un art qu'il n'a jamais cessé, depuis lors, de pratiquer, dans la fosse et au disque ;

ainsi, en 2006, il était à la tête de l'Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid pour le récital d'airs de zarzuelas enregistré par Villazón, lequel n'a jamais cessé de proclamer son admiration pour son illustre aîné. Comme si ces multiples fonctions ne lui suffisaient pas, Domingo est également directeur artistique des opéras de Washington (depuis 1996) et de Los Angeles (depuis 2000). Non content de cela, et toujours porté par sa générosité naturelle à se soucier du sort des jeunes artistes, il a créé en 1993 le concours Operalia, destiné à révéler de nouveaux interprètes. Dans la liste des lauréats, on relève des noms qui ont désormais fait leurs preuves : les ténors Rolando Villazón, Giuseppe Gipali, Giuseppe Filianoti, Daniil Shtoda, les barytons Ludovic Tézier, Stéphane Degout, les sopranos Nina Stemme, Inva Mula, Ana María Martínez, la mezzo-soprano Joyce DiDonato... Face à toutes ces responsabilités, il garde la tête froide et conserve son enthousiasme.

Parmi les créations lyriques auxquelles Plácido Domingo a participé, mentionnons la zarzuela *El poeta* (rôle-titre, 19 juin 1980), de Federico Moreno Torroba, *Goya*, qu'il a commandé à Gian Carlo Menotti pour l'Opéra de Washington (rôle-titre, Kennedy Center de Washington, 11 novembre 1986), *Divinas palabras* de Antón García Abril (pour la réouverture du Teatro Real de Madrid, le 18 octobre 1997), *Nicholas and Alexandra* de Deborah Drattell (rôle de Raspoutine, Opéra de Los Angeles, 14 septembre 2003, sous la direction de Mstislav Rostropovitch), *The First Emperor* de Tan Dun (rôle-titre de l'Empereur Qin, Metropolitan Opera de New York, 21 décembre 2006) ; le 30 juin 2008, il dirige, au Théâtre du Châtelet de Paris, la première de *The Fly*, de Howard Shore ; en 2010, il interprète le rôle de Pablo Neruda lors de la première mondiale de l'ouvrage *Il Postino*, du compositeur mexicain Daniel Catán.

Bibliographie

P. Domingo, *My First Forty Years*, Knopf, New York, 1983 (trad. de l'anglais par B. Vierne *Mes Quarante Premières Années,* Flammarion, Paris, 1984)
P. Domingo & H. Matheopoulos, *My Operatic Roles*, Little, Brown, Londres, 2000 (trad. de l'anglais par F. Vidal *Mes rôles d'opéra*, Grasset, Paris, 2001)
D. Snowman, *Plácido Domingo's Tales from the Opera*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1995 ; *The World of Plácido Domingo*, McGraw-Hill, New York, 1985.

Discographie sélective

Il est impossible de faire un choix raisonné dans une discographie aussi pléthorique que celle de Plácido Domingo et tout aussi impossible de citer ses innombrables récitals. Les choix sont donc subjectifs, mais une chose est sûre : au disque ou en vidéo, rien de ce que fait Domingo n'est inintéressant.
I. Albéniz, *Merlin* (le Roi Arthur), avec Carlos Álvarez (Merlin), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. José De Eusebio (Decca, 1979) ; *Pepita Jiménez* (don Luis), avec Carol Vaness (Pepita), Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dir. José De Eusebio (Deutsche Grammophon, 2004-2005)
G. Bizet, *Carmen* (Don José), avec Tatiana Troyanos (Carmen), London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti (Decca, 1975) ; avec Teresa Berganza (Carmen), London Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 1977)
T. Bretón, *La Dolores* (Lazaro), avec Elisabete Matos (Dolores), Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dir. Antoni Ros Marbà (Decca, 1998) ; *La Verbena de la paloma* (Julian), avec Maria Bayo (Susana), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. Antoni Ros Marbà (Auvidis, 1994)
G. Charpentier, *Louise* (Julien), avec Ileana Cotrubas (Louise), New Philharmonia Orchestra, dir. Georges Prêtre (Sony, 1976)
C. Gomes, *Il Guarany* (Pery), avec Verónica Villaroel (Cecilia), Orchestre de la Beethovenhalle de Bonn, dir. John Neschling (Sony, 1994)
C. Gounod, *Faust* (rôle-titre), avec Mirella Freni (Marguerite), Nicolai Ghiaurov (Méphistophélès), Orchestre de l'Opéra de Paris,

dir. Georges Prêtre (E.M.I., 1978)
M. Leigh, *Man of La Mancha*, extraits (Don Quichotte), avec Julia Migenes (Aldonza), American Theatre Orchestra, dir. Paul Gemignani (Sony, 1990)
P. Mascagni, *Iris* (Osaka), avec Ilona Tokody (Iris), Orchestre de la Radio bavaroise, dir. Giuseppe Patané (Sony, 1988)
J. Massenet, *Le Cid* (Rodrigue), avec Grace Bumbry (Chimène), Orchestre du New York City Opera, dir. Eve Queler (Sony, 1976)
J. Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* (Hoffmann), avec Joan Sutherland (Olympia, Antonia, Giulietta), Orchestre de la Suisse romande, dir. Richard Bonynge (Decca, 1971)
M. Penella, *El Gato montés* (Rafael), avec Verónica Villaroel (Solea), Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. Miguel Roa (Deutsche Grammophon, 1991)
G. Puccini, *La Bohème* (Rodolfo), avec Montserrat Caballé (Mimì), London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti (R.C.A., 1973)
J. Strauss, *La Chauve-Souris* (rôle d'Alfred et direction d'orchestre), avec Lucia Popp (Rosalinde). Orchestre de la Radio bavaroise (E.M.I., 1986)
R. Strauss, *La Femme sans ombre* (l'Empereur), avec Hildegard Behrens (la Teinturière), Julia Varady (l'Impératrice), José Van Dam (Barak), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti (Decca, 1989-1991)
G. Verdi, *Aida* (Radamès), avec Montserrat Caballé (Aida), Philharmonia Orchestra, dir. Riccardo Muti (E.M.I., 1974) ; *Un Ballo in maschera* (Riccardo), avec Katia Ricciarelli (Amelia), Renato Bruson (Renato), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Claudio Abbado (Deutsche Grammophon, 1980) ; *Don Carlo* (rôle-titre), avec Montserrat Caballé (Elisabetta), Shirley Verrett (Eboli), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Carlo Maria Giulini (E.M.I., 1970) ; *Ernani* (rôle-titre), avec Mirella Freni (Elvira), Renato Bruson (don Carlo), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Riccardo Muti (E.M.I., 1983) ; *La Forza del destino* (Alvaro), avec Leontyne Price (Leonora), London Symphony Orchestra, dir. James Levine (R.C.A., 1976) ; *La Traviata* (Alfredo), avec Ileana Cotrubas (Violetta), Orchestre de la Radio bavaroise, dir. Carlos Kleiber (Deutsche Grammophon, 1977)
R. Wagner, *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* (Walther), Orchestre de l'Opéra de Berlin, dir. Eugen Jochum (Deutsche Grammophon, 1976) ; *Lohengrin* (rôle-titre), avec Jessye Norman (Elsa), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti (Decca, 1985-1986) ; *Parsifal* (rôle-titre), avec Jessye Norman (Kundry), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir.

James Levine (Deutsche Grammophon, 1991-1992) ; *Tristan et Isolde* (Tristan), avec Nina Stemme (Isolde), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Antonio Pappano (E.M.I., 2004).

Vidéographie

G. Bizet, *Carmen* (Don José), avec Yelena Obraztsova (Carmen), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Carlos Kleiber (T.D.K., 1978)
U. Giordano, *Andrea Chénier* (rôle-titre), avec Gabriela Benackova (Maddalena), Piero Cappuccilli (Gérard), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Nello Santi (Deutsche Grammophon, 1981) ; *Fedora* (Loris), avec Mirella Freni (Fedora), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Gianandrea Gavazzeni (T.D.K., 1993)
R. Leoncavallo, *I Pagliacci* (Canio), avec Teresa Stratas (Nedda), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Georges Prêtre (Deutsche Grammophon, 1981)
G. Meyerbeer, *L'Africaine* (Vasco de Gama), avec Shirley Verrett (Selika), Orchestre de l'Opéra de San Francisco, dir. Maurizio Arena (Arthaus, 1988)
F. Moreno Torroba, *Luisa Fernanda* (Vidal), avec Nancy Herrera (Luisa), Orchestre du Teatro Real de Madrid, dir. Jesus Lopez-Cobos (Opus Arte, 2006)
G. Puccini, *La Fanciulla del West* (Dick Johnson), avec Barbara Daniels (Minnie), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Leonard Slatkin (Deutsche Grammophon, 1992) ; *Madama Butterfly* (Pinkerton), avec Mirella Freni (Cio-Cio-San), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, 1974) ; *Manon Lescaut* (Des Grieux), avec Renata Scotto (Manon), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine (Deutsche Grammophon, 1980) ; *Tosca* (Cavaradossi), avec Raina Kabaivanska (Tosca), New Philharmonia Orchestra, dir. Bruno Bartoletti (Deutsche Grammophon, 1976) ; *Turandot* (Calaf), avec Eva Marton (Turandot), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine (Deutsche Grammophon, 1987)
C. Saint-saëns, *Samson et Dalila* (Samson), avec Shirley Verrett (Dalila), Orchestre de l'Opéra de San Francisco, dir. Julius Rudel (Arthaus, 1980)
G. Verdi, *Otello* (rôle-titre), avec Kiri Te Kanawa (Desdemona), Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Georg Solti (Pioneer, 1992)
R. Wagner, *Lohengrin* (rôle-titre), avec Cheryl Studer (Elsa), Orchestre de l'Opéra de Vienne, dir. Claudio Abbado (Arthaus,

1990).

Films d'opéra

G. Bizet, *Carmen* (don José), avec Julia Migenes (Carmen), direction musicale Lorin Maazel, mise en scène Francesco Rosi (Gaumont, 1983)
G. Verdi, *Otello* (rôle-titre), direction musicale Lorin Maazel, mise en scène Franco Zeffirelli (M.G.M., 1985) ; *La Traviata* (Alfredo), avec Teresa Stratas (Violetta), direction musicale James Levine, mise en scène Franco Zeffirelli (Universal, 1982).

DOMINO FATS (1928-)

D’ascendance cajun, né à La Nouvelle-Orléans le 26 février 1928, Antoine Domino apprend très tôt le piano : il est influencé par Pete Johnson et Albert Ammons, maîtres du boogie-woogie. Après son travail en usine, il joue dans les clubs de Good Town, un quartier noir de La Nouvelle-Orléans particulièrement mal famé. Sa verve et son dynamisme attirent vite l’attention. Dave Bartholomew, un chef d’orchestre local réputé (il a joué de la trompette dans l’orchestre de Duke Ellington), engage Domino et ne tarit pas d’éloges sur celui qu’il considère comme un artiste plein d’avenir. Comme ce jeune pianiste est grassouillet, il compose pour lui *The Fat Man*, qu’il lui permet d’enregistrer en 1949 pour Lew Chudd, un producteur ambitieux qui est en train de lancer son label Imperial.

Le morceau s’inscrit d’emblée dans les dix premières places du Top 40 de rhythm and blues, réservé à la musique et à la clientèle noires, selon les canons ségrégationnistes alors en vigueur aux États-Unis. Ce succès ouvre la voie à de nombreux autres : *Going Home, Walking by Myself, Going to the River, Please Don’t Leave Me, Don’t You Know, Ain’t That a Shame, Blueberry Hill, I’m in Love Again, Blue Monday, My Blue Heaven, Walking to New Orleans, Mardi Gras in New Orleans, Don’t You Lie to Me, Hello Josephine...* Le style de Domino – désormais surnommé « Fats » en raison de sa corpulence comme de son premier succès –, bouillonnant, plein d’humour et de vitalité, est dans le moule du rhythm and blues de l’époque, ceux du Texan Amos Milburn ou de son compatriote louisianais, Professor Longhair. Quelques différences cependant : il chante avec un fort accent « français » cajun, ce qui, aux oreilles américaines, lui confère un charme spécial ; son jeu de piano puise aussi, et de plus en plus, dans le jazz New Orleans, les rythmes caraïbes et latins, la musique cajun, un assemblage irrésistible fondateur du rhythm and blues de La Nouvelle-Orléans, qui exercera une influence considérable sur la soul et le funk ; Fats Domino est aussi beaucoup plus jeune que ses concurrents, et son jeu de scène est bien moins marqué par le monde des ghettos noirs. Cela va lui permettre d'être parmi les tout premiers à devenir une vedette noire des hit-parades blancs. En particulier après 1955, lorsqu'un de ses succès, *Ain't That a Shame*, réussira même, et pour la première fois, à éclipser la mièvre version « blanche » de son titre, hâtivement enregistrée par le diaphane Pat Boone. Voici Fats Domino qualifié de « pionnier du rock'n'roll » aux côtés d'Elvis Presley ou de Bill Haley !

Domino, associé durant vingt ans à Dave Bartholomew – un tandem particulièrement avisé et inspiré –, passera progressivement des bars de La Nouvelle-Orléans aux scènes des grands festivals de rock, aux cabarets chics de Las Vegas et d'Hollywood, ainsi qu'au cinéma, où il chante le thème et fait une apparition très remarquée dans *The Girl Can't Help It* (*La Blonde et moi*, 1956), le célèbre film de Frank Tashlin qui a lancé Jayne Mansfield.

Après 1963 et la fin du label Imperial, Domino sent le besoin de souffler un peu, fait moins d'apparitions publiques, moins de disques. Il enregistre dans une veine bien plus variétés puis se contente de gérer son passé et sa légende, se produisant sporadiquement en tournées pour un public de nostalgiques de l'âge d'or du rock'n'roll.

Son œuvre la plus créative (1949-1963) a été largement rééditée sous divers emballages, le coffret *Fats Domino : Out of New*

Orleans (Bear Family) constituant une intégrale hautement recommandée.

Gérard HERZHAFT

DONATONI FRANCO (1927-2000)

Introduction

Au cours des deux dernières décennies du xx^e^ siècle, aucun compositeur contemporain n'aura vu sa renommée augmenter aussi rapidement et régulièrement que celle de l'Italien Franco Donatoni, qui a rayonné sur le monde musical durant plus de quarante ans. Son œuvre, étrange et trouble, s'inscrit parfaitement dans son époque. S'il a parfois violemment rejeté l'histoire, Donatoni a en effet toujours conservé un sens très aigu de l'historicité de la situation de la musique qui lui a fait prendre conscience que l'on ne compose pas n'importe quelle musique à n'importe quel moment.

• Compositeur et pédagogue

Franco Donatoni naît le 9 juin 1927 à Vérone. Il commence à jouer du violon à l'âge de sept ans et, dès la fin de ses études secondaires, décide de se consacrer entièrement à la musique. Il étudie la composition avec Ettore Desderi, au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, puis avec Lino Liviabella, au Conservatoire Giovanni Battista Martini de Bologne, où il obtient des diplômes de chef de chœur en 1950 et de composition en 1951. Il part alors pour Rome afin de se perfectionner auprès d'Ildebrando Pizzetti à l'Accademia nazionale di Santa Cecilia et fréquente en 1954, 1956, 1958 et 1961 les cours d'été de Darmstadt, où sa rencontre avec Bruno Maderna va être déterminante. Sa vie durant, et parallèlement à son activité de compositeur, Donatoni transmettra son savoir : il enseignera dans les conservatoires de Bologne, de Turin et de Milan, à l'université de Bologne et à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne ; il deviendra en 1978 titulaire de la chaire de composition à l'Accademia nazionale di Santa Cecilia de Rome. Il meurt à Milan le 17 août 2000.

• L'aléatoire comme renoncement

On peut distinguer plusieurs phases dans le parcours original de ce compositeur. Son langage musical s'apparente d'abord à ceux de Stravinski ou de Bartók (*Composizione in quattro movimenti*, pour piano, 1955). Puis il s'oriente vers une musique qui, outre quelques principes d'inspiration sérielle, incorpore le hasard, lié à une symbolique fort personnelle dans le jeu des nombres ; l'influence de John Cage est à cet égard manifeste dans des pièces comme *Quartetto II*, pour quatuor à cordes (1958), *Strophes*, pour orchestre (1959), *For Grilly*, « improvisation » pour sept instruments, ou *Sezioni*, « invention » pour orchestre (1960). Donatoni se rallie d'autant plus facilement à l'aléatoire – symbole de l'opposition entre ordre et chaos –, dont la pratique se développe dans les années 1960, qu'il y trouve un fondement à son malaise existentiel : en dissociant le matériau musical de l'acte qui le transforme, cette démarche représente pour lui une façon d'abdiquer la responsabilité qu'implique normalement l'acte de composer ; en d'autres termes, c'est une manière de renoncer à l'écriture. C'est également à cette époque qu'il inaugure une nouvelle conception formelle qu'il utilisera toute sa vie, la forme à panneaux : ce type d'écriture implique une conception du temps où l'instant s'éternise, abolissant ainsi le passé et le futur ; le temps, simplement soumis à des changements de perspective, apparaît alors comme suspendu, ne trace plus une trajectoire tendue mais dessine désormais une spirale.

Cette notion de panneau représente ainsi une alternative à celle qui avait prévalu avec le développement du système tonal. Cette conception est très caractéristique de la pensée de l'après-guerre, marquée par le rejet de l'histoire, dont les calamités ne sont plus imputées au hasard ou au destin mais mettent directement en cause la responsabilité humaine. Le désir d'échapper au poids du passé se manifeste chez Donatoni par des actes d'émancipation et de libération du matériau. Naissent alors des partitions comme *Puppenspiel II*, pour flûte et orchestre (1966), *Doubles II*, pour grand orchestre (1970), *Quarto Estratto*, pour huit instruments (1974).

Au début des années 1970, Donatoni étend l'utilisation du hasard, qu'il combine avec une recherche contrapuntique très rigoureuse, aboutissant avec *To Earle two*, pour orchestre (1971-1972), à une composition dont la matière est quasi inerte ; il réalise ainsi son projet de non-œuvre. Morte avant même de naître, la non-œuvre touche par sa fuite.

• Le retour à l'écriture

Dans les œuvres postérieures à *To Earle two*, le compositeur semble se réconcilier avec l'écriture et on trouve l'évocation du motif sur le nom de Bach (*si* bémol, *la*, *do*, *si*) dans *Voci*, pour grand orchestre (1972-1973). Cette nouvelle orientation confère plus de souplesse à ses compositions et correspond à un double intérêt : pour l'instrument solo – *Clair*, pour clarinette (1980) ; *Lame*, pour violoncelle (1982) ; *Lem*, pour contrebasse (1982) – et pour la voix (*Arie*, pour voix de femme et orchestre, 1978).

L'indécision que Donatoni éprouvera toute sa vie l'amènera à une remise en cause permanente de l'authenticité et de la véracité de soi. Comme ses formes, ses figures recourent à l'écriture automatique : dans la plupart de ses compositions, il laisse libre cours à sa plume, qui le guide dans l'impulsion du moment. Par cette manière de concevoir l'acte créateur, il échappe au structuralisme des années 1960.

Dans sa génération, Donatoni est un des très rares compositeurs à présenter une trajectoire ascendante, phénomène que son insatisfaction permanente et son sens de l'autocritique frôlant parfois la pathologie expliquent facilement.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

F. DONATONI, *Questo*, Adelphi Edizioni, Milan, 1970 ; *Antecedente X, Sulle la difficoltà del comporre, ibid.*, 1980 ; *Il Sigaro di Armando, Scritti 1964-1982*, Spirali Edizioni, Milan, 1982 ; *In-oltre*, Edizioni L'obliquo, Brescia, 1988.

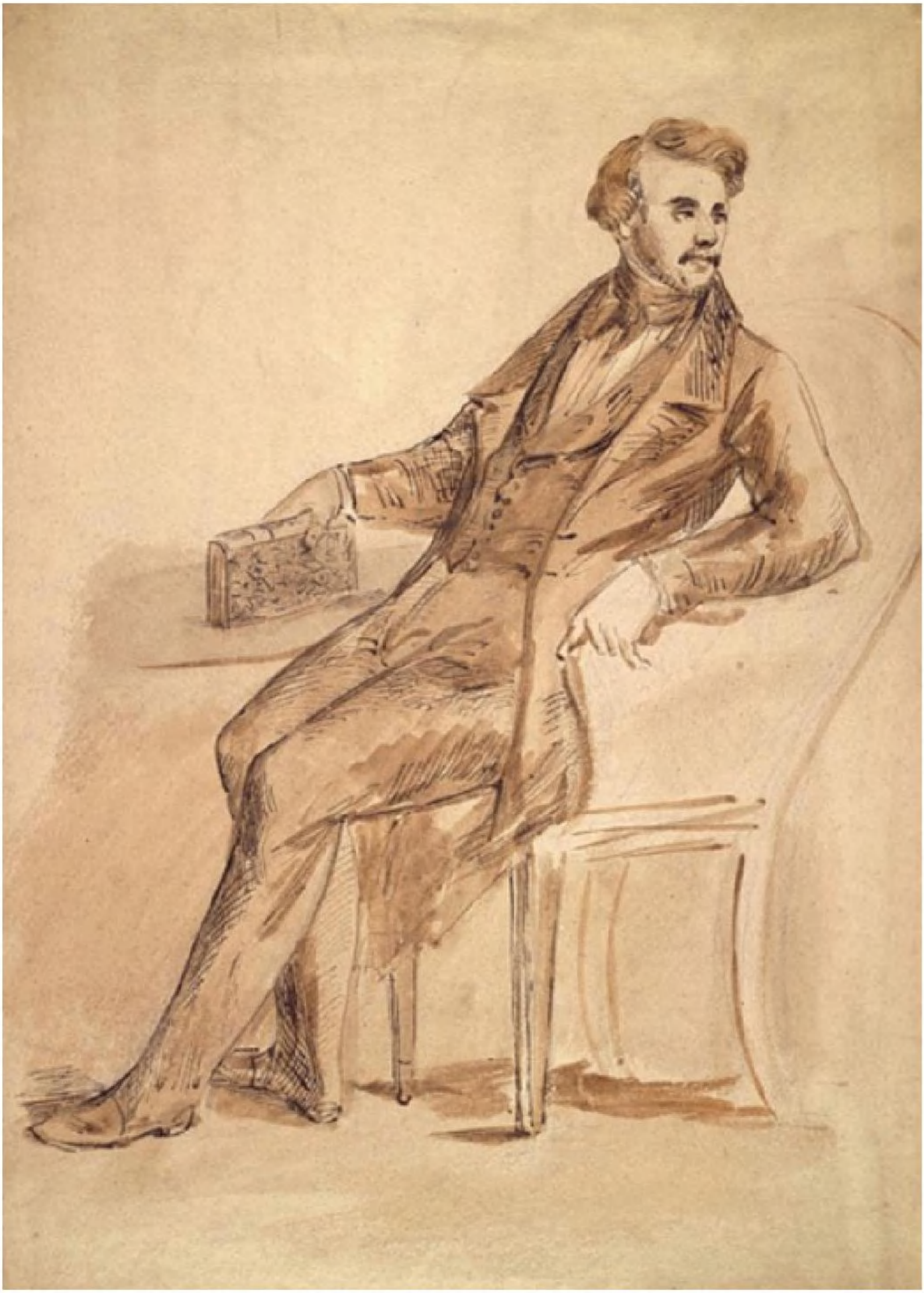
Études

R. CRESTI, *Franco Donatoni*, Suvini Zerboni, Milan, 1982
M. R. DE LUCA, *Impronte sul Novecento : Berio, Clementi, Donatoni, Scelsi*, Bonanno, Acireale, 2004
G. MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, Targa Italiana, Milan, 1989
E. RESTAGNO dir., *Donatoni*, E.D.T., Turin, 1990
A. THOMASSIN, *Franco Donatoni. Problématique et caractéristique de l'écriture musicale ; originalité stylistique de l'œuvre dans le contexte de l'époque*, thèse de l'E.H.E.S.S.-I.R.C.A.M., Paris, 1996.

DONIZETTI GAETANO (1797-1848)

Introduction

Les destinées douloureuses de Gaetano Donizetti et de son quasi-contemporain Vincenzo Bellini – le premier a sombré dans la folie, le second est mort très jeune dans des circonstances demeurées mystérieuses – ne doivent pas cacher l’essentiel : un savoir-faire exemplaire qui assure à l’œuvre de l’un et de l’autre une stabilité et une cohérence que n’ont eues ni celle de Rossini ni celle, plus ouverte sur l’avenir, de Verdi.



Gaetano Donizetti. *Le compositeur italien Gaetano Donizetti vers 1835, à l'époque de la création de Lucia di Lammermoor. Dessin à la plume rehaussé de lavis.*

Copyrighted material

• De Naples à Paris

Domenico Gaetano Maria Donizetti naît à Bergame (alors en république Cisalpine) le 29 novembre 1797. Ses quelque soixante-dix ouvrages lyriques, composés en moins de trois décennies, ne doivent pas éclipser une production qui a touché à tous les genres et à toutes les formes : il laisse notamment un important corpus de musique sacrée, des cantates, de la musique de chambre, des pièces pour orchestre... Ses premiers ouvrages représentés (parmi lesquels *Enrico di Borgogna,* 1818 ; *La Zingara,* 1822 ; *L'Ajo nell'imbarazzo,* 1824 ; *L'Esule di Roma,* 1828 ; *Elisabetta al castello di Kenilworth,* 1829) reflètent encore l'influence de Rossini. *Anna Bolena* (1830), qui témoigne pour la première fois de son originalité créatrice, lui vaut son premier triomphe ; cet ouvrage, ses deux grands opéras bouffes – *L'Elisir d'amore* (1832) et *Don Pasquale* (1843) – et *Lucia di Lammermoor* (1833) constituent ses quatre incontestables chefs-d'œuvre. Après avoir vécu à Naples – où il est directeur musical des théâtres royaux de 1828 à 1838 –, Donizetti se fixe en octobre 1838 à Paris. De ses cinq opéras sur des livrets français se détachent *La Fille du régiment* et *La Favorite,* présentés respectivement à l'Opéra-Comique et à l'Opéra en 1840. Le Kärntnertortheater de Vienne entend *Linda di Chamounix* en 1842 et *Maria di Rohan* en 1843. Mais, atteint d'une paralysie générale et de troubles mentaux qui nécessitent en 1846 son internement à l'hôpital psychiatrique d'Ivry, près de Paris (il est depuis longtemps syphilitique), Donizetti est ramené à l'automne de l'année suivante dans sa ville natale, où il meurt, le 8 avril 1848.

• Un nonveau lyrisme

La dizaine d'opéras qu'a laissés Bellini témoigne d'une continuité qui, à beaucoup d'égards, donne l'impression d'un même opéra perpétuellement recommencé. Plus variée, plus inégale, plus abondante aussi, la production de Donizetti se coule aisément dans un moule éprouvé : après une ouverture – ou *sinfonia* –, une *introduzione* mettant en place le chœur, comme dans la tragédie antique, avec l'entrée retardée de la *prima donna* et la succession des numéros.

Un tel art repose sur la juxtaposition plus que sur le renouvellement constant dans le développement. Une belle invention mélodique peut être exposée de manière brève, presque fugitive. Les scènes s'organisent en plusieurs mouvements enchaînés (la confrontation suivant le sextuor, à l'acte II de *Maria Stuarda*). Cette juxtaposition, qui incite le musicien à jeter comme à pleines poignées ses inventions mélodiques, explique les reprises de motifs à l'intérieur d'un même opéra, ou même d'un opéra à l'autre. Dans *Linda di Chamounix* (1842), Donizetti fait chanter de nouveau, à la fin de l'ouvrage, le duo de Linda et de Carlo tel qu'ils l'avaient chanté au premier acte ; et, par un puissant effet dramatique, c'est à ce moment-là que la raison revient à la jeune fille.

Le bel canto, chez Donizetti comme chez Bellini, est l'expression pure des passions. Ce serait abaisser l'art de Donizetti, et tout aussi bien celui de Bellini, que de le réduire à ce mélodrame qui fut en vogue à Paris au début du XIX^{e} siècle. Leur œuvre n'est attardée ni dramatiquement ni musicalement. Elle est dominée par la hantise de la démence, qui fut bien, dans le cas de Donizetti, une hantise personnelle. Ici, le sommeil de la raison n'engendre pas de monstres, comme dans les *Caprichos* de Goya. Il crée un état de latence d'où resurgira, éclatante, une lumière finale. C'est la longue, l’immense scène de la folie, à l’acte III de *Lucia*, « grand morceau de bravoure pour soprano », écrit Gustave Kobbé, « qui a le mérite de s’incorporer parfaitement à l’action ». Il n’y manque ni la reprise (celle du duo d’amour du premier acte entre Edgardo et Lucia), ni l’effet pathétique des larmes du désespoir, ni le jeu de la flûte qui s’enroule à la voix, ni la strette finale, renouvelant l’effet de cabalette.

• Lucia di Lammermoor

Dramma tragico en trois actes sur un livret de Salvatore Cammarano, d’après le roman de Walter Scott *The Bride of Lammermoor* (1819), *Lucia di Lammermoor* est créé triomphalement au Teatro San Carlo de Naples le 26 septembre 1835. Beaucoup plus que Bellini, Donizetti (qui avait assisté à la première des *Puritains* et qui admirait cet ouvrage) est soucieux, sinon de pittoresque, du moins de ce que François-René Tranchefort a appelé des « ambiances appropriées ». Ainsi le chœur des chasseurs au premier acte, l’atmosphère d’orage au début du deuxième, au troisième le duel entre Enrico Ashton, le frère de Lucia, et l’homme qu’elle aime, Edgardo.

Mais jamais l’ambiance n’est traitée pour elle-même, et c’est l’erreur de certains metteurs en scène que de le laisser croire. *Lucia di Lammermoor* est d’abord un terrible drame de la rivalité amoureuse qui oppose Edgardo et celui à qui la jeune fille refuse d’être mariée d’autorité, l’ennemi juré d’Edgardo, Lord Arturo Bucklaw. La tension est telle et devient si insupportable qu’en pleine fête nuptiale – si c’en est une –, on annonce que Lord Arturo a été poignardé par Lucia. Comme tant d’autres héroïnes du second bel canto, celle-ci sombre dans la folie et, dans un long et sublime délire, qui nous vaut le plus bel air de la partition, imagine l'autre scène, celle de son mariage avec Edgardo.

Paul Scudo, qui considère que *Lucia di Lammermoor* est indiscutablement le chef-d'œuvre de Donizetti, a loué l'atmosphère de l'introduction où se dessine le caractère vigoureux de Enrico Ashton, le sextuor dans le finale du premier acte où « chaque mot est un sanglot de douleur qui vous remue jusqu'au fond de l'âme », l'air final d'Edgardo expirant au pied du château de sa bien-aimée. Le célèbre ténor Napoleone Moriani, rapporte-t-il, « a fait courir toute l'Italie avec ce morceau [...] : on aurait dit, en l'écoutant, une mélodie de Platon chantée par une âme chrétienne ».

C'est au théâtre de Rouen, et alors que l'œuvre est donnée en version française, que madame Bovary assiste à une représentation de *Lucie de Lammermoor*. Edgardo n'y est que Lagardy, « cabotin diplomate » doué d'un « bel organe », d'un « imperturbable aplomb » – une « admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador ». La magie opère pourtant sur Emma, du moins pendant quelque temps, car la scène de la folie ne l'intéresse pas. Au fond, elle n'a eu d'yeux que pour l'amant idéal, mais vulgaire, dont son existence lui a fourni et lui fournira encore des approximations diversement trompeuses. Flaubert, en 1857, jugeait peut-être que l'heure de Lucia était passée...

• Une nouvelle expression des passions

L'art de Bellini mélodiste est bien connu. Il a su, aussi, conjuguer l'instrument et la voix dans des moments lyriques exceptionnels où le temps semble comme suspendu dans le « gel » ou dans l'extase : que l'on songe, bien sûr, à « Casta diva », la longue invocation de Norma à la lune. Donizetti n'est pas en reste, même si, dans la conduite de l’orchestre, il lui arrive de sombrer dans la pompe et dans la vulgarité. Grand mélodiste lui aussi, il porte à un point extrême de perfection le second bel canto quand il ménage ces moments extatiques qui permettent au chanteur d’atteindre au sommet de son art : l’air d’Essex, « Come uno spirito angelico », au troisième acte de *Roberto Devereux* (1837), la vision « Al dolce guidami » dans *Anna Bolena* (1830) ou la magnifique scène de *Parisina d’Este* (1833), opéra oublié dont Montserrat Caballé a su révéler les immenses beautés.

Paul Scudo, critique parfois dur, mais le plus souvent lucide, notait à la mort de Donizetti, en 1848 (« Donizetti et l’école italienne depuis Rossini »), que le caractère de l’école italienne s’était modifié depuis que Rossini n’écrivait plus. « L’influence de la littérature étrangère », faisait-il observer, et celle « des nouvelles théories sur l’art dramatique, ont excité les compositeurs du pays de Cimarosa à rechercher l’expression violente de la passion, à délaisser la peinture des sentiments aimables et délicats pour celle des sombres emportements de l’âme ». Le second bel canto n’évoluait pas pour autant vers un *Sturm und Drang* à l’italienne. Mais, remarquait encore Scudo, « une sorte de mysticisme s’est emparé de l’imagination sereine des Italiens ». Leurs mélodies sont devenues plus sobres, d’un accent plus intime et plus tendre, sans dommage pour la force dramatique, parfois durcie, il est vrai, exagérée même, moins pour complaire au public que par un phénomène de compensation.

Pierre BRUNEL

Bibliographie

W. Ashbrook, *Donizetti*, 2 vol., Cassel, Londres, 1964, 1965 ; *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, Cambridge

(G.-B.), 1982
P. BARBIER, *À l'opéra au temps de Rossini et de Balzac*, Hachette, Paris, 2003
J. N. BLACK, *Donizetti's Operas in Naples, 1822-1848*, Donizetti Society, Londres, 1982
R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Florence-Fiesole, 1983, nouv. éd. 1996 (trad. de l'italien par H. Pasquier, *Histoire du bel canto*, Fayard, Paris, 1987)
G. GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti : vita e musiche*, Fratelli Bocca, Milan, 1937
P. KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard, Paris, 2003
G. KOBBÉ, *Tout l'opéra*, coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999
P. MIOLI, *Donizetti, 70 melodrammi*, E.D.A., Turin, 1988
C. OSBORNE, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1996
D. PISTONE, *L'Opéra italien au XIX^{e} siècle*, Honoré Champion, Paris, 2000
P. SCUDO, *Critique et littérature musicales*, Hachette, Paris, 1856, rééd. Minkoff, Genève, 1986
R. STEINER-ISENMANN, *Gaetano Donizetti. Sein Leben und seine Opern*, Hallweg, Berne-Stuttgart, 1982
STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, 1824, rééd. coll. Folio, Gallimard, Paris, 1992.
L'Avant-scène opéra : « L'Élixir d'amour », n° 95, 1996 ; « Don Pasquale », n° 108, 1988 ; « La Fille du régiment », n° 179, 1997 ; « Maria Stuarda », n° 225, 2005 ; « Lucia di Lammermoor », n° 233, 2006.

DOORS

Groupe américain de rock. Né à Melbourne, en Floride, le 8 décembre 1943, Jim Morrison, de son vrai nom James Douglas Morrison, est le fils d'un officier supérieur de l'U.S. Navy qui a fait la guerre au Japon et en Corée. Le futur chanteur des Doors se distingue par son goût pour les artistes et les écrivains en rupture : Faulkner et les poètes de la *beat generation*, Céline, Sade et les « maudits » du siècle précédent comme Whitman, Baudelaire, Nietzsche ou Rimbaud. Il est curieux de psychanalyse jungienne et de chamanisme, et se passionne pour ces « portes » qui ouvrent sur l'autre côté de la vie. Il emprunte leur symbolique à la tradition mystique liée à l'usage des drogues qu'avait illustrée en 1954 l'essai *The Doors of Perception* (*Les Portes de la perception*) d'Aldous Huxley, dont le titre était inspiré par des vers de William Blake dans son poème *The Marriage of Heaven and Hell* : « *If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.* » L'alcool et le L.S.D. le happent très tôt, et c'est par le dessin, le cinéma et l'écriture qu'il exprime à la fois ses visions et sa haine pour toute autorité castratrice. En 1965, il rencontre Ray Manzarek (Raymond Daniel Manczarek,1935-2013), qui a déjà formé un groupe de rock. Les deux hommes communient dans le rêve d'une musique totale, où le jazz mêlé à la poésie, au rock et au blues ouvrirait sur la révélation transcendantale. Le groupe est formé à l'été de 1965.

Les débuts ne sont pas faciles, mais la chance sourit au duo en la personne de Jac Holzman, du label Elektra : l'interprétation sur scène de *Light My Fire* entraîne la signature d'un contrat et débouche sur l'album *The Doors* en janvier 1967. Les musiciens sont déjà célèbres, tout comme la beauté démoniaque du chanteur, amateur de femmes à la voix coléreuse et chamanique et que son producteur Paul A. Rothchild fournit libéralement en substances diverses. Si le batteur John Densmore (né le 1er décembre 1944 à Los Angeles) ne retient guère l'attention, on est frappé par la phrase mélodique des claviers de Manzarek, aérienne et obsessionnelle, les sonorités jazzy de la guitare de Robbie Krieger (Robert Alan Krieger, né le 8 janvier 1946 à Los Angeles). On y trouve les morceaux restés parmi les plus célèbres du groupe : *Light My Fire, Break on Through (To the Other Side)* ou *The End*, euregistré en une seule prise de dix minutes, et dont le titre emblématique ferait imaginer le Bardamu de Céline et le Malone de Beckett retrouvant les bluesmen de la terre entière pour dire les défaites de la volonté et de l'amour.

Les concerts se déroulent selon une scénographie proche du Living Theater, dont c'est alors la période de gloire, et Morrison aime pratiquer la provocation violente. Dans le même mouvement s'enregistre *Strange Days* (octobre 1967), avec dix morceaux parmi lesquels *People Are Strange*, *Moonlight Drive* et les onze minutes de *When the Music's Over*, qui prolonge les accents tragiques de *The End*. À la suite d'incidents graves avec la police, Morrison est arrêté. Son contentieux avec l'ordre public, le système, l'alcool et la drogue alimente sa foncière mélancolie. Il s'engage alors dans le mythe d'un reptile qui deviendrait la figure tutélaire d'une cosmogonie de l'obscur : il veut intituler le troisième album des Doors *The Celebration of The Lizard* ; ce sera en fait *Waiting for the Sun* en juillet 1968. Le titre *Celebration of The Lizard* sera repris dans *Absolutely Live* deux ans plus tard : il fait entendre la voix de Jim Morrison quand elle est parole de pure poésie.

Jusqu'à la parution en juillet 1969 de *The Soft Parade*, sans doute le plus incertain de tous les albums des Doors, les scandales se multiplient et la guerre avec Elektra ou entre les musiciens s'exacerbe. Morrison n'est plus qu'un alcoolique suicidaire, dont le visage bouffi et barbu a ruiné l'image du jeune dieu que les posters avaient popularisée moins de trois ans auparavant. C'est pourtant à cette période qu'il revient à ce qui est pour lui l'essentiel : la poésie (avec le recueil de poèmes *The New Creatures*, qui évoque Lovecraft ou Jérôme Bosch), la réflexion sur les arts visuels (avec un autre recueil de poèmes, *The Lords. Notes on vision*, avril 1969) ou le cinéma (l'extraordinaire court-métrage *Feast of Friends*, mai 1969). En février 1970, l'album *Morrison Hotel* renoue avec le pathos créateur en alternant les rocks-blues puissants (*Roadhouse Blues, You Make Me Real, Waiting for the Sun...*) et les mélodies tendres (*The Spy, Blue Sunday, Indian Summer...*). Mais la lumière noire se fait encore plus aveuglante : condamnation à six mois de prison pour attentat aux bonnes mœurs, concerts bâclés, enfer au quotidien. Seuls instants de bonheur volés à ce naufrage : la lecture publique de poèmes, qui sera reprise dans l'album *An American Prayer*, un collage sonore posthume que réaliseront les trois Doors survivants. Le miracle, c'est *L.A. Woman* (1971), qui aurait pu être le dernier bafouillage d'une épave, et qui offre à l'inverse des chefs-d'œuvre comme le morceau éponyme, *The Changeling* ou *Riders on the Storm*. La voix agressive et hypnotique crée chez l'auditeur, pour la dernière fois, cette émotion singulière, et sera vainement imitée par d'innombrables épigones. Alors qu'il a fui les États-Unis pour retrouver à Paris son amie Pamela Courson, Jim Morrison meurt le 3 juillet 1971, probablement d'une prise inhabituelle d'héroïne. Il a vingt-sept ans.

La postérité des Doors est immense. Il faut moins la chercher à travers les disques réalisés sans Morrison (*Other Voices*, octobre

1971 ; *Full Circle*, septembre 1972), que dans la publication de *An American Prayer* (novembre 1978), la circulation frénétique de centaines d'albums pirates, la parution en 1980 par Jerry Hopkins et Danny Sugerman d'une biographie (*No One Here Gets Out Alive*), le film *The Doors* réalisé en 1991 par Oliver Stone (avec Val Kilmer dans le rôle de Jim Morrison). Dans la dévotion, aussi, à laquelle se livrent depuis des décennies les fans autour de la tombe du chanteur au cimetière parisien du Père-Lachaise. À réécouter l'œuvre dans son ensemble, on est pourtant étonné par l'entrain, la fraîcheur et l'énergie joyeuse de nombre de mélodies des Doors. Il n'empêche que, sous le signe tour à tour de l'excès dionysiaque et du triomphe de Thanatos, on les identifia à la face obscure des années 1960 (en 1979, Coppola choisira *The End* pour l'illustration sonore du générique de son *Apocalypse Now* sur la guerre du Vietnam), celle des drogues dures et d'un romantisme du chaos qui fit s'abîmer dans le néant le cri du papillon.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

J. DENSMORE, *Riders on the Storm : My Life with Jim Morrison and The Doors*, Delacorte Press, New York, 1990
J. HOPKINS & D. SUGARMAN, *No One Here Gets Out Alive*, 1980, nouv. éd., Warner Books, New York, 1995
R. MANZAREK, *Light My Fire, My Life with The Doors*, Diane Publishing, New York, 1998.

DORATI ANTAL (1906-1988)

Antal Dorati était l'un des ultimes représentants d'une école de chefs d'orchestre d'origine hongroise (Fritz Reiner, George Szell, Eugene Ormandy) dont l'essentiel de la carrière s'est déroulé sur le nouveau continent, où ils ont joué un rôle important de bâtisseurs.

Antal Dorati naît à Budapest le 9 avril 1906 dans une famille d'origine paysanne ; son père, violoniste, est membre de l'Orchestre philharmonique ; sa mère enseigne le piano et le violon. Il entre à l'Académie de musique de Budapest en 1920 et y étudie le piano, le violoncelle, la direction d'orchestre et la composition avec Leo Weiner, Zoltán Székely, Béla Bartók et Zoltán Kodály, ce dernier l'initiant à la collecte des chants populaires hongrois. Il travaille également la philosophie à l'université de Vienne. Il fait ses débuts de chef d'orchestre à l'Opéra de Budapest où il est le plus jeune chef assistant (1924-1928). Il attire déjà l'attention sur lui en dirigeant, en 1928, les premières auditions en Hongrie du *Chant du rossignol* et d'*Œdipus Rex* d'Igor Stravinski. La même année, Fritz Busch l'engage comme assistant à Dresde, puis il est nommé premier chef à Münster (1929-1932).

Entre 1933 et 1941, sa carrière est étroitement liée aux activités des Ballets russes de Monte-Carlo, dont il est d'abord second chef puis, à partir de 1938, directeur musical. Après avoir quitté définitivement l'Allemagne nazie, il parcourt le monde avec cette compagnie de ballet, dirige également à la radio australienne (A.B.C., Sydney, 1938-1940) et se fixe à New York en 1941 où il est nommé directeur musical de l'American Ballet Theatre (1941-

1945). En 1941-1942, il occupe la même fonction auprès de la New York Opera Company. Il prend ensuite la direction de l'Orchestre symphonique de Dallas, qu'il réorganise totalement (1945-1949), puis il succède à Dimitri Mitropoulos comme chef permanent de l'Orchestre symphonique de Minneapolis (1949-1960, directeur musical à partir de 1954), avec lequel il enregistre l'essentiel du répertoire pour les firmes Mercury et Philips. Il acquiert la nationalité américaine en 1947. Il mène parallèlement une importante carrière de chef invité en Europe et commence, dès 1946, une étroite collaboration avec l'Orchestre symphonique de Londres, qui sera également marquée par de nombreux enregistrements. En 1957, il est nommé président d'honneur de la Philharmonia Hungarica, orchestre constitué de musiciens hongrois réfugiés en Autriche puis en Allemagne fédérale après les événements de Budapest de 1956. Lorsqu'il quitte Minneapolis en 1960, il reçoit une bourse de la fondation Ford, qui lui permet d'étudier en Europe la musique italienne baroque et préclassique.

En 1962, il fait ses débuts à Covent Garden dans *Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov, mais sa carrière restera essentiellement symphonique. Entre 1963 et 1967, il est chef permanent de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. À partir de 1966 commence une étroite collaboration avec l'Orchestre philharmonique d'Israël. Puis Dorati est nommé chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Stockholm (1966-1974), directeur musical du National Symphony Orchestra de Washington (1970-1976), du Royal Philharmonic Orchestra de Londres (1975-1978) et de l'Orchestre symphonique de Detroit (1977-1981). Il cesse alors progressivement de diriger et meurt en Suisse, où il s'était fixé à Gerzensee, près de Berne, le 12 novembre 1988.

Antal Dorati laisse une discographie impressionnante : plus de cinq cents microsillons gravés, deux millions d'exemplaires vendus dès 1963... Entre 1970 et 1974, il avait réalisé avec la Philharmonia Hungarica l'enregistrement intégral des cent quatre symphonies de Joseph Haydn, dont un million d'exemplaires avaient déjà été vendus en 1974. Il avait également entrepris une intégrale des opéras de Haydn, malheureusement inachevée. Doué d'une étonnante précision rythmique et d'une fabuleuse mémoire, il se définissait lui-même comme un « médecin de l'orchestre ». Mais il laissera surtout le souvenir d'un bâtisseur d'orchestres : les orchestres de Dallas, de Minneapolis et de Washington lui doivent leur situation actuelle grâce à la solidité des bases qu'il a jetées ; il a également joué un rôle déterminant dans la vie de l'Orchestre symphonique de Londres au cours des années1950. Il a largement contribué à la diffusion de la musique de Béla Bartók et de Zoltán Kodály, mais aussi de celle d'Igor Stravinski, de Luigi Dallapiccola ou d'Olivier Messiaen. Il a créé des œuvres de Paul Hindemith (*Sinfonia serena*, 1947), Béla Bartók (*Concerto pour alto*, 1949), Richard Rodney Bennett, Roberto Gerhard, Serge Nigg, Gunther Schuller, Sándor Veress, Roman Vlad, Heimo Erbse et William Schuman.

Sa carrière de chef d'orchestre n'a jamais entravé ses activités de compositeur et il laisse une production importante : *Le Chemin de la Croix*, sur un texte de Paul Claudel (1954), *Missa brevis*, pour chœur et percussion (1958), *The Two Enchantments of Li Tai Pe*, cantate pour baryton et ensemble instrumental (1958), *Madrigal Suite*, pour chœur mixte et orchestre sur d'anciennes prières et proverbes celtiques (1963), *Chamber Music*, lieder sur des poèmes de James Joyce, *The Voices*, cycle de lieder pour basse et orchestre sur des poèmes de Rainer Maria Rilke (1978), deux symphonies, un concerto pour piano (écrit pour sa femme, Ilse von Alpenheim,

1975) et un concerto pour violoncelle (1976). Il est aussi l’auteur d’un ballet sur des valses de Johann Strauss, *Graduation Ball* (« Le Bal des cadets », 1940), qui a fait le tour du monde.

on pourra consulter son autobiographie, *Notes of Seven Decades,* Hodder & Stoughton, Londres, 1979.

Alain PÂRIS

DORHAM KENNY (1924-1972)

Le jazzman américain Kenny Dorham – trompettiste et chef d’orchestre – est un pionnier du be-bop, renommé pour la pureté de son style et son lyrisme.

McKinley Howard Dorham, né le 30 août 1924 à Fairfield, au Texas, commence à jouer de la trompette au lycée, puis fréquente l’université noire de Wiley College, à Marshall (Texas). Entre 1945 et 1948, il joue dans plusieurs big bands, parmi lesquels ceux de Russell Jacquet, de Dizzy Gillespie, de Billy Eckstine, de Mercer Ellington et de Lionel Hampton, avant de remplacer en décembre 1948 Miles Davis dans le quintette de Charlie Parker, au sein duquel il se produira jusqu’en 1950. En 1953, il met sur pied, avec le batteur Art Blakey, le pianiste Horace Silver et le saxophone ténor Hank Mobley, la coopérative qui donnera naissance aux Jazz Messengers. Kenny Dorham se produit également dans le quintette de Max Roach, où il remplace Clifford Brown (1956-1958), avant de se lancer dans une carrière indépendante de sideman, de chef d’orchestre et de compositeur de musique de film. Il dirigera par la suite des ensembles avec Joe Henderson (1962-1963) et Hank Mobley. Sa santé fragile va cependant mettre un terme précipité à sa carrière de musicien. À la fin des années 1960, il se met à rédiger des critiques de jazz pour le magazine *Down Beat*. Il meurt le 5 décembre 1972, à New York.

Dorham était très apprécié dans les cercles bop pour sa technique impeccable et son imagination fertile. Bien qu’influencé par Gillespie, Fats Navarro et Miles Davis, il saura se forger un style personnel, caractérisé par de longues lignes mélodiques fluides, une attaque précise et des sonorités uniques par leur richesse et leur clarté. La chaleur de son jeu est particulièrement sensible dans les albums qu'il a gravés comme leader pour le label Blue Note, parmi lesquels *'Round about Midnight at the Café Bohemia* (1956), *Whistle Stop* (1961) et *Trumpet Toccata* (1964). Comme sideman, on retiendra les albums *Everything's Cool* (avec Fats Navarro, 1946), *Prince Albert* (avec Max Roach, 1949), *Opus V/Hilo* (avec Jay Jay Johnson, 1949), *Sonny Rollins Quintet* (1954), *Horace Silver and the Jazz Messengers* (1954, 1955), *The Jazz Messengers at the Café Bohemia* (1955), *Jazz in 3/4 Time* (avec Max Roach, 1957), *Page One* (avec Joe Henderson, 1963).

E.U.

DORSEY THOMAS A. (1899-1993)

Gospel signifie en anglais Évangile. Les *gospel songs* sont donc, littéralement, des “chants évangéliques”. En réalité, cette expression en est venue à désigner un répertoire particulier de chansons religieuses interprétées dans les Églises noires des États-Unis. La diffusion de ces *black gospels* (il existe un gospel blanc, très populaire eu Amérique du Nord, lié musicalement à la musique *country*) s’est étendue à de très nombreuses congrégations à travers le monde ; pourtant, les gospel songs évoquent d’abord la musique afro-américaine. C’est dans les années 1930 que l’on a commencé à distinguer par ces mots des hymnes nouvelles. Jusque-là, les congrégations, les chorales, les quartettes vocaux interprétaient des *spirituals*, œuvres anonymes, transmises par la tradition orale depuis les temps de l’esclavage puis transcrites après l’émancipation ; ou encore des cantiques classiques du protestantisme comme les hymnes du Dr. Isaac Watts (1674-1748), celles de Charles Wesley (1707-1788), ou *Amazing Grace* de John Newton (1725-1807) ; enfin, des compositions plus récentes, toujours désignées comme hymnes, celles du pasteur méthodiste noir Charles Albert Tindley (1851-1933), par exemple. Le début des années 1930 voit la dépression frapper le petit peuple afro-américain ; au même moment, le chant choral s’installe dans les Églises noires, notamment chez les baptistes. Le besoin se fait sentir d’un répertoire inédit que puissent chanter les chœurs et qui redonne espoir aux plus déshérités en réconfortant à la fois le cœur et le corps. Thomas Andrew Dorsey va incarner cet aggiornamento de la musique religieuse afro-américaine en mêlant musiques profanes et bonne nouvelle évangélique, en organisant la diffusion commerciale de ces chants nouveaux, en s’associant avec quelques-unes des plus grandes voix de l’époque.

Thomas A. Dorsey naît à Villa Rica, en Georgie, le 1er juillet 1899. Son père était pasteur baptiste et sa mère jouait de l’harmonium. Le jeune Thomas s’initie à cet instrument et, lorsque la famille déménage à Atlanta, il commence à chanter. Mais la capitale géorgienne est une ville où bouillonne la vie ; en ce début de siècle, des musiques s’inventent qu’on entend dans la rue, les bouges, les cirques et les théâtres. T. A. Dorsey travaille un temps pour un cirque, puis vend des rafraîchissements dans un théâtre. C’est là qu’il découvre Bessie Smith, l’“impératrice du blues”. Devenu pianiste de talent, la musique profane l’attire d’abord. Il joue avec des orchestres de blues et de jazz ; quand, en 1916, il se retrouve à Chicago, il prend le sobriquet de Barrelhouse Tommy et se produit avec les Will Walkers’ Whispering Syncopators. En 1924, il accompagne une autre chanteuse de blues renommée, Ma Rainey. Et, en 1928, associé au guitariste Tampa Red (Hudson Whittaker), il counaît, sous le nom de Georgia Tom, son plus grand succès : son *It’s Tight like that,* une chanson au double sens plutôt osé, devient très populaire. Pourtant, il n’a pas abandonné l’Église. Deux ans avant *It’s Tight like that,* touché par le décès d’un voisin, il a composé *If You See my Saviour, Tell Him that You Saw Me,* a emprunté pour le faire imprimer et en fait circuler quelques exemplaires. En 1930, cette chanson est utilisée lors de la Jubilee Session de la National Baptist Convention dirigée par Lucie Campbell, qui influence alors de manière décisive la musique des Églises baptistes. Encouragé par cette première réussite, il fonde la Thomas A. Dorsey Gospel Songs Music Publishing Company. Deux ans plus tard, durement affecté par la mort de sa femme et de l’enfant qu’elle portait, il compose *Precious Lord, Take my Hand,* cantique d’une grande beauté qui égalera bientôt la popularité de

Amazing Grace dans les Églises noires. Dès lors, T. A. Dorsey se consacre exclusivement à la musique religieuse. Naguère pianiste, il n'en sera guère l'interprète ; il écrit, il vend, il organise, il forme. Il invente un style et, prétend-il, les mots qui le désignent : gospel songs. Car, revenu à l'Église, il n'a pas renié Georgia Tom : il mêle l'inspiration sacrée d'un C. A. Tindley aux rythmes et aux couleurs de Tampa Red ou de Bessie Smith. À tel point que pasteurs et ouailles s'en offusquent parfois. Mais cette musique vivante, cet art du peuple, soutient des paroles de réconfort et d'espoir qui atténuent la misère matérielle dans laquelle vivent un grand nombre de Noirs. En outre, le sens du commerce dont fait preuve T. A. Dorsey permettra une diffusion de ses œuvres sur une échelle inconnue jusqu'alors pour de la musique religieuse. Il a la chance de rencontrer en 1932 une jeune chanteuse entreprenante, Sallie Martin, qui va prendre en main ses “affaires”. Ensemble, ils créent la National Convention of Gospel Choirs and Choruses, où chaque année se retrouvent les chœurs et où ils découvrent les dernières productions de T. A. Dorsey. Ensemble, ils organisent les tournées d'“Evenings with Dorsey”, concerts payants entièrement consacrés à ses œuvres. T. A. Dorsey tient le piano, Sallie Martin chante. Par la suite, on y entendra notamment Willie Mae Ford Smith, qui, à partir de Saint Louis, propage le message de T. A. Dorsey, Mahalia Jackson et Roberta Martin, qui contribuera à la modernisation du gospel dans les années 1940. Compositeur prolifique, éditeur, il sera aussi directeur musical de la Pilgrim Baptist Church de Chicago, dans le chœur de laquelle chantera James Cleveland, qui rénovera le style des chœurs dans les années 1960. T. A. Dorsey, Roberta Martin, James Cleveland : voilà une manière d'arbre généalogique du gospel ; T. A. Dorsey en était indubitablement le tronc. Il le savait, vieillard très vert, à la voix cassée mais pleine de gouaille, qui continuait, depuis Chicago (où il mourra le 23 janvier 1993), à conseiller, à raconter. Musicien d'un immense talent, commerçant avisé, homme respecté, révéré même, il était la mémoire et l'âme d'un art qui relie sans solution de continuité le plus petit des temples campagnards au show business télévisuel.

Denis Constant MARTIN

DOUAI JACQUES (1920-2004)

Chanteur français. Militant de la chanson française et de la culture populaire, Jacques Douai, de son vrai nom Gaston Tranchant, fut le premier, en 1947, à interpréter le poème de Prévert *Les Feuilles mortes*, mis en musique par Joseph Kosma. Son vaste répertoire, environ 250 chansons, mêlait à l'envi les textes des poètes modernes, comme Aragon, et les vieilles chansons françaises comme *Colchiques dans les prés*, dont le succès ne s'est jamais démenti. En 1982, il crée avec sa femme, la danseuse Ethery Pagava, le Théâtre du Jardin d'acclimatation, à Neuilly-sur-Seine. Il a remporté à trois reprises le prix de l'Académie Charles-Cros (1954, 1962, 1968).

E.U.

DOWLAND JOHN (1563-1626)

De ce grand luthiste et chanteur de l'époque élisabéthaine, on ignore s'il naquit en Angleterre ou en Irlande, d'où était originaire sa famille. Dès 1580, à l'âge de dix-sept ans, John Dowland se trouve à Paris dans la suite de l'ambassadeur d'Angleterre. Trois ans plus tard, il revient en Grande-Bretagne et obtient des diplômes en musique des universités d'Oxford et de Cambridge. L'échec de sa tentative pour obtenir une situation de musicien à la cour (il l'attribue à sa conversion au catholicisme lors de son séjour en France) l'affecte à un point tel qu'il désire « aller au-delà des mers ». Il effectue de mémorables randonnées à travers l'Allemagne (notamment aux cours de Brunswick et de Hesse) et l'Italie (où il se lie avec le grand madrigaliste Luca Marenzio). Ayant jugé bon de faire amende honorable, il regagne l'Angleterre et y publie, en 1597, *The First Book of Song or Ayres*. De 1598 à 1606, il est luthiste à la cour de Christian IV, roi de Danemark, avant d'en être chassé pour des raisons assez obscures. En 1612, il est enfin nommé luthiste du roi d'Angleterre Jacques Ier et passe les quatorze dernières années de son existence à son service et à celui de son successeur, Charles Ier. La date et le lieu exacts de sa mort restent inconnus. « *Semper Dowland semper dolens* » : cette exergue à l'une de ses pavanes caractérise bien ce musicien, qui fut à la fois le plus grand luthiste de son époque, et reconnu comme tel, et un compositeur à qui l'on doit certaines des mélodies les plus belles et les plus émouvantes de tous les temps. Sa production, compte non tenu de quelques pièces dispersées, se résume à trois livres d'*Ayres* (1597, 1600 et 1603), au recueil pour quintette de violes et luth intitulé *Lachrimae ou Sept Larmes*... (*Lachrimae or Seaven*

Teares..., 1604) et à un recueil intitulé *La Consolation du pèlerin* (*A Pilgrimes Solace*, 1612), qui n’est autre qu’un quatrième livre d’*Ayres*. Des quatre livres d’*Ayres*, ou chansons au luth, les deux premiers relèvent surtout de la tradition polyphonique (bien qu’ait été prévue une réduction des parties inférieures en tablature de luth pour en permettre l’interprétation par une seule voix accompagnée) ; les deux derniers sont au contraire de pures monodies accompagnées. Le total fait quatre-vingt-sept pièces, imprégnées de rythmes de danse, mais en même temps d’une rare sensibilité poétique : beaucoup de mélodies, par exemple *Come Away*, *Come Sweet Love*, ou encore *Come, Heavy Sleep*, sont de celles qu’on n’oublie plus. Quant aux *Lachrimae* (aux sept *Larmes* proprement dites, qui sont autant de pavanes, s’ajoutent encore quatorze danses diverses), Dowland lui-même utilisa, à leur sujet, le terme « passionné » (*passionate*) : c’est un des plus magnifiques monuments de la musique instrumentale du XVIIe siècle naissant.

Marc VIGNAL

DOWNES EDWARD (1924-2009)

Spécialiste de Verdi et du répertoire russe, le chef d’orchestre britannique Edward Thomas Downes naît à Aston (Birmingham), le 17 juin 1924. Il étudie à l’université de Birmingham (1941-1944), où il obtient un diplôme de *bachelor of music*, et au Royal College of Music de Londres (1944-1946 ; cor, théorie et composition). Après s’être perfectionné en matière de direction d’orchestre auprès de Hermann Scherchen, il occupe en 1950 la fonction de chef au Carl Rosa Opera, une compagnie itinérante britannique très populaire. Il devient en 1952 répétiteur au Covent Garden de Londres, où il effectue ses débuts en 1953, avec *La Bohème* de Puccini. Il sera attaché durant dix-sept ans, jusqu’en 1969, à l’illustre scène londonienne, où il dirigera notamment, en 1963, la première représentation dans le monde occidental de *Katerina Ismaïlova* (version de *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch, dont il a traduit le livret en anglais). En 1966, il devient l’assistant de Georg Solti, directeur musical de Covent Garden, et il est en 1967 le premier chef britannique depuis Thomas Beecham, en 1939, à y diriger le *Ring* de Wagner. Après avoir donné en 1969 la première britannique de *Hamlet* de Humphrey Searle, il quitte son poste à Covent Garden (où il dirigera cependant encore les créations de *Victory* de Richard Rodney Bennett, le 13 avril 1970, et de *Taverner* de Peter Maxwell Davies, le 12 juillet 1972). Downes est directeur musical de l’Opéra d’Australie à Sydney (1972-1976), dont il inaugure le nouveau bâtiment, le 28 septembre 1973, avec *Guerre et paix* de Prokofiev dans sa propre traduction en anglais. En 1976, il dirige pour la B.B.C. des ouvrages de Wagner rarement donnés : *Die Feen, Das Liebesverbot* et *Rienzi*. Il achève l'orchestration de l'opéra inachevé de Prokofiev *Maddalena*, qu'il dirige en version de concert pour la B.B.C. le 25 mars 1979, avant de le créer sur scène, à l'Opéra de Graz, le 28 novembre 1981. De 1980 à 1991, il est à la tête du B.B.C. Northern Symphony Orchestra (qui deviendra le B.B.C. Philharmonic Orchestra) de Manchester, avec lequel il donne en 1990 la première représentation moderne de la version originale de l'opéra de Tchaïkovski *Vakoula le forgeron*. Il dirige également l'Omroep Orkest de la Radio de Hilversum (Pays-Bas). En 1991, Downes devient directeur musical associé et principal chef à Covent Garden, où il dirige en 1993 *Stiffelio* et *Attila*, premiers ouvrages d'une intégrale des opéras de Verdi qu'il envisage, mais ne pourra mener à son terme ; il collabore aux éditions critiques d'opéras peu connus de Verdi, parmi lesquels *Stiffelio* et *I Masnadieri*. Devenu presque aveugle, souffrant de surdité, il décide de se donner la mort par suicide assisté, le 10 juillet 2009, à Zurich (Suisse), en compagnie de son épouse, atteinte d'un cancer. Dans le domaine symphonique, Downes a notamment créé *Chorales for Orchestra* de Harrison Birtwistle (1967), la *Quatorzième Symphonie* et la *Vingt et unième Symphonie* de Havergal Brian (1970), la *Troisième Symphonie* de Peter Maxwell Davies (1985), *Appalachia : American Rhapsody* de Frederick Delius (1986), *Chaconne* de David Matthews (1988). Il a publié des traductions en anglais de *La Khovantchina* de Moussorgski, de *Jenůfa* de Janáček et du *Nez* de Chostakovitch.

E.U.

DREW RONNIE (1934-2008)

Musicien folk irlandais, Ronnie Drew (Joseph Ronald Drew, né le 16 septembre 1934 à Dún Laoghaire, mort le 16 août 2008 à Dublin) fonde en 1962, avec Luke Kelly, Barney McKenna et Ciaran Bourke, The Dubliners, un groupe qui va devenir extrêmement populaire et influent dans les années 1960, et dont il sera le leader pendant plus de trente ans. Sa voix rocailleuse et son apparence négligée, alliée au comportement exubérant et aux prestations tonitruantes de son groupe, introduisent un dynamisme nouveau dans le paysage musical irlandais traditionnel. La formation enregistre une série d'albums, dont se détachent *The Dubliners with Luke Kelly* (1964), *Finnegan Wakes* (1966), *A Drop of the Hard Stuff* (1967) et *Drinkin' and Courtin'* (1968). Ronnie Drew quitte les Dubliners en 1974 et tente une carrière solo en 1978-1979 avant de se lancer complètement dans cette voie en 1994. Au cours de cette nouvelle expérience, il publie notamment les albums *Dirty Rotten Shame* (1995) et *The Humour Is on Me Now* (1999). Ronnie Drew et The Dubliners inspireront de nombreux musiciens irlandais et britanniques, comme Sinéad O'Connor ou les membres des groupes U2 et The Pogues ; nombre d'entre eux se réuniront en 2008 pour enregistrer la chanson *The Ballad of Ronnie Drew* en hommage au chanteur.

E.U.

DREYFUS FRANCIS (1940-2010)

Producteur et éditeur de disques, le Français Francis Dreyfus naît en 1940, au Raincy (alors en Seine-et-Oise, auj. en Seine-Saint-Denis) : il est d'origine roumaine par sa mère, et descendant du capitaine Dreyfus par son père. Il se passionne très jeune pour le jazz et l'art contemporain, obtient une licence de droit et étudie brièvement à l'Institut d'études politiques de Paris. Il écrit des articles pour *Jazz Magazine* et *Salut les copains*. En 1963, il crée la Société parisienne de promotion artistique ainsi que les éditions Labrador ; à son catalogue : Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Petula Clark... Il entame sa carrière de producteur en 1964, avec la bande originale du feuilleton télévisé *Le Manège enchanté*, qui connaît un énorme succès dans le monde entier. Francis Dreyfus est à l'origine de la découverte de très nombreux artistes français – Christophe (pour son premier label, Disques Motors), Alain Bashung, Gilbert Montagné, Bernard Lavilliers, Alan Stivell... – et étrangers – David Bowie, Cat Stevens, Pink Floyd, Ten Years After, Jimmy Cliff, T Rex... Francis Dreyfus produit les albums à succès de Jean-Michel Jarre *Oxygène* (1976) et *Équinoxe* (1978), ainsi que les spectacles monumentaux que ce dernier organise à Paris (1979), Pékin et Shanghai (1981), Houston, Lyon, pour la venue du pape (1986), Londres (1988), à La Défense (1990), au Mont-Saint-Michel, à la Tour Eiffel le 14 juillet 1995 (concert « pour la tolérance ») ; en 1997, Jarre donne une suite à *Oxygène,* avec *Oxygène 7-13*. En 1985, Francis Dreyfus crée aux États-Unis une filiale, Francis Dreyfus Music (USA), Inc. Il mène une intense activité d'éditeur dans le domaine du jazz, qui le passionne (Al Jarreau, Miles Davis, les Crusaders, David Sanborn, Rickie Lee

Jones, Marcus Miller...), et pour lequel il fonde en 1991, avec Yves Chamberland, un label spécifique, Dreyfus Jazz, qui produit Michel Petrucciani, Richard Galliano, Steve Grossman, Biréli Lagrène, Eddy Louiss, Didier Lockwood, Aldo Romano, Rosario Giuliani, Jean-Michel Pilc, Ahmad Jamal, Philip Catherine... Il se consacre à une remarquable collection, Jazz Reference, qui publie une anthologie en 70 volumes, avec un son « nettoyé » pour un grand public habitué à la haute-fidélité. En 1993, il fonde son label discographique américain, Dreyfus Records, Inc. Il se montre un défenseur inlassable de sa profession au sein de l'Union des producteurs phonographiques français indépendants et de la Société civile pour la perception de la rémunération équitable. Francis Dreyfus meurt le 25 juin 2010, à Neuilly-sur-Seine.

E.U.

DU BUS GERVAIS (fin XIIIe-déb. XIVe s.)

Notaire de la chancellerie royale, Gervais du Bus compose entre 1310 et 1314 le *Roman de Fauvel,* poème satirico-allégorique de 3 280 vers. Fauvel, nom souvent donné à un cheval, est ici une désignation emblématique : il est formé des initiales de Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie et Lâcheté. La couleur fauve est signe d'hypocrisie. La glose étymologique interprète aussi le mot comme composé de *faux* et de *vel* (voile). Ce cheval est de plus le symbole de la bestialité qui *bestourne,* tourne dans le mauvais sens, l'ordre du monde. En effet, tous les « états » de la société s'empressent de « torcher » la bête et d'honorer le vice au lieu de servir la vertu et la raison. Dans la seconde partie du poème, on voit Fauvel chercher à épouser Fortune, qui refuse, car elle reste au service de Dieu le Père. La bête épousera donc Vaine Gloire, d'où vont naître d'autres trompeurs : ce sera le règne de l'Antéchrist. Du Bus est un clerc pessimiste ; il s'attaque aussi bien au pouvoir temporel de Philippe le Bel qu'au pouvoir spirituel du pape Clément V, à la corruption des nobles qu'à l'inconduite des ordres mendiants. Il semble avoir lu *Renart le Bestourné,* de Rutebeuf, et le *Roman de la Rose,* comme le *Testament* de Jean de Meung.

L'œuvre comporte 132 pièces musicales interpolées, motets et pièces à une voix : un tel recueil est le plus important de cette époque. Il y a quelques pages empruntées à l'époque antérieure ou au répertoire grégorien (ainsi, des poésies du chancelier Philippe) ; d'autres, les plus nombreuses, sont d'une composition originale, soit en latin, soit en français. Un des épisodes du *Roman* donne lieu à un charivari, illustré par une célèbre miniature, et offre un choix précieux de « sottes chansons », c’est-à-dire de refrains courts, qui préfigurent les farces et *soties* du xv^e^ siècle (c’est la première fois qu’apparaît l’expression). Les manuscrits, tel celui de la Bibliothèque nationale de Paris, numéro 146, suivent les principes de la notation mesurée franconienne, notation noire. L’œuvre se termine par un explicit qui a posé un grave problème musicologique : il contiendrait le premier accord parfait connu de la musique française (fondamentale, tierce, quinte), ce qui aurait été assez surprenant, car il faut attendre l’époque de Josquin Des Prés, postérieure de deux cents ans, pour rencontrer le deuxième ! Mais il semble bien que cet accord soit dû à une mauvaise interprétation du musicologue Pierre Aubry. Pour finir, signalons que deux motets du *Roman de Fauvel* ont été transcrits et arrangés pour clavier (on les interprète aisément, mais on ne peut pas chanter les ornements) : on les trouve dans le *Robertsbridge Codex*, la tablature d’orgue la plus ancienne qui soit connue (début xiv^e^ siècle).

Pierre-Paul LACAS

DU CAURROY EUSTACHE (1549-1609)

Musicien français né à Beauvais, Du Caurroy est surtout célèbre pour ses œuvres religieuses, qui connurent un durable succès jusque vers 1650 ; il est l'un des principaux précurseurs de la musique sacrée du XVIIe siècle, qui a conduit, à travers N. Formé, à Delalande. Il fut d'abord haute-contre à la chapelle royale ; il obtint un prix en 1575 au puy de la confrérie de Sainte-Cécile d'Évreux, fondée par Henri III ; après qu'il eut été sous-maître de la Chapelle (1578), puis compositeur de la Chambre (1595), Henri IV créa pour lui la charge de surintendant de la musique (1598). Il reçut plusieurs canonicats prébendés (Sainte-Chapelle de Dijon, Sainte-Croix d'Orléans) et fut prieur de Saint-Ayoul de Provins, de Passy (diocèse de Sens) et de Saint-Cyr-en-Bourg. Il mourut à Paris. La plupart de ses œuvres furent publiées à titre posthume.

Le style de Du Caurroy est encore tourné vers le XVIe siècle. Le musicien écrit dans la préface des *Preces ecclesiasticae* (1609) qu'il a appris son art « par la lecture des bons auteurs et la pratique des anciens ». Et le père Mersenne dit de lui en 1636 : « Du Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint [...]. Tous les compositeurs de France le tiennent pour leur maître. » Sa *Missa pro defunctis* (1606), exécutée lors des obsèques de Henri IV, demeura longtemps la messe de requiem des rois de France. Converti sur le tard (1605) à la musique « mesurée » par l'audition des œuvres de Le Jeune, il s'y essaya dans quinze chansons du second livre des *Meslanges* (publié en 1610) ; elles n’ont pas la souplesse ni la variété de celles de Le Jeune ; on peut citer cependant l’exquise *Deliette, mignonette.* Dans *Preces ecclesiasticae* (cinquante motets et psaumes de quatre à sept voix), le contrepoint figuré alterne parfois avec les versets du plain-chant. Il innove en introduisant l’opposition de deux chœurs, écriture que ses successeurs (Formé notamment) n’oublièrent pas. Par ses quarante-deux *Fantaisies* (de trois à cinq voix, 1610) destinées à des ensembles de violes, voire au clavier d’orgue, il construit, ordinairement sur des thèmes empruntés, une noble architecture contrapuntique, assez sévère, mais qui ne manque pas parfois de lyrisme, voire de tendresse ; avec celles de Le Jeune, elles sont aux origines de la musique de chambre en France. Il choisit parfois un grand choral contrapuntique (où il semble être novateur), que reprendront les organistes germaniques (Muffat, J. C. F. Fischer, Pachelbel, Buxtehude) ; ou bien il partage le cantus firmus et considère chaque fragment comme sujet de fugato. Enfin, ses *Noëls* furent prisés pendant toute la période classique française.

Pierre-Paul LACAS

DU MONT HENRY (1610-1684)

Compositeur, organiste et claveciniste d'origine wallonne (il naquit près de Liège et vécut la majeure partie de sa vie à Paris, où il mourut), qui exerça une profonde influence sur la musique religieuse française. Son rôle dans ce domaine a pu être comparé à celui de Haydn dans celui de la symphonie et du quatuor à cordes.

Henry Du Mont fut d'abord enfant de chœur, avec son frère Lambert, à la collégiale Notre-Dame de Maëstricht (1621-1626). En 1630, il étudia à Liège la composition avec Léonard Collet de Haudemont (env. 1575-1636), en même temps que Lambert Pietkin (1613-1696), lui-même organiste à cette date de la cathédrale de Liège et avec qui il prit peut-être des leçons d'orgue. Cette même année, on le retrouve maître de chapelle et organiste de Notre-Dame de Maëstricht ; il céda ce dernier poste à son frère en 1632. Trois ans plus tard environ, il adopta la traduction française, Du Mont, de son nom d'origine, De Thier. Était-ce pour mieux s'établir à Paris, où il arriva, en effet, en 1638 ? En 1640, il occupe la fonction d'organiste dans la paroisse des rois de France, l'église Saint-Paul, où il exercera jusqu'à sa mort. En 1652, il entre au service du duc d'Anjou, frère de Louis XIV, comme organiste et claveciniste. L'année suivante, il se marie avec Mechtilde Loyens, fille du bourgmestre de Maëstricht. En 1660, il est claveciniste de la reine Marie-Thérèse d'Autriche et, treize ans plus tard, il est nommé maître de la Musique. Auparavant, en 1663, il avait obtenu l'un des quatre postes de sous-maître de la Chapelle royale, succédant à Jean Veillot (1610 env.-1662 env.) ; en 1672, il est nommé compositeur de la Chapelle royale. Après la mort de sa femme, il avait reçu, en

1667, un canonicat à Saint-Servais de Maëstricht ; Louis XIV lui confie en outre les importants bénéfices de l'abbaye de Silly.

Mis à part quelques œuvres profanes de faible importance (chansons, pièces instrumentales), Du Mont a composé avant tout pour l'église. Sa formation musicale était complète quand il arriva à Paris. À Liège, l'influence italienne était forte, et il convient de remarquer qu'à Paris même, avant la toute-puissance de Lully, on pouvait entendre à la Cour, par exemple, du Carissimi. Du Mont développe le style du petit motet, dont il est presque le créateur, à côté d'Antoine Boesset et André Péchon (maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois). Citons les *Cantica sacra II, III et IV cum vocibus tum instrumentis modulata* (1652), les *Meslanges à 2, 3, 4 et 5 parties avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, motets, magnificats, préludes et allemandes pour orgue et pour les violes, et les litanies de la Vierge* (1657), ainsi que la *Troisième Partie adjoustée aux Préludes des meslanges* (1661), des *Airs à 4 parties sur la paraphrase des Psaumes* (1663), des *Motets à 2 voix avec la basse continue* (1668), des *Motets à 2, 3 et 4 parties pour voix et instruments avec la basse continue* (1681).

Même s'il n'a pas été le premier à utiliser en France le continuo, ce sont ses œuvres qui, les premières, furent imprimées avec cette technique d'écriture, dont il généralise l'emploi. Avec les vingt grands *Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy* (1686, publiés à titre posthume sur ordre exprès du roi), Du Mont inscrit son nom dans les rangs de l'école versaillaise commençante ; en cela, il poursuit les efforts de N. Formé et de J. Veillot, dans une ligne parallèle à celle de Lully et de Pierre Robert (1618-1699). Ces œuvres comportent des symphonies d'ouverture, ordinairement en forme d'allemande ; l'écriture est toujours contrapuntique et n'obéit pas au verticalisme lullyste.

Un sens de la mesure et l'équilibre dans la forme autant que dans l'expression s'offre en modèle à ses successeurs (Delalande notamment) ; évoquons un seul exemple : celui du *Quemadmodum desiderat cervus*. Soli, duos, airs, ensembles et chœurs avec accompagnement instrumental, telles sont schématiquement les parties qui alternent dans ses grands motets. À signaler que les violons chantent leurs propres mélodies et ne doublent pas simplement les voix. « Un siècle avant que ne paraisse Mozart, les mœurs harmoniques qui seront celles du classicisme allemand sont en usage (en France) : l'accord parfait et l'accord de septième de dominante règnent chez Du Mont et Lully ; la cadence parfaite et toutes ses conséquences structurales leur sont familières ; le rôle des trois fonctions tonales est dégagé ; le groupement des tons voisins autour du principal fonde l'architecture. Bien avant que Rameau n'ait codifié la théorie, l'art vit des principes que ce grand pédagogue tirera au clair » (J. Samson). Une certaine célébrité populaire de Du Mont s'est établie grâce à ses *Cinq Messes en plain-chant musical* (1669), œuvres où règnent un rythme moderne tout autant qu'une sensible de tonique clairement affirmée ; elles furent parfois appelées royales, sans qu'on en puisse connaître la raison, car elles ne furent jamais chantées devant le roi ; elles étaient destinées aux pères de la Mercy et à des couvents. Ce fut une erreur musicologique de Solesmes, au début du xx^e^ siècle, d'essayer de les intégrer de force dans le grégorien restauré à sa manière (modes sans altérations, rythme « châtré »). Pour que Du Mont ait cru bon de qualifier son plain-chant de musical, il faut croire que l'ancien plain-chant alors démodé avait perdu toute musicalité à ses yeux.

Pierre-Paul LACAS

DU PRÉ JACQUELINE (1945-1987)

Paul Tortelier l'appelait « la Ginette Neveu du violoncelle ». Comme la grande violoniste, elle tenait du ciel les dons les plus rares et le secret des chemins qui mènent au cœur même de l'émotion musicale. Comme elle aussi, son éblouissante carrière fut brisée avant l'heure par une implacable fatalité.

Jacqueline Du Pré naît à Oxford le 26 janvier 1945. Très vite, il faut se rendre à l'évidence : c'est une enfant prodige. Dès quatre ans, elle manifeste d'étonnantes dispositions pour le violoncelle. Elle étudie l'instrument à la Guildhall School of Music de Londres avec William Pleeth, mais travaille aussi en France avec Paul Tortelier (1956), en Suisse avec Pablo Casals et à Moscou avec Mstislav Rostropovitch. À quinze ans à peine révolus, elle remporte la médaille d'or de la Guildhall School et le Queen's Prize of Music. La jeune soliste de seize ans donne son premier concert public le 1er mars 1961 au Wigmore Hall de Londres. C'est le début d'une très brillante carrière. En 1967, en pleine guerre de Six Jours, elle épouse à Tel-Aviv le pianiste et chef d'orchestre Daniel Barenboïm. En 1968, elle crée la *Romance pour violoncelle et orchestre* que lui dédie Alexander Goehr. Elle participe à de nombreuses séances de musique de chambre avec son mari et le violoniste Pinchas Zukerman. Le disque en a conservé le souvenir, notamment dans des sonates, variations et trios de Beethoven ainsi que dans des sonates de Brahms. À cette époque, elle enregistre également – sur un violoncelle de Stradivarius daté de 1712, le *Davidov* qu'elle léguera à Yo-Yo Ma – deux concertos de Haydn ainsi que celui d’Elgar sous les baguettes respectives de sir John Barbirolli et de Daniel Barenboïm. En 1972, une incurable sclérose en plaques la contraint à mettre un terme définitif à sa vie de concertiste. Elle n’a que vingt-sept ans. Elle se consacre désormais à l’enseignement et ne reparaît plus en public. Elle est décorée en 1976 de l’ordre de l’Empire britannique et obtient en 1980 l’oscar britannique du musicien de l’année, hommages émus à la grande voix d’un violoncelle qui n’aura chanté qu’un printemps. Elle meurt à Londres le 19 octobre 1987.

Pierre BRETON

DUBE LUCKY (1964-2007)

Auteur, chanteur et compositeur sud-africain de reggae, Lucky Dube chanta en zoulou, en afrikaans et en anglais la paix, l'unité et le respect, tout en critiquant l'apartheid mais aussi le régime parvenu au pouvoir après l'abolition de la ségrégation raciale.

Lucky Philip Dube naît le 3 août 1964, à Ermelo (province du Mpumalanga), dans une famille pauvre. Il commence, à l'âge de dix-huit ans, à jouer du *mbaqanga* – musique urbaine sud-africaine –, et enregistre ses premiers albums du genre en 1981. Il sort également en 1986 un album en afrikaans mais évolue déjà vers le reggae, convaincu que le caractère politique de ses textes toucheront un public plus large en Afrique du Sud et sur la scène internationale. L'album *Rasta Never Die* (1984) marque le début de son engagement politique : dénonçant l'apartheid, il sera censuré sur les ondes sud-africaines et connaîtra un échec.

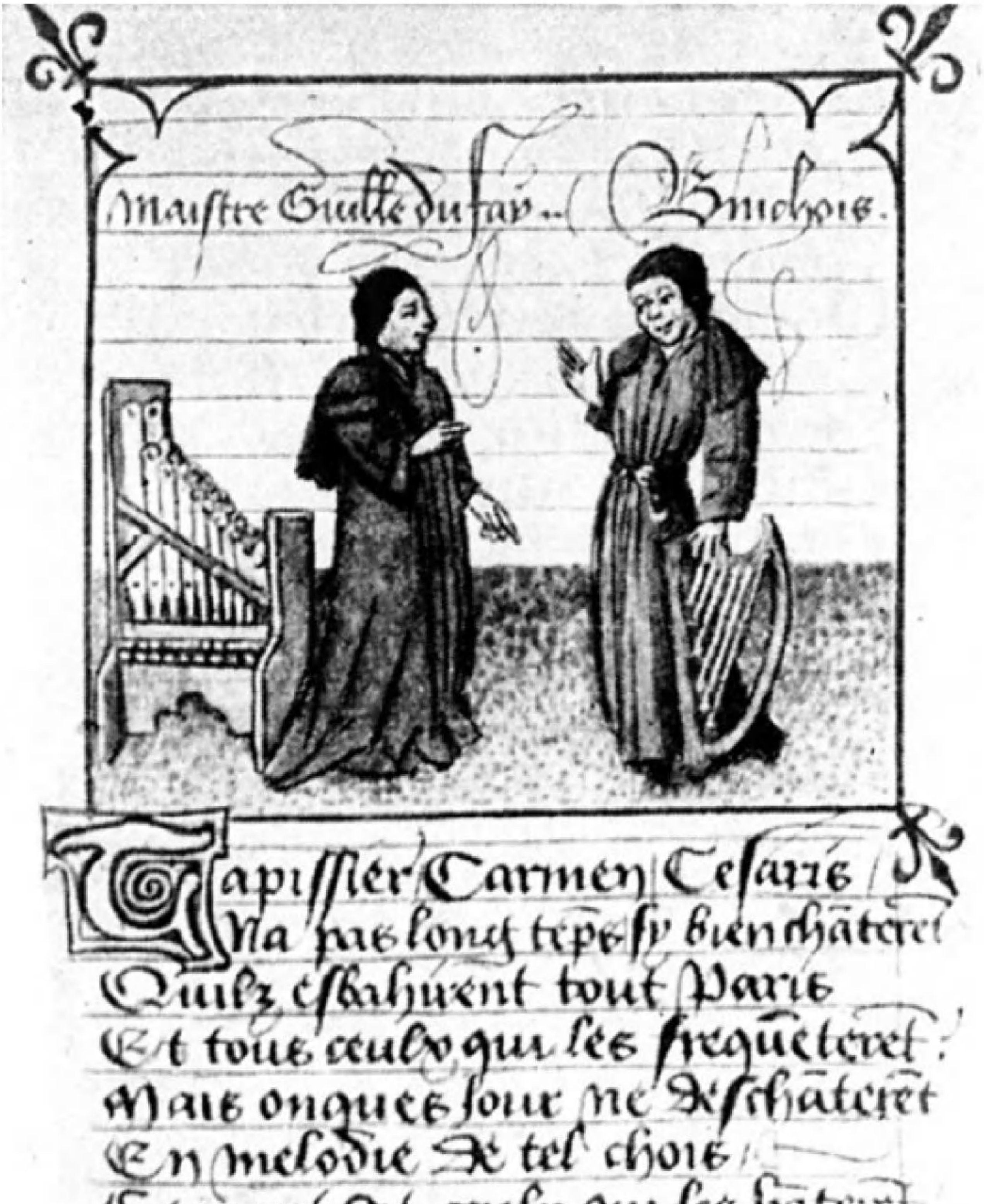
Loin de se décourager, Lucky Dube continue à enregistrer et rencontre bientôt le succès. Parmi ses principaux albums, citons *Prisoner* (1989), *House Of Exile* (1991), *Trinity* (1995), *The Way It Is* (1999) et *Respect* (2006). Grâce à sa nouvelle notoriété, Lucky Dube se produit en tournée au début des années 1990 avec la pop star britannique Peter Gabriel et joue souvent aux côtés d'autres chanteurs africains. Reconnaissable à ses longues dreadlocks (nattes), il désapprouve publiquement I'alcooI et la drogue, contrairement à de nombreux autres interprètes de reggae. Lucky Dube meurt, tué par balle, le 18 octobre 2007, à Rosettenville, près de Johannesburg, alors que des malfaiteurs tentent de voler sa voiture.

E.U.

DUFAY GUILLAUME (1400 env.-1474)

Introduction

Guillaume Dufay est l’un des plus grands musiciens français du xv^{e} siècle. Familier des cours princières européennes, tant laïques qu’ecclésiastiques, il a dû assimiler les techniques des écoles musicales de France, d’Angleterre et d’Italie, et en réussir la synthèse. Son œuvre, notamment ses messes, a servi de modèle aux générations suivantes. Il est le fondateur de cette école dite « franco-flamande » qui, pendant près de deux siècles (de Dufay à Ockeghem, de Josquin Des Prés à Roland de Lassus), allait porter l’art polyphonique à son apogée.


Maistre Guille du fay .. Binchois.

Tapissier Carmen Cesaris
Na pas long tẽps sy bien chãterẽt
Quilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequẽterẽt
Mais onques jour ne deschãterẽt
En melodie de tel chois
Ce mont dit ceulx qui les hãterẽt

Guillaume Dufay et Gilles Binchois. *Enluminure d'un manuscrit de la fin du XV*^e^ *siècle,* Le Champion des dames*, de Martin Le Franc, représentant les compositeurs Guillaume Dufay, près d'un orgue positif, et Gilles Binchois, tenant une harpe.*

• Musicien du pape et des princes

Copyrighted material

On connaît mal les années de jeunesse de Dufay. On présume qu'il est né vers 1400, à Cambrai ou dans le voisinage de cette ville, peut-être à Fay, village au sud du Cateau-Cambrésis. Le plus ancien document le concernant date de 1409 : il y est fait mention de l'admission d'un certain Willelmus (Guillaume) parmi les enfants de chœur de la maîtrise de la cathédrale de Cambrai. C'est là que le jeune Dufay eut successivement pour maîtres Nicolas Malin, Nicolas Grenon, Richard de Loqueville, tous musiciens au service du très puissant duc de Bourgogne (Cambrai était ville d'obédience bourguignonne). Dufay assista-t-il au concile de Constance, en 1417, dans la suite (une quarantaine de personnes) de Pierre d'Ailly, évêque de Cambrai ? À Constance étaient réunis les plus grands prélats du temps, accompagnés de leurs musiciens : en marge des travaux du concile, des concerts eurent lieu, ainsi que des représentations de mystères. On imagine le profit qu'aurait pu tirer un jeune musicien de ce contact avec les plus illustres représentants de son art, flamands, anglais, allemands, italiens. Mais sa présence à Constance est hypothétique.

À partir de 1420, on trouve Guillaume Dufay à Rimini, au service de la puissante famille des Malatesta. Deux œuvres se rapportent à cette période en toute certitude ; il s'agit de deux pièces de circonstance, deux épithalames : *Resvellies vous et faites chiere lye* (Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213), pièce composée à l'occasion du mariage de Carlo Malatesta le Jeune avec Vittoria Colonna, nièce du pape Martin V, et *Vasilissa ergo gaude,* motet célébrant l'union de Théodore, despote de Morée, fils de l'empereur byzantin Manuel II Paléologue, avec Cléofe de Malatesta.

Ce séjour en Italie paraît avoir été de courte durée, car on retrouve trace de Dufay en France entre l'été 1420 et 1425. D'abord à Paris, en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, où un certain

Guillaume de Fays semble avoir été compromis dans une indélicatesse, dont il fut d'ailleurs innocenté ; la chanson *Je me complains piteusement* se rapporte sans doute à cet événement. Puis à Laon, de façon épisodique : Dufay y fut vicaire de Saint-Fiacre, puis vicaire de Saint-Jean-Baptiste, dans le diocèse de Laon, et eut un bénéfice en l'église de Nouvion-le-Vineux, près de Laon ; une autre chanson, *Adieu ces bons vins de Lannoys*, fait écho à ce séjour.

Mais la véritable carrière du musicien commence avec son entrée à la cour pontificale, en 1428. Il était retourné en Italie dès 1427 ; on a pu, en effet, établir sa présence à Bologne à cette date : le cardinal Louis Aleman d'Arles, légat à Bologne, avait demandé pour lui la permission de s'absenter de Cambrai. On pense que Dufay étudia à l'université de Bologne. C'est dans cette ville qu'il rencontra Robert Auclou, curé de Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris, alors secrétaire du cardinal Louis Aleman. Ce qui permet de dater deux œuvres de Dufay : le motet *Rite majorem / Artubus summis* (dont le double texte donne en acrostiche les mots « *Robertus Auclou curatus Sancti Jacobi* ») et la *Missa Sancti Jacobi*.

De 1428 à 1437, Dufay appartient à la chapelle pontificale et connaît une vie brillante. Cette période est fertile en grands motets de circonstance, qui attestent que le musicien fut mêlé de près aux événements les plus marquants : par exemple, lorsqu'en 1431 Eugène IV accède au pontificat, Dufay écrit un motet isorythmique à cinq parties et à triple texte (*Ecclesiae militantis / Sanctorum arbitrium / Bella canunt gentes*). En 1433, à l'occasion du traité de paix signé entre le pape et l'empereur d'Allemagne Sigismond, Dufay compose son motet *Supremum est mortalibus*. Citons aussi le célèbre *Nuper rosarum flores*, écrit pour la consécration par Eugène

IV, le 25 mars 1436, de la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence.

Une interruption, cependant, à ce service pontifical : en 1434, Dufay se rend à la cour de Savoie, auprès d'Amédée VIII (l'antipape Félix V), avec qui il conservera des rapports suivis.

Ordonné prêtre en 1428, sans doute à Bologne, Guillaume Dufay fut nommé chanoine le 12 novembre 1436. Il retourne alors à Cambrai. On sait qu'en 1451 il avait été nommé « chantre illustrissime de monseigneur le duc de Bourgogne » (Philippe le Bon). Mais, malgré quelques apparitions aux fêtes fastueuses du grand-duc d'Occident, il semble que sa situation bourguignonne ait été surtout honorifique. Mentionnons toutefois sa présence au fameux banquet du « Vœu du faisan », à Lille, en 1454, un an après la chute de Byzance, où il fit entendre sa belle *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae*. On sait d'autre part que, de 1453 à 1458, il séjourna surtout auprès de Louis de Savoie et de son épouse, Anne de Chypre. La dernière partie de sa vie se passe donc en allées et venues entre Cambrai et la Savoie ou l'Italie. Devenu un grand personnage, il vieillit comme un maître vénéré, comblé d'honneurs et de bénéfices. Le 27 novembre 1474, il s'éteignit à Cambrai.

• Un « catalyseur » des styles

Dans son étude sur « La Pédagogie musicale à la fin du Moyen Âge » (*Musica disciplina*, 1948), Guillaume de Van écrit : « Les Cambrésiens, fidèles gardiens de la pensée française, trouvèrent en Italie un élément qui leur manquait et qu'on peut appeler le *naturel*, par rapport à l'*artificiel* (dans le sens médiéval) de la doctrine française. Celle-ci incarna l'esprit médiéval, tandis que la pensée italienne apportait déjà l'orientation de l'homme nouveau, produit de l'humanisme [...] Ainsi le style communément appelé *franco-flamand* (mais que l'on pourrait dénommer à plus juste titre *franco-italien*) n'eût jamais existé sans cette fusion harmonieuse d'éléments contradictoires. »

Ces lignes situent assez bien le rôle de Guillaume Dufay dans l'évolution de l'art polyphonique en ce début du xv^e siècle. Formé à Cambrai dans la tradition française (celle de l'*ars nova*), mais attentif aux nouveautés apportées tant par les Anglais (John Dunstable, Leonel Power) que par les Liégeois fixés en Italie (Jo Ciconia, Arnold et Hugo de Lantins), sensible d'autre part à l'élégance mélodique propre aux Italiens, Guillaume Dufay apparaît moins comme un réformateur ou un novateur que comme un « catalyseur » de ces diverses tendances.

Relié au passé par certaines techniques, comme celle du motet isorythmique, qu'il applique avec maîtrise, Dufay est, selon Leo Schrade, « le parfait héritier qui fait fructifier l'héritage avec le plus grand discernement ».

Mais, en donnant à la musique sacrée le pas sur la musique profane (alors qu'au siècle précédent on appliquait à la musique sacrée des procédés en usage dans la musique profane), en développant dans ses grandes messes cycliques de la période de maturité l'écriture à quatre voix, en faisant sienne la technique du *cantus firmus*, Dufay a ouvert largement la voie où allaient s'engager les grands polyphonistes de la Renaissance.

Les œuvres complètes de Dufay, intégralement publiées par le musicologue Heinrich Besseler, peuvent se répartir en trois grandes catégories : les messes et fragments de messes ; les motets ; les compositions profanes (chansons, rondeaux, ballades, etc.).

• Les messes

On distingue les fragments de messe des « messes cycliques » formant un tout homogène.

Les fragments – on a conservé treize *Kyrie*, treize *Gloria*, quatre *Credo*, quatre *Sanctus*, trois *Agnus Dei* – se rattachent, du point du vue du style, aux modèles hérités du siècle précédent. Cependant, il serait hasardeux d'en conclure que la composition de ces fragments est antérieure à celle des grandes messes cycliques. La victoire de la grande forme ne se situe que vers le milieu du xv^e^ siècle, c'est-à-dire qu'elle correspond à la dernière période de la vie du musicien.

Dès sa jeunesse, Dufay avait écrit des messes cycliques. Ce fut d'abord la *Missa sine nomine*, à trois voix, que l'on peut dater des environs de 1420. L'œuvre est de facture ancienne et se situe dans la tradition avignonnaise – tradition probablement introduite en Italie par le Liégeois Jo Ciconia, qui avait séjourné à Avignon. Le Gloria et le Credo de cette messe, avec la déclamation rapide et régulière du texte dans la partie supérieure, soutenue par deux parties instrumentales de structure simple, avec certains passages « en hoquets », se rattachent à l'esthétique du xiv^e^ siècle.

La *Missa Sancti Jacobi*, plus élaborée et plus originale, probablement écrite entre 1426 et 1428, combine le propre et l'ordinaire de la messe. C'est la seule messe de Dufay comportant neuf morceaux : Introït, Kyrie, Gloria, Alleluia, Credo, Offertoire, Sanctus, Agnus, Communion. Elle offre une grande diversité dans le traitement de la polyphonie : duos de solistes s'opposant à un chœur à trois voix ; versets en plain-chant grégorien s’insérant entre les versets polyphoniques ; tantôt cette polyphonie s’enrichit d’une quatrième voix, et la structure devient plus complexe (Offertoire, Sanctus, Agnus), tantôt toutes les parties sont pourvues d’un texte, tantôt seule la partie supérieure supporte les paroles liturgiques, et les parties graves restent purement instrumentales. Enfin, grande innovation, la Communion est traitée en faux-bourdon (mélodie principale à la partie supérieure, les autres voix évoluant en mouvements parallèles formant des accords de sixte) ; c’est la première fois que ce procédé apparaît dans une messe.

Le facteur d’unité de cette vaste composition est l’usage d’un *cantus firmus* emprunté à l’office de l’apôtre saint Jacques. En fait, il y a plusieurs *cantus firmi*, selon les parties de la messe, les uns empruntés à la *Messe de saint Jacques*, d’autres aux messes d’autres apôtres (d’où l’indication *de apostolis*).

La technique employée est la paraphrase plus ou moins libre de ces *cantus firmi*, le thème restant mieux préservé au ténor qu’au superius, soumis, comme dans la musique profane, aux caprices de l’imagination.

La *Missa Sancti Antonii Viennensis*, qu’Heinrich Besseler date des environs de 1435-1440, est entièrement à trois voix. Un examen attentif permet de noter l’évolution du style depuis la *Missa sine nomine*, évolution qui se manifeste par le passage de la forme cantilène (une voix prépondérante soutenue par des parties instrumentales) à une polyphonie plus libre et plus élaborée tendant à l’équilibre entre les diverses parties.

Avec les messes à quatre voix établies sur un *cantus firmus*, liturgique ou profane, apparaît une nouvelle structure que Dufay n’a sans doute pas inventée, mais qu'il a contribué à imposer.

Les cinq grandes messes authentifiées, et surtout les trois dernières d'entre elles, sont de véritables monuments de l'art polyphonique. La *Missa Caput* fut vraisemblablement composée aux alentours de 1440. Elle se réfère à un modèle anglais : d'une part, le *cantus firmus* est emprunté à l'antienne *Venit ad Patrem* du rite de Salisbury ; d'autre part, on pense que Dufay s'est servi d'un modèle polyphonique préexistant (le *cantus firmus* d'une messe polyphonique anglaise) ; enfin, on incline à penser que la version originale de la *Missa Caput* ne comportait pas de Kyrie, selon l'usage anglais, et que le Kyrie a été ultérieurement ajouté pour les besoins de la liturgie continentale. Historiquement, l'œuvre est importante et servira de modèle à des musiciens des générations suivantes, Ockeghem et Obrecht, notamment. Pour la première fois, le *cantus firmus* apparaît intégralement dans toutes les parties de la messe et, dans chaque partie, il figure dans les deux mesures, ternaire et binaire. La structure est d'autant plus solide que le traitement du thème générateur obéit à des lois mathématiques évidentes.

Cette rigueur, ce souci d'architecture apparaissent avec plus de force encore dans la messe *Se la face ay pale* (*cantus firmus* que Dufay tira d'une de ses œuvres profanes, une ballade écrite vers 1430). La mélodie de base est fractionnée en trois sections : elle est utilisée intégralement dans le Gloria, le Credo et le Sanctus, partiellement dans le Kyrie et l'Agnus. Le développement par augmentation du thème (*crescit in duplo*, *crescit in triplo*) est issu de la vieille technique du motet isorythmique.

Mais un plus grand degré de raffinement et de subtilité est atteint dans les trois dernières messes, qu'on peut considérer comme des chefs-d’œuvre universels.

La composition de la messe *L’Homme armé* se situe entre 1450 et 1460. On ne sait encore si la messe d’Ockeghem sur le même thème est antérieure ou non à celle de Dufay. Quoi qu’il en soit, le thème illustre de la chanson de *L’Homme armé* a servi à une vingtaine de compositeurs, de Dufay à Carissimi, au XVII^e^ siècle. Thème « pesamment raisonnable », dit André Pirro, mais susceptible de présentations diverses (en valeurs brèves ou longues ; fragmentairement ou *in extenso* ; voire sous forme « récurrente », « à l’écrevisse », comme dans l’Agnus). Autour de ce thème s’organise une polyphonie beaucoup plus souple que dans les œuvres précédentes. La basse, sous le ténor qui reste le support traditionnel du *cantus firmus*, acquiert plus d’indépendance, voire d’élégance mélodique. L’identité des motifs de tête, dans chaque morceau de la messe, s’amplifie et s’étend à d’autres parties que la partie supérieure. Mais Dufay joue en maître du contraste entre la rudesse du thème et ce qu’André Pirro appelle « la faconde intarissable » des voix supérieures. Les dialogues de solistes répondant aux grands ensembles à quatre voix s’ordonnent selon une harmonieuse alternance. Les jeux du rythme vont de pair avec cette souplesse du phrasé si caractéristique des mélodies de Dufay. Enfin, il faut noter la complexité atteinte dans le Credo, complexité non gratuite puisqu’elle semble revêtir un aspect symbolique : par exemple, le passage « *genitum non factum* », évoquant le mystère de l’Incarnation, où Dufay soumet ses quatre voix à des normes rythmiques différentes, dont la superposition pose à l’exécutant un délicat problème. Ici, rythmes binaires et ternaires s’imbriquent et s’insèrent dans des périodes irrégulières, le tout reposant sur les piliers inébraulables d’un *cantus firmus* présenté en valeurs très longues.

Les messes *Ecce ancilla Domini* et *Ave Regina Caelorum* ont été construites sur des antiennes à la Vierge et peuvent être datées respectivement de 1463 et 1464. Leur construction apparaît de plus en plus comme un miracle d'équilibre entre la liberté et la rigueur, entre l'élan mélodique et les lois mathématiques qui sous-tendent l'édifice. Que le *cantus firmus* soit traité simplement, comme dans la messe *Ecce ancilla*, ou varié, comme dans la messe *Ave Regina*, il représente moins un élément de contrainte qu'un stimulus de l'imagination créatrice.

• Les motets

Si les messes constituent la partie essentielle de l'œuvre religieuse de Dufay, les motets occupent une place privilégiée, quoiqu'il soit difficile de leur assigner un rôle liturgique, voire une signification sacrée. En effet, nombre de ces motets sont des pièces de circonstance, composées à l'occasion de tel ou tel événement du siècle ; les éléments profanes et religieux s'y mêlent, ce qui est conforme à la tradition médiévale. Au reste, la forme généralement utilisée, celle du motet isorythmique, est héritée du XIV^e^ siècle. Dufay se montre ici respectueux d'une forme archaïque qu'il a eu le mérite de porter à son point de perfection.

On peut donc distinguer deux sortes de motets chez Dufay : le motet isorythmique et le motet-cantilène, selon la terminologie proposée par Jacques Handschin. Dans la première catégorie se rangent les grandes fresques historiques mentionnées dans la partie biographique de cette étude : les motets en l'houneur de saint André, de saint Antoine, de saint Jacques, de saint Jean l'Évangéliste, de saint Nicolas, de saint Sébastien ; le motet à la gloire de la ville de Florence (*Salve flos Tusce gentis / Vos nunc Etrusce jubar*, probablement contemporain du *Nuper rosarum* composé pour la consécration de la cathédrale) ; le motet *Balsamus et munda cera / Isti sunt agni novelli* se rapportant à la bénédiction et distribution de médailles dites agnus-Dei par chaque nouveau pape, l'année de son avènement.

Le motet-cantilène, ainsi nommé parce que la mélodie du superius est prépondérante, s'apparente à la chanson profane. Presque tous les motets de ce type sont à trois voix ; la plupart sont dédiés à la Vierge Marie ; ce sont des antiennes mariales, tel l'*Alma Redemptoris Mater*, paraphrase d'un thème emprunté au plain-chant ; d'autres sont moins directement rattachés à la liturgie, comme *Ave virgo* ou *Flos florum*.

Il faut enfin mentionner l'*Ave Regina* à quatre voix, composé en 1464 et que Dufay souhaitait que l'on chantât à ses obsèques. Le texte « tropé » concerne directement le musicien, qui implore pour lui la miséricorde divine (« *Miserere tui labentis Dufay* »). Établi sur *cantus firmus* (l'antienne « *Ave Regina* »), ce motet préfigure, tant par le style que par le matériel thématique utilisé, l'ultime messe du musicien.

Dans une catégorie à part, il convient de classer les *Hymnes*, les *Séquences*, les *Magnificat*, plus étroitement en rapport avec la liturgie que ne le sont les motets. Les formes ici adoptées sont proches de celles de la chanson profane ; toutes ces pièces sont à trois voix ; l'accompagnement en est assez simple, souvent traité en faux-bourdon ; la partie supérieure, où se situe généralement le *cantus firmus*, est plus ou moins oruée. « Dufay respecte la mélodie liturgique, dit André Pirro, assez pour la laisser reconnaissable, tandis que l'effusion musicale de sa piété l'entraînerait à embellir outre mesure le sujet. »

• Les compositions profanes

La plupart des chansons de Dufay ont été écrites avant 1435. On en compte quatre-vingt-quatre, dont huit sur des textes italiens, plus une dizaine d'autres d'attribution plus ou moins douteuse.

Les formes musicales sont ici très liées aux formes poétiques (*rondeau*, *virelai*, *ballade*). Les thèmes littéraires sont assez conventionnels : chants d'étrennes, chants d'amour et de printemps. L'écriture est presque toujours à trois voix : la partie supérieure supporte le texte, les autres parties sont instrumentales ; parfois, deux voix se partagent les paroles, la dernière alors est dévolue aux instruments. L'évolution du style se marque, dans les chansons de la maturité, par l'assouplissement du « contraténor » instrumental ; on note plus d'équilibre entre les diverses parties et un rôle plus déterminant assigné à la technique de l'imitation. Cet équilibre et cette écriture contrapuntique plus serrée seront les signes distinctifs de la chanson française à la fin du xv^e^ siècle.

On retrouve dans les chansons de Dufay cette souplesse mélodique, déjà signalée, qui donne tant de charme à ses compositions ; un exemple : le début de la célèbre pièce *Vergine bella* sur des vers de Pétrarque.

Citons quelques titres dans cet abondant répertoire : *Bon jour, bon mois* ; *Ce moys de may* ; *Mon cuer me fait tous dis penser* ; *Franc cuer gentil* ; *Se la face ay pale* ; *Mon seul plaisir* ; *Vostre bruit et vostre grant fame*. Une chanson se distingue des autres par sa verve issue du folklore : *La belle se siet au piet de la tour*, fondée sur un *cantus firmus* populaire (le thème de la Pernette). La déclamation syllabique du texte dans les parties supérieures est assez exceptionnelle chez Dufay.

Enfin, on n’aura garde d’oublier, à mi-chemin du profane et du sacré, la belle *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae* à quatre voix (deux parties vocales, deux instrumentales), unissant un texte en langue vulgaire (« Très piteulx suis, de tout espoir fontaine ») à la plainte de Jérémie, « *Omnes amici ejus spreverunt eam* ».

Roger BLANCHARD

Bibliographie

G. Dufay, *Opera omnia*, G. de Van & H. Besseler éd., Amer. Inst. of Musicology, Rome, 1947-1966.

Études

G. Adler & O. Koller, « Sechs Trienter Codices », in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. VII et IX, Leipzig, 1904
H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931 ; *Bourdon und Fauxbourdon*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1950 ; « Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays », in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. IX, 1952
R. Bockholdt, *Die Frühen Messenkompositionen von G. Dufay*, Schneider, Tutzing, 1960
I. Bossuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus, les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, trad. du néerlandais par H. Vanhulst, Cerf, Paris, 1996
M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, New York, 1950 ; « Caput Redivivum : a New Source for Dufay’s Missa Caput », in *Journ. amer. musicol. Soc.*, vol. IV, 1951
J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 1984
S. Cordero di Pamparato, « G. Dufay alla corte di Savoia », in *Sancta Cecilia*, vol. XXVII, 1925
E. Dartus, *Un grand musicien cambraisien : Guillaume Dufay*, Cambrai, 1974 ; *À propos de Guillaume Du Fay, ibid* ; 1982
E. Droz & G. Thibault, *Poètes et musiciens du XV*^e siècle, Paris, 1924
E. Droz, Y. Rokseth & G. Thibault, *Trois Chansonniers français du XV*^e siècle, Paris, 1927
D. Fallows, *Dufay*, Dent, Londres, 1987

R. Von Ficker, « Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon », in *Acta musicologica*, 23, 1951
F. X. Haberl, « Wilhelm du Fay », in *Vierteljahresschrifft für Musikwissenschaft*, 1885
C.-E. Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay*, Princeton Univ. Press, Princeton (N.-J.), 1964, rééd. Da Capo, New York, 1986
J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Paris, 1880
J. Marix, *Les Musiciens de la cour de Bourgogne*, Paris, 1937 ; *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939
A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe à la fin du XVIe* siècle, Paris, 1940
J. Stainer, *Dufay and His Contemporaries*, Londres, 1888, rééd. fac similé F. Knuf, Amsterdam, 1963
C. Van den Borren, *G. Dufay, son importance dans l'évolution musicale du XVe* siècle, Bruxelles, 1926, rééd. fac similé 1975 ; « Dufay and His School », in *New Oxford History of Music*, Londres, 1960
J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig, 1904.

DUHAMEL ANTOINE (1925-)

Essentiellement connu pour ses musiques de film, le compositeur français Antoine Duhamel a également produit des opéras, de la musique symphonique, des suites de ballets, de la musique de chambre, des chansons, des morceaux de jazz et même des twists. Comme le souligne le critique de musique de film Stéphane Lerouge dans ses entretiens avec le compositeur : « Antoine Duhamel a rencontré la musique au pluriel. » Cependant, Antoine Duhamel semble souffrir de son image de compositeur pour le septième art ; cette carrière a en effet quelque peu occulté l'autre facette de son talent : « Les compositeurs qui ont fait comme moi beaucoup de musique pour le cinéma ont le plus grand mal à être pris pour des compositeurs dits sérieux. C'est comme si on avait touché au diable. »

• Les années d'apprentissage, les premières compositions

Né le 30 juillet 1925, à Valmondois (auj. dans le Val d'Oise), Antoine Duhamel est le fils de l'écrivain Georges Duhamel et de la comédienne et chanteuse Blanche Albane. Dans la famille Duhamel, la musique est une tradition ; dès la fin de la Première Guerre mondiale, George Duhamel forme un orchestre amateur, avec des amis et certains des membres de la famille : le petit orchestre compte parfois le peintre Maurice de Vlaminck ou Albert Einstein au violon. Le jeune Antoine Duhamel apprend le piano et intègre la formation. Passionné par différentes formes d'expression artistique, il hésite entre la carrière de peintre et celle de compositeur. À l'âge de seize ans, il découvre Ravel, Stravinski et Messiaen : sa vocation est née. En 1944, à l'âge de dix-neuf ans, il est reçu au Conservatoire national supérieur de Paris, dans la classe d'analyse musicale d'Olivier Messiaen. Parmi ses condisciples figurent Pierre Henry, Serge Nigg, Yvonne Loriod et Pierre Boulez. Il suivra également l'enseignement de Norbert Dufourq en histoire de la musique et celui de Jacques de La Presle en harmonie. Parallèlement, il suit des cours de musicologie et de psychologie à la Sorbonne. Il obtient une licence de musicologie et un diplôme d'études supérieures sur l'opéra postwagnérien.

Rejetant violemment l'académisme et le néo-classicisme, il suit les cours de René Leibowitz de 1945 à 1952, et devient avec Pierre Boulez un des plus fervents défenseurs du dodécaphonisme atonal. Mais se sentant à l'étroit à l'intérieur de ce courant, il décide de reprendre sa liberté. C'est une période très riche qui s'ouvre pour ce jeune compositeur, qui écrit des pièces de musique de chambre (deux sonates pour piano et violon, 1954 et 1957), mais également un concerto pour violon (1956), un concerto pour piano (1958), un oratorio, *La Maison des morts*, d'après Apollinaire, et un opéra en un acte, *L'Ivrogne*, d'après Baudelaire (1952).

Alors que sa formation ne semblait le destiner qu'à la musique dite sérieuse, Antoine Duhamel se passionne dès 1945 pour le septième art. Spectateur assidu de la cinémathèque de la rue de Messine, il découvre le cinéma de Luis Buñuel, d'Abel Gance, de Josef von Sternberg, de Friedrich Wilhelm Murnau. À cette époque, de nombreux compositeurs composent pour le cinéma muet car les musiques d'origines ont très souvent été perdues. Duhamel rêve d'écrire des partitions pour le muet. Ce souhait ne se concrétisera que quarante ans plus tard.

C’est en 1946 qu’Alain Resnais demande à Antoine Duhamel de composer une musique pour un court-métrage consacré au peintre Hans Hartung (1904-1989). Pour ce grand représentant de l’art abstrait, il décide d’écrire une musique extrêmement moderne. Mais Resnais modifie son montage et n’utilise pas la musique composée. Celle-ci sera créée au festival de Darmstadt en 1949. Déçu de cette tentative avorté, Antoine Duhamel passe dix ans sans composer pour l’image.

Alors qu’il est à la fois passionné par la chanson, la comédie musicale et la musique dite savante, il compose en 1951 *Rhénane d’automne*, d’après un poème d’Apollinaire, une pièce à la fois sérielle et tonale qui révèle les deux faces d’une identité déjà complexe. De 1954 à 1958, il est directeur artistique pour les Discophiles français, supervise les enregistrements de très grands interprètes, comme Yves Nat, Marie-Claire Alain ou Lili Kraus. Parallèlement, il compose des sonates, des concertos, un oratorio. Mais, comme tout jeune compositeur, il connaît des difficultés pour faire entendre sa musique.

• Le compositeur de musiques de films

En 1957, un ami qui ne peut assurer l’écriture d’une musique pour un film publicitaire lui demande de le remplacer. Antoine Duhamel entre donc de nouveau dans le monde de l’image, mais par la petite porte. Malgré les contraintes et la frustration que cela peut représenter, il assume totalement cette activité dont il a toujours dit qu’elle lui avait appris tout ce que sa formation initiale ne lui avait jamais enseigné, c’est-à-dire à composer des javas, du jazz, des paso doble. En 1961, il écrit dans un esprit plutôt moderne un concerto pour orgue et cordes pour *Diamètres*, un court-métrage de Philippe Condroyer. Il prend alors conscience « qu’une musique composée pour un film pouvait avoir une vie propre, indépendante, comme une œuvre à part entière ».

Après avoir écrit la partition du *Chevalier de Maison-Rouge* de Claude Barma, premier feuilleton historique de la télévision française, Antoine Duhamel rencontre Jean-Daniel Pollet, qui se prépare à tourner *Méditerranée* (1963). Pour ce poème visuel sur le creuset de notre monde, sur le rapport entre soleil et mort, il compose trois grands motifs : le thème de la mer, qui évoque le désespoir de la jeunesse et de la mort ; une ballade inspirée d'un thème de bouzouki mais modernisée par l'emploi d'une guitare électrique ; un grand thème grave et sombre issu d'un duo pour violon et violoncelle écrit en 1955. La collaboration avec Pollet se poursuivra à travers de nombreux films, notamment *L'Acrobate* (1975), *Dieu sait quoi* (1992) et *Ceux d'en face* (2000). En 1964, Duhamel signe notamment les musiques de *Tintin et les oranges bleues* de Philippe Condroyer et du *Voleur de Tibidabo* de Maurice Ronet. L'année suivante, il rencontre Jean-Luc Godard, qui lui commande la musique de *Pierrot le fou* : il ne donne aucune indication précise, sa seule demande étant de lui composer des thèmes dans le style de Schumann. Duhamel réalise que la dualité du personnage Ferdinand-Pierrot correspond à la schizophrénie de Schumann. Pour ce film sur l'amour et sur la mort, il décide de bâtir une musique centrée sur cette personnalité déchirée entre l'émotion et la violence. Trois ans plus tard, Godard lui demande pour *Week-end* une musique beaucoup plus dissonante et des rythmes plus violents. Il compose notamment un lamento de neuf minutes qui accompagne le long plan-séquence où Mireille Darc dit un texte érotique de Georges Bataille. Ce lamento devait masquer certaines phrases pour éviter la censure.

En 1968, Duhamel rencontre François Truffaut. Il écrit pour lui la musique de *Baisers volés*, dont le titre est emprunté à la chanson de Charles Trenet *Que reste-t-il de nos amours ?*, que Truffaut utilise dans le film ; afin de garder une tonalité homogène, Duhamel compose un thème qui reprend les trois premières notes de la chanson. Cette collaboration se prolonge avec *La Sirène du Mississippi* (1968), *L'Enfant sauvage* (1969) et *Domicile conjugal* (1970). Dans ce dernier film, marqué par Stravinski, la musique des Pink Floyd et celle de Franck Zappa, Duhamel prend un parti résolument moderne pour ce scénario qui raconte les difficultés relationnelles du couple Doinel. Ce type de recherche n'est pas du goût de Truffaut, qui préfère une écriture musicale classique. Il accepte néanmoins la musique, mais décide d'arrêter leur collaboration.

En 1974, Bertrand Tavernier lui demande de travailler sur un film d'époque intitulé *Que la fête commence*. Alors qu'il fallait une musique dans l'esprit du xviii^{e} siècle, Duhamel choisit d'exhumer *Penthé*, opéra de 1705 composé par Philippe d'Orléans, personnage principal du film. Il en sélectionne quelques pages et les orchestre de façon moderne. Un peu à la manière d'un Stravinski dans sa période néo-classique, il traite l'histoire avec le regard d'un compositeur de son temps.

En 1983, il réalise enfin un rêve de jeunesse : composer pour des films muets. Il créé alors une musique pour *L'Homme du large* (1921) de Marcel L'Herbier et, en 1985, en collaboration avec son ami le compositeur Pierre Jansen, il écrit une suite symphonique pour *Intolérance* (1916) de D. W. Griffith.

Parmi les très nombreux réalisateurs avec qui il a collaboré, on peut encore citer Claude Autant-Lara pour *Le Franciscain de*

Bourges (1967), Jacques Rozier pour *Paparazzi* (1963), Fernando Trueba pour *Belle époque* (1993) et *Embrujo de Shanghai* (2001), Patrice Leconte pour *Ridicule* (1995), Marcel Bluwal pour *Le Plus Beau Pays du monde* (1998) ou encore Serge Le Péron pour *L'Affaire Marcorelle* (2000).

À ceux qui ne trouvent aucun intérêt à la musique de film, Antoine Duhamel avait déclaré dans ses entretiens avec Stéphane Lerouge que « l'une des caractéristiques de la musique de film c'est d'adhérer à l'œuvre d'un autre, accepter d'en faire son miel... ou la refuser, le cas échéant. Mais l'accepter, c'est alors se l'approprier, agir sur elle, l'interpréter. Chaque compositeur aura une lecture différente des mêmes images. C'est comme un poème mis en musique par tel ou tel, il y gagnera un sens particulier ».

• Les vies parallèles d'Antoine Duhamel

Chez Antoine Duhamel, il y a plusieurs musiciens : à côté du compositeur pour le septième art, il y a notamment le compositeur d'opéras. Parmi les plus importants, on peut citer : *L'Opéra des oiseaux*, d'après Aristophane adapté par Serge Ouaknine et Kostas Ferris, créé à l'Opéra de Lyon en 1971 ; *Ubu à l'Opéra,* une adaptation par les soins de Georges Wilson de la pièce d'Alfred Jarry, qui connaît un grand succès au festival d'Avignon en 1974 ; *Gambara,* opéra en deux actes d'après la nouvelle de Balzac, mis en scène par Louis Erlo à l'Opéra de Lyon en 1978 ; *Le Transsibérien*, d'après le texte de Blaise Cendrars, créé au théâtre des Bouffes-du-Nord, à Paris, en 1983.

Antoine Duhamel compose pour toutes les formations. Il a écrit plusieurs pièces symphoniques (*Le Tombeau de Philippe d'Orléans*, concerto pour 12 cordes, dédié à Claire Gibault et créé par elle en

1978 ; *Sérénade à la quinte*, pour violon, violoncelle et orchestre, 1984 ; *Lamento Mémoire*, pour alto et orchestre de chambre, 1996), des pièces pour grand orchestre, des pièces pour ensembles vocaux a capella (*Annie*, chanson polyphonique pour chœur mixte a capella, d'après le poème d'Apollinaire, 1986 ; *Intermède*, pour ensemble vocal mixte, d'après un poème de Louis Aragon).

Antoine Duhamel dit aimer la confrontation avec la littérature, la poésie, l'image. L'absence de support, cette totale liberté lui pose un problème : « Je préfère le vis-à-vis à la solitude. » C'est pourquoi, il compose des mélodies (*Rhénane d'automne*, 1951 ; *Les Colchiques*, 1954 ; *Révérence parler*, 1995), de nombreuses pièces de musique de chambre avec voix. *Lectures de Michaux*, pour voix et petit ensemble sur sept poèmes d'Henri Michaux (1973) et *Music to Hear*, petite cantate pour soprano, mezzo-soprano, baryton et récitant d'après un sonnet de Shakespeare traduit par Pierre Jean Jouve, sont parmi les plus intéressantes du point de vue de la composition.

Antoine Duhamel est tout à la fois : un compositeur de musique dite « savante », un symphoniste, un mélodiste, mais également un compositeur d'expression directe. Il a totalement assumé ses carrières parallèles.

Juliette GARRIGUES

BIBLIOGRAPHIE

S. Lerouge, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Textuel, Paris, 2006.

DUKAS PAUL (1865-1935)

Paul Dukas relève de cette rare catégorie de compositeurs qui « ne se résignèrent qu'au chef-d'œuvre » : bien qu'ayant vécu soixante-dix ans, il se limita à sept œuvres principales et à cinq partitions plus réduites, dont *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* (1909), pour le centenaire de la mort de ce maître, et *La Plainte au loin du faune* (1920), en mémoire de Debussy. Durant les deux dernières décennies de son existence, il détruisit toute une série d'ouvrages, dont certains étaient achevés : une deuxième symphonie, une sonate pour piano et un violon, un poème symphonique (*Le Fils de la Parque*), un drame lyrique (*Le Nouveau Monde*), deux ballets (*Le Sang de Méduse* et *Variations chorégraphiques*). Né à Paris, condisciple de Debussy au conservatoire de cette ville, il obtint le second prix de Rome, mais jamais le premier. Deux ouvertures de jeunesse (pour *Le Roi Lear* et pour *Götz von Berlichingen*) ne nous sont pas parvenues. Mais une troisième, d'après *Polyeucte* de Corneille, fonda d'emblée sa réputation (janv. 1892), bien qu'encore sous le signe du postromantisme wagnérien et franckiste. Cinq ans plus tard (janv. 1897), la *Symphonie en ut* était assez froidement accueillie. En revanche, en mai suivant, le scherzo *L'Apprenti sorcier*, un des plus brillants et des plus réussis de tous les poèmes symphoniques, remporta un triomphe qui ne s'est pas démenti depuis. À ces trois partitions d'orchestre succédèrent deux monuments pour piano dédiés au grand interprète beethovenien Édouard Risler, qui en assura la création : la *Sonate en mi bémol mineur* (1901) et les *Variations sur un thème de Rameau* (1903). La sonate, dont le troisième mouvement contient une fugue, est un net hommage à l'auteur de la *Hammerklavier* ; les variations à celui des

Diabelli (d'autant qu'en apparence le thème de Rameau est des plus insignifiants).

Les quatre années suivantes furent consacrées à *Ariane et Barbe-Bleue* (d'après Maeterlinck), créé à l'Opéra-Comique en mai 1907.

Ariane, sixième femme de Barbe-Bleue, rend la liberté aux cinq premières (dont Mélisande), que l'on croyait mortes ; quand Barbe-Bleue, terrassé par ses paysans, est livré à la merci de ses femmes, les cinq premières préfèrent demeurer captives auprès de lui, et Ariane, libératrice inutile, s'éloigne seule ; la partition de Dukas, merveilleuse de richesses orchestrales et de trouvailles rythmiques, permet de comprendre ce qui unit Debussy et Dukas dans un même sens profond du mystère tel que Maeterlinck l'exprime à travers ses drames, et ce qui les différencie musicalement comme créateurs (Debussy plus « français » par sa fluidité, sa subtilité et ses voix proches du « parlé », Dukas plus proche du romantisme wagnérien et franckiste par sa vigueur et ses développements thématiques).

Quant au ballet *La Péri*, dernière partition importante de Dukas, il fut donné pour la première fois (après avoir été promis à la destruction et sauvé *in extremis*) non pas par Serge de Diaghilev, comme prévu, mais par N. Trouhanova au théâtre du Châtelet (avr. 1912) : avant le ballet proprement dit, une éblouissante fanfare de cuivres, « chef-d'œuvre précédant le chef-d'œuvre ».

Titulaire d'une classe d'orchestre au Conservatoire de Paris de 1910 à 1913, inspecteur de l'enseignement musical pour les conservatoires de province à partir de 1924, successeur de Charles-Marie Widor comme professeur de composition au Conservatoire de Paris en 1928, élu à l'Institut au fauteuil d'Alfred Bruneau en 1934, Dukas exerça aussi d'importantes activités de critique et publia des écrits sur la musique jusqu'à sa mort, survenue à Paris. Très grand orchestrateur et architecte, il compta parmi ses élèves Olivier Messiaen.

Marc VIGNAL

DUNSTABLE JOHN (1385 env.-1453)

Astronome et mathématicien anglais, surtout connu comme musicien : *Primus inter pares* selon Tinctoris qui, dans son *Proportionale Musices* (1477), rendit son nom célèbre dans l'Europe musicienne du xv^e siècle ; déjà de son vivant sa renommée était grande, car ses manuscrits ont été retrouvés à Rome, à Plaisance, à Bologne, à Modène, à Aoste, à Trente, à Munich, à Dijon...

Le style de Dunstable, comme celui de Leonel Power, de peu son aîné, ouvre la voie à l'école franco-flamande et d'abord à Binchois et Dufay, qui, aux dires de Martin Le Franc, dans *Le Champion des dames* (vers 1440), ont pris la « contenance anglaise » et le considéraient comme leur modèle. Dunstable « éleva le dialecte national anglais au niveau d'un style universel » (M. F. Bukofzer) qui marque l'abandon de l'*Ars nova* du xiv^e siècle, ou plutôt qui lui infuse un sang neuf et tire des conséquences inédites de ses principes, assurant ainsi le passage à la musique de la Renaissance. À en croire une inscription dans un traité d'astronomie qui lui appartint, il fut chanoine et musicien du duc de Bedford (frère du roi d'Angleterre, Henri V, et beau-frère de Philippe le Bon). Le duc fut aussi régent à Paris pendant la minorité d'Henri VI de 1422 à 1435. Mais rien ne permet d'affirmer que Dunstable suivit son maître en France. Il a été vraisemblablement en rapport avec les bénédictins de St. Albans (Hertfordshire). C'est à Londres qu'il mourut ; il est enterré à St. Stephen's Walbrook dans la City.

De son œuvre, on possède notamment : six fragments de messe isolés ; six autres formant paires (dont Gloria et Credo sur le *Cantus firmus Jesu Christe Fili Dei* ; Credo et Sanctus sur *Da gaudiorum prœmia*) ; deux messes cycliques d'attribution douteuse (*Rex saeculorum,* en l'honneur de saint Benoît, est aussi attribuée à Power par les manuscrits ; la seconde pourrait être de Benet) ; douze motets isorythmiques ; cinq pièces de paraphrase libre d'une mélodie liturgique ; trois chansons profanes (*Puisque l'amour m'a pris en déplaisir, Durer ne puis* et *O rosa bella* — laquelle est douteuse —, sur un poème italien de Giustiniani) ; enfin quatorze autres motets ou œuvres religieuses, dont un Magnificat à trois voix. Dunstable a certes composé des œuvres selon les formes traditionnelles de la messe et du motet, isorythmiques ou libres (ainsi, a-t-il fait siennes les conquêtes de l'*Ars nova* en matière de rythme — le hoquet par exemple — et de polyphonie, bien que son écriture soit plus simple et plus proche de la musique populaire), mais il a innové en étant le créateur du style qu'on appela consonant ou panconsonant. Bukofzer, qui, au début du xx^e^ siècle, procéda à une édition de l'œuvre du musicien, écrit à ce sujet : « Il élimina du contrepoint les dissonances non préparées et les frictions entre les voix que l'on trouve encore dans ses premières œuvres, et il transforma les syncopes non préparées et dissonantes en suspensions préparées. Cette clarification du traitement de la dissonance, en même temps que l'harmonie anglaise traditionnellement riche expliquent l'impression générale, d'une nouveauté frappante, dans sa musique, celle de l'euphonie perpétuelle » (ainsi le motet déclamatoire *Quam pulchra es* où, en outre, le rythme de la déclamation du texte détermine celui de la musique). Une deuxième innovation concerne la forme de la messe : Dunstable et Power furent les premiers à relier les différentes parties de l'ordinaire grâce à un *cantus firmus* confié au ténor (messe cyclique) ; on retrouve ce ténor continu d'un morceau à l'autre et l'on sait à quel avenir long et brillant une telle technique était appelée. Les deux fragments de la messe *Da gaudiorum praemia* furent peut-être composés pour le couronnement d'Henri VI d'Angleterre comme roi de France, à Notre-Dame de Paris, en 1431. De plus, Dunstable intègre souvent la mélodie du plain-chant au *superius* en l'ornant parfois à un tel degré (colorations) qu'elle en devient méconnaissable ; une telle manière, où il excelle, engendre une ligne mélodique ample et variée. Dans la forme strophique, il n'accepte ni la répétition pure et simple d'un même mélisme ni le parti d'une mélodie totalement différente ; on peut tenir pour une innovation qu'il use de la variation, principe qui devint, au XVI^{e} siècle, essentiel pour la composition. Déjà, dans le *Buxheimer Orgelbuch* (XV^{e} s.), on trouve trois de ses œuvres transcrites pour orgue. Enfin, parmi les contemporains ou les successeurs immédiats de Dunstable, il faudrait citer une très longue liste de compositeurs anglais, tels J. Benet, Bloym, Forest, Richard Markham, John Bedingham, Robert Morton, Walter Frye (ces deux derniers à la cour de Bourgogne).

Pierre-Paul LACAS

DUPARC HENRI (1848-1933)

Représentant éminent de la mélodie française d'inspiration romantique. L'édition définitive de ses œuvres comprend treize mélodies, auxquelles, à peu de choses près, se limite sa production, mais qui suffisent à rendre son nom célèbre. Elles se situent toutes entre 1868 et 1884. Né à Paris dans un milieu où la pratique des arts est à l'honneur, Henri Duparc devient, dès avant la guerre de 1870, un des tout premiers élèves de César Franck et assiste à Munich à la création de *La Walkyrie*. Cofondateur en 1871 de la Société nationale de musique, dont il sera longtemps l'actif secrétaire, il voit, en 1885, sa santé déjà altérée lui rendre tout travail créateur impossible : alors commence un calvaire qui durera un demi-siècle. Il fait deux voyages à Lourdes en 1902 et en 1906 (avec Paul Claudel et Francis Jammes), s'oriente vers une vie intérieure empreinte de mysticisme et d'esprit contemplatif, perd la vue et meurt à Mont-de-Marsan, où il était retiré en 1924. Les treize mélodies, parmi lesquelles *L'Invitation au voyage* (Baudelaire, 1870), *La Vague et la cloche* (Coppée, 1871), *Extase* (Lahor, 1872), *Élégie* (Thomas Moore, 1874), *Le Manoir de Rosemonde* (Bonnières, 1879), *Phydilé* (Leconte de Lisle, 1882), *Lamento* (Gautier, 1883), *La Vie antérieure* (Baudelaire, 1884), valent moins par leurs nouveautés techniques que par une intensité d'expression d'autant plus grande que les moyens utilisés (simple altération d'un son, modulation inattendue, répétition obstinée de quelques accords) se font plus discrets. Ses seules autres partitions ayant atteint quelque notoriété sont un *Poème nocturne* pour orchestre (1874) et le poème symphonique *Lénore* (d'après Bürger, 1875).

Marc VIGNAL

DUPONT PIERRE (1821-1870)

Précurseur de la chanson ouvrière telle qu'elle se manifestera avec éclat chez Eugène Pottier (*L'Internationale*) et Jean-Baptiste Clément (*Le Temps des cerises*), Pierre Dupont est né à Lyon. Il est d'abord canut, puis commis de banque. Alors qu'il commence à écrire, il fait la connaissance de l'académicien Pierre Lebrun, ami d'un de ses grands-pères, qui encourage ses travaux. Bientôt paraissent *Les Deux Anges* (1842) et *Les Paysans, chants rustiques*. Pierre Dupont vit alors à Paris où il fréquente Murger, Baudelaire, Banville. Au contact de la ville, son inspiration va radicalement changer : il renonce en effet à la tonalité bucolique des *Paysans* et écrit *Le Chant des ouvriers* (1846). Sous la monarchie de Juillet, les clubs et les sociétés chantantes, fortement politisés, se multiplient. Les journées de 1848 vont amplifier ce mouvement. « Admirable cri de douleur et de mélancolie », véritable « *Marseillaise* du travail » (Baudelaire), *Le Chant des ouvriers*, qui dresse un portrait sans fard de la condition ouvrière et de l'exploitation à laquelle elle est soumise, sera l'hymne de la révolution de février 1848. Pierre Dupont écrit également *Le Chant des transportés* (1848), lamento à la gloire des victimes des journées de juin. Inquiété après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, puis gracié, il retourne à sa veine première, la chanson rustique, et compose également *La Légende du Juif errant*.

Ses *Chants et chansons* sont rassemblés dans l'édition de 1852-1854, que préface Baudelaire. Celui-ci a consacré deux études à Pierre Dupont, dont il célèbre tant l'exaltation de la fraternité des humbles que la sensualité. Mais il met aussi en lumière des harmoniques plus secrets, qui rejoignent sa propre poétique. Ainsi lorsqu'il évoque « la poésie latente de l'enfance », la composition du poème comme drame lyrique, ou encore la mélancolie indissolublement liée à « la contemplation de l'immortelle beauté des choses ». Ces traits, nul doute que Baudelaire les ait reconnus pour siens, lui qui sut, mieux que tous, dire le pathétique de la beauté.

E.U.

DUPRÉ MARCEL (1886-1971)

Organiste, compositeur et éminent représentant de l'orgue symphonique, Dupré fut renommé pour son talent d'improvisateur (il fit de nombreuses tournées dans le monde entier, improvisant fugues et symphonies sur des thèmes fournis spontanément par des musiciens de l'auditoire). Son enseignement eut une profonde influence, même si, aujourd'hui, dans l'interprétation des œuvres baroques (Bach en particulier), on n'obéit plus, par exemple, aux règles du legato trop systématique qu'il prônait. Il fut l'élève de Diémer, de Guilmant, de Vierne et de Widor. En 1914, il obtint le grand prix de Rome. Il remplaça momentanément Vierne au grand orgue de Notre-Dame de Paris (1916-1922) et succéda à Widor à celui de Saint-Sulpice (de 1934 à sa mort). En 1920, il joua de mémoire, en dix récitals fameux, l'œuvre intégrale pour orgue de Bach. Parmi ses nombreuses compositions, citons trois *Préludes et fugues* (1912), la *Symphonie-Passion* (1924), *Le Chemin de la Croix* (1931-1932) — ces deux dernières d'abord improvisées, puis écrites — soixante-dix-neuf *Chorals* (1931), trois *Préludes et fugues* (1938), *Le Tombeau de Titelouze* (1942). Synthétisant le fruit de son enseignement au conservatoire de Paris (dont il dirigea la classe d'orgue après la mort de Gigout en 1926, et dont il fut le directeur de 1954 à 1956), il écrivit notamment *Trait d'improvisation à l'orgue, Cours d'harmonie analytique, Cours de contrepoint, Cours de fugue*.

Pierre-Paul LACAS

DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)

Le pianiste et chanteur de blues Champion Jack Dupree laisse une œuvre importante pleine de verve, de swing et d'humour. Bien qu'il ait accompli l'essentiel de sa carrière à New York puis en Europe, son jeu de piano puissant et percussif, riche de multiples décrochements rythmiques, est très représentatif de la tradition du blues de La Nouvelle-Orléans, dont il apparaît comme un des véritables créateurs, influençant d'évidence Professor Longhair ou Fats Domino.

William Thomas Dupree naît à La Nouvelle-Orléans le 4 juillet 1910. Il perd très jeune ses parents, qui périssent dans l'incendie – accidentel ou provoqué par le Ku Klux Klan – de leur habitation. Élevé dans la Colored Waifs' Home, orphelinat de La Nouvelle-Orléans où avait été envoyé Louis Armstrong, et jouant très jeune du piano, Dupree commence une carrière de boxeur avant de se consacrer entièrement à la musique ; il y gagnera le sobriquet de « Champion Jack ». Comme il admire le très influent pianiste Leroy Carr, fixé à Indianapolis, il s'installe dans cette ville et réussit à s'associer avec l'équipier préféré de Carr, le guitariste Scrapper Blackwell. Dupree finit par imiter à la perfection le chant désabusé et prenant de Leroy Carr et enregistre à partir de 1940 une série de beaux blues dans cette manière : *Chain Gang Blues, Junker's Blues, Cabbage Greens*...

Fort d'une réputation de bluesman profond et d'un sens de la scène qui lui vaut les faveurs d'un large public, Dupree choisit de s’installer à New York en 1944. Il va y enregistrer de façon abondante, en compagnie des meilleurs musiciens de la ville (Sonny Terry, Brownie McGhee, Mickey Baker, Larry Dale). Outre ses qualités de pianiste et de chanteur, Dupree est un compositeur à la fois truculent et sensible, observateur hors pair de la vie des ghettos noirs. Il obtient ainsi plusieurs succès commerciaux (*Highway 31, Stumbling Block, Number Nine Blues, Walking the Blues*) et grave en 1958 son meilleur album, le magnifique *Blues From the Gutter* (Atlantic) : ce « blues de l’égout » traite de l’alcool, de la drogue, du jeu et de la prostitution avec une économie de moyens qui suscite un maximum d’émotions.

Dupree est un des premiers à s’aviser du fort courant d’intérêt pour le blues en Europe, où il décide de s’expatrier afin de fuir le racisme régnant dans son pays. Il s’installe au début des années 1960 en Grande-Bretagne, où il est reconnu d’emblée comme un artiste de premier plan. Il joue dès lors essentiellement pour un public européen, devient un des chouchous du « blues boom » anglais, enregistre avec John Mayall, Eric Clapton, le groupe Fleetwood Mac. Il grave aussi de nombreux albums en solo dans lesquels il peut développer davantage son jeu de piano. Mais, comme pour tous les bluesmen ou jazzmen expatriés, la coupure avec le monde noir américain qui nourrissait l’inspiration finit par produire ses effets et Dupree verse progressivement dans la routine, autant sur scène que dans ses disques, répétant à satiété les mêmes morceaux et les mêmes figures instrumentales.

Heureusement, à la fin de sa vie, La Nouvelle-Orléans reconnaît enfin son œuvre de pionnier dans la musique de la ville, le fait venir en 1990 au New Orleans Jazz and Heritage Festival et lui réserve un triomphe ; le maire lui remet même les clés de la ville. Dupree enregistre alors pour le label Bullseye Blues du pianiste Ron Levy ses seuls albums à La Nouvelle-Orléans, en compagnie de remarquables musiciens vétérans du style local : *Back Home in New Orleans, Forever and Ever* et *One Last Time* sont d'étonnantes réussites d'émotion et de fraîcheur pour un musicien octogénaire et constituent le brillant testament d'un des grands créateurs originaux du blues. Champion Jack Dupree meurt à Hanovre, en Allemagne, le 21 janvier 1992.

Gérard HERZHAFT

DUPREZ GILBERT (1806-1896)

Ténor, professeur de chant et compositeur français, né le 6 décembre 1806, à Paris, mort le 23 septembre 1896, à Paris.

Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, Gilbert Louis Duprez fait ses débuts en 1825 au Théâtre de l'Odéon, interprétant le rôle du Comte Almaviva (*Le Barbier de Séville* de Rossini). Ayant reçu un accueil mitigé, il part poursuivre ses études en Italie. Il acquiert dans ce pays une popularité considérable, notamment à Naples, où Donizetti le choisit pour incarner Edgardo lors de la création de *Lucia di Lammermoor* au Teatro San Carlo de Naples, le 26 septembre 1835.

De retour en France, Gilbert Duprez s'affirme comme le premier ténor romantique, réputé pour son registre aigu claironnant et son jeu emphatique. Entre 1837 et 1847, il est l'un des principaux membres de l'Opéra de Paris et crée de nombreux rôles, comme Benvenuto Cellini dans l'opéra éponyme d'Hector Berlioz ou Fernando dans *La Favorite* de Donizetti. Il se produit également à Londres et en Allemagne et rejoint le Conservatoire de Paris, où il enseigne de 1842 à 1850. Son succès en tant que professeur de chant l'amène à fonder sa propre école de chant en 1853. Il compose par ailleurs six opéras, qu'il produit entre 1826 et 1865, et rédige plusieurs ouvrages didactiques et populaires, dont *L'Art du chant* (1845), *Souvenirs d'un chanteur* (1880) et *Récréations de mon grand âge* (1888).

E.U.

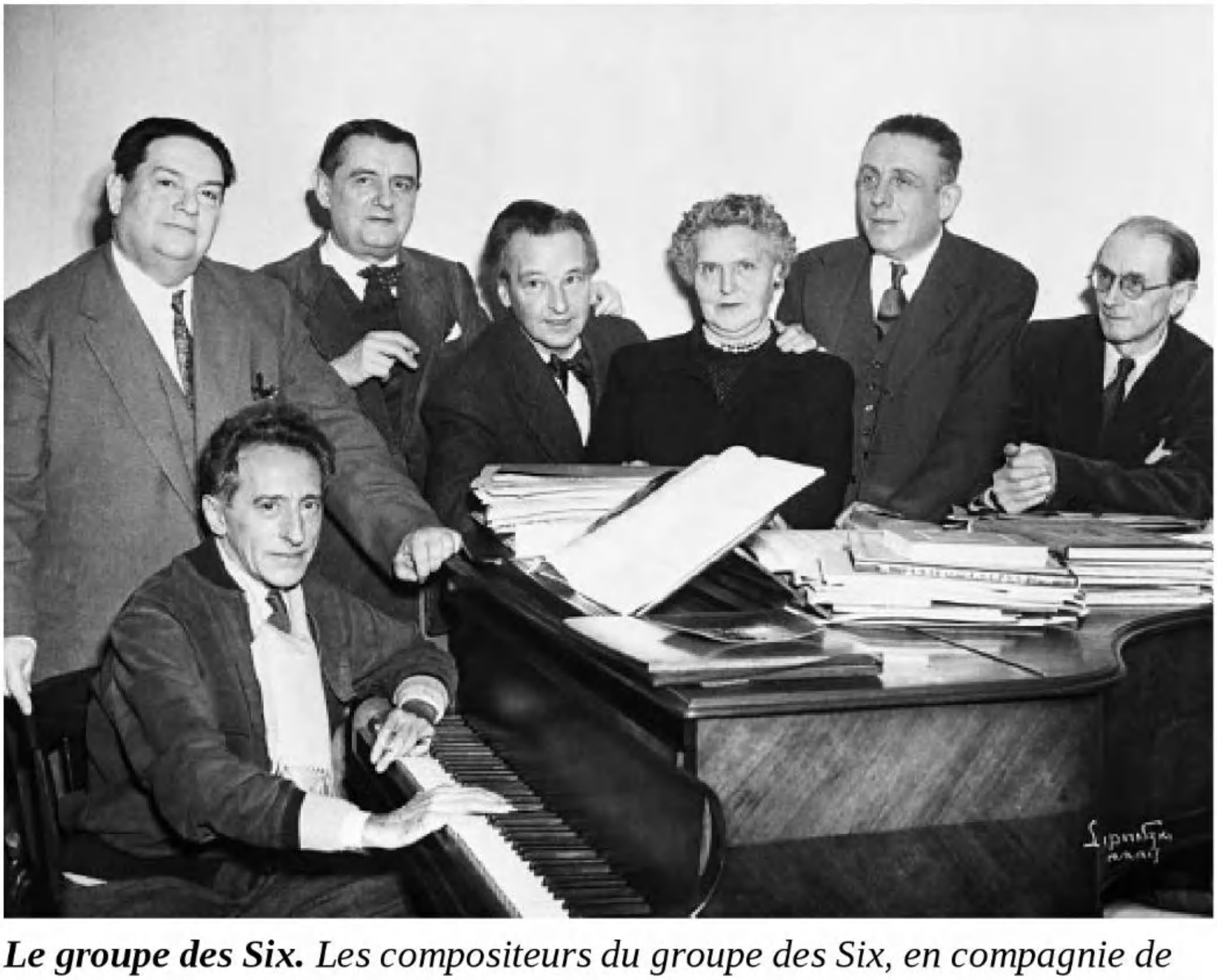
DURANTE FRANCESCO (1684-1755)

Avec son contemporain et rival Leo, auquel il succéda au Conservatoire Sant'Onofrio, Durante est l'un des principaux représentants de l'école napolitaine de la première moitié du XVIII^e siècle. Ce fut avant tout un pédagogue (Pergolèse, Piccinni, Paisiello, parmi bien d'autres, furent ses élèves), homme simple, d'humeur égale, paisible et intègre. Il composa au moins trois oratorios (tous perdus) et quantité d'œuvres religieuses, dont les manuscrits sont dispersés dans toute l'Europe, preuve de sa réputation internationale : quatorze messes, une cinquantaine de motets. Les motets sont soit a cappella (*alla Palestrina*), soit avec accompagnement instrumental, et toujours d'un style contrapuntique sévère. Cette polyphonie est cependant plus libre, moins stricte que celle de Leo, et sa valeur aussi plus inégale : il s'élève plus haut parfois, mais se soutient moins. Ses œuvres instrumentales sont peu nombreuses (huit quatuors, sonates, fugues et partitas pour clavecin, une sonate pour orgue, un concerto). Il n'a rien écrit pour le théâtre. Ses élèves et ceux de Leo s'opposèrent vigoureusement en *durantisti* et *leisti*.

Philippe BEAUSSANT

DUREY LOUIS (1888-1979)

Aîné du groupe des Six, Louis Durey s'est rapidement situé en marge de l'action de ses amis. Sa réserve naturelle n'avait rien de commun avec les éclats un peu tapageurs des Six à leurs débuts et, s'il a toujours conservé des liens amicaux étroits avec ses camarades, son appartenance au groupe des Six repose davantage sur le hasard que sur des raisons esthétiques.



Le groupe des Six. *Les compositeurs du groupe des Six, en compagnie de Jean Cocteau au piano. De gauche à droite : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc et Louis Durey.*

Copyrighted material

Louis Durey voit le jour le 27 mai 1888 à Paris. Il acquiert d'abord une formation universitaire et est diplômé des Hautes Études commerciales en 1908. Il vient à la musique assez tard : il commence l'étude de l'harmonie et du contrepoint en 1919 avec Léonce Saint-Réquier qui enseigne à la Schola Cantorum. À cette époque, il a déjà écrit ses premières mélodies. Très vite, il se retrouve parmi les Six (1920) dont il se détache tout aussi rapidement pour des raisons éthiques : le groupe s'en prend à des valeurs reconnues, comme Wagner, que Durey estime inattaquables ; de plus, Ravel, qui vient d'introduire Durey chez l'éditeur Durand, est une de leurs cibles.

Membre du Parti communiste à partir de 1936, Durey adhère à la Fédération musicale populaire la même année et en devient secrétaire général un an plus tard. Après la guerre, il participe à la fondation de l'Association française des musiciens progressistes dont le but est d'appliquer les directives populistes de l'esthétique officielle soviétique ; aux côtés de Serge Nigg et de Michel Philippot, il s'attache à exprimer dans sa musique la vie et la lutte des masses populaires ; en 1948, il devient vice-président de cette association. Il sera à partir de 1950 le principal critique musical de la presse communiste. À la fin des années cinquante, Louis Durey s'installe à Valfère, en Provence, où il vit en marge de l'activité musicale de la capitale. En 1960, il reçoit la médaille d'argent de la Ville de Paris et, l'année suivante, le grand prix de musique française de la S.A.C.E.M.

L'œuvre de Durey se ressent dans un premier temps des influences de Stravinski, Satie et même Schönberg. Lors de son bref passage parmi les Six, il se montre l'un des antiromantiques les plus farouches ; son attitude est cependant purement esthétique, alors que ses amis visent aussi les hommes qui illustrent cette démarche intellectuelle. L'académisme est l'un de ses pires ennemis. Cet autodidacte fait son chemin en solitaire et sait se dégager progressivement de l'influence des maîtres qu'il admire. Parti d'un atonalisme teinté de polytonalité, il dévoile sa véritable personnalité dans une musique dépouillée et concise. Le moindre trait de crayon sur la portée prend une valeur essentielle. Son harmonie, riche et subtile, lui permet de trouver des timbres nouveaux.

Ses convictions politiques sont une véritable morale qui guide sa vie et sa production. La poésie est inscrite au plus profond de lui-même, ce qui explique sa prédilection pour la mélodie et la voix : ses premières œuvres sont conçues sur des poèmes de Paul Verlaine, Francis Jammes, André Gide ou Rabindranath Tagore. Par la suite, il présente *Éloges* (1917-1962) et *Images à Crusoe* (1918) sur des poèmes de Saint-John Perse, *Chansons basques* (1919), *Le Bestiaire* (1920), *La Longue Marche* (1959), sur un poème de Mao Zedong, deux *Poèmes d'Hô Chi Minh* (1951) et plusieurs séries de chansons populaires françaises qu'il harmonise. Pour le piano, il compose *Carillons* et *Neige* (à quatre mains, 1916-1918) qu'il orchestre par la suite, trois sonatines (1926), dix *Inventions* (1928), des préludes, études, nocturnes, les dix *Basquaises* (1951) et les *Autoportraits* (1967). La musique de chambre traduit particulièrement bien la pudeur de ce musicien intimiste (trois quatuors, deux trios, une sonatine pour flûte et piano), alors que l'orchestre semble l'intimider : outre les orchestrations de *Carillons* et de *Neige*, il ne livre à l'orchestre symphonique qu'une *Fantaisie* pour violoncelle et orchestre (1947) et l'*Ouverture Île-de-France* (1955). En revanche, les orchestres réduits lui conviennent mieux, car il retrouve en eux le charme discret de la musique de chambre : *Concertino* pour piano et instruments à vent (1957), *Octophonies* (1965) et *Sinfonietta* pour cordes (1966).

La production de Louis Durey est peu connue : rarement jouée, inédite en grande partie, elle est l'œuvre d'un homme profondément convaincu de la vérité de son message mais peu soucieux des moyens qui lui permettront d'aboutir. On lui doit aussi la restitution de nombreuses œuvres anciennes, de Josquin des Prés et Janequin à Couperin et Gossec.

Alain PÂRIS

DURUFLÉ MAURICE (1902-1986)

Dernier survivant de la grande école de l'orgue symphonique française, Maurice Duruflé voit le jour à Louviers le 11 janvier 1902. À la maîtrise de la cathédrale de Rouen, il est l'élève de Jules Haelling (1912-1918), avant de se fixer à Paris, en 1919. Il travaille l'orgue avec Alexandre Guilmant et, I'année suivante, il entre au Conservatoire, où il suit les cours d'Eugène Gigout (orgue), Jean Gallon (harmonie), Georges Caussade (contrepoint et fugue) et Paul Dukas (composition). Cinq premiers prix couronneront ses études : orgue (1922), harmonie et fugue (1924), accompagnement (1926) et composition (1928). Poursuivant sa formation d'organiste, il travaille avec Charles Tournemire et Louis Vierne, dont il devient l'assistant, respectivement à Sainte-Clotilde et à Notre-Dame de Paris (1929-1931). En 1929 et 1930, il reçoit à deux reprises le premier prix des Amis de l'orgue, comme exécutant et improvisateur, puis comme compositeur, pour son *Prélude, adagio et choral varié sur le thème du Veni Creator*. Cette même année 1930, il est nommé organiste titulaire de l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont à Paris, poste qu'il conservera toute sa vie, secondé plus tard par sa femme, Marie-Madeleine Duruflé-Chevalier.

Ses premières œuvres sont couronnées, en 1936, par le prix de la fondation Blumenthal. Suppléant de Marcel Dupré à la classe d'orgue du Conservatoire à partir de 1942, il y est nommé professeur d'harmonie l'année suivante, fonction qu'il occupera jusqu'en 1973, comptant parmi ses élèves Pierre Cochereau, Xavier Darasse et Daniel Roth. Sa carrière prend un essor international, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne, où il joue régulièrement. Il recoit en 1956 le grand prix musical du département de la Seine et, en 1962, au Vatican, il est nommé commandeur de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand pour l'ensemble de son œuvre religieuse. Il continue à jouer régulièrement jusqu'au début des années 1980 ; un accident d'automobile l'oblige alors à se retirer. Il meurt à Louveciennes le 16 juin 1986.

À l'image de celle de son maître Paul Dukas, l'œuvre de Maurice Duruflé compte un nombre très restreint de partitions : il ne livrait que des œuvres mûrement élaborées, sans cesse remises sur le métier. Au fil des années, elles se font de plus en plus rares, l'homme voyant se creuser un fossé entre une esthétique traditionnelle dont il ne voulait pas se détacher et les nouvelles techniques de composition sans lesquelles il n'y avait pas de salut. Pour son instrument, il a laissé une demi-douzaine d'œuvres, qui s'échelonnent entre 1926 et 1943, notamment *Prélude, adagio et choral varié sur le thème du Veni Creator*, op. 4 (1929), la *Suite* op. 5 (1930) et *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* op. 7 (1943), hommage à son camarade Jehan Alain, tué au front en 1940. Dans le domaine instrumental et de la musique de chambre, il a écrit un *Triptyque* pour piano (1926) ainsi que *Prélude, récitatif et variations* pour flûte, alto et piano op. 3 (1928), créé par Marcel Moyse. Pour l'orchestre, deux partitions : *Trois Danses* op. 6 (1935), créées l'année suivante par Paul Paray, et *Andante et scherzo* op. 8 (1940), créé par Charles Münch.

Mais c'est surtout par sa musique religieuse que Duruflé a attiré l'attention : le *Requiem* op. 9 (1947), les *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens* pour chœur a cappella op. 10 (1960) et la *Messe « cum jubilo »* pour baryton, chœur de barytons et orchestre op. 11 (1966). Le *Requiem* avait révélé, lors de sa création sous la baguette de Roger Désormière, un musicien fervent, au langage original, même si ses références étaient César Franck, Gabriel Fauré ou le chant grégorien. Au premier, il emprunte une écriture contrapuntique solide, au second un raffinement harmonique qui le mène aux confins de l'écriture modale. Quant au chant grégorien, il est omniprésent dans son œuvre, sous forme de citations ou en filigrane. Ardent défenseur de cette forme de musique liturgique, il restera toujours hostile aux expériences post-conciliaires et au renouveau hâtif du répertoire qui a suivi. L'œuvre pour orgue de Duruflé se situe dans le prolongement de celle de ses maîtres, Tournemire et Vierne : richesse des registrations propre aux Cavaillé-Coll, recherches de couleurs, mais toujours avec une mesure et un sens poétique évidents. Contrairement à la plupart des adeptes de l'orgue symphonique, Duruflé savait s'intéresser à l'orgue classique et il a laissé des enregistrements de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach qui font figure de synthèse entre deux esthétiques antagonistes.

La discrétion était la qualité première de Maurice Duruflé : ennemi de tout ce qui aurait pu faire de lui une vedette, il était pourtant reconnu par ses pairs comme l'un des plus grands. Il avait créé le *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales,* en *sol* mineur de Poulenc en 1938.

Alain PÂRIS

DURY IAN (1942-2000)

Chanteur, parolier, dramaturge, peintre et comédien britannique. Il est l'auteur d'un des grands classiques du punk, *Sex and Drugs and Rock and Roll*, féroce portrait du mode de vie dans les grandes firmes discographiques rock. Illustrateur, peintre et enseignant en arts plastiques à Canterbury, il fonde en 1970 dans cette ville son premier groupe rock, Kilburn & the High Roads, influencé par le rock and roll et par le rhythm and blues. En 1977, il fonde un nouveau groupe, Ian Dury & The Blockheads (« les demeurés »), qui évolue vers le funk, donnant le sommet du genre pub rock, *New Boots and Panties ! !* (1977). Ses titres sont marqués par la dérision, le sadomasochisme et le mauvais goût : *Wake Up and Make Love with Me*, *Hit Me with Your Rhythm Stick*... Au milieu des années 1980, il se tourne vers une carrière d'acteur de théâtre et de cinéma : il apparaît notamment dans *Pirates* de Roman Polanski (1986) et dans *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* de Peter Greenaway (1989).

E.U.

DUSAPIN PASCAL (1955-)

Introduction

Le compositeur français Pascal Dusapin s’est rapidement affirmé comme un des principaux représentants de sa génération. Les clés du succès de ce créateur indépendant, affranchi de toute école, mais ne renonçant ni aux acquis d’un certain classicisme ni aux avancées des avant-gardes ? En premier lieu, incontestablement, sa passion pour le matériau instrumental et vocal ainsi que son lyrisme : chez Dusapin, le souci de la recherche formelle ne fait jamais oublier que le but ultime de l’œuvre demeure l’expression. En second lieu, son éclectisme et sa curiosité, qui l’ont conduit à aborder, avec un égal bonheur, tous les genres et toutes les formes : œuvres pour instrument seul, musique de chambre, pièces pour ensembles, pour chœurs, pour orchestre, théâtre musical et opéra... Titulaire de la chaire de création artistique au Collège de France pour l’année académique 2006-2007 – il n’est que le second compositeur, après Pierre Boulez, à être accueilli par la prestigieuse institution –, Pascal Dusapin a déclaré, dans sa leçon inaugurale, *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*, prononcée le 1er février 2007 : « Composer n’est pas démontrer. Composer, c’est inventer des impulsions et des flux. [...] Composer, c’est inventer des chemins de traverse, des éloignements, des distances. C’est comme fuir et s’enfuir toujours. Mais composer, c’est long. Et lent. [...] Ça n’avance jamais. C’est parce qu’on ne sait pas ce que ça va devenir. La question paradoxale, ça n’est pas d’achever mais comment ne pas finir. Composer, c’est ne jamais finir. »

• Sous le signe de Xenakis et de Varèse

Né le 29 mai 1955 à Nancy, Pascal Dusapin est l'un des très rares compositeurs français de sa génération à avoir bénéficié d'une véritable médiatisation alors qu'il n'avait pas encore vingt-cinq ans. Il suit des études universitaires (musicologie, arts plastiques, science de l'art à Paris-l-Sorbonne), et bénéficie du parrainage de la Fondation de la vocation (dont il est lauréat en 1977) ; surtout, il suit les séminaires de Iannis Xenakis (1974 et 1978).

De ce dernier, Dusapin a appris que la musique est un langage dont la dialectique se doit d'être logique, sinon radicale. De Xenakis vient en outre sa pensée d'un concept musical qu'il nomme *fuite* et qui trouve son pendant dans cet autre concept, la *capture*.

Fuite : car, comme Xenakis et Edgar Varèse – dont *Arcana* l'a très tôt fasciné –, Dusapin refuse les notions de thème et de développement et tient à assumer le paradoxe consistant à trouver l'unité dans la discontinuité de son discours.

Capture : parce que la rigueur de sa pensée (qui ne perd jamais de vue son *stochos* – son but) procède par impulsions successives d'énergie. Une énergie qui, dès qu'elle est libérée, se voit ainsi captée, « capturée » par le geste musical du compositeur, par sa logique compositionnelle. Un geste se définissant non pas comme une explosion mais comme une *implosion* car, ici, c'est l'énergie elle-même qui se libère, et non pas le matériau qui libère son énergie.

De Xenakis vient aussi son emploi de glissandos et l'intégration à son univers des micro-intervalles. Mais, contrairement à lui, Dusapin ne s'enferme pas dans une axiomatique.

De Varèse, Dusapin a appris la notion d'énergie, le refus du développement thématique et l'approche organique de la structure musicale.

De Varèse, il a hérité la puissance élémentaire du son-timbre, la tension naissant de la concentration du matériau autant que de la concision du discours, le désir de s'échapper du tempérament, et cette perception de la musique qui envisage celle-ci comme une masse de sons évoluant dans l'espace, et non pas comme une série ordonnée de notes. Mais, contrairement à lui, Dusapin se passionne pour le jazz (en tant qu'organiste, il en joue pour son plaisir) et reste de marbre face à l'univers des percussions. De plus, si Dusapin possède une formation de mathématicien, il n'est cependant point un scientifique.

• De la radicalité à l'expressivité

Ce qui passionne Dusapin ? La dialectique, la trace de la pensée dans la musique, l'approche – par l'organique formalisé – d'une musique qui serait la représentation « réfléchissante » du *concept* musique.

Cette recherche, ne lui faisant nier ni les exigences du matériau ni celles de la pensée discursive, le place (bien qu'il s'en défende) parmi les compositeurs « intellectuels » et formalistes.

Le style de ses débuts, à la radicalité violente (dans ses procédés d'écriture), aux timbres brutalement antagonistes, au contrepoint rythmique aussi complexe qu'austère, à la polyphonie brisée (par des hauteurs en perpétuels glissements), a laissé peu à peu la place à un langage plus épuré, plus expressif et recherchant une adhésion auditive plus immédiate (en réintégrant notamment des gestes musicaux « tonals » et les consonances).

Son opéra *Roméo et Juliette* (sur un livret d'Olivier Cadiot, 1988) est représentatif de l'esthétique nouvelle adoptée par Dusapin.

Dans le catalogue très abondant de ce créateur, citons, parmi ses premières œuvres : *Souvenir du silence*, pour treize cordes solistes (1976), *Igitur*, pour voix de femmes, sept cuivres et six violoncelles (1977), *Timée*, pour orchestre (1978), *Le Bal*, pour ensemble (1979), son triptyque (datant de 1980) réunissant *Musique fugitive*, pour trio à cordes, *Musique captive*, pour neuf instruments à vent, et *Inside*, pour alto seul, sans oublier *Tre Scalini*, pour orchestre (1982), qui clôt une première période créatrice s'ouvrant sur de nouvelles perspectives avec *Niobé (ou le Rocher de Sypile)*, pour soprano solo, douze voix mixtes et huit instrumentistes (1982).

Dusapin a beaucoup écrit pour de très petites formations inhabituelles ou pour instruments solistes (chacune de ces œuvres porte dans son titre un « I » initial) : *To God*, pour soprano et clarinette (ou saxophone soprano ; 1985), *Mimi*, pour deux voix de femme, hautbois, clarinette basse et trombone (1987), *Anacoluthe*, pour voix de femme, clarinette contrebasse et contrebasse à cordes (1987), *Two Walking*, cinq pièces pour deux voix de femme, sur un texte de Gertrude Stein (1994), *Ohé*, pour clarinette et violoncelle (1996), *If*, pour clarinette (1984), *Il-li-ko*, pour soprano (1987), *In and Out*, pour contrebasse (1989), *Invece*, pour violoncelle (1992), *Ipso*, pour clarinette (1994), *Immer*, pour violoncelle (1996), *In nomine*, pour alto (2000).

Pascal Dusapin a écrit une série de sept quatuors à cordes : le premier connaît deux versions – composé en 1982 et 1983, il a été révisée entre 1992 et 1996 –, le deuxième, sous-titré *Time Zones*, date de 1989, les troisième, quatrième et cinquième de 1993, 1997 et 2005, les sixième et septième de 2009 ; ces quatuors ont été créés par le prestigieux Quatuor Arditti, à l'exception du quatrième, créé par le Quatuor Pražák. Il faut encore citer l'opéra sur instruments baroques *Medeamaterial* (prologue au *Didon et Énée* de Purcell sur la *Médée* de Heiner Müller, créé à la Monnaie de Bruxelles le 11 mars 1992 sous la direction de Philippe Herreweghe), *La Melancholia*, « opératorio » pour quatre solistes vocaux, douze voix mixtes, trois solistes instrumentaux, orchestre et bande magnétique (1991), *Comœdia*, pour soprano et six instrumentistes, sur des textes extraits de la *Divine Comédie* (*Le Paradis*) de Dante (1993), le spectacle lumineux *To Be Sung*, qui se veut un opéra de chambre en 43 numéros d'après *A Lyrical Made by Two* de Gertrude Stein (1994), *Quad « In memoriam Gilles Deleuze »*, concerto pour violon et quinze musiciens (1996), *Celo*, qui est un concerto pour violoncelle et orchestre (1996), le *Trio Rombach*, pour piano, violon ou clarinette et violoncelle (1997), *A Quia*, pour piano et orchestre (2002), *Perelà, Uomo di fumo*, opéra en 10 chapitres, sur un livret de Pascal Dusapin d'après *Il Codice di Perelà* d'Aldo Palazzeschi (2003).

Faustus, The Last Night, opéra sur un livret – en anglais – du compositeur principalement d'après *The Tragical History of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, emprunte aussi à Shakespeare, Dante, saint Augustin, Blake, Flaubert, Nerval, Beckett, Hölderlin, Melville... Avec cette œuvre, créée à la Staatsoper unter den Linden de Berlin le 21 janvier 2006, Dusapin a voulu présenter un Faust moderne : « C'est un cerveau dominateur, rationnel et méthodique, mais complètement fou. [...] En fait, il pourrait ressembler à un grand chef d'entreprise comme Bill Gates, ou à un homme d'État comme Vladimir Poutine, George Bush. Ou quelqu'un du genre de Ben Laden, animé par un désir de toute-puissance et sans états d'âme, persuadé de la légitimité de ses actes et rêvant de plier le monde à sa volonté. »

Parmi les œuvres suivantes de Dusapin, citons l'opéra *Passion* (2008), sur un livret du compositeur, *Uncut,* solo n° 7 pour orchestre (2009) et le cycle de lieder *O'Mensch* (2009, créé en 2011), sur des poèmes de Nietzsche.

Alain FÉRON

DUSSEK JAN LADISLAV (1760-1812)

Le pianiste et compositeur tchèque Jan Ladislav Dussek est surtout connu pour ses pièces pour piano et sa musique de chambre.

Jan Ladislav Dussek (on trouve aussi Dušek et Dusík) naît le 12 février 1760, à Čáslav, en Bohême (auj. en Rép. tchèque). Il étudie la musique auprès de son père, Jan Josef Dussek, organiste à la cathédrale de Čáslav, et montre dès son plus jeune âge des dispositions pour le piano et l’orgue. Il devient choriste à l’église d’Iglau (auj. Jihlava), puis étudie la théologie à Prague. Après avoir occupé un poste d’organiste, il commence à se produire comme pianiste vers 1779-1780. Sa virtuosité est surtout reconnue aux Pays-Bas, où il se forge une excellente réputation et écrit de nombreuses sonates pour pianoforte et cordes. Installé à Hambourg, il aurait pris des leçons en 1782 auprès de Carl Philipp Emanuel Bach. Il démontre ensuite ses talents de pianiste lors d’une tournée qui le conduit à Saint-Pétersbourg, à Berlin, à Paris, à Milan... En 1789, Jan Ladislav Dussek débute triomphalement à Londres, où il fonde avec son beau-père, Domenico Corri, une maison d’édition musicale, Corri, Dussek & Co. Il donne dans la capitale britannique de nombreux concerts qui suscitent les éloges de Joseph Haydn. Lorsque son entreprise fait faillite en 1799, Dussek fuit l’Angleterre pour échapper à ses créanciers – son épouse et la famille de cette dernière n’auront pas cette chance. Il séjourne à Hambourg, puis à Berlin, où il est nommé Kapellmeister du prince Louis Ferdinand de Prusse, et donne des concerts à Čáslav et à Prague. En hommage à son protecteur, tué à la bataille de Saalfeld, le 10 octobre 1806, il compose sa célèbre sonate pour piano opus 61 sous-titrée *Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse*. En septembre 1807, il entre au service de Talleyrand, à Saint-Germain-en-Laye, où il vivra jusqu'à sa mort, le 20 mars 1812.

Virtuose au piano, Jan Ladislav Dussek possède une grande dextérité et introduit une sonorité chantante très appréciée de ses contemporains. Il serait le premier pianiste à avoir placé son instrument perpendiculairement à la scène, afin que le public voit le musicien de profil (innovation qui est souvent attribuée à Franz Liszt). Jan Ladislav Dussek est l'auteur d'un nombre considérable de sonates et de concertos pour pianoforte ainsi que de nombreuses pièces de musique de chambre pour piano et cordes. Il donne le meilleur de lui-même dans ses sonates pour piano. Bien que ses œuvres aient été longtemps injustement oubliées, Jan Ladislav Dussek a profondément influencé le développement de la technique pianistique, aussi bien comme interprète que comme compositeur.

E.U.

DUTILLEUX HENRI (1916-2013)

Introduction

Dès ses premières partitions, Henri Dutilleux s’imposa comme une figure particulière de la musique française ; il fut peut-être le seul compositeur de sa génération capable de réunir les suffrages des musiciens de toutes tendances. L’avant-garde comme les défenseurs d’une certaine tradition respectaient en lui l’homme indépendant, ouvert à toutes les nouveautés, l’artiste honnête, en quête perpétuelle de son propre langage, démarqué des grands courants de la création musicale, qu’il était loin d’ignorer cependant. Dutilleux composa peu et chacune de ses œuvres nouvelles étaient un événement qui attirait l’attention sur un homme dont la qualité première était pourtant l’effacement.

• Un créateur indépendant

Henri Dutilleux voit le jour en 1916 à Angers dans une famille originaire de Douai réfugiée pendant l’occupation allemande. Il commence ses études musicales au conservatoire de Douai avec Victor Gallois. En 1933, il arrive à Paris pour poursuivre sa formation au Conservatoire, où il remporte des premiers prix d’harmonie (1935, classe de Jean Gallon), de contrepoint et de fugue (1936, classe de Noël Gallon). Il travaille aussi l’histoire de la musique avec Maurice Emmanuel, la direction d’orchestre avec Philippe Gaubert et la composition avec Henri Büsser. En 1938, il remporte un second prix de composition et le premier grand prix de Rome. Son séjour à la villa Médicis est interrompu par la guerre. Sitôt démobilisé, il attire l'attention avec une *Sarabande* pour orchestre que crée Claude Delvincourt aux concerts Pasdeloup (1941). Puis voient le jour *Quatre Mélodies* (1943), *Danse fantastique* pour orchestre (1942), la *Sonatine pour flûte et piano* (1943), *La Geôle*, mélodie avec orchestre sur un poème de Jean Cassou (1944).

En 1942, Dutilleux est nommé chef de chant à l'Opéra de Paris. Puis il occupe les mêmes fonctions à la radio (1943-1944) avant d'y prendre la direction du service des illustrations musicales (1945-1963). Il compose alors de nombreuses musiques de scène, musiques de film et partitions radiophoniques qu'il refuse maintenant de voir sortir de leur contexte et laisse inédites. En 1946, il épouse la pianiste Geneviève Joy, qui deviendra la dédicataire et l'interprète de ses œuvres pour piano : la *Sonate pour piano* qu'elle crée deux années plus tard marque une rupture avec les œuvres antérieures, qui baignaient encore dans l'héritage impressionniste. Un an auparavant, il avait composé une *Sonate pour hautbois et piano*.

Pendant les vingt années qui suivent, Henri Dutilleux se consacre presque exclusivement à l'orchestre, livrant un petit nombre de chefs-d'œuvre qu'imposent d'emblée des interprètes exceptionnels : *Symphonie n^{o} 1* (Roger Désormière et l'Orchestre national, 1951), *Le Loup,* ballet sur un argument de Jean Anouilh et Georges Neveux (Roland Petit, 1953), *Trois Sonnets de Jean Cassou,* pour baryton et orchestre (1954), *Symphonie n^{o} 2 « Le Double »*, commande de la fondation Koussevitzky pour le 75^{e} anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston (Charles Münch, 1959), *Métaboles,* commande de l'Orchestre de Cleveland pour son 40^{e} anniversaire (George Szell, 1965), *Tout un monde lointain...* pour violoncelle et orchestre (Mstislav Rostropovitch, 1970). Seules exceptions au sein de cette production symphonique, une mélodie sur un poème de Paul Gilson en hommage à Francis Poulenc, *San Francisco Night* (1964), et une pièce pour piano dédiée à Lucette Descaves, *Résonances* (1965).

En 1961, Alfred Cortot lui confie une classe de composition à l'École normale de musique ; de 1970 à 1984, Dutilleux est professeur au Conservatoire de Paris. Pendant plusieurs années, il est également secrétaire de la section française de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.), fonctions qui le mettent en contact étroit avec la jeune musique.

Une maladie des yeux contractée en 1965 ralentit encore sa production et le contraint à réduire ses activités. En 1967, le grand prix national de la musique couronne l'ensemble de son œuvre.

Les années 1970 marquent un virage dans sa production ; Dutilleux se tourne à nouveau vers la musique instrumentale et la musique de chambre : *Figures de résonances* pour le 25^{e} anniversaire du duo de piano Geneviève Joy-Jacqueline Robin (1970-1976), *Trois Préludes pour piano* dédiés à Arthur Rubinstein (1973-1988), *Ainsi la nuit*, quatuor à cordes commandé par la fondation Koussevitzky à l'intention du quatuor Juilliard mais créé par le quatuor Parrenin en 1977, *Timbres, espace, mouvement*, commande de Mstislav Rostropovitch pour l'Orchestre national de Washington (1978), *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (1976-1982) pour violoncelle seul, dont la première faisait partie d'un hommage collectif au chef d'orchestre suisse à l'occasion de son 75^{e} anniversaire. L'année 1985 voit la création du concerto pour violon *L'Arbre des songes* (Isaac Stern, Orchestre national de

France, Lorin Maazel) avant un nouveau retour aux formes réduites : *Le Mystère de l'instant,* pour orchestre de chambre (commande de Paul Sacher, 1989), et *Les Citations,* dyptique pour hautbois, clavecin, contrebasse et percussion (1991). Dans la listes des œuvres dédiées à un interprète, mentionnons encore *Sur le même accord,* nocturne pour violon et orchestre créé en 2001 par Anne-Sophie Mutter. Le compositeur revient progressivement à l'expression chantée, avec *The Shadows of Time,* pour trois voix d'enfants et orchestre (1997), écrit en hommage à Anne Frank, *Correspondances,* pour soprano et orchestre (2003), dédié à Dawn Upshaw et, son œuvre ultime, *Le Temps l'horloge,* pour soprano et orchestre (2009), destinée à Renée Fleming. Henri Dutilleux meurt le 22 mai 2013, à Paris.

• Une démarche exigeante

Perfectionniste, Dutilleux ne livre ses œuvres qu'après une lente gestation qui permet à son tempérament aussi minutieux que scrupuleux de soigner tous les détails. En outre, il remanie ses partitions à la lumière des enseignements que les premières exécutions lui apportent. Aussi rigoureux avec lui-même que Dukas ou Duparc, il a, comme eux, détruit la plupart de ses œuvres de jeunesse. D'autres restent inédites et il refuse que son ballet, *Le Loup,* soit joué en concert car cette œuvre est pour lui indissociable de la chorégraphie, des décors et des costumes.

Si l'héritage traditionnel de la musique française (rigueur classique, attirance vers l'impressionnisme) est sensible dans ses premières œuvres publiées, dès le lendemain de la guerre Dutilleux s'écarte de tout chemin préétabli. Il refuse l'académisme comme le dodécaphonisme. Toutes les nouveautés de la musique d'alors le passionnent ; il en tire profit mais sans accepter les rigueurs d'un système. Conscient que le compositeur moderne ne peut effectuer un retour en arrière, il cherche sa propre voie dans un style à mi-chemin entre le modal et l'atonal. « Je travaille très lentement. J'ai l'obsession de la rigueur et je cherche toujours à insérer ma pensée dans un cadre strict, formel, précis, dépouillé. » Sa démarche tient compte de plusieurs constantes : « D'abord dans le domaine de la forme, le souci de répudier les cadres préfabriqués avec un attachement évident à l'esprit de la variation. D'autre part, une prédilection pour une certaine matière sonore (primauté accordée à ce qu'on peut appeler « la joie du son »). Ensuite, le refus de la musique dite à programme, ou même de toute musique chargée de *message*, bien que je ne refuse pas à cet art une signification d'ordre spirituel. Et puis, enfin, sur un plan plus technique, la nécessité absolue du choix, de l'économie des moyens, cette notion s'imposant immanquablement à tout artiste à la naissance de l'œuvre nouvelle. »

Les préoccupations formelles demeurent omniprésentes et connaissent une évolution profonde dans son œuvre. Dutilleux se dégage du moule classique de la forme sonate dès sa première symphonie au profit d'une structure symétrique : la musique vient du néant pour y retourner – une prodigieuse éruption enfermée entre deux mouvements de passacaille (la variation) au rythme obsédant. La deuxième symphonie, surnommée *Le Double*, oppose un groupe de douze solistes au grand orchestre à la façon du concerto grosso baroque. Mais les rapports entre les deux groupes ne se limitent pas au dialogue concertant : ils se superposent, fusionnent, parlent des langues identiques ou contradictoires (polyrythmie, polytonalité). Chaque groupe est le reflet de l'autre, son *double*. Les *Métaboles* reposent sur le principe de la métamorphose. Elles présentent « une ou plusieurs idées dans un cadre ou sous des aspects différents jusqu’à leur faire subir, par étapes successives, un véritable changement de nature ».

Mais l’originalité de la forme n’est qu’un aspect de la musique de Dutilleux. Le musicien est un lyrique. Il possède un sens poétique profond qui s’affirme au fil de ses œuvres : *Tout un monde lointain*... est né dans l’atmosphère des *Fleurs du mal* de Baudelaire, tandis que le dernier volet du cycle *Le Temps l’horloge* est construit sur un poème du *Spleen de Paris. Ainsi la nuit* est un nocturne plein de mystère et de poésie. Mais, dès la *Symphonie n° 1*, on voyait s’affirmer ce sens du rêve qui manque à notre époque. *Timbres, espace, mouvement* (sous-titré *La Nuit étoilée*) se réfère à des toiles de Van Gogh sans jamais devenir un commentaire musical. Mais l’originalité de l’orchestration (absence de violons et d’altos qui prive les cordes de leurs registres aigus) donne à cette partition un éventail de couleurs aussi étonnant que celui de Van Gogh. *Le Mystère de l’instant* semble traduire des préoccupations spirituelles au travers d’une écriture qui organise le temps musical hors des chemins tracés à l’avance.

Indépendant, Dutilleux l’est à l’égard des courants esthétiques comme vis-à-vis de lui-même. Ses idées musicales voient le jour progressivement, au fil des œuvres, sans jamais constituer une règle pour celles qui suivront. Elles s’imposent naturellement comme corollaire de la matière musicale, à la façon des thèmes de sa deuxième symphonie, qui apparaissent par petites touches, déformés, puis se complètent avant d’être dévoilés : aucune exposition initiale, seule l’ambiance créée, l’atmosphère poétique et mystérieuse servent de guide. La démarche se situe à l’inverse de la normale. Dans la deuxième symphonie, elle confère à l’œuvre « un caractère interrogatif qui se manifeste d’une manière obsédante tout au long de l’ouvrage », caractère interrogatif qui est aussi la marque de cet homme discret, pudique, sensible et d'une haute culture. Sa musique respire la finesse et elle est dotée d'une qualité essentielle : elle n'est jamais inutile et semble montrer qu'Henri Dutilleux a fait sien ce proverbe chinois : « Si ce que tu as à dire n'est pas plus beau que le silence, tais-toi. »

Alain PÂRIS

Bibliographie

H. Dutilleux & C. Glayman, *Mystère et mémoire des sons : entretiens avec Claude Glayman*, Belfond, Paris, 1993
Ainsi Dutilleux, Miroirs, Lille, 1991 (17 fascicules et 1 disque compact)
D. Humbert, *Henri Dutilleux : l'œuvre et le style musical*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1985
M. Joos, *La Perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, L'Harmattan, Paris, 1999
P. Mari, *Henri Dutilleux*, A. Zurfluh, Paris, 1988
C. Potter, *Henri Dutilleux : his Life and Works*, Ashgate, Aldershot, 1997.

DUTRONC JACQUES (1943-)

« Le plaisir n’a pas de mesure, tous les goûts sont dans ma nature », chante Jacques Dutronc en 1987. Cette phrase définit bien l’image qu’il veut donner de lui-même. Dandy insolent, un rien macho, un rien cynique, aux blessures à peine masquées et souvent noyées, à la tendresse maîtrisée, il a rénové le style fantaisiste avec la complicité de son auteur de prédilection, Jacques Lanzmann.

Il naît le 28 avril 1943, grandit dans le IXe arrondissement de Paris, tout près de la Trinité, un quartier où se retrouve une bande de jeunes gens parmi lesquels figurent Jean-Philippe Smet (futur Johnny Hallyday), Claude Moine (Eddy Mitchell), Long Chris et Danny Logan, qui connaîtront leurs heures de gloire dans les années 1960. Son père, ingénieur aux Charbonnages de France, se passionne pour la musique et passe son temps libre à animer des bals de quartier. Jacques quitte l’école à seize ans. Il s’est déjà essayé au violon, à la contrebasse et à la batterie avant de découvrir la guitare. Avec un copain de quartier, Hadi Kalafate, qui restera très longtemps près de lui, il forme ses premiers groupes. En 1962, tous les deux entrent dans l’aventure El Toro et les Cyclones, le temps de se frotter au public et d’enregistrer deux 45-tours qui passeront inaperçus. Les concerts débutent avec un morceau instrumental signé Dutronc, sur lequel André Salvet et Lucien Morisse écrivent des paroles. La chanson s’intitule *Le Temps de l’amour*. Elle est enregistrée par Françoise Hardy, qui, après une dizaine d’années de vie commune, épouse Jacques Dutronc le 31 mars 1981, à la mairie de Monticello, en Corse.

De retour du service militaire en 1964, Dutronc est guitariste d'Eddy Mitchell le temps d'une tournée. L'année suivante, son ami Jacques Wolfsohn, directeur artistique chez Vogue, lui propose d'être son assistant. Par jeu, Jacques Dutronc met en musique des textes de l'écrivain et journaliste Jacques Lanzmann. Plusieurs interprètes font des maquettes mais c'est finalement Jacques Dutronc, qui ne se sent pas une vocation de chanteur, qui les enregistre.

Sortie en avril 1966, la chanson *Et moi et moi et moi* ne commence à trouver son public qu'au mois d'août : en quelques jours, le titre se retrouve en tête de tous les hit-parades. Ce manifeste de l'indifférence moderne chanté sur un rythme de rock minimaliste survole l'égoïsme de toutes les classes de la société. Chacun, à défaut de s'y retrouver, peut désigner son voisin. Dutronc prend tout le monde à contre-pied. Alors que la mode est à la contestation, à la protestation, au rejet de tous les codes en vigueur, il ose la parodie insolente et lucide, vêtu de costumes trois-pièces d'excellente coupe. Les trois autres chansons de ce premier 45-tours font mouche elles aussi. *J'ai mis un tigre dans ma guitare, Les Gens sont fous, les temps sont flous, Mini mini mini* sont de la même veine. Dutronc les jette de la même voix nonchalante et désinvolte, un sourire ironique aussi bien vissé sur les lèvres que ses légendaires cigares.

Derrière l'apparent dilettantisme et la facilité insolente, les textes sont travaillés comme des slogans et les compositions sont abouties, loin des imitations de succès anglo-saxons très en vigueur dans la variété d'alors. Le succès du disque suivant confirme la place qui incombe à Dutronc. *Les Play-boys, On nous cache tout on nous dit rien, La Fille du Père-Noël* soulignent définitivement l'originalité du chanteur.

En quelques mois, Jacques Dutronc vend plus d’un million de disques. Il fait partie intégrante du paysage national et les formules de ces chansons sont entrées dans le langage de la rue. Georges Pompidou, alors Premier ministre, ne s’y trompera pas Iorsqu’il citera *Les Cactus* à la tribune de l’Assemblée nationale.

Alain POULANGES

DVOŘÁK ANTONÍN (1841-1904)

Introduction

Dans la chronologie des quatre grands compositeurs de Bohême-Moravie, Dvořák occupe la deuxième place, après Smetana (1824-1884), devançant Janáček (1854-1928) et Martinů (1890-1959). Si Smetana, l'aîné, est considéré comme le père fondateur de l'école musicale tchèque de la renaissance nationale au XIX^{e} siècle, Dvořák, par l'abondance et la diversité de son œuvre, a pris part à cette renaissance de manière presque aussi importante. Ses dons de mélodiste et d'orchestrateur sont à l'origine d'un style parfaitement identifiable, dans un souci d'authenticité et d'universalité, à la fois à sa propre nature terrienne et visionnaire et à la patrie mythique, historique et poétique.

• Culture tchèque et audience internationale

À considérer l'évolution de la musique nationale tchèque, le rôle joué par Dvořák est éclipsé par celui de Smetana. Ce dernier était intellectuellement et politiquement plus engagé que son compatriote, plus lucide, plus conscient des problèmes de l'émancipation de la Bohême, tenue depuis plus de deux siècles sous la domination des Habsbourg. La culture tchèque n'avait de meilleur refuge que la clandestinité des campagnes ou l'intrépidité de certaines couches intellectuelles progressistes. Smetana en était, mais Dvořák, d'origine humble et paysanne, avait simplement – mais farouchement – le sens de la terre natale. Né à Nelahozeves, non loin de Prague, sur les bords de la Vltava, il fit tout d'abord de la musique en campagnard, pour l'église et pour le bal, avant de devenir l'élève d'un instituteur organiste de Zlonice, localité voisine où ses parents l'envoyèrent pour apprendre l'allemand et le métier de boucher.

La vie de Dvořák serait banale, malgré son exceptionnelle réussite, si on la détachait de son contexte historique, politique, patriotique. Progressivement, des conquêtes « nationalistes » jalonnaient la longue route de l'indépendance nationale : reconnaissance officielle de la langue tchèque, fondation de l'Académie tchèque des sciences et des arts, construction et inauguration grandiose du Théâtre national tchèque.

Ce théâtre – fruit d'une souscription patriotique – caractérise suffisamment le rôle de la culture dans cette évolution lente, mais irrésistible, qui n'aboutira qu'en 1919, avec la formation de l'État tchécoslovaque. Dans le combat, la musique – surtout l'opéra – était un véritable drapeau. Ainsi que le remarquait un siècle plus tôt Da Ponte (le librettiste de Mozart) : « Chaque peuple a son organisation particulière ; celle de la Bohême paraît être le génie musical poussé au degré de perfection. » Si l'on compare Dvořák à Smetana, on constate effectivement que le premier n'a pas le sens politique du second, mais qu'il compense cette lacune par une intuition globale de l'importance de son rôle d'artiste dans la situation donnée, à commencer par le respect de la langue nationale.

Homme simple, rude, vertueux, il connaît, sans recherche du succès personnel, sans compromission et dans l'unique but de servir la cause de la Bohême, une gloire d'une exceptionnelle universalité. Mieux que le groupe des Cinq et que Tchaïkovski, pourtant grand voyageur, plus que Grieg, il fut l'« exemple » dont les musiciens avaient besoin pour se soustraire à l’influence allemande et italienne. À ce titre, il fut choisi pour diriger le Conservatoire national de New York (1892-1895), sa présence et son expérience étant de nature à favoriser l’éclosion d’une musique nationale américaine. Sa vie, après les dures années de jeunesse, d’apprentissage et d’attente du premier succès, fut partagée entre le travail obscur, à Prague et dans la campagne de Bohême, et les succès étrangers, recueillis surtout à Londres, qui l’avait adopté à l’égal de Haendel. Son véritable destin (malgré la coupure de trois années à New York) resta celui de la Bohême. Quand il mourut à Prague, la nation tchèque entière fut en deuil. L’Académie des sciences et des arts se réunit en séance extraordinaire et le peuple, animé par l’esprit libérateur de Jan Hus, pleura un héros national.

• Une sève enivrante

Des œuvres classiques comme la *Neuvième Symphonie*, dite *Symphonie du Nouveau Monde*, les *Danses slaves*, le *Concerto pour violoncelle* en *si* mineur, les *Rapsodies slaves* ou *Les Légendes* ont une popularité méritée, mais il serait injuste d’oublier les *Sérénades* (op. 22 et 44), la *Suite tchèque*, les *Septième Huitième Symphonies*, les cinq *Poèmes symphoniques* (op. 107 à 111) des dernières années ou les trois ouvertures *Dans la nature*, *Carnaval*, *Othello*, les cycles de mélodies (les *Mélodies tziganes* et les *Chants bibliques*), les grandes fresques chorales comme le *Stabat Mater*, le *Requiem*, le *Te Deum*, la *Messe* en *ré* majeur, *Les Chemises de noces* et *Sainte Ludmilla*.

Aucune des pièces écrites pour la scène par Dvořák n’a eu le retentissement de *La Fiancée vendue* de Smetana. Ce fut un des regrets de sa vie, mais *Coquin de paysan*, *Le Diable et Catherine*, *Dimitri* et, surtout, *Rusalka* et *Le Jacobin* sont inscrits au répertoire et connaissent un succès national. C’est dans le catalogue de musique de chambre, d’une richesse insoupçonnée, que la découverte offre le plus de surprises. Des œuvres en apparence mineures sont parcourues d’une sève enivrante, alors que d’autres, certains trios (op. 90, dit « Dumky »), quatuors (op. 34, 51, 80, 96, 105, 106) et quintettes (op. 81 et 97), doivent être sans hésitation classés parmi les purs chefs-d’œuvre du genre.

Que l’empreinte nationale, voire populaire, soit indiscutable n’explique pas entièrement cette faveur immédiate et durable. Dvořák ne fut pas un « intellectuel ». Malgré la maîtrise de son métier et la grande connaissance de l’histoire de la musique ancienne et contemporaine qu’il avait acquises par lui-même, il n’a jamais été accaparé par les problèmes d’esthétique, mais fut occasionnellement sensible aux expressions musicales nouvelles de Liszt et de Wagner. Bien qu’il semble se réclamer de la ligne de ses devanciers, notamment du romantisme classique de Brahms, qui fut son guide et son ami, Dvořák caractérise d’une manière très personnelle la particulière couleur harmonique et le lyrisme tchèques, souvent avec une slavité appuyée. S’il s’abreuva aux sources populaires, il ne démarqua pas directement le folklore mais sut découvrir ce qui constitue les traits fondamentaux d’un art national original dont la musique est restée un des meilleurs symboles, qu’il réussit à hausser au rang de patrimoine universel.

Aussi nationaliste que Smetana, il s’est efforcé, à sa manière, d’imposer au monde la musique de son pays, mais plutôt traditionaliste et classique, il ne lui ouvrit pas – comme le fit Bartók plus tard – la voie des formes nouvelles. Janáček et Martinů franchiront ce stade.

Il reste enfin, pour comprendre l'homme et sa musique, à évoquer sa piété profonde, qui se traduisit par un sentiment intense de la nature. C'est la constante de son inspiration et le fond réel de sa philosophie, une sorte de panthéisme qui engloba toutes choses, êtres et sentiments, comme parties intégrantes de la nature mère et omniprésente. Dvořák fut un homme de la terre.

Guy ERISMANN

Bibliographie

J.-C. BERTON, *La Musique tchèque,* P.U.F., Paris, 1982
J. BURGHAUSER, *Antón Dvořák thematicky Katalog,* Artia, Prague, 1960 ; *Antonín Dvořák,* Supraphon, Prague, 1966
J. CLAPHAM, *Antonín Dvořák, Musician and Crafstman,* St. Martin's Press, Londres, 1966, rééd. Norton, New York, 1979 ; *Dvořák,* Riverrum Press, New York, 1993
A. CHOTIL-FANI & É. BAUDE, *Antonín Dvořák, un musicien par-delà les frontières : l'histoire redécouverte,* Buchet-Chastel, Paris, 2007
G. ERISMANN, *Antonín Dvořák,* Seghers, Paris, 1966
V. HOLZKNECHT, *Antonín Dvořák. Vie et œuvre,* Orbis, Prague, 1959
Musical Dramatic Works by Antonín Dvořák (comptes rendus conférence musicologique, Prague, 1983), Česka hudebni společnost, Prague, 1989
O. ŠOUREK, *Anton Dvořák, vie et œuvre,* trad. franç. S. Lyer, Orbis, 1952 ; *Antonín Dvořák. La musique de chambre,* Artia, s.d. (*The Chamber Music of Antonín Dvořák,* Reprint Services Corp., Irvine [Calif.], 1990) ; *Antonín Dvořák. L'œuvre pour orchestre,* Artia, s.d. (*The Orchestral Works of Antonín Dvořák,* Greenwood Publ., Westport [Conn.], 1971) ; *Antonín Dvořák. Letters and Reminiscences,* Da Capo, New York, 1984 ; *Correspondance et documents,* Supraphon, 1989.

DYLAN BOB (1941-)

Introduction

Tout semble avoir été écrit sur Bob Dylan. Les gloses, révélations, offrandes et palinodies se sont accumulées et contredites au point de le ranger au rayon des classiques de la pop music, des troubadours modernes, des héros de la contre-culture des années 1960 ou des junkies de l'underground. On peut aussi bien voir en lui le seul chanteur-auteur-compositeur génial de la musique populaire de la seconde moitié du xx^{e} siècle, abscons et transparent, lumineux mais tragique, viscéralement attaché aux racines des musiques américaines tout en les transcendant par une inspiration singulière. S'il n'a guère manifesté d'attirance pour le jazz, il a exploré en revanche tous les territoires du blues, du folk, de la country et du rock. En brouillant les pistes, il a produit un lyrisme de violente tendresse qui décourage les classements. Dylan n'est pas un penseur, pas davantage un théoricien. Ceux qui ont vu en lui un prophète se sont laissé abuser par les formules sympathiques de sa première période qui, pour sincères qu'elles aient été, n'en étaient pas moins simplistes. On l'approche davantage à travers son dandysme, qui explique autant l'ironie méprisante avec laquelle, au temps de sa gloire insolente, il répondait aux interviews, que sa silhouette de bohème élégante ou ses accoutrements improbables qui ont évolué avec le temps. On l'accepte définitivement en voyant en lui celui qui fit de la poésie dans la musique l'expérience même de la vie. Dans le fracas d'un monde qui s'effondrait et d'un autre qui ne parvenait pas à naître, ses images de visionnaire, ses mots et sa voix meurtris, ses mélodies ont su en de brefs à-coups donner un sens aux chagrins et aux révoltes d’une jeunesse incertaine.

• My Back Pages

De son vrai nom Robert Allen Zimmerman, fils d’un commerçant juif, il naît à Duluth, dans le Minnesota, le 24 mai 1941. Dylan a beaucoup menti sur sa jeunesse de rebelle un peu rustre qui admirait James Dean, mais le premier volume de son autobiographie fragmentaire (*Chronicles*, 2004) fait la lumière sur cette période avec le talent d’un écrivain véritable. Violence, passion et poésie : le mélange est détonant dès son arrivée à New York en 1961. À l’instar de Pete Seeger, il y fréquente les poètes *beat*, ou encore Suze Rotolo, qu’immortalise la célèbre couverture de son deuxième 33-tours, *The Freewheelin’ Bob Dylan*, sur laquelle on voit le couple descendre une rue enneigée de Greenwich Village. Il voue un véritable culte au chanteur folk Woody Guthrie, à qui il restera toujours fidèle. Ses tout premiers enregistrements se font chez des amis, et on ne les retrouvera que plus tard sur des cassettes pirates. Les influences musicales s’y font évidemment sentir, mais tout est en place pour une carrière artistique hors du commun : les intonations vocales sont variées et les techniques instrumentales (guitare acoustique, harmonica) très élaborées. Le premier disque (*Bob Dylan*, 1962, qui ne comporte que deux titres, *Talkin’ New York* et *Song To Woody*) est enregistré en quelques jours. C’est dans les trois suivants, qui connaîtront un succès beaucoup plus grand, qu’on trouve les morceaux qui resteront ses classiques les plus fameux et marquent sa période contestataire : en 1963, *The Freewheelin’ Bob Dylan* (*Blowin’ in The Wind, Girl of The North Country, Masters of War, A Hard Rain’s A-Gonna Fall, Don’t Think Twice, It’s All Right, Talkin’ World War III Blues, I Shall Be Free*...), en 1964, *The Times They Are A-Changin’* (*The Times They*

Are A-Changin', Ballad of Hollis Brown, With God on our Side, North Country Blues, Boots of Spanish Leather, The Lonesome Death of Hattie Carroll...) et *Another Side of Bob Dylan* (*Motorpsycho Nitemare, My Back Pages, Ballad in Plain D, I Don't Believe you, It Ain't Me Babe...*). Le public, passionné ou agacé, se familiarise avec une polyphonie singulière qui ne choisit pas entre le chant et la parole, une énonciation à la limite parfois de l'incompréhensible où se mêlent l'ironie nasillarde, la colère impulsive, le lyrisme haletant ou les accents rauques de la rage de vivre. Les *protest songs* en faveur de la paix, de la dignité ou des droits civiques sont contemporains de sa liaison amoureuse avec Joan Baez, la grande prêtresse du genre.

Les chansons contestataires sont d'ailleurs à l'origine de malentendus durables entre la critique et le musicien. Au-delà de l'aversion pour la guerre et l'ordre moral des bien-pensants, Dylan n'a pas de conceptions politiques. Son inquiétude est ailleurs, dans les déchirements entre la haine de soi et les formes esthètes de l'égotisme, l'irrépressible mouvement vers l'amour fou et la conscience d'une définitive solitude, le goût pour des mots qui éclaireraient le monde et la lucidité amère que rien ne peut être dit à moins d'être Dieu. Plus ou moins liée selon les périodes à l'identité juive, se pose la question du Verbe et d'une expressivité qui, dans la musique, saurait le rejoindre. Le musicien interroge la condition de l'individu dans son solipsisme définitif, ballotté entre l'absurde et l'expérience d'une révélation, la tentation d'exister et la perte de soi dans les substances, l'alcool ou la mort. Le didactisme du propos n'a qu'une importance secondaire et se trouve vite balayé par l'essence du langage musical ou l'accomplissement spirituel de significations supérieures. Dylan n'a jamais été le chanteur des surboums réussies, et son goût immodéré pour l'argent empêcherait d'ailleurs de l'imaginer comme un critique radical du capitalisme.

En revanche, son univers et sa beauté d'androgyne, le refus de l'expression ordinaire dans la subversion d'un langage adressé à l'autre ou peut-être à personne, ses tonalités aériennes et sombres ont composé de Robert Zimmerman « l'altitude », selon la belle formule d'Alain Souchon.

• Simple Twist of Fate

L'année 1965 marque une rupture radicale. Dylan trahit les « folkeux » et enregistre son premier album électrique et urbain, influencé par la pop anglaise, notamment celle des Beatles, qu'il écoute depuis quelque temps avec beaucoup d'intérêt. *Bringing it All Back Home* [*She Belongs To Me, Love Minus Zero/No Limit, On The Road Again, Mr Tambourine Man, It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)...*] marque l'avènement du folk-rock qui allait tenir pendant plus de dix ans le devant de la scène musicale mondiale. La même année, Donn Alan Pennebaker réalise le légendaire documentaire *Don't Look Back* qui permet de suivre Dylan dans sa tournée européenne, accompagné notamment de Joan Baez, de Marianne Faithfull ou du poète beatnik Allen Ginsberg. C'est le moment le plus extraordinaire et le plus tumultueux de la carrière de Dylan. Le look a entièrement changé et il fait scandale en juillet au festival folk de Newport en imposant ses compositions électriques. Sur *Highway 61 Revisited*, toujours en 1965, il enregistre une de ses plus belles chansons, surréaliste et désespérée, *Desolation Row* ; *Like a Rolling Stone*, son morceau le plus célèbre, sonne comme une profession de foi et l'hymne d'une génération, dans l'alliance des guitares électriques, du synthétiseur et de l'harmonica. Ses aventures extraconjugales (il avait épousé Sarah Lowndes quelques années auparavant) se multiplient, l'héroïne et les amphétamines altèrent son humeur et exacerbent ses tendances au démiurgisme, dont pourtant il se défend. Son agressivité sur scène s'en trouve décuplée. Si le concert à Paris est un psychodrame calculé d'incompréhension entre l'artiste et son public, celui de Manchester (primitivement connu sous le nom de *Royal Albert Hall* et repris dans le *Bob Dylan Live 1966* en 1998) est un moment déchirant de rock syncrétique où se confondent blues, rhythm 'n' blues et folk. Le plus somptueux de ses albums, *Blonde on Blonde,* sort en 1966 : sur la double pochette, Dylan apparaît en plan américain, menaçant, rimbaldien, résolument ailleurs. On y trouve tous les registres, de la gaieté festive de *Rainy Day Women* à la gravité poétique de *Visions of Johanna* ou *Sad-Eyed Lady of the Lowlands.* C'est en juillet de cette année-là que sa moto Triumph Bonneville dérape près de Woodstock.

Cet accident provoque nn nouveau et brusque changement dans une carrière où la musique et la connaissance par les gouffres avaient fini par se confondre avec l'autodestruction. Dylan entame à Woodstock une retraite relative qu'il met à profit pour écrire de nombreuses chansons, pour lui ou pour les autres. L'inspiration évolue franchement vers la country, ce qui déroute agréablement les dylaniens dans le très beau *John Wesley Harding* (1968 ; *I Dreamed I Saw St. Augustine, The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest, I Am a Lonesome Hobo, I'll Be Your Baby Tonight...*), puis les déçoit (*Nashville Skyline,* 1969) ou les exaspère (*Self Portrait* et *New Morning,* 1970). À cette époque, le chanteur déborde d'activité : errances philosophiques, scandales et rumeurs, rock humanitaire, rôle et composition musicale dans le film inégal de Sam Peckinpah *Pat Garrett et Billy le Kid* (1973)...

Brutal réveil en 1974, avec *Planet Waves* (*On a Night Like This, Tough Mama, Forever Young, Dirge, Never Say Goodbye...*), *Before The Flood,* qui reprend les concerts donnés avec son orchestre The Band au cours de l'année, et surtout le magnifique *Blood on The*

Tracks (*Tangled up in Blue, Simple Twist of Fate, You're Gonna Make Me Lonesome When You Go, If You See Her, Say Hello...*). Tout est extraordinairement complexe avec Dylan : si sa vie privée ressemble à un chaos (divorce, alcool, paranoïa, échec de son engagement au côté du boxeur noir Rubben « Hurricane » Carter, accusé de meurtre, dans le morceau *Hurricane* sur l'album *Desire* en 1975...), les disques suivants abondent en chefs-d'œuvre. Les morceaux et le concert que reprennent *The Basement Tapes* (1975) et *The Last Waltz* célèbrent puis sonnent la fin de la collaboration avec The Band. Viennent ensuite deux albums admirables : *Street Legal* [*Changing of The Guards, No Time To Think, Baby Stop Crying, Señor (Tales of Yankee Power), Where Are You Tonight (Journey Through Dark Heat)...*], qui sort la même année (1978) que le film ennuyeux dirigé par Dylan lui-même, *Renaldo and Clara* (*Masked and Anonymous*, coréalisé avec Larry Charles en 2003, sera nettement meilleur), puis *Slow Train* (1979 ; *Gotta Serve Somebody, Precious Angel, Slow Train, Gonna Change My Way Of Thinking, Man Gave Names To All The Animals...*). Des accès de religiosité donnent le change tout à coup, et on le suit mal dans sa soudaine imitation de Jésus-Christ (*Saved,* 1980 ; *Shot of Love,* 1981). *Infidels* (1983) y met fin et offre les joyaux de pure facture dylanienne que sont *Jokerman* et *I and I.*

• Ain't Talkin, Just Walkin

Le salut, c'est bien davantage *Biograph* en 1985, un ensemble de cinquante-trois titres qui reprennent l'itinéraire de Dylan depuis ses débuts. On s'émerveille à bon droit : à un moment où le chanteur accumule des disques de moindre intérêt, quelques-uns des morceaux de *Oh Mercy* en 1989 (*What Good Am I ?, Man in The Long Black Coat...*) ou de *Good as I Been to You* en 1992 (*Black Jack Davey, Arthur McBride...*) se révèlent nettement supérieurs à toute la production courante de la musique pop du moment. Les soixante chansons de *The Bootleg Series* (1991), représentatives de trente années de carrière, convainquent à nouveau qu'il existe bien un Dylan éternel. Plus tard, on parlera encore de renaissance à propos de *World Gone Wrong* (1994) ou de *Time out of Mind* (1997), dont les accents sont pris dans une tonalité d'outre-tombe. Et c'est comme si les seize minutes de *Highlands* étaient, trente-deux ans après, le contrepoint brisé d'un *Desolation Row* qui n'aurait plus vraiment la force de s'énoncer. *« Love and Theft »* (2001) ne fut pas un bon cru, mais la réédition, deux ans plus tard, de quinze albums « classiques » remastérisés selon la mode d'aujourd'hui, tout comme la résurrection du style d'autrefois dans *Modern Times* (2006), qui s'achève sur les noires visions de *Ain't Talkin'*, ou dans *Tempest* (2012), dont le sommet est la longue ballade de country éponyme qui relate l'histoire du *Titanic*, renforcèrent les dylaniens dans leur certitude d'avoir raison depuis cinq décennies.

Deux rhétoriques contradictoires se superposent quand il s'agit d'évoquer la carrière de Dylan. Le génie est condamné à rester génial, constamment. Or quel artiste pourrait sur plus de quatre décennies de carrière relever un tel défi ? C'est pourtant ce que la voracité de nos générations perdues a attendu de lui. Trahis par les simulacres et la mise en spectacle de tout, hébétés par les frustrations de la marchandise, nous avons attendu de l'artiste qu'il fasse toujours plus, et nous avons durement censuré ses passages à vide. Oubliant parfois qu'au plus profond du poète se terre une irréductible fracture. Dans ce grand œuvre, l'angoisse de la disparition alterne avec l'espoir déraisonnable d'une renaissance, le phénix se déchire entre l'amertume des fins de partie et le *forever young* d'une pathétique utopie. Cette cyclothymie existentielle, la recherche erratique de soi et de l'absolu, la haute science de la musique se sont confondues en Dylan, devenu la lanterne sourde de notre cheminement au bout de la mélancolie.

Michel P. SCHMITT

EAMES EMMA (1865-1952)

La soprano américaine Emma Eames brilla tout particulièrement dans le répertoire français, mais fut aussi admirée pour ses prestations dans l'opéra italien.

Emma Hayden Eames, née le 13 août 1865, à Shanghai, en Chine, étudie le chant à Boston, puis à Paris, auprès de Mathilde Marchesi (qui compte également parmi ses élèves Emma Calvé, Nellie Melba et Blanche Marchesi, notamment). Choisie par Charles Gounod pour incarner Juliette dans *Roméo et Juliette*, elle cause une telle impression lors de ses débuts au Palais-Garnier, à Paris, le 13 mars 1889, au côté de Jean de Reszke, que l'Opéra de Paris lui demande de rester ; elle y assure deux saisons, participant aux créations d'*Ascanio* de Camille Saint-Saëns (rôle de Colombe, 21 mars 1890) et de *Zaïre* de Paul Véronge de la Nux (rôle-titre, 28 mai 1890).

En 1891, Emma Eames quitte l'Opéra de Paris à cause d'intrigues et de la rivalité qui l'oppose à la soprano australienne Nellie Melba. Elle incarne Elsa (*Lohengrin* de Wagner, chanté en italien !) lors de ses débuts au sein de la troupe du Metropolitan Opera de New York, le 9 novembre 1891, à Chicago ; elle apparaît pour la première fois sur la scène new-yorkaise du Met le 4 décembre 1891, dans le rôle de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni). Elle sera l'un des principaux membres de la troupe du Met jusqu'en 1909, où, encore en pleine possession de ses moyens, elle décide de mettre un terme à sa carrière, faisant ses adieux le 15 février, dans le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Elle fera cependant un bref retour sur les planches en 1911, à Boston, en incarnant Desdemona (*Otello* de Verdi) et Tosca. Au Met, elle aura encore incarné Juliette, Marguerite (*Faust* de Gounod), Micaela (*Carmen* de Bizet), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Charlotte (*Werther* de Massenet), Desdemona, Donna Elvira et Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart), Alice Ford (*Falstaff* de Verdi), Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner), Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner), le rôle-titre d'*Aïda* de Verdi, Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart), Amelia (*Un bal masqué* de Verdi), le rôle-titre d'*Iris* de Mascagni, Leonora (*Le Trouvère* de Verdi).

Emma Eames jouit également d'une grande popularité au Covent Garden de Londres (où elle débute en 1891 dans Marguerite), en particulier dans les rôles de Tosca, de Donna Auna, de Donna Elvira et d'Aïda. Après son retrait de la scène, elle se produit en récital, souvent au côté de son second époux, le baryton américain Emilio Edoardo de Gogorza. Emma Eames a publié une autobiographie, *Some Memories and Reflections* (New York, 1927, nouv. éd. Arno Press, New York, 1977). En 1936, elle s'établit à New York, où elle enseigne le chant et où elle meurt le 13 juin 1952.

L'intégralité de ses enregistrements réalisés entre 1905 et 1911 pour la firme Victor Talking Machine Company ont été réédités en deux disques compacts par Romophone : *Emma Eames. The Complete Victor Recordings (1905-1911).*

E.U.

EAST MICHAEL (1580 env.-1648)

Compositeur et organiste anglais, né vers 1580, mort en 1648 à Lichfield, dans le Staffordshire, Michael East est surtout connu pour ses madrigaux ; sa musique instrumentale est cependant loin d'être négligeable.

Longtemps considéré, à tort, comme un fils de l'imprimeur et éditeur musical Thomas East, Michael East (parfois orthographié Easte, Est ou encore Este) n'en serait qu'un parent éloigné. Il publie ses premiers madrigaux en 1601 – son nom est mentionné comme contributeur (pour *Hence Stars*) au recueil *The Triumphs of Oriana* publié cette même année sous l'égide de Thomas Morley –, puis un recueil en 1604 (*Madrigales apt for Viols and Voices*). Il couronne ses études à l'université de Cambridge par l'obtention d'un titre de *bachelor of music* en 1606. Il occupe sporadiquement des postes subalternes à la cathédrale d'Ely de 1609 à 1614. À partir de 1618, il vit selon toute vraisemblance à Lichfield (Staffordshire), où il occupe pour un temps la charge de maître des chœurs de la cathédrale. Au fil des ans, ils va publier sept recueils (1604, 1606, 1610, deux en 1618, 1624 et 1638) contenant des madrigaux, des pastorales, des anthems, des villanelles *alla napolitana*, des fantaisies, des chansons ainsi que des œuvres instrumentales, notamment pour basse de viole. Ses compositions, qui offrent un panorama précieux des goûts musicaux de l'Angleterre de son époque (que l'on pourrait qualifier d'italianisants), longtemps négligées, connaissent un regain de faveur depuis les années 1980, grâce notamment aux études de la musicologue américaine Joan Adeline Evans.

E.U.

ECCARD JOHANNES (1553-1611)

Le compositeur allemand Johannes Eccard est avant tout connu pour ses harmonisations de chorals luthériens.

Né en 1553 à Mühlhausen, en Thuringe, Johannes Eccard est enfant de chœur à la chapelle ducale de Weimar de 1571 à 1573 ; il suit probablement à cette époque l'enseignement de Roland de Lassus à Munich, puis il est en 1578 au service du banquier Jacob Fugger à Augsbourg. Il rejoint en 1579 la chapelle du margrave Georges-Frédéric de Brandebourg-Ansbach à Königsberg (auj. Kaliningrad, en Russie), où il est vice-maître de chapelle et « Musicus » (1580) puis maître de chapelle (1604). De 1608 à sa mort, il officie comme Kapellmeister des électeurs de Brandebourg, à Berlin. C'est dans cette ville qu'il meurt à l'automne de 1611. Johannes Eccard utilise un nombre restreint de formes dans ses compositions, ses lieder et ses premières messes rappelant le style de Lassus. Il privilégie les pièces sacrées courtes, vocales et instrumentales, et atteint le sommet de son art dans un cycle d'arrangements de chorals à cinq voix intitulé *Geistliche Lieder auf den Choral* (1597). Ce recueil, qui concilie le style du choral et celui du motet polyphonique, évite l'austérité et la sobriété préconisée par les tenants d'un luthéranisme sévère.

E.U.

ECKSTINE BILLY (1914-1993)

L’Histoire avait donné rendez-vous à Billy Eckstine : il fut en effet le premier chanteur noir à « faire la une » du magazine américain *Life*. Rien ne prédisposait pourtant cet aimable chanteur de ballades et de romances commerciales à participer à l’épopée du jazz. Mais qui lui contesterait l’éclatante audace d’avoir, avant tout le monde, cru au succès public du bop et d’avoir, pendant plus de trois ans, rassemblé dans un orchestre devenu légendaire l’élite de l’avant-garde be-bop de l’époque ? C’est moins pour son talent personnel que pour avoir eu le courage d’oser que Billy Eckstine a empoché son passeport pour la gloire.

William Clarence Eckstein, dit « Billy » Eckstine (ou encore « Mr B »), naît le 8 juillet 1914 à Pittsburgh (Pa.). Il fait ses études à Washington. Au début des années 1930, il remporte un concours de chant amateur. C’est sans doute ce qui décide de sa carrière. On le retrouve donc comme chanteur-animateur dans divers clubs de Buffalo, Detroit, Washington et Chicago. En 1939, il entre pour cinq ans dans l’orchestre d’Earl Hines. Billy Eckstine en devient rapidement l’attraction ; il sait en outre, à l’occasion, jouer de la trompette, de la guitare, du trombone ou du saxophone. Il y rencontre le saxophoniste et chanteur Budd Johnson, arrangeur de la formation avant de devenir le sien puis celui de Woody Herman et de Dizzy Gillespie. Leur commune passion pour le bop contribue à intégrer dans l’orchestre ces deux musiciens d’exception que sont Sarah Vaughan et Charlie Parker. C’est ensemble encore une fois qu’ils fondent, en 1944, leur propre big band, cet orchestre mythique où se côtoyaient à la trompette Dizzy Gillespie, Fats

Navarro, Miles Davis et Kenny Dorham, au saxophone ténor Lucky Thompson, Gene Ammons, Dexter Gordon et Wardell Gray, au saxophone alto Sonny Stitt et Charlie Parker, au saxophone baryton Leo Parker, à la basse Tommy Potter et Oscar Pettiford, au piano John Malachie, à la batterie Art Blakey, et la chanteuse Sarah Vaughan. Bref, la fine fleur de la musique nouvelle et une collection de génies rarement égalée. Les arrangements sont signés Budd Johnson, Tadd Dameron et Jerry Valentine. C'est chez Billy Eckstine que Gene Ammons et Dexter Gordon commencent ces fameuses batailles de saxophones (*chases*) qui, pendant des années, vont faire fureur dans les jam-sessions. Les enregistrements de cette fabuleuse formation font malheureusement la part trop belle au chanteur-leader, dont le style nous paraît aujourd'hui bien ampoulé.

Mais, avec la dissolution de l'orchestre en 1947, il faut bien redescendre sur terre. Sous contrat avec la M.G.M., Billy Eckstine se fait chanteur populaire. Il ne reviendra à un répertoire plus spécifiquement jazzique qu'au milieu des années 1950. Au cours des années 1960, il connaît une éclipse prolongée qui l'amène à se produire dans des clubs de Las Vegas. Il revient sur scène à la fin des années 1970, et enregistre en 1987 un album avec Helen Merrill. Mais son heure est passée. Il est bien loin, le temps où Billy Eckstine jouait un rôle central dans le développement du bop et la défense des musiciens qui l'illustraient. Il ne reste plus qu'un chanteur ordinaire qui n'a pu trouver son propre chemin vers l'éternité. C'est presque oublié que disparaît Billy Eckstine, à Pittsburgh, le 8 mars 1993.

Pierre BRETON

EDELMANN OTTO (1917-2003)

Représentant majeur du chant autrichien, reconnu comme l’un des grands barytons-basses wagnériens de son temps, Otto Edelmann est indissociable de son rôle le plus célèbre, celui du Baron Ochs dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, qu’il incarnera 256 fois sur scène. Sa voix sombre alliée à un exceptionnel talent d’acteur en ont fait une figure incontournable des grands rôles de composition. Sa présence scénique s’imposait à tous par sa noblesse de style et un sens du phrasé caractéristique du grand chant viennois.

Otto Karl Edelmann, né à Brunn am Gebirge, près de Vienne, le 5 février 1917, étudie le chant à l’Académie de musique de la capitale autrichienne avec le baryton Theodor Lierhammer et le ténor Gunnar Graarud. En 1937, il effectue ses débuts sur scène dans le théâtre de la petite ville de Gera (Thuringe), dans le rôle-titre des *Noces de Figaro* de Mozart. Il passe deux ans dans la troupe de l’Opéra de Nuremberg (1938-1940) avant d’être incorporé dans la Wehrmacht. Envoyé sur le front est, il est fait prisonnier par les Soviétiques. Il reprend sa carrière de chanteur après la Seconde Guerre mondiale et débute dans l’ensemble de la Staatsoper de Vienne le 30 novembre 1947, dans l’Ermite du *Freischütz* de Weber, donné à la Volksoper. C’est le commencement d’une collaboration exceptionnelle de trente ans avec cet ensemble : jusqu’en 1976, il se produira 430 fois sur la principale scène lyrique autrichienne, dans trente-six rôles différents. Il recevra en 1960 le titre honorifique de *Kammersänger*.

Edelmann est invité par les plus grands théâtres et festivals : au festival de Salzbourg de 1948 à 1964, où il chante notamment le Baron Ochs pour l'inauguration du nouveau Grosses Festspielhaus en 1960 ; à Bayreuth dès la réouverture du festival, en 1951, où il participe, le 29 juillet, aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf, d'Elisabeth Höngen et de Hans Hopf, à la célèbre exécution inaugurale de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sous la baguette de Wilhelm Furtwängler ; cette année-là, il y incarne Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) sous la direction de Herbert von Karajan ; en 1952, ce sera sous celle de Hans Knappertsbusch. Ce rôle, qui devient l'un de ses préférés, marque ses débuts au festival d'Édimbourg, avec la troupe de l'Opéra de Hambourg (1952), et au Metropolitan Opera de New York (1954) ; il se produira régulièrement sur cette dernière scène jusqu'en 1970, participant à 110 représentations dans neuf rôles différents. Des chefs comme Furtwängler et Karajan se l'arrachent, aussi bien pour Don Pizzaro ou Rocco (*Fidelio* de Beethoven), Leporello (*Don Giovanni* de Mozart), que pour des grands rôles wagnériens : Amfortas et Gurnemanz (*Parsifal*), le Roi Henri (*Lohengrin*), le Roi Marke (*Tristan et Isolde*) et Wotan (*La Walkyrie*). De 1951 à 1954, il se produit régulièrement à la Scala de Milan (Amfortas, Hans Sachs, Ochs et Rocco), à partir de 1955 à l'Opéra de Munich. En 1965, il débute au festival de Glyndebourne, à nouveau dans son rôle fétiche, le Baron Ochs. La France ne l'accueillera que très rarement dans ce rôle, à Nice en 1964 et à Rouen en 1965. Le 15 décembre 1976, à la Staatsoper de Vienne, Edelmann met fin à une carrière scénique d'une exceptionnelle longévité, dans le rôle du Comte Waldner (*Arabella* de Richard Strauss). Professeur de chant à l'Académie de musique de Vienne, il meurt à Vienne le 14 mai 2003.

Dans sa discographie en studio, on retiendra : *Fidelio*, enregistré en 1953 par l'Orchestre philharmonique de Vienne et les chœurs de la Staatsoper de Vienne sous la direction de Furtwängler, où il incarne Don Pizarro aux côtés de Martha Mödl (Leonore), Wolfgang Windgassen (Florestan), Gottlob Frick (Rocco) et Sena Jurinac (Marzelline) ; la version de référence du *Chevalier à la rose*, enregistré en 1956 par le Chœur et l'Orchestre Philharmonia sous la direction de Herbert von Karajan, où il est un Baron Ochs exubérant aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf (la Maréchale), Christa Ludwig (Octavian), Teresa Stich-Randall (Sophie) et Eberhard Waechter (Faninal). Son génial Hans Sachs se révèle dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* enregistrés sous la direction de Knappertsbusch au festival de Bayreuth en 1952, avec Lisa Della Casa (Eva).

Alain PÂRIS

Bibliographie

S.-M. SCHLINKE, *Otto Edelmann : Ein Meistersinger aus Wien*, Österreichischer Bundesverlag, Vienne, 1987.

EDWARDS HONEYBOY (1915-2011)

La vie du bluesman américain Honeyboy Edwards – chanteur, guitariste et harmoniciste – est intimement mêlée à l'histoire du blues, et plus particulièrement à celle du Delta blues.

David « Honeyboy » Edwards naît le 28 juin 1915 près de Shaw, dans le Mississippi, au sein d'une famille de métayers qui s'établit en 1927 dans une plantation de coton située non loin de Greenwood, dans le delta du Mississippi. Il apprend à jouer de la guitare avec son père, musicien amateur, puis aux côtés des musiciens qui habitent la région de Greenwood ou ont l'occasion d'y passer. En 1932, « Honeycomb » Edwards prend la route pour se produire avec Big Joe Williams dans les *juke joints* (tripots des zones rurales) ainsi que dans les rues du Mississippi et de la Louisiane.

Honeyboy Edwards va mener une vie de bluesman itinérant durant les vingt-cinq années suivantes ; il joue avec la plupart des plus importants bluesmen de l'époque : Charley Patton, Big Walter Horton, Little Walter Jacobs, Sunnyland Slim, Son House, Robert Lockwood Jr., Robert Johnson... En août 1938, il est parmi ceux qui découvrent, au fond d'un bouge de Greenwood, Robert Johnson, victime d'un empoisonnement, et qui mourra quelques jours plus tard, le 16 août.

En juillet 1942, Edwards enregistre à Clarksdale (Mississippi) une quinzaine de chansons pour le folkloriste et collecteur de chants Alan Lomax, chansons qui sont publiées par la Bibliothèque du

Congrès. Ses premiers blues gravés sous son nom pour les labels ARC et Sun Records à Memphis (Tennessee) en 1951 et 1952, resteront longtemps inédits ; c'est le cas notamment d'une magnifique version de *Sweet Home Chicago* de Robert Johnson, qui attendra deux décennies avant d'être commercialisée. En 1945, Honeyboy Edwards s'était rendu pour la première fois à Chicago, en compagnie de Big Walter Horton. Il y revient en janvier 1953 afin d'enregistrer pour le label Chess Records, mais aucune de ses gravures n'est alors commercialisée, afin de ne pas concurrencer Muddy Waters. Honeyboy Edwards s'établit à Chicago en 1956.

L'intérêt des jeunes musiciens blancs pour le blues dans les années 1960 donne un nouvel élan à sa carrière. Honeyboy Edwards joue avec le groupe de rock Fleetwood Mac, commence à se produire dans des festivals à travers les États-Unis, effectue sa première tournée européenne en 1975-1976 et enregistre abondamment. En 1997, il fait publier ses souvenirs, recueillis par Janis Martinson et Michael Robert Frank, *The World Don't Owe Me Nothing* (« Le monde ne me doit rien » ; Chicago Review Press, Chicago). La captation du concert *Last of the Great Mississippi Bluesmen : Live in Dallas*, qu'il donne en 2004 avec Pinetop Perkins, Henry Townsend et Robert Lockwood, est récompensée en 2008 par le Grammy Award du meilleur album de blues traditionnel. Il en reçoit un autre en 2010 à titre personnel pour l'ensemble de sa carrière. Honeyboy Edwards meurt le 29 août 2011, à Chicago.

Martin L. WHITE

E.U.

EGK WERNER (1901-1983)

Après l’essor musical de l’Allemagne romantique et postromantique, la première moitié du xx^{e} siècle semble beaucoup plus terne outre-Rhin : à l’exception de Richard Strauss, peu de figures marquantes s’imposent et la musique se fait ailleurs. Quelques compositeurs cherchent néanmoins dans les traditions germaniques une continuité qui semble chaque jour remise en question par les techniques nouvelles de composition. Alors que Paul Hindemith se tourne vers J.-S. Bach et Carl Orff vers les chants médiévaux, Werner Egk choisit le théâtre lyrique, élément fondamental de la vie musicale allemande depuis des siècles, auquel il donnera une nouvelle jeunesse, même si l’esthétique, essentiellement germanique, de ses œuvres en a limité la diffusion dans son propre pays.

De son véritable nom Mayer, Werner Egk naît à Auchsesheim (près de Donauwörth) le 17 mai 1901. Son pseudonyme correspondrait aux initiales de sa femme (Elisabeth Karl), auxquelles il ajoute un g pour des raisons phonétiques. Egk est un Souabe et l’on retrouvera tout au long de sa vie un attachement profond à ses racines, notamment dans la langue qu’il utilise pour ses écrits. Il fait ses études au Gymnasium d’Augsbourg jusqu’en 1919, puis à Francfort et à Munich, où il travaille le piano avec Anna Hirzel-Langenhau et la composition avec Carl Orff. Mais il ne s’oriente définitivement vers la musique qu’assez tard, après avoir hésité entre la peinture et la littérature, deux arts qu’il continuera de pratiquer. Véritable autodidacte, il séjourne en Italie (1925-1927), à Berlin (1928), avant de se fixer à Munich en 1929, où il est engagé à la radio bavaroise comme chef d'orchestre et comme compositeur. Ses premières œuvres sont donc destinées à l'antenne. En 1931, Hermann Scherchen crée son oratorio *Fürchtlosigkeit und Wohlwollen* ; l'année suivante, il compose son premier opéra, *Columbus,* destiné initialement à la radio et qu'il remaniera dix ans plus tard pour le porter à la scène. Puis voit le jour, en 1935, *Die Zaubergeige* (*Le Violon enchanté*), dont il dirige la création à l'Opéra de Berlin en 1937 : il remporte un succès important et devient chef invité régulier de cet opéra (1937-1941). L'année précédente, pour les jeux Olympiques de Berlin, son *Olympische Festmusik* avait été couronnée d'une médaille d'or. En 1938, son opéra *Peer Gynt,* d'après Ibsen, est interdit par les dirigeants nazis, qui y voient une satire du régime. Mais Hitler fait lever lui-même l'interdiction et Werner Egk devra se disculper, après la guerre, des sympathies nazies dont il sera accusé. De 1941 à 1945, il est à la tête de l'Union des compositeurs allemands. En 1948, son ballet *Abraxas* est interdit, à la cinquième représentation, par le ministère de la Culture bavarois pour outrage aux mœurs. Egk revient alors à Berlin où il dirige la Hochschule für Musik (1950-1953). Il est également président de la Société des auteurs et compositeurs de musique (1950-1962), et il s'emploie à obtenir l'élaboration d'un statut de l'artiste dans la société allemande contemporaine. Il dirige régulièrement à l'Opéra de Munich à partir de 1951. Deux ans plus tard, il se fixe en Bavière, près de l'Ammersee, où il résidera jusqu'à la fin de sa vie. De 1969 à 1971, il occupe la présidence du Deutscher Musikrat. Il meurt à Inning, près de Munich, le 10 juillet 1983.

Werner Egk est avant tout un homme de théâtre. On lui doit sept ouvrages lyriques et cinq ballets, dont il a signé lui-même livrets et arguments. Il se réfère volontiers à de grandes figures de l'histoire ou de la légende : Christophe Colomb (*Columbus*, 1932-1951), Don

Juan (*Joan von Zarissa*, ballet, 1940), Faust (*Abraxas*, ballet d'après Heine, 1948), Casanova (*Casanova in London*, ballet, 1968). Parfait connaisseur de la culture française, sa démarche intellectuelle est proche de celle de Voltaire : pensée rationnelle, esprit sarcastique, ironique, que l'on retrouve dans une musique très construite, souvent satirique et colorée. Son langage, indépendant de tout système, est concis et fluide, dominé par une rythmique héritée de Stravinski. Ses harmonies sont souvent dures et dissonnantes, mais il reste avant tout marqué par l'impressionnisme français. Si, à ses débuts, il a appartenu à l'avant-garde allemande, Werner Egk a progressivement atténué la nouveauté de son langage pour garder le contact avec son public. Néanmoins, il a toujours refusé l'option néoclassique, adoptée notamment par Hindemith : à l'usage systématique de la polyphonie, il préfère la polytonalité ou la polyrythmie, qui servent mieux ses desseins dramatiques. Partout dans son œuvre se traduit le conflit entre le bien et le mal. Chacun de ses ouvrages met en scène un démon, des esprits ou des monstres. Mais il sait aussi évoluer avec subtilité dans l'univers féérique d'Andersen (*Le Rossignol chinois*, ballet, 1953) ou dans celui de W. B. Yeats (*Légende irlandaise*, 1955-1970). Il a emprunté à Gogol l'argument de son opéra-comique *Der Revisor*, à Heinrich von Kleist celui de *Die Verlobung in San Domingo* (1963) et à Calderón celui de *Circe* (1948, nouvelle version sous le titre *17 jours et 4 minutes*, 1966).

La production symphonique de Werner Egk se résume principalement à la *Suite française d'après Rameau* (1949), créée par Eugen Jochum et qui figure au répertoire de la plupart des chefs d'orchestre allemands. On peut aussi retenir *Georgica* (1936), *Geigenmusik mit Orchester* (concerto pour violon, 1936), *Orchestersonaten n^{o} 1* (1948) et *n^{o} 2* (1969), *Variations sur un thème des Caraïbes* (1959), *Spiegelzeit* (1979), *Ouvertüre* (1979-

1980), *Canzone* pour violoncelle et orchestre (1981). Werner Egk a également tiré des pièces symphoniques de ses ouvrages lyriques et chorégraphiques : une suite pour orchestre et *Triptychon* (1940) d'après *Joan von Zarissa*, une suite d'après *Abraxas* (1948), *Divertimento pour cordes* (1953) d'après *Le Rossignol chinois*, *Suite anglaise* (1969) d'après *Casanova à Londres*, *Suite concertante* pour trompette et orchestre (1982) d'après *Der Revisor*. Dans le domaine vocal, il a surtout composé des mélodies : *Quattro Canzoni* pour ténor et orchestre (1932-1955), *La Tentation de saint Antoine* pour alto et cordes (1947-1952), *Chanson et romance* pour coloratur et orchestre (1953) ainsi qu'une cantate pour soprano et orchestre, *Nachgefühl* (1975). Il a publié un volume d'essais sous le titre *Musik, Wort, Bild* (Munich, 1960).

Alain PÂRIS

EHRLING SIXTEN (1918-2005)

Chef d'orchestre suédois. Après des études de piano, de violon et d'orgue à l'Académie royale de musique de Stockholm, Sixten Ehrling se forme à la direction d'orchestre à Paris, à Londres et surtout à Dresde, où il bénéficiera en 1941 des conseils de Karl Böhm. Il débute en 1940 à l'Opéra royal de Stockholm. Directeur de cette institution de 1953 à 1960, Ehrling enseigne parallèlement à Salzbourg et dans la capitale suédoise. En 1963, il prend pour dix ans la tête de l'Orchestre symphonique de Detroit. À partir de 1973, il dirige souvent au Metropolitan Opera de New York, tout en enseignant à la Juilliard School. De 1974 à 1976, il est chef de l'Orchestre symphonique de Göteborg, puis, en 1978, conseiller musical de l'Orchestre symphonique de Denver. Célèbre interprète de Sibelius et de Kurt Atterberg, Ehrling a créé des œuvres de Karl Birger Blomdahl, Paul Creston, Giselher Klebe, Ned Rorem, Isang Yun...

E.U.

EINEM GOTTFRIED VON (1918-1996)

La carrière de Gottfried von Einem, figure importante de la musique autrichienne, est principalement marquée par l'art lyrique, ses six opéras s'étant imposés sur les plus grandes scènes du monde.

Il naît à Berne, où son père est attaché militaire à l'ambassade d'Autriche, le 24 janvier 1918. Il fait ses études en Allemagne et en Angleterre. En 1938, il est nommé répétiteur à l'Opéra d'État de Berlin et assistant au festival de Bayreuth. Peu après, il est arrêté par la Gestapo et passe quatre mois en prison pour avoir aidé des victimes du nazisme à s'échapper. Après sa libération, il travaille la composition avec Boris Blacher à Berlin (1941-1943). Celui-ci guidera ses premiers pas dans le monde lyrique en participant à la rédaction des ses premiers livrets d'opéras. Herbert von Karajan dirige la création de son *Concerto pour orchestre* (1944). Après le succès de son ballet *Prinzessin Turandot*, il est nommé compositeur résident et conseiller musical de l'Opéra de Dresde (1944). Mais il n'y reste que quelques mois et s'établit à Vienne, où il se perfectionne en contrepoint avec un maître de cette discipline, Johann Nepomuk David. En 1947, la création de son opéra *La Mort de Danton*, d'après la pièce de Georg Büchner, au festival de Salzbourg, le révèle au monde musical. Le succès de cette œuvre gagne rapidement les grandes scènes lyriques internationales, (il avait dépassé, en 1996, le millier de représentations). Au pupitre, pour cette création, le jeune chef d'orchestre Ferenc Fricsay remplace Otto Klemperer, souffrant. C'est le début d'une autre carrière fulgurante. Entre 1948 et 1951, Einem siège au comité du festival de Salzbourg et participe à son redressement. En 1953, toujours à Salzbourg, c'est la création de son deuxième opéra, *Le Procès,* d'après le roman de Kafka. Max Lorenz et Lisa Della Casa figurent en tête de distribution, Karl Böhm est au pupitre. Il séjourne ensuite aux États-Unis.

De retour à Vienne, il participe à la direction du festival (1960-1964). Entre 1965 et 1972, il est professeur à la Hochschule für Musik, où il compte notamment Arvo Pärt parmi ses élèves. Il est également président de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique autrichiens (A.K.M.) entre 1965 et 1970. Ruggiero Ricci crée son *Concerto pour violon* en 1970. Un an plus tard, il donne un nouvel opéra, *La Visite de la vieille dame,* d'après la pièce de Friedrich Dürrenmatt, créé à l'Opéra de Vienne et repris aussitôt dans le monde entier. À partir de 1972, il se consacre exclusivement à la composition. Dès lors, sa musique est créée par les plus prestigieux interprètes : Charles Münch (*Symphonische Szenen,* 1957), George Szell (*Ballade pour orchestre,* 1958), Georg Solti (*Philadelphia Symphony,* 1961), Irmgard Seefried (*Von der Liebe,* fantaisies lyriques, 1961), Wolfgang Sawallisch (*Der Zerrissene,* opéra, 1964), Zubin Mehta (*Hexameron,* 1970), Dietrich Fischer-Dieskau (*Rosa mystica,* 8 lieder avec orchestre, 1973), Carlo Maria Giulini (*An die Nachgeborenen,* cantate, 1975)... Puis il adapte la pièce de Schiller *Kabale und Liebe* (« Amour et Cabale »), opéra créé à Vienne en 1976. Un autre ouvrage lyrique, *Jesu Hochzeit* (« Les Noces de Jésus », Vienne, 1980) fait scandale, car il met en scène le Christ marié. Son dernier opéra, *Tulifant,* est une parabole sur l'asservissement et la destruction du monde contemporain ; il est créé à Vienne en 1990. Deux ans plus tard, Einem est l'un des rares compositeurs sollicités pour le cent cinquantième anniversaire de l'Orchestre philharmonique de Vienne, à l'intention duquel il compose *Fraktale,* concerto philharmonico. Il meurt à Oberndümbach, en Basse-Autriche, le 12 juillet 1996. Il avait épousé en secondes noces, en 1966, Lotte lngrisch, qui a écrit les livrets de ses trois derniers opéras et dont il a mis en musique de nombreux poèmes (*Alchemistenspiegel,* 1990 ; *Prinzessin Traurigkeit,* duos vocaux, 1992).

Einem, qui a toujours refusé d'écrire une musique qui « torture ses auditeurs », a cultivé une musique « pour le plaisir ». Son langage est essentiellement postromantique, bien que le jazz soit fréquemment présent dans ses œuvres de jeunesse. Il a assimilé les langages les plus divers, mais c'est l'élément dramatique qui occupe la place prépondérante. Ennemi des grands développements, il pratique un art concis, plein d'élan et de force vitale. Le rythme est généralement omniprésent. Outre des œuvres scéniques et symphoniques, il a composé beaucoup de musique vocale (*Missa claravallensis,* 1987-1988 ; *Tier-Requiem,* 1996) et des œuvres de musique de chambre qui s'inscrivent dans la grande tradition autrichienne du genre : ses cinq quatuors à cordes ont été créés et imposés par les quatuors Alban Berg, Küchl, Brandis et Artis.

Rares sont les compositeurs qui ont été autant comblés d'honneurs de leur vivant. Einem était une institution pour les musiciens viennois, qui voyaient en lui une synthèse raisonnable entre l'héritage d'un passé illustre et nn renouveau prudent.

Alain PÂRIS

Bibliographie

M. DIETRICH & W. GREISENEGGER dir., *Pro und Kontra « Jesu Hochzeit »,* Bölhau-Vienne, 1981
G. VON EINEM, *Ich hab unendlich viel erlebt,* Ibera & Molde, Vienne, 1995
D. HARTMANN, *G. von Einem,* Österreichisches Bundesverlag,

Vienne, 1967
F. SAATHEN, *Einem Chronik*, Bölhau-Vienne, 1982.

EINSTEIN ALFRED (1880-1952)

Musicologue et critique musical américain d'origine allemande, Alfred Einstein naît le 30 décembre 1880 à Munich, dans une famille d'érudits (notons qu'aucun lien de parenté avec Albert Einstein n'est avéré). Il étudie le droit pendant un an, puis décide de se tourner vers la musique, étudiant la composition avec Anton Beer-Wallbrunn et la musicologie avec Adolf Sandberger. En 1903, il obtient à l'université de Munich un doctorat de musicologie avec une thèse sur la littérature allemande pour viole de gambe aux XVIe et XVIIe siècles. Premier rédacteur en chef, de 1918 à 1933, du périodique de musicologie *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, il jouit, par l'intermédiaire de cette fonction, d'une autorité considérable en la matière. Jusqu'en 1927, Alfred Einstein vit à Munich, où il est également critique musical au quotidien *Münchner Post*. Il occupe cette même fonction à Berlin, pour le *Berliner Tageblatt*, de 1927 à 1933. L'arrivée des nazis au pouvoir le contraint à partir pour Londres, puis il s'établit à Mezzomonte, près de Florence. En 1939, il gagne les États-Unis, où il élira son domicile permanent (il obtiendra la citoyenneté américaine en 1945). Il enseigne l'histoire de la musique au Smith College de Northampton (Massachusetts), poste qu'il conservera jusqu'à sa retraite, en 1950. Il sera également professeur à Columbia University (New York), à Princeton, à l'université du Michigan à Ann Arbor, à la Hartt School of Music de Hartford (Connecticut) ainsi qu'à Yale. Alfred Einstein meurt le 13 février 1952, à El Cerrito, près de Berkeley, en Californie.

Auteur, entre autres ouvrages, d'une imposante histoire de la musique, *Geschichte der Musik : von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Leipzig, 1917), il a également publié de très nombreux articles dans les *Zeitschrift für Musikwissenschaft* ; ses contributions au *Musical Quarterly*, après son exil aux États-Unis, sont tout aussi remarquables. Einstein a révisé à trois reprises le *Musik-Lexikon* de Hugo Riemann (Berlin, 9e éd. 1919, 10e éd. 1922, 11e éd. 1929) et fut responsable de la troisième édition du catalogue Köchel des œuvres de Mozart (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1937). Il a donné une édition critique des dix derniers quatuors à cordes de Mozart (*Wolfgang Amadeus Mozart : The Ten Celebrated String Quartets,* Londres, 1945). Il a également écrit une biographie du compositeur, *Mozart, sein Charakter, sein Werk* (Bermann-Fischer, Stockholm, 1947 ; *Mozart : his Character, his Work*, Oxford University Press, Londres, New York, 1945 ; *Mozart : l'homme et l'œuvre*, Desclée de Brouwer, Paris, 1954, nouv. éd. coll. Tel, Gallimard, Paris, 1991). Il est l'auteur de *Heinrich Schütz* (Bärenreiter, Kassel, 1928), de *Gluck* (traduit en anglais, Dent, Londres, 1936 ; *Gluck : sein Leben, seine Werke*, Pan-Verlag, Zurich, 1954), de *Schubert : a musical portrait* (Oxford University Press, New York, 1951 ; *Schubert : Ein musikalisches Porträt*, Pan-Verlag, Zurich, 1952 ; *Schubert : portrait d'un musicien*, coll. Tel, Gallimard, Paris, 1997), de *Music in the Romantic Era* (Norton, New York, 1947 ; *Die Romantik in der Musik*, Liechtenstein-Verlag, Munich, 1950 ; *La Musique romantique*, coll. Tel, Gallimard, Paris, 1984). Son grand œuvre demeure cependant la première étude complète, toutes langues confondues, sur les madrigaux italiens, *The Italian Madrigal*, (3 vol., Princeton University Press, Princeton, 1949).

E.U.

EISLER HANNS (1898-1962)

Compositeur allemand d’origine autrichienne, né à Leipzig, Eisler devient en 1919 élève d’Arnold Schönberg, tout en prenant — témoignage de ses convictions socialistes — la direction des chœurs de travailleurs Stahlklang et Karl Liebknecht. Lauréat du prix musical de la ville de Vienne en 1924, il s’établit l’année suivante à Berlin, où il devient critique de la *Rote Fahne*. En 1924, il dédie à Schönberg sa *Sonate pour piano* op. 1, mais ne tarde pas à se heurter violemment à lui : partisan de l’art engagé, il considère comme profondément réactiounaire la vision sacrale de l’art et de l’artiste que conserve son ancien maître. Après les *Six Lieder* op. 2 et les *Pièces pour piano* op. 3, son attitude nouvelle se manifeste en particulier dans les *Coupures de journaux* (*Zeitungsausschnitte*) op. 11, qui font front contre le pathos et le lyrisme à la fois. En tant que compositeur de chansons politiques plus ou moins imprégnées de jazz, il entre en contact avec Brecht et inaugure avec lui en 1929 une collaboration qui ne cessera qu’à la mort du poète en 1956 : outre diverses musiques de scène, la manifestation essentielle en est sans doute la « pièce didactique » *La Mesure* (*Die Massnahme*) op. 20. Émigré aux États-Unis en 1937, il y écrit beaucoup de musique de film et publie, en collaboration avec T. W. Adorno, un ouvrage essentiel, synthèse de ses expériences en la matière : *Musique de cinéma* (*Composing for the Films*, 1947). De cette période date aussi la *Symphonie allemande* (*Deutsche Symphonie*, 1937) op. 56, sur des textes de Brecht. De retour en Europe, il se fixe en 1950 à Berlin-Est, où il dirige une classe supérieure de composition à l’Académie des beaux-arts, et où il meurt après s’être consacré essentiellement à la musique « prolétarienne » vocale. Il est l’auteur de l’hymne national de la République démocratique allemande.

Marc VIGNAL

ELDRIDGE ROY (1911-1989)

On passe toujours trop vite sur ces musiciens qui ne sont dits de transition que pour excuser l'attention distraite que l'on porte à leur talent. Que Roy Eldridge ait été l'indispensable maillon qui relie Louis Armstrong à Fats Navarro, Clifford Brown, Dizzy Gillespie et Miles Davis nous force-t-il à ignorer l'évidence de ses dons et l'aveuglante personnalité de son style ? Premier Noir à figurer en tête du palmarès de la revue *Down Beat*, Roy Eldridge apparaît aujourd'hui comme un musicien majeur. Dizzy Gillespie, avec qui il a enregistré de nombreux duos, n'avouait-il pas : « Roy Eldridge était mon idole. J'essayais de jouer comme lui et je n'y arrivais pas. Cela me rendait fou et finalement je me suis décidé à tenter autre chose : on a appelé ça le style bop » ?

Roy David Eldridge naît le 30 janvier 1911 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Dès ses six ans, il pratique la batterie dans l'orchestre de son école. Il conservera toujours un goût marqué pour la percussion, ce qui lui permettra d'affronter sans déchoir Jo Jones au festival de Newport de 1957 et d'être le batteur de Sidney Bechet à Knokke-le-Zoute un certain soir de juillet 1958. Mais, pour l'heure – il a près de douze ans –, il s'initie à la trompette grâce aux conseils de son frère Joe, habile joueur de saxophone alto. Ses débuts professionnels se situent en 1927 dans des spectacles itinérants puis dans l'orchestre d'Oliver Muldoon. Il dirige même à cette époque sa propre formation sous le nom de Roy Elliott. Encore à la recherche de son style et de sa technique, il appartient successivement aux formations d'Horace Henderson (1928), de « Speed » Webb (1929-1930) – où il côtoie notamment Teddy

Wilson, Vic Dickenson et Jabbo Smith – et aux orchestres de Johnny Mills et de Zack Whyte, où il rencontre Sy Oliver. Il se perfectionne alors avec Chew Berry (1929). Au début des années 1930, il s’installe à New York et découvre enfin Henry Red Allen et, surtout, Louis Armstrong, au contact desquels sa personnalité va très vite s’affirmer. C’est au sein des grands orchestres que va désormais se développer sa carrière. Il se distingue parmi les pupitres de la formation de Cecil Scott et de Elmer Snowden. C’est dans cette dernière qu’Otto Hardwick lui donne le surnom qui lui restera : « Little Jazz ». On le retrouve avec les musiciens de Teddy Hill et de Charlie Johnson avant qu’il ne dirige avec son frère son propre ensemble à Pittsburgh (1933). Soliste vedette des Mackinney’s Cotton Pickers (1934), des orchestres de Teddy Hill (1935) et de Fletcher Henderson (1935-1936), il se produit aussi à New York de manière indépendante, au Savoy et au Famous Door (1938), à l’Arcadia Ballroom (1939) et au Kelly’s Stables (1940). C’est l’époque où, dans le court métrage *Smash your Baggage*, il est pour la première fois enregistré en solo sur *Buggle Call*. De 1941 à 1943, il fait partie de l’orchestre de Gene Krupa et donne avec lui au disque son plus grand succès, *Rockin’ Chair*. Roy Eldridge est alors un virtuose éblouissant que les grandes formations exhibent comme un véritable phénomène affamé de ces *trumpet battles* où triomphent sans peine ses moyens hors du commun. On se l’arrache : Artie Shaw (1944-1945), le J.A.T.P. (1946-1947), Gene Krupa, avec qui il effectue de bien humiliantes tournées dans le sud des États-Unis (1949), Benny Goodman (1950), le J.A.T.P. encore (1951). Il se multiplie, en Amérique comme en Europe – notamment à Paris –, et apparaît dans de très nombreux festivals. Au milieu des années 1950 cependant s’altèrent les capacités techniques que ce trompettiste de la hargne et de la pugnacité sollicitait jusqu’à leurs limites extrêmes. Son activité ne se ralentit pas pour autant : il codirige un quintette avec Coleman Hawkins (1952), accompagne régulièrement Ella Fitzgerald (1963-1965), rejoint pour un temps les troupes de Count Basie (1966), fonde un quintette avec Richie Kamuca. Au cours des années 1970, on peut l'entendre dans les clubs élégants de New York, comme le Jimmy Ryan's. En 1975, il triomphe encore à Montreux en compagnie de Dizzy Gillespie et de Clark Terry. Malgré une crise cardiaque (1980), il continue à se produire comme chanteur – domaine où il révèle un humour inattendu –, pianiste et batteur. Il laisse à sa mort – le 26 février 1989, à Valley Stream (New York) deux continuateurs de talent : Charlie Shavers et Joe Newmann. Artie Shaw lui avait dédié *Little Jazz* (1945) et Charlie Mingus *Little Royal Suite* (1972).

Roy Eldridge est d'abord un trompettiste... amoureux du saxophone. Ses premières influences sont celles de Coleman Hawkins et de Benny Carter, dont il cherche à reproduire les couleurs et les inflexions. Ce musicien hors normes découvre Rex Stewart, Red Nichols et, assez tardivement, Louis Armstrong, qui lui apprend comment construire son discours à la trompette, comment raconter une histoire. Mais, sous l'impulsion d'un tempérament qui ne craint pas la véhémence, Roy Eldridge ne tarde pas à bousculer ce glorieux classicisme.

Virtuose torrentiel, il développe avec virilité un phrasé d'une capricieuse mobilité et une sonorité ardente. Escaladant avec un rare brio toute l'étendue du registre, du grave au suraigu, qu'il affectionne tout particulièrement, il ne se refuse aucune audace mélodique dans un style qui frôle parfois l'expressionnisme. Doté d'un punch farouche, il avoue sans honte un penchant certain pour le spectaculaire et résiste rarement – ce qui lui a valu bien des détracteurs – au désir de jouer pour la galerie. Ce goût de l'exploit le poussera jusqu'à aligner, dans son interprétation de *Shine* à l’Arcadia Ballroom en 1939, soixante-seize *do* aigus successifs... Bien sûr, la ligne est parfois chaotique et certains débordements ne portent pas la marque du goût le plus sûr. Mais, derrière les effets d’estrade, il faut savoir découvrir la conviction et la sincérité qui ne lui ont jamais fait défaut. Il ne faut pas oublier que celui qui préfigure par sa remarquable vélocité et sa liberté bondissante les explosions du bop et les fusées de Dizzy Gillespie demeure l’un des trompettistes les plus marquants de l’ère du swing.

Pierre BRETON

ELGAR EDWARD (1857-1934)

Premier compositeur anglais de stature internationale depuis Purcell, malgré ses parentés avec la tradition germanique et le fait que sa musique n'ait guère franchi les frontières de son pays. Elgar naît à Broadheath, près de Worcester, où, à l'Église catholique, son père est marchand de musique et organiste, et se forme en autodidacte. Il compose, en 1890, l'ouverture *Froissart* et, en 1892, une *Sérénade* pour cordes, mais ne s'impose qu'après la quarantaine (d'ailleurs, du jour au lendemain) avec les *Enigma Variations* pour orchestre (1899), dont le thème, sorte d'autoportrait musical, est suivi de quatorze variations dédiées chacune à des personnes de l'entourage du musicien, énigmatiquement désignées par leurs initiales. En 1900 est exécuté, au festival de Birmingham, l'oratorio *Le Rêve de Gerontius* (*The Dream of Gerontius*), et aussi une de ses partitions les plus célèbres, sur un poème du cardinal Newman, mettant en scène le drame du chrétien face à la mort. Ainsi sont définies dès l'abord les deux directions principales que prendra sa musique. Pour orchestre suivent en effet l'ouverture *Cockaigne* (1901), la *Symphonie n^o 1*, créée en 1908 sous la direction de Hans Richter, la *Symphonie n^o 2* (1911) et l'étude symphonique *Falstaff* (1913), son ouvrage le plus ambitieux ; parmi les œuvres faisant appel aux voix, les oratorios *Les Apôtres* (*The Apostles*, 1903) et *Le Royaume* (*The Kingdom*, 1906), où est utilisé le procédé du leitmotiv wagnérien, ainsi que les cantates profanes *Les Faiseurs de musique* (*The Music Makers*, 1912) et *L'Esprit de l'Angleterre* (*The Spirit of England*). Ce à quoi il convient d'ajouter de la musique de chambre, des pièces d'occasion, comme les deux fameuses marches intitulées *Pump and Circumstance*, la grande réussite qu'est l'*Introduction and Allegro* pour cordes (1905), un *Concerto* pour violon (1910) et un *Concerto* pour violoncelle op. 85, sa dernière grande partition achevée (1919). Fait maître de la musique du roi en 1924 (la seule fonction officielle qu'il ait acceptée à l'exception de la chaire de musique de l'université de Birmingham de 1905 à 1908), il passe ses quinze dernières années dans le silence et meurt à Worcester en laissant les esquisses d'une troisième symphonie. Considéré en Angleterre comme un très grand maître, pratiquement ignoré ailleurs, il ne mérite « ni cet excès d'honneur ni cette indignité ». Ce fut un grand maître de l'orchestre dans la lignée de Richard Strauss, et on trouve indéniablement chez lui, surtout dans les *Enigma Variations*, dans *The Dream of Gerontius* et dans *Falstaff*, des pages hautement inspirées. L'indication « nobilmente », qu'on rencontre souvent dans ses partitions, le résume en quelque sorte : par-delà le pessimisme du *Concerto* pour violoncelle, écrit après la guerre il est vrai, il personnifia typiquement l'Angleterre du roi Édouard VII, à la mémoire duquel il dédia d'ailleurs la *Deuxième Symphonie*.

Marc VIGNAL

ELLINGTON DUKE (1899-1974)

Introduction

De 1927 à sa mort – le 24 mai 1974 –, Edward Kennedy, dit « Duke », Ellington, a été, avec Louis Armstrong, Charlie Parker et John Coltrane, un des créateurs les plus singuliers et les plus féconds de la musique afro-américaine. Il compte parmi les artistes du xx^{e} siècle auxquels une critique exigeante ne peut refuser le génie. Source d'inspiration, aujourd'hui encore, pour d'innombrables jazzmen, son œuvre résiste au temps, aux modes et même, dans une large mesure, aux analyses. On ne cesse pas de redécouvrir cet univers, qui défie la description et décourage les entreprises réductrices. Bien que refermé sur lui-même (les dernières compositions le prouvent à l'envi), il échappe à la pétrification que trament malgré elles toute musicologie et toute inscription dans l'histoire. Par l'étendue, par la diversité de ses pouvoirs, la magie ellingtonienne demeure, comme tout ce qui compte, un inépuisable mystère.

• Un art du dialogue

Solistes, Armstrong mais surtout Parker et Coltrane ont frayé leur piste en solitaires. On les admire toujours pour avoir consommé la rupture avec la tradition qui les nourrissait, et nié, à un certain moment, le monde. Le prix de leur parole se fonde sur son unicité. Tout autant que le leur, sans doute, l'art ellingtonien peut revendiquer la nouveauté et l'originalité. Mais c'est un art qui ne peut se concevoir sans le monde et sans les autres, sans une acceptation fondamentale de l’antériorité et de l’altérité. Ellington est un novateur au sens le plus classique du terme : il n’a jamais vraiment contesté l’ordre des choses (pas plus qu’il n’a contesté le désordre institutionnalisé de la société libérale nord-américaine). C’est en les exposant à sa manière, et toujours *pour quelqu’un* (l’un ou l’autre des musiciens de son orchestre), c’est-à-dire dans une langue commune à deux hommes au moins, qu’il innove. Sa fameuse déclaration : « Mon instrument, ce n’est pas le piano, c’est l’orchestre », dévoile à quel point l’art ellingtonien participe de la demande : il est appel, déterminant chez autrui une vocation (au sens réaliste du terme) et suscitant une réponse qui, en retour, le façonne, le travaille, l’informe. Autrement dit, c’est une structure de dialogue qui s’instaure. Ellington pratique l’innutrition réciproque, de préférence avec ceux qui forment son orchestre, mais aussi avec tous les musiciens, tous les personnages qu’il rencontre ou croise en quelque point de la grande errance des artistes. On ne s’étonne plus, après cela, que sa musique, née dans des conditions géographiques, socio-économiques et culturelles précisément déterminées, ait une portée universelle, plus encore peut-être que le jazz lui-même, dont elle reste pourtant, d’évidence, une manifestation soumise.

• Le pianiste

Il fut un temps où Duke Ellington, encore adolescent, se contentait du piano pour s’exprimer. Né à Washington le 29 avril 1899, il reçoit son surnom aristocratique d’un camarade qu’impressionne sa distinction naturelle. À cette époque, il se destine encore aux arts plastiques, et l’on peut dire qu’il conservera toujours, devant le spectacle de l’univers, un regard de coloriste. Très vite, cependant, il sent naître en lui une vocation de musicien. En 1916, alors qu’il obtient son premier engagement professionnel au Poodle Dog Café de sa ville natale, il n’a d’autre ambition que de devenir un bon pianiste de ragtime, auteur de thèmes appréciés par le public et interprétés par ses confrères (sa première composition, *Soda Fountain Rag*, est écrite cette année-là). Au début des années vingt, fixé à New York, où il bénéficie des conseils et des encouragements de maîtres comme Willie Smith « The Lion », James P. Johnson, « Luckey » Roberts et, plus tard, Fats Waller, il acquiert la réputation d’un remarquable spécialiste du style *stride*. Son approche pianistique, de ce moment, a toujours témoigné d’une forte personnalité, au point de déconcerter encore de nombreux auditeurs dans les années soixante. Au vrai, Duke n’a jamais été un grand technicien du piano. Son toucher est rude, sa frappe nerveuse. Mais il sait construire un chorus avec logique, développer des lignes mélodiques incisives (où la discontinuité apporte sans cesse un élément de surprise) et plaquer des accords qui captent l’attention par leur véhémence ou leur caractère non orthodoxe. L’architecture se révèle tout ensemble audacieuse et péremptoire. Il y a dans sa manière quelque chose de subtilement provocant qui a fait de lui, pendant les dix dernières années de sa carrière, surtout, l’un des improvisateurs les moins conventionnels de son orchestre. C’est ce qui lui a permis de se produire avec des musiciens de style plus moderne (Charlie Mingus, John Coltrane) sans jamais paraître anachronique.

• Duke et son orchestre

De 1925 à 1955 environ, de « Bubber » Miley à Clark Terry, en passant par Johnny Hodges, Harry Carney, Rex Stewart, « Cootie » Williams, Ray Nance, Barney Bigard, Ben Webster, Paul Gonsalves, « Tricky Sam » Nanton, Jimmy Blanton, Oscar Pettiford et beaucoup d’autres, le Duke Ellington Orchestra verra défiler quelques-uns des plus brillants solistes de l’histoire du jazz. Ce n’est pas un hasard. Leur chef a besoin d’eux pour mettre en œuvre le dialogue où il puise son inspiration. Et l'un des aspects essentiels de son génie est d'avoir toujours su s'entourer des hommes les plus qualifiés pour servir sa musique – donner vie à son écriture et la prolonger par des improvisations qui forment avec elle un tout remarquablement homogène. Ses partitions tiennent compte du tempérament des interprétes tout autant que de leurs qualités musicales. Pour obtenir d'eux le maximum, il joue en virtuose de la relation affective qui existe entre lui et chacun de ses musiciens. Sans eux, sa musique n'aurait pu atteindre des sommets aussi élevés. De leur côté, ils avaient besoin du Duke pour faire éclore tous leurs dons. Preuve en est que, loin du maître, même les plus doués d'entre eux se sont souvent montrés moins convaincants.

Jusqu'en 1940 au moins, époque à laquelle Ellington se décharge d'une grande partie du travail d'écriture sur son alter ego, l'excellent arrangeur Billy Strayhorn, la composition ellingtonienne, à nos oreilles si parfaitement individualisée, est une aventure collective.

• Un maître de l'écriture jazzique

Auteur de thèmes, le Duke fait preuve d'une fertilité et d'une invention étonnantes. Non seulement il enrichit le jazz de quelques-unes de ses plus belles mélodies, mais il obtient avec certains de ses airs un succès populaire considérable. Cependant, plus encore qu'un inventeur de « tubes », il est – et la chose n'est pas courante dans le jazz – un authentique compositeur. En fait, il confère ses lettres de noblesse à l'écriture jazzique, qu'il fait échapper à l'anecdote, et se hisse au niveau des musiciens les plus marquants du xx^{e} siècle, sans préjuger des catégories. Les alliages de timbres qu'il prémédite, avec une désarmante économie de moyens, restent sans équivalent dans l'histoire de la musique. Il est, à la fin des années vingt, à l’origine du style *jungle*, fondé sur l’opposition entre l’hyperexpressionnisme des cuivres (sonorités brûlantes, rageuses, rauques, obtenues à l’aide de la sourdine « wa-wa ») et la flexible rondeur des saxophones. Vers 1940, ses exceptionnels talents d’orchestrateur connaissent leur plein épanouissement et engendrent des chefs-d’œuvre incontestés, tels que *Ko-Ko* et *Concerto for Cootie*. Enfin, il faut noter qu’Ellington est le premier jazzman à pratiquer – avec du reste un inégal bonheur – l’art délicat de la « forme longue ». Ainsi, de nombreuses suites figurent-elles à son répertoire, dont la plus célèbre est sans doute *Black, Brown and Beige*. Il a en outre proposé des versions jazzifiées, discutables mais pleines d’humour et d’élan, du *Casse-Noisette* de Tchaïkovski et du *Peer Gynt* de Grieg.

• Ellington politique

Aventure collective, la musique de Duke Ellington ? Sans doute. Mais cela ne signifie pas que le maître d’œuvre, avide, selon ses propres termes, de « transformer les souvenirs en sons », n’apporte pas, n’impose pas sa propre expérience, sa propre vision du monde. Seulement, cette expérience, cette mémoire, ces images sont celles d’un enfant du ghetto dont l’identité personnelle se trouve sans cesse diluée dans une singularité collective par la discrimination raciale et le regard raciste. Elles répètent celles de la communauté noire qui se reconnaît spontanément en elles. On ne fait pas cavalier seul lorsqu’on appartient à une minorité opprimée. Ainsi le style *jungle* est-il une illustration musicale transparente d’un moment précis de la lutte idéologique des Noirs : le « nationalisme séparatiste » de Marcus Garvey et la tentation d’un « retour en Afrique ». Jamais Ellington ne cessera de revendiquer dans sa musique ses racines. C’est pourquoi ses prises de position réactionnaires, lors de la guerre du Vietnam notamment, n’ont pas empêché un free-jazzman marxiste comme Archie Shepp de lui écrire : « Votre musique dit parfaitement la vision morale, le courage et l'implacable puissance de ressaisissement qui ont caractérisé la lutte du peuple noir pour la justice dans cette société. »

Ellington fut le premier jazzman à franchir le seuil de la Maison-Blanche comme invité personnel du président des États-Unis, et à recevoir, en France, la Légion d'honneur. Il faut pourtant se garder de faire de lui, représentant fêté d'une musique vouée à l'humiliation, la créature, l'alibi ou l'otage de l'*establishment*. L'homme, complexe, n'était pas dupe de la comédie qu'il jouait dès qu'il n'était plus en scène. Les desseins réducteurs hésitent devant la personne comme ils échouent devant l'œuvre. Ce qui compte, c'est que celle-ci – au regard de l'éthique comme de l'esthétique – continue à offrir l'exemple d'une ardente revendication et d'une haute exigence.

Oubliée l'anecdote mondaine, Ellington n'a jamais voulu être le gardien d'une orthodoxie, pas même celle d'un « ellingtonisme » qui lui avait apporté gloire et fortune, et sur lequel il aurait pu se reposer. Inlassablement, insouciant des balises et des garde-fous, il a joué sa musique, comme on dit « jouer sa vie ».

Alain GERBER

Bibliographie

S. DANCE, *The World of Duke Ellington*, Charles Scribner's Sons, New York, 1970 (trad. franç. A. Roubichou, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens* Filipacchi, Paris, 1976)
D. ELLIGTON, *Music Is My Mistress*, Doubleday, New York, 1973
M. ELLINGTON & S. DANCE, *Duke Ellington in Person. An Intimate Memoir*, Houghton Mifflin, Boston, 1978
L. FEATHER, « Duke Ellington », in N. Shapiro & N. Hentoff dir., *The*

Jazz Makers, Rinehart, New York, 1957, nouv. éd., Da Capo, New York, 1979
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954, éd. rev. et corr., Parenthèses, Paris, 1981 ; « Duke Ellington », in H. Renaud dir., *Jazz classique*, Casterman, Tournai, 1981
L. MALSON, *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 10^{e} éd. 1993 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, U.G.E., Paris, 1978
L. MALSON & C. BELLEST, *Le Jazz*, P.U.F., 1987
L. MASSAGLI, L. PUSATERI & G. M. VOLONTE, *Duke Ellington's Story on Records, 1925-1970*, Musica Jazz, Milan, 1966-1982
H. PANASSIÉ, *Les Rois du jazz*, Grasset, Genève, 1945
J. RÉDA, *L'Improviste*, Gallimard, Paris, 1980, nouv. éd. rev. et corr. 1990
G. SCHULLER, « The Ellington Style : its origins and early development » in N. Hentoff & A. J. McCarthy dir., *Jazz*, Rinehart, 1959, ouv. éd., Da Capo, 1975
G. T. SIMON, *The Big Bands*, Macmillan, New York, 1974
R. STEWART, *Jazz Masters Of The 30's*, *ibid.*, 1972, nouv. éd., Da Capo, 1982
B. ULANOV, *Duke Ellington*, Creative Age, New York, 1946, nouv. éd., Da Capo, 1975.

ELLIS ALTON (1938-2008)

Le chanteur Alton Ellis, l'un des plus expressifs de l'histoire de la musique jamaïcaine, fut surnommé le « parrain du rock steady », style de musique populaire né en Jamaïque, après le ska et avant le reggae.

Né le 1er septembre 1938 à Kingston, capitale de la Jamaïque, Alton Nehemiah Ellis débute sa carrière en 1959 dans un duo avec Eddie Perkins. En solo, il enregistre pour deux géants de l'industrie du disque de son île natale, Coxsone Dodd, du label Studio One, et Duke Reid, du label Treasure Isle. Son titre *Girl I've Got a Date* (1966) est souvent considéré comme le premier grand succès d'un style nouveau, qu'il baptisera d'après sa chanson *Get Ready Rock Steady* (1966). Sa vie durant, Alton Ellis critiquera néanmoins la sous-culture des jeunes garçons grossiers, rebelles et violents qui émerge en même temps que le rock steady. Si aucun des deux titres précédents ni le « tube » *Cry Tough* n'apparaissent sur l'album *Mr. Soul of Jamaica* (1967), ce dernier est largement perçu comme étant à la fois l'œuvre déterminante d'Ellis et l'apogée du rock steady. Lorsque ce style décline au début des années 1970 pour céder la place au reggae, Alton Ellis voit son succès décroître et il quitte son île pour s'installer au Canada, puis en Grande-Bretagne. En 1994, son pays le décore de l'ordre de la Distinction. Alton Ellis meurt le 11 octobre 2008, à Londres.

E.U.

ELLIS HERB (1921-2010)

Le guitariste américain de jazz Herb Ellis possédait un style teinté de hillbilly et de blues ; son swing enjoué se manifeste en solo ou comme accompagnateur de vocalistes et de combos.

Né le 4 août 1921, à Farmersville, au Texas, Mitchell Herbert Ellis appartient à cette génération de guitaristes exceptionnels influencés par Charlie Christian qui émerge dans les années 1940. Fondateur et membre du trio instrumental et vocal Soft Winds de 1947 à 1952, il va s'épanouir et créer ses œuvres les plus célèbres au sein du fameux trio piano-guitare-contrebasse d'Oscar Peterson (où il est au côté de Ray Brown), avec lequel il joue de 1953 à 1958, effectuant notamment des tournées internationales dans le cadre de la série de concerts Jazz At The Philharmonic. Il accompagne également des stars comme Billie Holiday, Lester Young ou Louis Armstrong. Outre le rôle d'accompagnateur de la chanteuse Ella Fitzgerald qu'il remplit de 1958 à 1962, il joue, durant les années 1960, dans divers groupes pour des émissions télévisées, notamment pour celles qui sont animées par Steve Allen et Regis Philbin. À partir de 1972, Herb Ellis multiplie les tournées et les enregistrements en solo ou dans de petites formations, en particulier avec les guitaristes Joe Pass ou encore Barney Kessel et Charlie Byrd, formant avec ces deux derniers, en 1973, le trio Great Guitars. Herb Ellis meurt le 28 mars 2010, à Los Angeles.

E.U.

ELMAN MISCHA (1891-1967)

Violoniste américain d’origine russe né le 20 janvier 1891 à Talne (Empire russe, aujourd’hui Ukraine), mort le 5 avril 1967 à New York.

Enfant prodige, Mischa Elman commence à jouer du violon à l’âge de quatre ans. En 1902, il obtient une bourse pour intégrer le Conservatoire de Saint-Pétersbourg et devient l’élève du célèbre violoniste et professeur Leopold Auer. Dès ses débuts à Berlin, en 1904, il est considéré comme l’un des meilleurs violonistes d’Europe. À partir de 1908, il fait de nombreuses tournées aux États-Unis. Les suivantes lui font parcourir toute l’Europe et l’amènent jusqu’en Asie orientale. Naturalisé américain en 1923, il fonde en 1924 un célèbre quatuor, nommé Elman Quartet.

Il fête en 1958 le cinquantième anniversaire de ses débuts aux États-Unis en donnant un concert au Carnegie Hall de New York. L’interprétation de ce virtuose de tradition romantique au répertoire vaste est souvent qualifiée de sonore et voluptueuse. Il est l’auteur de plusieurs petits morceaux pour violon et d’arrangements d’œuvres d’autres compositeurs pour le violon et le piano.

E.U.

ÉLOY JEAN-CLAUDE (1938-)

L’univers de Jean-Claude Éloy est ouvert aux dimensions du monde. Né à Rouen le 15 juin 1938, élève de Milhaud au Conservatoire de Paris, puis de Boulez à Bâle (1957-1963), couronné de prix internationaux, il est professeur d’analyse musicale à l’université de Berkeley (1966-1968). Il travaille avec Stockhausen au studio de musique électronique de la Radio de Cologne (1972-1973), puis avec Xenakis, en 1978-1979, sur la production musicale par ordinateur.

Ses œuvres, d’abord écrites dans un esprit post-sériel (*Étude III*, 1962 ; *Équivalences*, 1963 ; *Polychronies*, 1964 ; *Macles*, 1964), sont le plus souvent, et pour leur forme et pour leur instrumentation, dominées par un souci de confrontation ou d’opposition entre les éléments les plus divers (sonorités, dynamismes, intensités, structures).

Attiré par les musiques d’Extrême-Orient, il fait là-bas de longs séjours. Dans le domaine de la composition, il se tait alors et médite pendant plusieurs années, s’imprègne de la pensée indienne. Lorsqu’il revient à la composition, celle-ci se présente comme une tentative de synthèse entre les cultures d’Orient et d’Occident : « La rencontre Orient-Occident, qui s’est amorcée et accélérée pendant le demi-siècle qui nous précède, ne fait que commencer à se poser en termes d’ensemble. Il apparaît donc capital que la culture occidentale la plus représentative d’aujourd’hui exprime et ressente, à l’égard de l’Orient, cet intérêt profond, cette attirance intense, cette préoccupation constante, afin qu’il pénètre dans son sang, qu’il se greffe sur sa propre vie. »

Sa création musicale, dès lors, est l’expression rigoureuse de son engagement personnel et philosophique. *Faisceaux-Diffractions* (pour vingt-huit instrumentistes, en 1970) est une œuvre charnière : « tentative pour décomposer, modifier, métamorphoser la continuité d’un cycle modal, sans jamais parvenir à la briser ». *Kâmakalâ* (pour trois groupes d’orchestre et cinq groupes de chœurs, 1971) se présente comme un « effort d’intégration du potentiel oriental dans la musique occidentale ». Plus tard, Éloy avoue son envie de « faire craquer la petite durée sonore occidentale » ; cela le mène à l’expérience de *Shânti* (immense fresque achevée en 1974 où le compositeur emploie pour la première fois les sons électroniques et concrets), conçue comme « une méditation sur la paix profonde de la recherche inlassable du calme de la conscience », où se mêlent des textes de Mao et de Śri Aurobindo. Il donne ensuite *Gaku-no-michi* (pour bande magnétique, 1977), *Yo-in* (pour bande magnétique, un percussionniste, un synthétiseur, 1979), *Étude IV* (pour bande magnétique, 1979), *À l’approche du feu méditant* (pour vingt-sept instrumentistes de l’orchestre du gagaku japonais, avec deux chœurs de moines bouddhistes et six percussionnistes, 1983), *Butsumyôe* et *Sappho Hikètis* (pour deux voix de femmes et électroacoustique, 1989), *Two American Women* (pour deux voix de femmes – techniques chantées et parlées –, avec électroacoustique, 1989), *Galaxies* (électroacoustique, avec voix solo, 1996). En 2004, il fonde le label Hors territoires, afin de publier ses écrits, souvent bilingues, et sa musique.

Au-delà des premières confrontations et de la dernière méditation, c’est l’univers de sa propre contemplation intérieure que tente d’exprimer Éloy ; c’est pourquoi, sans doute, au cours de son évolution, son langage musical se fait de plus en plus dense.

Brigitte MASSIN

ELSNER JÓZEF KSAWERY (1769-1854)

Compositeur et chef d'orchestre polonais né à Grotkow (Silésie), Elsner étudie d'abord la médecine. Violoniste au théâtre de Brno, puis maître de chapelle à Lwów, il rentre en 1799 à Varsovie, où il fonde en 1810 une école supérieure de musique, en 1817 une école de chant et de déclamation, et en 1821 le conservatoire, dont il devient directeur, mais qui sera fermé après le soulèvement de 1831. Ses activités tant d'organisateur que de pédagogue furent des plus importantes pour la culture musicale en Pologne : presque tous les compositeurs polonais de la première moitié du XIX^{e} siècle, avec à leur tête Chopin, ont été ses élèves. Comme compositeur, il a laissé notamment plusieurs opéras, trois symphonies, six quatuors à cordes, des sonates, des concertos, et plus de cent partitions religieuses, dont un requiem pour la mort du tsar Alexandre I^{er}, le tout unissant des éléments du style classique, de l'opéra italien et de la musique populaire. On lui doit les traités *De l'adaptation de la langue polonaise à la musique* et *Rythmique et métrique de la langue polonaise.*

Marc VIGNAL

EMMANUEL MAURICE (1862-1938)

Compositeur et musicologue français, Maurice Emmanuel a joué un rôle essentiel par ses recherches sur la musique médiévale et de la Grèce antique. Originaire de Bar-sur-Aube, il conservera un profond amour de la nature que l'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre. Au Conservatoire de Paris, où il entre en 1880, il travaille avec Gabriel Savard, Théodore Dubois, Léo Delibes et Louis Bourgault-Ducoudray. Il est aussi l'élève d'Ernest Guiraud et, parallèlement, poursuit des études à l'École du Louvre et à la Sorbonne qui le mènent à un doctorat ès lettres, grâce à une thèse consacrée aux danses de la Grèce antique. Maître de chapelle à Sainte-Clotilde, il enseigne également l'histoire de la musique au Conservatoire de Paris (1909-1936). Son ouverture intellectuelle et sa curiosité naturelle marqueront tous les jeunes compositeurs de cette époque, notamment Olivier Messiaen et Georges Migot.

Dans son œuvre, il cherche à s'échapper des carcans de la musique occidentale emprisonnée dans la gamme majeure, la cadence parfaite, l'accord de septième de dominante et la barre de mesure. La musique modale, qu'il approche grâce à l'écriture médiévale avant de systématiser ses recherches, lui permet de trouver un style original dans lequel les chants populaires occupent une place importante. Mais son œuvre n'atteindra jamais le grand public. Emmanuel reste un musicien apprécié d'une petite élite. On lui doit un opéra, *Salamine* (1921-1928), deux symphonies (1929 et 1931), les trois *Odelettes anacréontiques* pour voix, flûte et piano (1911), trente *Chansons bourguignonnes* (1913) et l'étonnante série des *Six Sonatines* pour piano (1893-1925) composées sur des modes de différentes régions, de la Bourgogne à l'Inde. Il a laissé également plusieurs ouvrages théoriques, notamment l'*Histoire de la langue musicale* qui résume l'ensemble de son approche artistique.

Alain PÂRIS

ENCINA JUAN DEL (1469-1529)

Poète, compositeur et auteur dramatique, Juan del Encina est le premier dramaturge important dans l'histoire du théâtre espagnol, dont il est souvent appelé le patriarche. Il fait ses études à Salamanque, où il remplira par la suite la charge du maître de chapelle de la cathédrale. En 1492, il entre au service du second duc d'Albe comme poète, musicien et dramaturge attaché à la maison. Il se rend à Rome en 1500 et devient chantre du pape Léon X en 1502. Après avoir été ordonné prêtre en 1519, il retourne en Espagne. Il passe les dernières années de sa vie comme chantre à León.

Ses premières compositions dramatiques n'étaient guère plus que des pastorales religieuses, exécutées pour la noblesse les jours de fête religieuse, mais on les considère comme d'importants précurseurs des célèbres *autos sacramentales* du XVII^e siècle espagnol. Assez vite, il augmente la part du profane dans ses compositions, et finit par en éliminer les thèmes religieux. Les plus célèbres de ses œuvres sont les adaptations des *Églogues* de Virgile, qu'il métamorphosa en une forme dramatique proprement espagnole, dans laquelle les personnages sont des figures locales qui parlent le populaire *savagués*, dialecte de la région de Salamanque. L'œuvre d'Encina est de la plus haute importance pour l'évolution du théâtre espagnol : avec lui, l'art dramatique sort de sa perspective purement religieuse et élargit considérablement ses bases.

Toutes les compositions d'Encina se terminent par des *villancicos* (poèmes mis en musique), forme qui évoluera en *zarzuela* (type de comédie musicale) au XIX^e siècle.

« Du point de vue de la simplification progressive de la technique comme moyen d'expression lyrique, émotionnelle et dramatique, certaines compositions d'Encina sont du plus haut intérêt. La musique de certaines de ses pièces nous fait déjà pressentir la réforme qui devait s'opérer en Italie à la fin du xvi^e siècle pour souligner les exigences du texte chanté dans la musique dramatique et théâtrale » (H. Anglès). Ses œuvres sont contenues dans le *Cancionero musical de Palacio* (61 pièces), dans le *Cancionero de Segovia,* dans celui d'Elvas, dans *Villancicos de diversos autores a dos, y a tres, y a cuatro y a cinco voces* (soit le *Chansonnier d'Upsal,* Venise, 1556), et dans *Frottole, lib. II* (Florence). Il utilise notamment le style de la chanson castillane polyphonique soit *a cappella*, soit à une voix avec accompagnement instrumental.

E.U.

ENESCO GEORGES (1881-1955)

Introduction

La musique roumaine doit la révélation de son identité à Georges Enesco qui a joué, dans son pays natal, un rôle analogue à celui de Béla Bartók et de Zoltán Kodály en Hongrie, d'Antonín Dvořák et de Leoš Janáček en Tchécoslovaquie ou de Karol Szymanowski en Pologne. Il était avant tout compositeur, mais son œuvre reste encore dans un oubli incompréhensible. L'interprète – violoniste, pianiste, chef d'orchestre – a souvent éclipsé cet aspect primordial de sa vocation musicale, et il en a beaucoup souffert. Enesco s'est aussi affirmé comme un animateur infatigable – la Roumanie lui doit ses plus grandes institutions musicales –, et un pédagogue hors pair : il fut le maître de Yehudi Menuhin.

• Le compositeur

Né en 1881 à Liveni, petit village du nord de la Moldavie, Enesco découvre le violon dès l'âge de trois ans en écoutant les orchestres populaires. Édouard Caudella, son premier maître, prend vite conscience de ses dons peu communs et l'envoie à Vienne où il travaille à l'Académie de musique (1888-1894) avec Sigmund Badrich et Josef Hellmesberger (violon), Emil Ludwig (piano), Robert et Johann Nepomuk Fuchs (écriture et composition). De 1895 à 1899, il poursuit ses études au Conservatoire de Paris avec Martin Marsick, Ambroise Thomas, Théodore Dubois, André Gédalge, Jules Massenet et Gabriel Fauré. Ses camarades se nomment Fritz Kreisler, Jacques Thibaud et Carl Flesch. Avant même d’être sorti du Conservatoire, son *Poème roumain* est créé aux concerts Colonne en 1898 avec un succès considérable. Ses premières œuvres de musique de chambre – créées par Alfred Cortot, Édouard Risler ou Jacques Thibaud – rencontrent un accueil analogue (*Sonates pour violon et piano n^{os} 1* et *2*, 1897 et 1899, *pour violoncelle et piano n^o 1*, 1898 ; *Suite pour piano n^o 1*, 1897 ; *Mélodies op. 4*, 1898). Le choix des formes classiques montre qu’Enesco cherche à s’insérer dans une tradition, issue à la fois de l’école viennoise et de l’école française. Mais il n’en demeure pas moins roumain, et ses deux *Rhapsodies roumaines* (1901) concrétisent le succès du *Poème roumain* inspiré de la même démarche directe vers la musique populaire, citée textuellement, de façon brute. Ces deux pièces pour orchestre marquent aussi la fin d’une certaine approche de la musique populaire roumaine. Par la suite, Enesco effectuera un travail de reconstitution, beaucoup plus proche de la réalité roumaine, qu’il intégrera à sa musique, en conciliant les impératifs formels et les sources authentiques que sa mémoire lui restitue. Car, chez Enesco, contrairement à Bartók, tout est spontané, mémorisé, reconstitué ; la citation s’efface au profit de l’atmosphère.

La musique de chambre et la musique instrumentale continuent d’occuper une place prédominante dans sa production jusqu’en 1920 : *Trois Suites pour piano*, *Octuor* à cordes (1900), *Dixtuor* à vent (1906), *7 Mélodies sur des poèmes de Clément Marot* (1908), *Quatuor pour piano et cordes n^o 1* (1909), *Trio* (1916), *Quatuor à cordes n^o 1* (1920) ; ses trois symphonies datent aussi de la même période (1905, 1913, 1918). Ces années de fécondité exceptionnelle entremêlent les différents héritages assimilés par le jeune musicien : clarté française, construction germanique, présence roumaine.

Les tournées de concerts se succèdent et lui permettent de jeter les bases d'une infrastructure musicale en Roumanie. Chaque année, il revient à Bucarest, où il révèle au public roumain la musique de son temps aussi bien que les grands classiques. Les concerts qu'il dirige en pédagogue exceptionnel lui permettent de former progressivement un orchestre de qualité à Bucarest. Dès 1912, il fonde un prix de composition musicale (qui couronnera Mihaïl Jora, Stan Golestan, Marcel Milhalovici, Dinu Lipatti...) puis, au début des années vingt, la Société des compositeurs roumains. Il passera les deux guerres dans son pays natal, jouant dans les hôpitaux ou au bénéfice de la Croix-Rouge, et reconstituant, en 1917, à Iaşi, la Philharmonie de Bucarest, en exil.

Dès 1910, il commence la composition de ce qui deviendra son chef-d'œuvre, l'opéra *Œdipe*, sur un livret – en français – d'Edmond Fleg. Il s'y consacre totalement entre 1920 et 1931 ; l'ouvrage sera créé à l'Opéra de Paris en 1936. Pendant cette période, il compose la *Sonate pour piano n° 1* (1924) et la *Sonate pour violon et piano n° 3* (1926), « dans le caractère populaire roumain », où il parvient à un équilibre remarquable entre la forme et la reconstitution d'un style authentiquement roumain. À partir de 1927, Yehudi Menuhin devient son élève. Cette rencontre privilégiée permettra à l'enfant prodige d'affirmer sa véritable personnalité. Dix ans plus tard, Enesco épouse la princesse Marie Cantacuzène.

En 1932, il entreprend d'écrire une *4e Symphonie* dont il ne reste qu'un seul mouvement. Puis ce sont, en 1935, la *3e Sonate pour piano* (la deuxième est restée à l'état d'ébauche) et la *2e Sonate pour violoncelle et piano* ; en 1938, la *3e Suite pour orchestre*, « Villageoise » ; en 1940, les *Impressions d'enfance* pour violon et piano et le *Quintette op. 29.* En 1941, il commence une

5^{e} Symphonie, dont les dimensions auraient été comparables à la *Neuvième* de Beethoven, avec un final choral sur un poème de Mihaïl Eminescu. Si l'esquisse d'ensemble est terminée, seules quelques pages orchestrées nous sont parvenues.

Au cours des dernières années de sa vie, sa santé s'altère et ralentit sa production ; il nous donne pourtant encore le *Quatuor pour piano et cordes n^{o} 2* (1944), l'*Ouverture de concert* (1948), le *Quatuor à cordes n^{o} 2* (1951), la *Symphonie de chambre* (1954) et *Vox maris* (1929-1955). En 1946, il quitte définitivement la Roumanie et il passera les dernières années de sa vie à Paris, ponctuées par des tournées de concerts et des cours d'interprétation donnés à New York, Sienne, Fontainebleau.

• Un style « romantique et classique »

Le dévouement d'Enesco à la cause des autres musiciens, ses succès d'interprète qui lui permettaient d'agir matériellement en leur faveur (il avouait « détester son violon »), ont certainement nui à sa renommée de compositeur. Hormis les deux *Rhapsodies roumaines* et la *3^{e} Sonate pour violon et piano*, les œuvres d'Enesco sont rarement jouées. Pourtant, elles comptent parmi les plus originales de leur époque. Enesco a retenu de ses années de formation viennoise un sens profond de la construction. La variation, telle que la maîtrisait Brahms, prend chez lui une nouvelle dimension, continue. Les quatre mouvements de l'*Octuor*, conçus indépendamment les uns des autres, forment aussi les quatre parties d'un allégro : autre façon d'exploiter les idées cycliques qui préoccupent alors les compositeurs.

L'ascendance française d'Enesco restera omniprésente dans sa production. La France deviendra d'ailleurs sa patrie d'adoption. Il a assimilé la clarté de notre orchestration et de notre polyphonie. Mais celle-ci devient vite si complexe sous sa plume qu'il serait plus exact de parler d'hétérophonie, tant les éléments sont indépendants. La volonté de synthèse qui le caractérise a poussé Enesco vers le classicisme de nos formes (suite, menuet, bourrée, gigue) comme vers la finesse du langage impressionniste (*Symphonie n^{o} 3*). Mais, lorsque le néo-classicisme devient, au lendemain de la Première Guerre mondiale, un moyen de s'opposer au romantisme, il le refuse globalement, car il se considère comme « romantique et classique par instinct ».

Quant à sa démarche proprement roumaine, elle trouve dans la fusion de ces deux héritages le moule formel et les moyens d'expression idéaux. Le folklore brut, légèrement aménagé, des *Rhapsodies roumaines* est vite dépassé. Enesco assimile ses souvenirs d'enfance, les chants des *lăutari*. Il les dégage des influences tziganes, reconstitue un langage, une atmosphère qui sont transcendés, sublimés dans sa musique. Les sources roumaines ne s'imposent pas toujours d'emblée. Elles sont souvent sous-jacentes, lointaines, se révélant, dans un lyrisme ou une nostalgie discrète, l'expression de la *doina*. L'atmosphère de la mélopée l'emporte sur l'ivresse rythmique de la rhapsodie : le *Prélude à l'unisson* de la *1re Suite pour orchestre* (1903) en est le meilleur exemple, chant libre, sans harmonie, où tout repose sur les inflexions de la mélodie et sur l'expression. Cette mélopée trouve son épanouissement dans *Œdipe* et dans la *3^{e} Sonate pour violon et piano*, où, pour mieux assimiler les inflexions de la mélodie populaire roumaine, Enesco utilise des intervalles en quart et en tiers de ton, procédé que venait d'expérimenter Aloys Haba. Allant encore plus loin dans sa démarche, il adopte le *parlando-rubato*, voisin du *Sprechgesang* d'Arnold Schönberg, qui lui permet de trouver une nouvelle forme de récitatif s'adaptant aux impératifs d'une musique grecque imaginaire ou aux contours de la mélopée.

Cette approche de la musique trouve son fondement dans l'amour profond qu'Enesco portait à la nature. Jamais il n'a noté de thèmes populaires, comme Bartók ou Kodály. C'est un homme de la campagne dont les souvenirs de jeunesse resteront gravés à l'encre indélébile au plus profond de lui-même. Et, chaque été, lorsqu'il revient en Roumanie, il fuit la capitale pour se réfugier dans la maison familiale de Dohoroi ou dans les résidences de sa femme, à Tescani ou à Sinaia. Sa musique n'est jamais descriptive : la *Suite villageoise,* les *Impressions d'enfance, Vox maris* ou le poème symphonique inachevé *La Voix de la nature* (1935) sont autant d'évocations où se retrouvent les accents les plus sincères de sa nature propre.

Fondateur de l'école roumaine, Enesco possédait un rayonnement qui subsiste et semble s'amplifier au-delà de sa mort. La jeune musique roumaine se situe dans sa trajectoire spirituelle et lui doit beaucoup sur le plan esthétique. Pédagogue et non professeur, il a formé un illustre disciple, Yehudi Menuhin : « Tout ce que je fais porte son cachet. » Mais Enesco n'a pas fait école au sens strict, ni comme compositeur, ni comme violoniste. Il a donné des impulsions, il a permis à des talents de se révéler grâce à un enseignement adapté à leur propre tempérament. Christian Ferras, Henryk Szeryng, Arthur Grumiaux, Ivry Gitlis, Dinu Lipatti, les membres du Quatuor Amadeus ont été profondément marqués par son approche de la musique, une démarche hors du temps, qui semblait nouvelle au début du xx^{e} siècle, mais qui reste actuelle, à mi-chemin entre le rigorisme et le romantisme qui habitent en chacun.

Bibliographie

G. Constantinescu, *Georges Enesco, sa vie et son œuvre*, Editura Muzicală, Bucarest, 1981
V. Cosma, *George Enescu. Cronica unei vieți zbuciumate* (en roumain, anglais et français), Editura Octopodium, Bucarest, 1991
V. Cosma & J. C. G. Waterhouse, « Georges Enesco », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Macmillan, Londres, 1980
G. Enesco, *Scrisori* (« Lettres »), éd. crit. de V. Cosma, Editura Muzicală, vol. I, 1974 ; vol. II, 1982
C. Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu, ibid.*, 1985
B. Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, Paris, 1955
N. Malcolm, *George Enescu. His Life and Music*, Toccata Press, Londres, 1990
C. Țăranu, *Georges Enesco dans la conscience du présent*, Editura Ştiințifică si enciclopedică, Bucarest, 1981
O. Varga, *Orfeul moldav şi alți şase mari ai secolului XX*, Editura Muzicală, 1981
M. Voicana, F. Foni, N. Missir & E. Zottoviceanu, *George Enescu, ibid.*, 1964
M. Voicana, C. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu, M. Marbé, S. Niculescu & A. Rațiu, *Georges Enesco, ibid.*, 1971.
Enesciana, n° 1 : « La Personnalité artistique de Georges Enesco » ; n^{os} 2-3 : « Georges Enesco, musicien complet », Editura academiei republicii socialiste Romănia, Bucarest, 1976 et 1981.

ENGERER BRIGITTE (1952-2012)

Brigitte Engerer naît le 27 octobre 1952 à Tunis au sein d'une famille française mélomane. Dès l'enfance, elle révèle des dons évidents pour le piano. Elle acquiert une formation de base dans sa ville natale mais vient se perfectionner deux fois par an à Paris. À dix ans, elle remporte le premier prix du tournoi du Royaume de la musique et entre, en 1963, dans la classe de Lucette Descaves au Conservatoire national supérieur de Paris. Elle en sort en 1968 avec un premier prix de piano, première nommée à l'unanimité. L'année suivante, elle remporte le sixième prix du concours Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Copyrighted material

Brigitte Engerer. *La pianiste française Brigitte Engerer fut une flamboyante interprète du répertoire romantique et de la musique russe.*

Bien qu'elle ne parle pas un mot de russe, elle s'inscrit en 1970 au Conservatoire de Moscou. Elle y devient l'une des élèves préférées d'un pédagogue recherché, Stanislas Neuhaus, le fils de l'illustre Heinrich Neuhaus qui forma, entre autres, Emil Guilels et Sviatoslav Richter. En 1974, elle obtient un sixième prix ex aequo au concours Tchaïkovski, compétition d'un niveau particulièrement relevé cette année-là, qui comptait, parmi les finalistes, Andrei Gavrilov, Myung-Whun Chung, Youri Egorov et András Schiff.

De retour en France en 1975, Brigitte Engerer épouse l'écrivain Yann Queffélec et enlève un troisième prix au concours Reine Élisabeth (1978). Herbert von Karajan, très impressionné, insiste pour qu'elle soit invitée en soliste par l'Orchestre philharmonique de Berlin. Ses débuts avec la célèbre formation – en 1981, sous la baguette de Zubin Mehta – lancent une brillante carrière, menée tambour battant. Elle est appelée par de nombreux chefs d'orchestre – Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Emmanuel Krivine, Seiji Ozawa, Mstislav Rostropovitch – mais pratique aussi, régulièrement, la musique de chambre en compagnie des violonistes Olivier Charlier, Régis Pasquier et Vladimir Spivakov, de l'altiste Gérard Caussé, des violoncellistes Henri Demarquette et David Geringas et du pianiste Oleg Maisenberg. Après le creux que connaît souvent la carrière de nombreux artistes à l'orée de leur maturité, elle retrouve la faveur des médias et se produit régulièrement pendant La Folle Journée de Nantes et le festival de La Roque-d'Anthéron, manifestations qu'anime René Martin.

Stanislas Neuhaus caractérisait son jeu par « son esprit romantique, son ampleur, la perfection de sa technique, ainsi que par une science innée d'établir le contact avec l'auditoire ». Ce jeu robuste, haut en couleur, ne renie pas, avec des contrastes affirmés, ses liens avec l'univers symphonique. Si le répertoire romantique – Chopin, Liszt, Schubert, Schumann – est son domaine d'élection, son talent s'exprime avec un bonheur tout particulier dans la musique russe qu'elle a beaucoup fréquentée. À partir de 1992, Brigitte Engerer enseigne au Conservatoire de Paris. On note peu d'incursions dans la musique contemporaine en dehors de la création, avec Elena Bashkirova, de deux œuvres signées York Höller : la *Partita* pour deux pianos (Essen, 1997) et *Widerspiel*, concerto pour deux pianos et orchestre (Cologne, 2000). À partir de 2001, elle s'associe avec le pianiste russe Boris Berezovsky, dont le tempérament explosif est proche du sien, pour explorer les partitions écrites pour deux claviers. Elle réalise avec lui plusieurs enregistrements dédiés à Brahms et à Rachmaninov. Avec le chœur Accentus que dirige Laurence Equilbey, elle s'investit pour mieux faire connaître la version pianistique d'une partition trop oubliée, *Via Crucis* de Liszt. Minée par la maladie, Brigitte Engerer donne, le 12 juin 2012, un dernier récital au Théâtre des Champs-Élysées. Elle s'éteint à Paris quelques jours plus tard, le 23 juin.

Pierre BRETON

ENO BRIAN (1948-)

Musicien britannique né le 15 mai 1948 à Woodbridge, dans le Suffolk (Angleterre), Brian Eno est producteur, compositeur, chanteur et joueur de synthétiseur ; il a joué un rôle prépondérant dans l’élaboration du style sonore de plusieurs groupes de musique pop des années 1980 et 1990 et il est à l’origine du concept musical dit *ambient*, rattaché aux musiques électroniques.

Brian Peter George St. John Le Baptiste de la Salle Eno, de son nom complet, fait ses premières expérimentations de musique électronique alors qu’il étudie les beaux-arts à la fin des années 1960. En 1971, il rejoint les musiciens du groupe Roxy Music, qui vient de débuter, en tant qu’ingénieur du son et joueur de synthétiseur. Sa rivalité avec le chanteur Bryan Ferry le pousse à quitter le groupe en 1973, et il entame dès lors une carrière solo. En collaboration avec Robert Fripp, guitariste du groupe de rock progressiste King Crimson, il met au point les techniques de *tape delay* et de *tape echo*, consistant à créer des retards et des échos sur une bande magnétique, pour produire des boucles répétitives superposées et fabriquer de nouveaux objets sonores ; ces techniques sont mises en œuvre sur l’album *No Pussy Footing* (1973). Leur disque entrera dans le top 30 en Grande-Bretagne. Son album suivant, *Here Come the Warm Jets* (1973), est rapidement suivi par la sortie du single *Seven Deadly Finns*, qui préfigure le mouvement punk. C’est au milieu des années 1970 qu’Eno commence à développer le concept musical d’*ambient*, inspiré du rock planant et de la musique répétitive, où des nappes de musique instrumentale construisent des paysages sonores. Les albums

Discreet Music (1975), *Music for Films* (1978) et *Music for Airports* (1979) sont emblématiques de sa démarche.

C'est aussi à cette époque que Brian Eno commence à produire des albums pour d'autres artistes. Son approche expérimentale de la création musicale convient particulièrement bien à des artistes alternatifs tels Devo, Ultravox ou David Bowie (et notamment la trilogie berlinoise de ce dernier, avec les albums *Low* (1977), *Heroes* (1977) et *Lodger* (1979). Même si le travail de Brian Eno possède un certain rayonnement, ce n'est que grâce à sa participation aux albums très populaires de Talking Heads (*Remain in Light*, 1980) et de U2 (*Unforgettable Fire*, 1984, et *The Joshua Tree*, 1987) que le grand public se familiarisera vraiment avec le son électronique minimaliste qui est sa marque de fabrique.

E.U.

ENTWISTLE JOHN (1944-2002)

Bassiste rock anglais. À la sortie de son enfance londonienne, John Entwhistle s'initie au piano et au cor anglais. Après diverses participations à de jeunes orchestres, il est cofondateur, au début des années 1960, de la formation des Who, avec Pete Townshend, Roger Daltrey et Keith Moon. Ce groupe s'adonne à un rhythm'n'blues frénétique, où Entwhistle casse beaucoup de cordes à sa contrebasse. En 1965, The Who sont devenus un must dans le champ du rock britannique, qui va bientôt conquérir l'Amérique. Assagissant un peu son style, la formation connaît l'apogée de sa gloire discographique en 1971, avec *Who's Next*. Parallèlement, le bassiste, qui est aussi auteur de chansons, ouvre une carrière de solo avec plusieurs albums honorables. Cependant, la mode change et Keith Moon meurt : les dernières années d'Entwhistle s'écoulent en demi-teinte.

E.U.

EÖTVÖS PETER (1944-)

Introduction

Par son aspiration à se confronter à toutes les réalités, le Hongrois Peter Eötvös produit une œuvre extrêmement diversifiée mettant à profit l’éventail des options qui sont aujourd’hui à la disposition des compositeurs. « Préoccupé par le phénomène musical pur (la composition) autant qu’impur (la diffusion et les choix politiques qui en découlent), Peter Eötvös considère comme un bloc infrangible ses activités de compositeur « sans frontière », de chef d’orchestre et de conseiller musical pour diverses institutions européennes. » (Frank Langlois).

• Une entité indivisible : compositeur et chef d’orchestre

Né le 2 janvier 1944 à Székelyudvarhely (alors en Hongrie, aujourd’hui Odorheiu Secuiesc, en Roumanie), en Transylvanie – comme György Ligeti et György Kurtág –, Peter Eötvös est, de 1958 à 1965, élève à l’Académie Franz-Liszt de Budapest, où il étudie plusieurs instruments – le piano, le violon, la flûte, les percussions –, la composition et la direction d’orchestre. Il commence à composer, pour le cinéma, la télévision et le théâtre. Ses influences ? Gesualdo, Bartók, Kodály, Stravinski, Kurtág, Boulez, Stockhausen, le jazz (notamment Miles Davis), Frank Zappa... Ayant obtenu son diplôme de composition en 1965, il obtient une bourse qui lui permet de se perfectionner à la Hochschule für Musik de Cologne (1966-1968), où il étudie avec

Wolfgang von der Nahmer (direction d'orchestre) et Bernd Alois Zimmermann (composition) ; il y est, en 1968, diplômé de direction d'orchestre « avec distinction ». De 1968 à 1976, il collabore étroitement avec Stockhausen et, de 1971 à 1979, travaille au studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk que dirige Stockhausen à Cologne.

Au milieu des années 1970, Eötvös se tourne vers la direction d'orchestre, sans pour autant abandonner la composition. C'est Pierre Boulez qui lui permet de commencer à diriger à haut niveau en lui confiant le concert inaugural de l'I.R.C.A.M., en 1978, puis en lui demandant en 1979 de devenir directeur musical de l'Ensemble InterContemporain, poste qu'il occupera jusqu'en 1991 et où il fera preuve d'une maîtrise hors pair dans l'interprétation du répertoire du xx^e^ siècle. Il est premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. de 1985 à 1988 ; en 1994, il devient directeur musical de l'Orchestre de chambre de la Radio néerlandaise à Hilversum.

En 1991, il a créé l'International Eötvös Institute Foundation pour jeunes chefs et compositeurs, destiné à resserrer les liens entre la musique contemporaine, les musiciens, les compositeurs et le public. Dans nn but similaire, il a créé en 2004, avec Maria Eötvös-Mezei, la Peter Eötvös Contemporary Music Foundation. Peter Eötvös, fervent défenseur de la musique de son temps – il s'est, dans un article de 1995, défini comme un « pilote d'essais » de la musique nouvelle –, a notamment créé *Duo pour Bruno* de Franco Donatoni (1975), *Mirages* de Jean-Claude Risset (1978), *Saturne* de Hugues Dufourt (1979), la *Symphonie concertante* d'Alain Bancquart (1981), les deux premiers mouvements de *Tehillim* de Steve Reich (1981), *Zeitlauf* de Philippe Manoury (1983), *Désintégrations* de Tristan Murail (1983), *Épilogue* de Gérard

Grisey (1985), *Ad marginem* de Heinz Holliger (1985), *Madonna of Winter and Spring* de Jonathan Harvey (1986), *Ausklang* de Helmut Lachenmann (1986), *Io* de Kaija Saariaho (1987), ... *quasi una fantasia...* de György Kurtág (1988), *Trajectoires* d'Antoine Bonnet (1989), *Introitus* de James Dillon (1990), la version définitive de *Don* de Pierre Boulez (1990), *La Terre des hommes* de Klaus Huber (1990), les deux versions du *Concerto pour violon et orchestre* de György Ligeti (1990 et 1992), la première version de *Six Miniatures en trompe-l'œil* de Philippe HureI (1991), *Pièce pour douze* de Georges Aperghis (1991), *Espressivo* de Gérard Zinsstag (1991), *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon (1992), *Tao (Trilogy of The Last Day Part II)* de Louis Andriessen (1996). De 1992 à 1998, il professe à la Hochschule für Musik de Karlsruhe, puis, de 1998 à 2001, à la Hochschule für Musik de Cologne ; il reprend en 2002 son poste à Karlsruhe.

• Un laugage individualisé

Dès ses premières compositions vraiment personnelles, Peter Eötvös s'intéresse au langage parlé et à sa traduction musicale. Il pense que le matériau vocal peut naître de la fragmentation et de l'atomisation d'un texte : le signifié est alors annulé au profit de la transmutation des sonorités et de la création d'un matériau acoustique. Il exploite ce procédé dans *Märchen* (« Conte »), pour voix seule sur bande magnétique (1968), élaboré au studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk : la voix récite un conte hongrois en trois vitesses superposées, créant par là un canon temporel.

Endless Eight I (1981), écrite pour la petite formation du Chœur de Radio-France, a comme point de départ « Ie carré magique avec huit notes et huit mélodies ». Retravaillée, elle donne naissance à

Endless Eight II-Apeiron musikon (1987), qui utilise un double chœur mixte, deux percussions – l'une liée au chœur, l'autre aux solistes vocaux –, et un synthétiseur programmé en chœur artificiel. Il y a dans cette pièce démultiplication des matériaux, des espaces et des temps : en la composant, Eötvös applique à la musique instrumentale certains procédés de l'électroacoustique et sa science des instruments alimente sa production sur bande magnétique, montrant par là une évidente volonté de syncrétisme de ces deux mondes sonores.

En 1986, l'Ensemble InterContemporain lui commande *Chinese Opera*, pour 28 instrumentistes et bande, créé cette même année. Dans cette pièce, le compositeur explore toutes les possibilités des instruments : refusant de se soumettre à des sons déjà entendus, il y exprime sa fascination pour les sons proprement inouïs. Ce qui attire Eötvös, c'est la matière du son, son grain, sa résistance ; c'est la transmutation du son, selon lui organisme vivant, qui retient l'attention de l'auditeur.

La musique ne pouvait échapper à la révolution technologique. Eötvös l'a bien compris, qui a axé ses recherches à l'I.R.C.A.M. sur le rapport entre l'invention musicale du compositeur et la machine : « Le dernier grand développement du xx^{e} siècle a couronné les instruments de percussion, et c'est maintenant le tour des instruments électroniques ; j'espère ainsi développer les haut-parleurs jusqu'à obtenir d'eux une qualité de stradivarius pour, entre autres, restituer les sons nouveaux. »

À chaque nouvelle composition, une nouvelle expérience : « un langage musical individualisé pour chaque partition », revendique-t-il. Dans *Drei Madrigalkomödien*, pièce commencée dès 1970 mais qu'il ne termine que vingt ans plus tard, Eötvös nous ouvre les portes d’un univers sonore inédit, construit parallèlement à une réflexion théorique : « J’ai tenté une autre expérience : celle d’utiliser le parlé pour élaborer un langage absolument musical. Ce qui apparaissait comme le comble pour un madrigal actualise en fait le principe même du madrigal, qui consiste à permettre aux gens de comprendre et de s’amuser avec le texte. »

Reprenant ce concept de « musique parlante », mais avec un objectif inversé, il compose un quatuor à cordes, *Korrespondenz* (1993), « scènes pour quatuor à cordes » qui se présente comme la matérialisation musicale d’un dialogue verbal, imaginé par le compositeur, entre Leopold Mozart et son fils Wolfgang. « La forme s’inspire de celle du texte et les différents paramètres se calquent sur la prononciation verbale. La partition inscrit ce dialogue sous la musique mais l’auditeur ne peut qu’imaginer ce que déclame la musique. »

La recherche de nouveaux matériaux a évidemment pour conséquence l’élaboration d’un instrumentarium. *Psychokosmos*, pour cymbalum et orchestre (1994), est ainsi caractéristique du dépassement des possibilités traditionnelles du cymbalum, généralement utilisé dans les folklores d’Europe centrale et, très occasionnellement, chez Stravinski, Kodály ou Boulez ; il est employé ici dans sa dimension soliste, et son intérêt doit beaucoup à l’usage très personnel qu’en fait Eötvös.

• Le théâtre avant tout

Créé le 13 mars 1998 à l’Opéra national de Lyon sous la direction de Kent Nagano et du compositeur (l’œuvre requiert un ensemble instrumental dans la fosse et un orchestre derrière la scène), l’opéra en « trois séquences » *Trois Sœurs*, sur un livret de Claus

H. Henneberg et de Peter Eötvös, conserve l'intimité propre à la pièce de Tchekhov. Eötvös y bouleverse les conventions et les catégories esthétiques de l'opéra, dont il offre sans doute la plus belle réalisation de la fin du xx^{e} siècle, en puisant ouvertement dans le théâtre nō, pour sa forme vocale – avec ses rôles de femme confiés à des hommes – comme pour sa mise en scène.

Peter Eötvös s'inspire de la pièce de Tony Kushner pour composer un opéra en deux parties, *Angels in America*, sur un livret de Mari Mezei (créé le 23 novembre 2004 au Théâtre du Châtelet, à Paris), de celle de Jean Genet pour l'opéra en dix scènes *Le Balcon*, sur un livret de Francoise Morvan, du compositeur et d'André Markovitz (créé au festival d'Aix-en-Provence le 5 juillet, 2002). Son opéra en un acte *Lady Sarashina*, d'après le journal d'une provinciale japonaise daté de 1008 – le *Sarashina nikki* –, sur un livret de Mari Mezei, est créé à l'Opéra national de Lyon le 4 mars 2008. La même année, le 10 août, le festival de Glyndebourne voit la création de l'opéra en deux actes *Love and other Demons*, sur un livret de Kornél Hamvai d'après le roman de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios* (*De l'amour et autres démons*). Le compositeur signe ensuite deux opéras sur un livret d'Albert Ostermaier : *Die Tragödie des Teufels*, créé en 2010 à Munich, puis *Paradise reloaded (Lilith)*, créé à Vienne en 2013.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

P. ALBÈRA, « Entretien avec Peter Eötvös », in *Musiques en création*, Contrechamps-Festival d'automne, Paris, 1989
M.-N. BOISSIER & G. LIÈVRE, *Trois Sœurs*, programme de l'Opéra national de Lyon, 1998
P. EÖTVÖS, « Trois Sœurs », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 204, 2001
S. FRICKE dir., *Zwischen Volks- und Kunstmusik : Aspekte der*

ungarischen Musik, Pfau, Sarrebruck, 1999
E. HILLER, « Peter Eötvös : Komponist, Dirigent, Lehrer », in *Drei Schwestern,* Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf, 1999
H.-K. JUNGHEINRICH dir, *Identitäten, Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös,* Schott Musik International, Mayence, 2005
R. ULM, « Peter Eötvös : „Ich sehe mich als Testpiloten fur Neue Musik“ », in *Musica Viva,* Schott, Mayence, 1995.

ERKEL FERENC (1810-1893)

Fondateur du style national de l’opéra hongrois au XIX^{e} siècle, Ferenc Erkel composa également l’hymne de son pays.

Né le 7 novembre 1810, à Gyula, dans une famille d’origine allemande, Ferenc Erkel se considère comme Hongrois et vit à Pozsony (auj. Bratislava, en Slovaquie). Comptant parmi ses ancêtres de nombreux musiciens et professeurs de musique, le jeune Erkel commence son apprentissage musical auprès de son père, puis étudie, de 1822 à 1825, à Pozsony, sous la férule du compositeur Henrik Klein. De 1828 à 1834, il vit à Kolozsvár (auj. Cluj-Napoca, en Roumanie), puis s’établit à Pest en 1835. Jusqu’en 1841, Erkel se produit régulièrement comme soliste ou pour accompagner d’autres artistes au piano. Nommé chef d’orchestre de la Scène nationale au théâtre du château de Buda en 1835, il dirige le Théâtre allemand de Pest en 1836 et 1837.

En 1838, Erkel devient premier chef d’orchestre du tout nouveau Théâtre hongrois de Pest (rebaptisé Théâtre national en 1840). Il s’attache alors à promouvoir l’opéra en langue hongroise, avec l’intention de créer une troupe capable de rivaliser avec celle du Théâtre allemand de Pest. Il monte ainsi les œuvres de Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Daniel François Esprit Auber et Carl Maria von Weber, mais fait aussi revivre l’opéra de József Ruzitska *Béla futása* (« La Fuite de Béla »), considéré comme le premier véritable opéra en langue hongroise, créé en 1822.

Après l’échec de cette dernière production, Erkel se met à composer ses propres opéras, mêlant des éléments musicaux des pays de l’ouest de l’Europe à des thèmes hongrois. Parmi ses premiers ouvrages lyriques, citons *Bátori Mária* (1840) et *Hunyadi László* (1844), dont les livrets sont tous deux signés par Béni Egressy. Certaines de ses œuvres ultérieures, qui bénéficient durablement d’une gigantesque popularité, sont adaptées sous la forme de chants révolutionnaires. C’est également en 1844 que l’*Hymnusz,* dont les paroles proviennent d’un poème éponyme écrit en 1823 par Ferenc Kölcsey et dont la musique est signée par Erkel, est adopté comme hymne national de la Hongrie.

Afin de subvenir aux besoins de sa famille, Erkel écrit également de la musique d’accompagnement ainsi que des chansons pour des pièces populaires (notamment celles du dramaturge prolifique Ede Szigligeti), et enseigne la musique à la fille de l’archiduc Albert. Après la révolution de 1848, à l’issue de laquelle la Hongrie obtient son indépendance, Erkel reconstitue presque ex nihilo la troupe d’opéra du Théâtre national. En 1853, il crée l’embryon de la future Société philharmonique (dont le statut d’association est officiellement enregistré en 1867), institution qui donne des concerts au Musée national et, par la suite, au théâtre Vigadó. Erkel présente en outre sur scène des œuvres d’Hector Berlioz, de Robert Schumann, de Richard Wagner et de Franz Liszt. En 1857, son opéra *Erzsébet* (« Élisabeth ») ne remporte pas la faveur du public. Quatre ans plus tard, Erkel produit son œuvre la plus célèbre, *Bánk bán* (inspirée d’une tragédie de József Katona, d’après un livret d’Egressy), qui était probablement prête à être montée depuis plus de dix ans. Son premier opéra comique, *Sarolta* (1862), constitue cependant un nouvel échec. L’opéra *Dózsa György* (1867) affiche quant à lui des touches wagnériennes dans son utilisation des leitmotive, tandis que *Brankovics György* (1874) reprend des éléments musicaux hongrois, serbes et turques.

Dans ses opéras suivants, Erkel commence à confier à ses fils Gyula, Sándor et Elek des travaux d'orchestration, avant de les laisser écrire des accompagnements complets. En 1871, Erkel annonce qu'il quitte la direction de l'orchestre de la Société philharmonique, mais il continuera en réalité à officier pendant quelques années, cédant progressivement les rênes à Hans Richter. En 1873, il prend la tête des opéras du Théâtre national, mais il démissionne un an plus tard, afin de diriger uniquement ses compositions personnelles.

Ferenc Erkel joue un rôle majeur dans la fondation, en 1875, de l'Académie de musique de Budapest, où il occupe le poste de directeur et de professeur de piano. Il demeure à la tête de cette institution jusqu'en 1887, puis abandonne sa charge pédagogique l'année suivante. Composé durant cette période, l'opéra Névtelen hõsök (1880, « Héros anonyme ») reprend des éléments de la musique populaire hongroise. Erkel écrit l'une de ses dernières œuvres majeures, *Ünnepi nyitány* (1887, « Ouverture du festival »), pour le cinquantième anniversaire de l'inauguration du Théâtre national de Budapest. Il meurt le 15 juin 1893, à Budapest.

E.U.

ERLIH DEVY (1928-2012)

Le violoniste, compositeur et chef d'orchestre Devy Erlih fut l'un des grands interprètes d'André Jolivet et un promoteur infatigable de la musique de son temps.

Né le 5 novembre 1928 à Paris, dans une famille juive originaire de Bessarabie, Devy Erlih apprend le violon à l'oreille en écoutant son père, dont il accompagne très tôt l'orchestre dans les cafés de la capitale. En 1941, le jeune Erlih entre au Conservatoire de Paris pour se former auprès de Jules Boucherit. C'est à la protection de celui-ci qu'il devra sa survie après la promulgation des lois anti-juives par le régime de Vichy. Premier Prix à l'unanimité en 1945, il débute en récital l'année suivante. Sa carrière internationale prend son envol en 1955, quand il remporte le premier prix du concours Marguerite Long-Jacques Thibaud. Devy Erlih compose également plusieurs pièces, dont *Violostries* (1965) avec Bernard Parmegiani et le ballet *La Robe de plumes* (1965) pour Rita Hayworth. Passionné par la transmission du savoir, il enseigne au conservatoire de Marseille à partir de 1968, puis au Conservatoire de Paris de 1982 à 1995. Il passe à la direction lorsqu'il crée l'ensemble des Solistes de Marseille en 1973 et dirige à partir de 1977 le Centre provençal de musique de chambre. Devy Erlih meurt le 7 février 2012, à Paris.

Bien que très à l'aise dans le répertoire classique, cet instrumentiste audacieux, qui demandait à chaque compositeur qu'il rencontrait d'écrire un concerto pour violon, s'est surtout voulu le défenseur de ses contemporains. Il interprète et crée ainsi de nombreuses œuvres, notamment pour Paul Le Flem, Darius Milhaud, Henri Tomasi, Henri Sauguet et surtout André Jolivet – dont il épousera la fille Christine –, mais aussi Bruno Maderua, Maurice Jarre ou encore Marius Constant. Ainsi, Devy Erlih « rend contemporaine la musique classique et classique la musique contemporaine » (Maurice Fleuret, 1958).

E.U.

ERTEGUN AHMET (1923-2006)

Pendant plus de deux décennies, Ahmet Ertegun fut l'une des figures centrales de l'industrie phonographique américaine de l'après-guerre. Le personnage, haut en couleur et doté d'un insatiable appétit pour tous les plaisirs de la vie, cachait sous un sens aigu du commerce et un tempérament dominateur un raffinement rare dans le monde des affaires. Avec un flair quasi infaillible – seuls, parmi les grands, Elvis Presley et les Beatles ont réussi à lui échapper –, il a constitué le lien essentiel qui, pendant toute une époque, a uni le jazz et le blues au grand public.

Ahmet Ertegun naît à Constantinople (Istanbul) le 31 juillet 1923. Son père, Munir Ertegun, un proche de Mustafa Kemal Atatürk, mène en Suisse, à Paris, à Londres et à Washington une brillante carrière diplomatique. Le jeune Ahmet suit les cours du très huppé St. John's College d'Annapolis, dans le Maryland, aux États-Unis, puis étudie la philosophie médiévale à l'université de Georgetown (Washington, D.C.). Très tôt il fréquente les cercles artistiques – musiciens, peintres et écrivains amis de la famille – et s'immerge dans le monde du spectacle.

Ahmet Ertegun lance, avec Herb Abramson, deux petites maisons de disques, Quality et Jubilee, dont la production est destinée aux auditeurs noirs ; leur existence sera courte. Mais, toujours avec le même ami, il fonde à New York, en septembre 1947, Atlantic Records, qui, jusqu'à la fin des années 1960, s'imposera comme la plus importante des compagnies indépendantes dédiées au jazz, au rhythm and blues et à la soul music. Les premières étoiles de leur équipe (Tiny Grimes, Big Joe Turner, Ruth Brown, Erroll Garner...) sont bientôt relayées par des valeurs sûres du jazz comme Sidney Bechet, Don Byas, Dizzy Gillespie, Wilbur De Paris et Jimmy Yancey. Le succès se mue en triomphe commercial, dès le début des années 1950, avec des artistes qui se situent à la frontière du blues et du rhythm and blues : Joe Turner, Ray Charles, Aretha Franklin, Roberta Flack, Otis Redding... Assisté par les meilleurs compositeurs, arrangeurs et paroliers du temps, Ahmet Ertegun crée un « style Atlantic » qui étend son influence sur l'ensemble des musiques populaires américaines. En 1955, son frère aîné Nesuhi le rejoint à la tête de la société.

Directeur de plusieurs labels de la côte ouest, organisateur de concerts, journaliste et enseignant de l'histoire du jazz, Nesuhi va favoriser l'entrée chez Atlantic de jazzmen modernistes – Lennie Tristano, Lee Konitz, le Modern Jazz Quartet, Charlie Mingus –, poussant même l'audace jusqu'à l'avant-garde des années 1960 avec John Coltrane (*Giant Steps,* 1959 ; *My Favorite Things,* 1960), Ornette Coleman (avec ses célèbres albums *The Shape of Jazz to Come* et *Change of the Century,* 1959), Chick Corea, Dave Pike, Robin Kenyatta et Keith Jarrett.

Racheté en 1968 par Warner, le label Atlantic (qui constitue le « A » de W.E.A. : Warner-Elektra-Atlantic, devenu Warner Music Group) restera dirigé par les frères Ertegun. Il n'abandonne pas pour autant l'élite du jazz et enregistre Eddie Harris, Charles Lloyd, Yusef Lateef, Carmen McRae, Les McCann, Gary Burton, Roland Kirk, Jean-Luc Ponty... Atlantic s'impose cependant avec une force accrue dans le domaine du rock et de la soul. Les artistes qu'il s'attache – les groupes Led Zeppelin, Crosby, Stills, Nash and Young, Genesis, les Rolling Stones, les Bee Gees, Cream, Foreigner, AC/DC, Donna Summer, Wilson Pickett ou Bette Midler, notamment – ajoutent d'autres titres de gloire à une histoire déjà légendaire. Après la mort de son frère, en 1989, Ahmet Ertegun quitte peu à peu la direction artistique d'Atlantic. En 2001 paraît son autobiographie *What'd I Say. The Atlantic Story*. Victime d'une chute alors qu'il assistait à un concert des Rolling Stones le 29 octobre 2006 à New York, gravement blessé à la tête, il sombre dans un coma dont il ne sortira plus. Le 14 décembre 2006, Ahmet Ertegun meurt à l'hôpital Weill Cornell Medical Center de New York.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. GILLETT, *Making Tracks : Atlantic Records and the Growth of a Multi-billion-dollar Industry*, E. P. Dutton, New York, 1974
D. WADE & J. PICARDIE, *Music Man : Ahmet Ertegun, Atlantic Records and the Triumph of Rock and Roll*, W. W. Norton, New York-Londres, 1990.

ESSYAD AHMED (1939-)

La vocation d'Ahmed Essyad, compositeur français d'origine marocaine – il naît en 1939 à Salé (près de Rabat) –, se déclare lors d'un concert où il entend pour la première fois les *Suites pour violoncelle seul* de Bach. Il s'inscrit alors au Conservatoire de Rabat, où il se passionne pour l'ethnomusicologie. Grâce à une bourse d'étude il se rend en 1962 en France, où il devient l'élève de Max Deutsch (lui-même disciple de Schönberg).

Attaché à ses racines arabo-berbères et à la particularité culturelle de la musique de son pays – l'oralité –, il n'aura de cesse de concilier le geste musical et le signe de l'écriture afin de dépasser les contingences de l'un et de l'autre.

Après un essai de musique électroacoustique, *Sultanes* (1973) – qui n'est autre qu'une réflexion sur la musique berbère à partir de laquelle il tente de retrouver le geste du musicien populaire –, Essyad se fait connaître par une cantate pour contralto, trois groupes de cordes, percussions et récitant, *Identité* (1975), qui déclenche un des derniers véritables scandales de la musique du xx^e siècle. Écrite sur un poème de Mahmud Darwish, cette partition sera déprogrammée du festival de Royan pour des raisons politiques (le texte, dû à un poète palestinien, prône la réconciliation entre les Juifs et les Arabes sur la terre d'Israël), puis jouée et dirigée, à la Sorbonne, par son mentor, le chef d'orchestre juif Max Deutsch, alors qu'un cordon de police filtre les entrées.

Mais la reconnaissance véritable advient au festival d'Avignon avec *Le Collier des ruses* (1977), une œuvre en arabe qui est interprétée par des musiciens professionnels (jouant sur partition) et par des acteurs musiciens marocains (ayant travaillé avec Essyad selon la technique de l'oralité).

Passionné par la vocalité – qui est l'un des centres d'intérêt de sa réflexion musicale –, Essyad a consacré la plupart de son œuvre à des pièces vocales qui, si elles ne relèvent pas toutes de l'opéra, comme *Héloïse et Abélard* (2000) et *Mririda* (2007), n'en portent pas moins les marques par le dramatisme et la dramaturgie qui les sous-tend : *La Vie de Robert le Diable* (1984, théâtre musical proche, dans sa conception, du *Collier des ruses*), *L'Eau* (1985, opéra pour solistes, chœur et orchestre, sur un livret de Tahar ben Jelloun), *Tifounacine* (1992, lied pour voix soliste et orchestre), *L'Exercice de l'amour* (1995, opéra-lumière pour solistes, chœur et orchestre composé afin d'être diffusé sur bande et d'animer les lieux historiques de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon), *Ombline ou Le volcan à l'envers* (1998, oratorio pour solistes, chœur mixte, récitant, six percussions et ensemble instrumental) ou encore *Chant alluvial* (2013, pour mezzo-soprano et orchestre).

Mis à part *L'Eau*, l'œuvre la plus absolument lyrique et la plus novatrice de ce créateur est *L'Exercice de l'amour*, car la vocalité est l'essence même et de son être et de son vécu. Bien plus qu'un simple son et lumière narrant l'aventure spirituelle d'un moine, nous sommes en présence d'un véritable *space opera* dont la musique tend à assumer le pari intenable de faire *résonner* la pierre de ce qui reste à jamais invisible pour les yeux ! Une œuvre quasi mystique à la recherche de la lumière immanente de l'âme (dont le livret n'en est que la métaphore audible au premier degré) ; une œuvre qui « révèle » (au sens photosensible du procédé photographique) une réalité autre, une vérité au-delà de l'apparence : celle d'une spiritualité en proie à son propre questionnement. Ainsi cette œuvre se définit-elle à la frontière improbable – et pourtant perceptible – de deux univers culturels apparemment antinomiques : celui de l'oralité (au travers de la spécificité de modes de pensée et de perception du langage sonore, mais aussi de la démarche – dynamique – qu'elle entraîne dans la pratique musicale : la souplesse et la liberté de la musique d'Essyad, son « geste » créateur lui doivent beaucoup) et celui de l'écriture (qui prend sa source dans la tradition, et sa justification dans la nécessité de sa transgression : l'exigence, l'autocritique, la rigueur et la quête de l'évidence en sont les conséquences visibles en son œuvre). Et si la musique d'Essyad parvient à donner chair à la spiritualité poétique du texte, c'est parce qu'elle est vécue non pas comme un objet culturel mais comme une expérience sonore (donc physique) de notre vie intérieure (une attitude qui rejoint d'ailleurs, par son exigence, la démarche éthique d'un Schönberg face à l'art musical). C'est ainsi qu'Essyad parvient à « approcher », métaphoriquement parlant, la transcendance extatique du soufi !

L'autre versant de la production d'Essyad se focalise sur la musique de chambre, à deux exceptions près, la première une *Symphonie* (1971), sérielle encore, mais concevant la série – tout comme dans la cantate pour baryton, violon et violoncelle *Yasmina* (1965) – d'une façon bien différente de celle qui est prônée par l'école de Darmstadt, la seconde *Passions* (2010), œuvre commandée par l'Orchestre philharmonique du Maroc. Dans ce domaine, Essyad, donnant un sens aux techniques qu'il subvertit, parvient à faire résonner, au sein de l'écriture occidentale, la complexité formelle des *taqsim* (solos instrumentaux improvisés), et des *maqam* (modes orientaux ayant subi diverses évolutions) ; la particularité rythmique des *dum* (temps denses) et des *tak* (temps clairs), d'où naissent rythmes binaires et boiteux ; et encore la mémoire, revisitée, des *nawba* (suites de pièces vocales et instrumentales qui s'organisent autour du rythme, du mode et du support poétique) et de l'*ahwach* (architecture musicale et rythmique sophistiquée mêlant poésie, chants, danses et tambours). Son œuvre entier se résume ainsi en cette quête d'une synthèse qui le fait osciller d'une rive à l'autre.

Une quête revivifiante qui s'interroge sur la notion d'un temps musical qui, dépassant sa réduction occidentale à une ponctuation de la durée, tente d'allier la linéarité de la courbe et de la phrase (que l'oralité exige dans son évidence inéluctable) à l'intransigeante clarté de la polyphonie.

Appliquant à son matériau les fonctions grammaticales de ces deux modes d'écriture, son langage usera ainsi de micro-intervalles au sein d'une modalité dodécaphonique élargie, et l'œuvre, tout en s'émancipant de la barre de mesure, conçoit alors le silence comme résonance et chute de la phrase (dont il est la ponctuation et la respiration mêmes avant de devenir conclusion qui fait sens). Le temps de l'œuvre n'est dès lors plus chez Essyad que phrase (et phrasé) dont la qualité d'évidence ne peut se percevoir qu'au travers de ce qui lui donne vie : son articulation.

En donnant « chair » aux signes de l'écriture occidentale, Essyad leur rend, de plus, la jubilation de la vocalité arabe, à travers laquelle il les pense. Et c'est ainsi qu'il faut « entendre » *Aurelia* pour violoncelle seul (1990), ou encore *Marthiyah* pour violon solo (1978).

Mais cette liberté reconquise d'une pensée parvenue à la maîtrise, nous allons la voir s'épanouir tout au long des six pièces constituant le *Cycle de l'eau*, pour flûte(s) et piano (1980-1993). Là, la synthèse se fait osmose. C'est pourquoi la flûte ne renvoie au ney (flûte orientale) que de très loin, comme un écho déformé du passé, une réminiscence intemporelle. De même les mélismes que l'on s'attendrait à trouver confiés à cet instrument sont-ils transférés au piano, souvent traité d'ailleurs comme un luth arabe (usage des cordes pincées et des notes répétées).

La mélodie devient ainsi le lieu fondateur où l'écriture s'aiguise. En outre, ces partitions (particulièrement celles pour solistes) se présentent au musicien sans indications de tempi ni barres de mesure. L'interprète doit donc trouver lui-même la durée des événements écrits afin d'habiter ces signes, d'y insuffler l'énergie du vécu, car tel est bien l'enjeu du phénomène de l'oralité qu'Essyad parvient à transcrire.

Dans cette frange sensible, humaine, quasi intangible, Essyad atteint à la poésie la plus pure par ce qu'il convient de nommer la résonance de l'écriture. Une résonance que l'on l'entend jusque dans *Arganes I* (1997), une œuvre qui, si elle use d'une notation occidentale traditionnelle, relève cependant d'une démarche rythmique et mélodique qui lui est étrangère.

Alain FÉRON

ESTES SLEEPY JOHN (1899 ou 1904-1977)

Si le blues se juge à la force du message chanté, Sleepy John Estes est au premier rang des bluesmen. Il a en effet composé nombre de pièces extraordinaires qui, partant d'une aventure personnelle ou d'un fait divers, aboutissent, grâce à un sens aigu de l'observation et à un humour caustique, à une description puissamment évocatrice du Sud ségrégationniste. Plusieurs de ses compositions sont devenues des standards du blues – *Someday Baby, Milk Cow Blues, Broken Hearted, Diving Duck Blues, Everybody Oughta Make a Change* – qui seront repris par d'innombrables artistes, de Muddy Waters à Elvis Presley et Eric Clapton. Il a aussi, en compagnie de Hammie Nixon, réellement créé le duo guitare-harmonica qui semble aujourd'hui si naturel au blues. Sleepy John Estes a également fortement contribué à définir le Chicago blues de l'après-guerre, dont un de ses disciples, John Lee « Sonny Boy » Williamson, est un des créateurs essentiels.

Originaire des environs de Brownsville, dans le Tennessee, John Adam Estes apprend la guitare avec son père, musicien dans les *juke joints* (cafés bon marché où il y a de la musique) locaux. Il forme son orchestre à cordes en 1919 en compagnie de James « Yank » Rachell, aussi habile à la mandoline qu'à la guitare, et des guitaristes Son Bonds et Charlie Pickett ; l'harmoniciste Hammie Nixon le rejoindra quelques années plus tard. Ils enregistreront tous, avec Sleepy John ou sous leurs propres noms, des œuvres inspirées par Estes et qui fondent un genre particulier dans l'histoire de cette musique : la critique donnera à ce genre, caractérisé par des brisures fréquentes du rythme, des improvisations dans les solos, une interaction guitare-guitare et surtout guitare-harmonica, le nom de « Brownsville blues ». La popularité de Sleepy John Estes et de ses accompagnateurs est grande ; elle parvient jusqu'aux oreilles du producteur Ralph Peer, qui est frappé par le timbre de voix mourant et le débit saccadé de John, par ses textes pleins d'astuce et d'humour et par la cohésion de l'ensemble. Estes enregistre ainsi en 1929 puis en 1930 à Memphis. Un des titres, *Milk Cow Blues*, connaît un succès tel qu'il lui vaut de gagner Chicago et d'y graver des disques sans discontinuer. Au contact du Chicago blues, la musique de Estes-Rachell-Nixon évolue, devient plus déliée, plus musclée, plus moderne tout en conservant le bouillonnement créatif de Brownsville.

Après 1941, Sleepy John connaît une période difficile ; il perd la vue, vit confiné près de Memphis mais réussit quand même à enregistrer pour Sun. Sur la foi de ses anciens disques, sa réputation ne cesse de grandir parmi les amateurs de blues, de plus en plus nombreux dans le monde entier. Grâce au photographe David Blumenthal, Estes est « redécouvert » en 1962 et il va enregistrer plusieurs albums pour le label Delmark (dont le meilleur est *The Legend of Sleepy John Estes*, 1962) et divers autres compagnies. Il apparaît à l'occasion des grands festivals internationaux, en Europe et au Japon. Cependant, Estes est alors un homme usé, à la silhouette fragile et dont la voix n'a plus la puissance d'antan. Lorsqu'il meurt à Brownsville le 5 juin 1977, les journaux de la ville saluent enfin en lui « le créateur musical qui a fait connaître Brownsville dans le monde entier ».

Sa première œuvre, essentielle, a été rééditée en deux CD (*Sleepy John Estes : The blues. From Memphis to Chicago : 1929-1941*, Frémeaux & Associés).

EVANS BILL (1929-1980)

Introduction

Bill Evans, un des plus grands maîtres que le piano ait connus au royaume du jazz, a su s’affranchir des barrières ; sans doute faut-il y voir la raison pour laquelle le pianiste et le compositeur demeurent inclassables, impossibles à rattacher à une école ou à intégrer à un mouvement. Laissons parler Jimmy Giuffre : « Il existe un certain niveau à partir duquel il n’y a plus aucune catégorie musicale. Ce n’est pas seulement du jazz ou de la musique classique européenne ou quelque chose d’autre. C’est seulement de la musique que l’on ne peut enfermer dans une catégorie, de la grande musique. Voilà ce que joue Bill. »

• Portrait in Jazz

William John Evans naît le 16 août 1929 à Plainfield (New Jersey). Il étudie le violon, et, bien sûr, le piano. À seize ans, il dirige avec son frère un ensemble où l’on remarque le vibraphone de Don Elliott. Il travaille ensuite avec de bien médiocres orchestres de danse. On le voit cependant jouer en trio, aux côtés de Mundell Lowe (guitare) et de Red Mitchell (contrebasse), puis figurer en 1950 et 1951 parmi les membres du big band du saxophoniste Ernie Fields. Vient alors le service armé ; la démobilisation se fera attendre jusqu’en 1954. Il reprend ses activités musicales en compagnie de Jerry Wald et Tony Scott. En septembre 1956, il enregistre son premier disque, *New Jazz Conceptions*, avec Teddy Kotick à la contrebasse et Paul Motian à la batterie, album sur lequel plane encore l’ombre de Bud Powell mais qui renferme déjà de passionnantes nouveautés harmoniques. Il participe à quelques séances, où il s’illustre aux côtés de Chet Baker, Herbie Mann, Paul Chambers, Philly Joe Jones... Le trio qu’il forme avec Sam Jones et Philly Joe Jones enregistre le 15 décembre 1958 *Everybody Digs Bill Evans*.

Miles Davis, conquis, l’engage en avril 1958 pour former le prodigieux sextette qui comprend Julian « Cannonball » Adderley (saxophone alto), John Coltrane (saxophone ténor), Paul Chambers (contrebasse) et Jimmy Cobb (batterie). « J’ai beaucoup appris avec lui », confiera le grand trompettiste quelques années plus tard. Avec lui et Thelonious Monk, Bill Evans est enregistré en juillet 1958 au festival de Newport ; avec lui, il est un des protagonistes de *Kind of Blue* (1959), un des albums les plus importants de l’histoire du jazz, où il côtoie Adderley, Coltrane, Chambers et Cobb pour quatre des cinq pièces (Wynton Kelly le remplace pour *Freddie Freeloader*). Mais l’écrasante personnalité de Miles Davis ne saurait convenir à l’épanouissement du talent de Bill Evans, et le divorce se produit dès novembre 1958.

Bill Evans retrouve alors une formule qu’il affectionne et qu’il portera à un rare point de perfection, celle du trio, qui verra se succéder, au fil des années, Teddy Kotick, Scott LaFaro, Gary Peacock, Chuck Israels et Eddie Gomez à la contrebasse, Shelly Manne, Larry Bunker, Jack DeJohnette, Paul Motian et Marty Morell à la batterie. Il lui fera certes quelques infidélités pour jouer en studio avec Art Farmer, Lee Konitz, Jimmy Giuffre, Cannonball Adderley, Gary McFarland, Jim Hall, Bill Potts et Marty Morell, mais le trio et le piano solo demeureront son terrain d’élection, le domaine de ses effusions les plus personnelles. Bill Evans meurt à New York le 15 septembre 1980.

• Conversations with Myself

On peut, bien sûr, déceler des influences dans le jeu de Bill Evans, au premier rang desquelles celle de Bud Powell ; il se reconnaît lui-même fils de Nat King Cole pour le rythme et l'économie des moyens, de Dave Brubeck pour la souplesse du chant, d'Oscar Peterson pour la puissance du swing et d'Earl Hines pour l'architecture des improvisations. On pourrait citer encore Al Haig ou Ahmad Jamal, mais aussi Bach, Chopin, Debussy et Ravel. Rarement la musique « savante » aura été aussi présente dans le jazz. Ici, point de ces sirupeuses et contestables « adaptations », mais l'intime imprégnation de toute une culture. Il est vrai que d'aussi nombreuses paternités ne peuvent donner le jour qu'à un tempérament profondément original.

Bill Evans est un très grand technicien du piano. Son toucher à la fois velouté et incisif, hérité en droite ligne de la tradition classique, a été rarement égalé. Son habilité digitale et son imagination rythmique lui permettent d'étonnantes hardiesses dans la paraphrase.

Improvisateur souple et subtil, jamais il ne transige avec la pudeur et la concision. Chez lui, tout repose sur le dialogue incessant des deux mains, avec une main gauche « ambulante » – selon le système « Charleston », développé notamment par Ahmad Jamal – soumise au phrasé de la main droite. Bill Evans utilise également les blocs d'accords, popularisés par Erroll Garner et Milt Buckner, avec parfois une grande violence, mais toujours avec un lyrisme très personnel.

Il procède peu par succession d'accords et préfère, comme Miles Davis, exploiter toutes les possibilités des modes musicaux. Le compositeur Bill Evans nous offre des thèmes infiniment mélodiques, parés de multiples changements de couleurs harmoniques. Bref, par petites touches, se brosse le portrait de l'un des plus grands maîtres du piano jazz, tant pour la perfection formelle que pour la sensibilité poétique. Faut-il préciser que le monde libertaire du free jazz lui reste fondamentalement étranger ? Peut-il en être autrement pour un homme qui affirme : « La liberté la plus valable est celle qui a de la force, un peu parce qu'elle est gagnée contre quelque chose de solide, quelque chose de rigide. »

Pierre BRETON

Bibliographie

J. K. Chambers, *Milestones : the Music and Times of Miles Davis,* Da Capo Press, New York, 1998
A. Gerber, *Bill Evans,* Fayard, Paris, 2001
D. Ioakimidis, « Bill Evans, ou l'Art pour l'art », in *Jazz Hot,* n° 161, p. 14, 1961
C. Israels, « Bill Evans (1929-1980) : A Musical Memoir », in *Musical Quarterly,* vol. LXXI, p. 109, 1985
L. Lyons, *The Great Jazz Pianists : Speaking of their Lives and Music,* W. Morrow, New York, 1983
M. McPartland, *Marian McPartland's Jazz World : All in Good Time,* University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 2003
J. F. Mehegan, *Jazz Improvisation,* Watson-Guptill, New York, 1959
P. Pettinger, *Bill Evans : How my Heart Sings,* Yale University Press, New Haven (Conn.), 2002
F. Postif, *Les Grandes Interviews de « Jazz Hot »,* éd. de l'Instant, Paris, 1989
M. Ruppli, « Discographie : Bill Evans », in *Jazz Hot,* n° 353, p. 45, 1978, n° 354, p. 14, 1978
B. Taylor, *Jazz Piano : History and Development,* W. C. Brown, Dubuque (Iowa), 1982.

Discographie sélective

Bill Evans comme sideman

Avec George Russell : *The Jazz Workshop,* R.C.A. Victor, 1956 ; avec Charlie Mingus : *East Coasting by Charles Mingus,* Bethlehem, 1957 ; avec Cannonball Adderley : *Portrait of Cannonball, Riverside,* 1958 ; avec Miles Davis, *Kind of Blue,* Columbia, 1959.

Bill Evans comme leader (chez Riverside, sauf mention contraire)

New Jazz Conceptions, 1956 (en solo et en trio avec Teddy Kotick et Paul Motian ; comprenant *Waltz for Debby et I Love You*) ; *Everybody Digs Bill Evans,* 1958 (en solo et en trio avec Sam Jones et Philly Joe Jones) ; *Portrait in Jazz,* 1959 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian ; comprenant *Peri's Scope, What Is This Thing Called Love ?, Someday My Prince Will Come*) ; *Explorations,* 1961 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian ; comprenant Nardis, Beautiful Love) ; *Sunday at the Village Vanguard,* 1961 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian) ; *Moon Beams,* 1962 (en trio avec Chuck Israels et Paul Motian) ; *Interplay,* 1962 (avec Freddie Hubbard, Jim Hall, Percy Heath, Philly Joe Jones) ; *How my Heart Sings !,* 1962 (en trio avec Chuck Israels et Paul Motian ; comprenant *Show-Type Tune*) ; *Trio '64,* Verve, 1963 (en trio avec Gary Peacock et Paul Motian) ; *California, Here I Come,* Verve, 1967 (en trio avec Eddie Gomez et Philly Joe Jones) ; *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival,* Verve, 1968 (en trio avec Eddie Gomez et Jack DeJohnette) ; *The Bill Evans Album,* Columbia, 1971 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell ; comprenant *Comrade Conrad*) ; *Since We Met,* Fantasy, 1974 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell) ; *Blue in Green, Milestone,* 1974 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell) ; *The Paris Concert*, Elektra, 1979.

Bill Evans en soliste

The Solo Sessions, 2 vol., Milestones, 1963 ; *Conversations with Myself,* Verve, 1963 ; *Further Conversations with Myself,* Verve, 1967.

Bill Evans en duo

Intermodulation, Verve, 1966 (avec le guitariste Jim Hall) ; *Intuition, Fantasy,* 1974 (avec le contrebassiste Eddie Gomez) ; *The*

Tony Bennett-Bill Evans Album, Fantasy, 1975 (avec le chanteur Tony Bennett).

EVANS GERAINT (1922-1992)

Né le 16 février 1922 à Cilfynydd, près de Cardiff (Galles du Sud), mort le 19 septembre 1992 à Aberystwyth (Galles de l’Ouest), le Gallois Geraint Evans compte parmi les plus grands barytons de son temps, Geraint Evans était réputé pour ses interprétations des rôles-titres de *Falstaff* de Verdi et des *Noces de Figaro* de Mozart, ainsi que pour ses incarnations de Leporello (*Don Giovanni* de Mozart) et de Beckmesser (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner).

Fils d’un mineur, Geraint Llewellyn Evans remporte son premier concours de chant à l’âge de quatre ans. Après avoir servi dans la Royal Air Force pendant la Seconde Guerre mondiale, il est ensuite affecté à Hambourg (R.F.A.), où il travaille à la Radio des forces britanniques (B.F.R.S.) et chante quand l’occasion se présente.

En 1948, Evans est engagé par le Covent Garden de Londres, et il y débute dans le petit rôle du Veilleur de nuit des *Maîtres chanteurs*. Dès la saison suivante, il chante le rôle de Figaro, qui le fera connaître sur la scène internationale, et qu’il interprètera notamment lors de ses premières apparitions à la Scala de Milan (1960) et au festival de Salzbourg (1961). C’est au festival de Glyndebourne qu’il interprète pour la première fois, en 1957, Falstaff, qui deviendra son rôle-fétiche. C’est aussi dans ce rôle qu’il se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, en 1964. Parmi ses autres grandes incarnations, mentionnons Bottom (*A Midsummer Night’s* de Benjamin Britten), le Capitaine Balstrode (*Peter Grimes* de Britten), Papageno (*La Flûte enchantée* de Mozart), le Docteur Dulcamara (*L’Elisir d’amore* de Donizetti), rôle avec lequel il fera ses adieux à la scène, en 1984, à Covent Garden. Il est le créateur du rôle de Mr Flint de *Billy Budd* de Britten (1951). En 1984, il a publié son autobiographie, intitulée *A Knight at the Opera*.

E.U.

EVANS GIL (1912-1988)

Étrange personnage que Gil Evans ! Il ne lui faut pas plus de six ans pour subjuguer le monde du jazz par la beauté de ses arrangements, pour délivrer dans son entier un message qui fascine toujours musiciens et mélomanes du monde entier. Avant, de longues périodes de doute, de ce silence pesant réservé aux artistes méconnus. Après, et jusqu'à la fin, l'inspiration qui se tarit, la créativité qui s'enlise. Au milieu de tant de travaux alimentaires exécutés sans joie s'élève un chant du cygne, bouleversant et unique, qui parlera longtemps encore au cœur des hommes.

Ian Ernest Gilmore Green Evans, dit Gil Evans, naît à Toronto, au Canada, le 13 mai 1912 dans une famille de mineurs d'origine australienne. Son éducation s'effectue en Colombie-Britannique (Canada), dans le nord-ouest des États-Unis, puis à Stockton (Californie). C'est dans cette ville que, parfait autodidacte, il débute directement comme chef d'orchestre. Il y fonde et anime, de 1933 à 1938, une formation où il tient également la partie de piano. Quand, en 1938, Skinnay Ennis en prend la direction, il y partage avec Claude Thornhill les fonctions d'arrangeur. En 1941, ce dernier crée son propre orchestre et appelle Gil Evans auprès de lui à New York. Pendant près de sept ans se construit une très fructueuse collaboration qui ne connaîtra que l'interruption due au service armé (1943-1946). Gil Evans affine sa technique dans des arrangements dont les audaces feutrées avouent souvent la fervente admiration que porte le musicien à Duke Ellington. En 1948, il abandonne Claude Thornhill et la sécurité de l'orchestre pour ne plus travailler qu'à la commande. L'aventure, cette année-là, s'appelle Miles Davis, et Gil Evans s'y jette passionnément. Pour le grand trompettiste entouré de Gerry Mulligan, John Lewis, Johnny Carisi, Lee Konitz et Jay Jay Johnson, il écrit les partitions des illustres enregistrements Capitol de 1948, 1949 et 1950. Il signe ainsi *Birth of the Cool*, album-manifeste où s'exprime une toute nouvelle sensibilité, faite de délicatesse et de raffinement. Gil Evans est ici en avance d'une guerre : l'insuccès sera total et cuisant. S'en est-il remis ? Pendant presque sept ans, il se punit avec d'insipides arrangements pour la radio et la télévision, de commerciales orchestrations pour chanteurs de variétés, reprenant humblement, en 1952, ses études de piano. Charlie Parker fait certes appel à lui mais ce n'est que pour mettre en forme ce sirupeux *back-ground* de cordes et de voix qui a, à cette époque, les faveurs du génial altiste. Qui se souvient encore de lui quand, en 1956, Miles Davis signe avec la firme Columbia un contrat d'exclusivité avec l'ambition avouée de renouveler le répertoire orchestral ? Gil Evans est, bien sûr, de la fête. Avec *Miles Ahead* (1957), suite de dix morceaux, conçue pour près de vingt instruments, c'est enfin la consécration auprès de la critique et d'un public qui déborde largement le cercle restreint des amateurs de jazz. Deux glorieux albums, toujours en collaboration avec Miles Davis, ponctuent cette reconquête : *Porgy and Bess* (1958) et *Sketches of Spain* (1959). À l'apogée de ses moyens, égal reconnu de Duke Ellington, Gil Evans fonde en 1962 un orchestre qui n'aura qu'une existence éphémère. Mais, très vite, le volume de sa production, déjà très limité, se raréfie encore. Grand prêtre du cool, Gil Evans ne parvient plus à trouver son inspiration dans les nouveaux courants qui bousculent le monde du jazz. Derrière un prestige pour un temps intact — il compose la musique de deux films, *Absolute Beginners* et *La Couleur de l'argent* —, le créateur s'essouffle avec le déclin d'une esthétique dont il a épuisé tous les sortilèges. Quelques disques encore — avec l'Orchestre national de jazz et en duo, avec Steve Lacy notamment —, quelques tournées en France et en Italie — avec le Big Band de Laurent Cugny et Sting — rappellent de loin en loin l'existence d'un musicien dont le style n'est plus dans l'air du temps. Il meurt à Cuernavaca, au Mexique, le 20 mars 1988.

Gil Evans est avant tout un prodigieux coloriste. Il manifeste avec constance un goût prononcé pour des instruments rarement utilisés en jazz. Au cor et au tuba, qu'il avait introduits dans l'orchestre de Claude Thornhill, il ajoutera plus tard les synthétiseurs. Aux monochromes sections de saxes, il préfère substituer d'exotiques alliages de cors, clarinettes, tubas, flûtes et altos. Reconnaissables entre mille, ces timbres voilés, ce chant sans vibrato, cette richesse harmonique, cet art de la confidence intime qui sont sa signature. Cette musique, profondément originale, dont l'écriture précise révèle une science rare des registres et des volumes s'abandonne avec délices aux entêtantes beautés des alanguissements infinis. Sous l'influence de Miles Davis, Gil Evans retrouvera une organisation plus ferme où la rigueur ne chassera pour autant ni la souplesse ni la spontanéité. Tout son génie s'exprime parfois dans l'effacement, Gil Evans se bornant à suggérer un mode afin d'offrir aux solistes le plus large espace de liberté possible. Cet art allusif, intelligent et sensible, imprévisiblement charmeur, a peu d'équivalents dans l'histoire du jazz.

On pourra consulter : Laurent Cugny, *Las Vegas Tango : une vie de Gil Evans*, P O L., Paris, 1989.

Pierre BRETON

EVERDING AUGUST (1928-1999)

Comptant parmi les figures majeures qui ont régné sur les scènes lyriques en Allemagne au cours de la seconde moitié du xx^{e} siècle, August Everding, metteur en scène et directeur d'opéras allemand, a contribué à moderniser l'approche de l'art lyrique au même titre que Wieland Wagner ou Rolf Liebermann.

Né à Bottrop, en Westphalie, le 31 octobre 1928, August Everding étudie le piano, l'orgue et la flûte puis entreprend des études de philosophie, de théologie et de dramaturgie à Bonn et à Munich. Il entre dans la carrière comme metteur en scène de théâtre, travaillant à partir de 1955 comme assistant de Hans Schweikart, intendant du Kammerspiele de Munich, dont il devient le directeur artistique en 1960 et l'intendant de 1963 à 1973.

L'année 1965 marque pour lui un tournant : à la demande de Rudolf Hartmann, intendant de l'Opéra de Bavière à Munich, il signe sa première mise en scène lyrique, *La Traviata,* accueillie avec enthousiasme. Deux ans plus tard, sa production de *Tristan et Isolde* à l'Opéra de Vienne est très remarquée. En 1969, Wolfgang Wagner lui confie la nouvelle production du *Vaisseau fantôme* à Bayreuth : Everding devient le premier metteur en scène n'appartenant pas à la famille Wagner invité à Bayreuth depuis la réouverture du festival, en 1951. Cette mise en scène attire l'attention sur lui et il est invité cette même année par l'Opéra de San Francisco pour une *Traviata,* puis par le Metropolitan Opera de New York, où il donnera *Tristan et Isolde* (1971), *Boris Godounov*

(1974), *Lohengrin* (1974), *Khovanchtchina* (1985), *Le Vaisseau fantôme* (1990). Au festival de Savonlinna, en Finlande, il signe régulièrement des productions de *La Flûte enchantée* entre 1973 et 1989. À l'Opéra de Paris, Rolf Liebermaun lui confie la mise en scène de *Parsifal* (1973), d'*Elektra* (1974) et de *Don Giovanni* (1975). Il est invité au Covent Garden, aux Chorégies d'Orange (*Lohengrin*, 1976 ; *Parsifal*, 1979), à l'Opéra de Vienne...

Entre 1973 et 1977, il est intendant de l'Opéra de Hambourg, où il succède à Rolf Liebermann, puis, à partir de 1977, de l'Opéra de Bavière à Munich, où il prend la suite de Günther Rennert. En 1982, on lui confie le poste d'intendant général de l'ensemble des théâtres de Bavière, poste qu'il conservera jusqu'en 1993, contribuant activement à la rénovation du Prinzregententheater de Munich. Il continue à réaliser des mises en scène dans le monde entier, notamment des cycles complets de la *Tétralogie* à Varsovie (1988-1989) et au Lyric Opera de Chicago (1992-1995). Chargé de la direction artistique du pavillon allemand de l'Exposition universelle de Hanovre en 2000, la maladie l'empêche de mener ce projet à son terme ; il meurt à Munich le 26 janvier 1999.

Le style d'Everding est demeuré relativement classique, se démarquant ainsi nettement de certaines audaces qui caractérisent la scénographie lyrique de la fin du xxe siècle. Ennemi des effets gratuits, il accordait une importance primordiale à la lisibilité, réalisant des mises en scène qui soient avant tout au service de l'œuvre.

Alain PÂRIS

EVERLY BROTHERS

A priori, ce duo fraternel voix-guitare originaire du Kentucky et formé aux harmonies vocales des églises des Appalaches aurait dû suivre la voie de ses glorieux aînés – The Monroe Brothers, The Blue Sky Boys – ou de ses concurrents – The Louvin Brothers –, en interprétant folksongs et gospels. Mais, initiés par leur père Ike, guitariste réputé et modèle de Merle Travis, et partageant les goûts des jeunes gens des années 1950, les Everly Brothers ont développé une musique bien plus rythmée, empruntant fortement au country boogie et au blues, et qui trouvera vite sa place dans le courant du rock'n'roll.

Isaac Donald Everly naît à Brownie, dans le Kentucky, le 1^er^ février 1937 ; son frère Philip Everly naît à Chicago le 19 janvier 1939. Après des débuts difficiles, quelques modestes tentatives à Nashville et à Hollywood, Don et Phil obtiennent en 1957 un succès national avec *Bye Bye Love*, qui domine les hit-parades de country music puis de variétés. Ovationnés au Grand Ole Opry, le célèbre spectacle radiophonique de Nashville, ils débordent très vite ce cadre et se retrouvent au firmament du rock aux côtés d'Elvis Presley, de Carl Perkins ou de Bill Haley. Mais les deux frères savent conserver l'atmosphère fraîche et simple de la musique appalachienne. Jusqu'en 1961, ils engrangent les succès : *Wake Up Little Susie, This Little Girl of Mine, All I Have to Do Is Dream, Claudette*... Cependant, les ambitions des deux frères divergent, et de vives querelles s'installent. En proie à de lourds problèmes sentimentaux et de drogue, Don et Phil tentent chacun des carrières séparées qui se révèlent plus ou moins fructueuses.

Leur musique a exercé une énorme influence sur les groupes anglais de rock, notamment les Beatles, ainsi que sur les Beach Boys, les Mamas and the Papas, Simon et Garfunkel... Pressés par leurs admirateurs du monde entier, les Everly Brothers se retrouveront en 1983 au Royal Albert Hall de Londres pour un concert mémorable. De nouveau associés, ils entameront une nouvelle carrière, enregistrant et se produisant sporadiquement devant de vastes auditoires de fans nostalgiques.

Le coffret de trois CD *Classic Everly Brothers* (Bear Family) regroupe leur toute première œuvre.

Gérard HERZHAFT

ÉVORA CESÁRIA (1941-2011)

La chanteuse capverdienne Cesária Évora naît le 27 août 1941 à Mindelo, sur l’île de São Vicente, au nord-ouest de l’archipel du Cap-Vert, et y passe toute son enfance. Après avoir perdu son père, musicien, à l’âge de sept ans, elle est élevée par sa mère et sa grand-mère. Cesária commence à chanter dès son plus jeune âge et, devenue adulte, se produit régulièrement dans les cafés de sa ville natale. Elle interprète des textes en créole capverdien, souvent accompagnée à la guitare, au piano ou au *cavaquinho*, petite guitare portugaise à quatre cordes, à l’origine du ukulélé hawaïen. Cesária Évora devient célèbre grâce aux *mornas*, chansons traditionnelles du Cap-Vert évoquant, sur un ton empreint de tristesse et d’émotion, la longue et difficile histoire de ce pays isolé, frappé par la traite négrière puis par l’émigration. Elle inclut également dans son répertoire des *coladeras*, au rythme plus enlevé que les *mornas*. Sa musique fait de multiples adeptes sur l’archipel, mais ne lui apporte pas pour autant la réussite commerciale.

Accablée par des problèmes financiers et personnels, frustrée par les troubles qui suivent la déclaration d’indépendance du Cap-Vert en 1975, Cesária Évora cesse de se produire en public au milieu des années 1970. Elle ne remontera sur scène qu’en 1985, avant de quitter son pays pour rejoindre des musiciens capverdiens installés à Lisbonne. Elle y attire l’attention du producteur français José da Silva, qui la persuade de venir à Paris pour chanter et enregistrer. Avec l’aide de ce dernier, elle soulève en 1988 l’enthousiasme du public français avec l’album *La Diva aux pieds nus* (surnom lié à son habitude de monter sur scène sans chaussures). La sortie, en

1992, de *Miss Perfumado*, salué par la critique, lui permet d’accéder à la notoriété dans toute l’Europe et débouchera sur une tournée internationale. Pendant les années 1990 et au début des années 2000, Cesária Évora continue, infatigable, à enregistrer de nouveaux albums et à se produire à travers le monde entier, ne donnant pas moins de cent vingt concerts pour la seule année 2001. *Voz d’amor* est récompensé en 2004 par un Grammy Award du meilleur album de world music et, en France, par une victoire de la musique, dans la catégorie reggae-ragga-world (elle avait déjà obtenu une victoire en 2000, dans la catégorie album de musiques traditionnelles ou de musiques du monde, pour *Café Atlantico*). En 2006, l’artiste sort son dixième album, *Rogamar*, où se mêlent influences européennes, africaines et brésiliennes. *Radio Mindelo* (2008) reprend une vingtaine de titres enregistrés dans les années 1960. Cesária Évora continue à effectuer des tournées dans le monde entier, se produisant parfois en duo avec d’autres chanteurs de renom, mais sa santé dégradée la contraint à mettre subitement fin à sa carrière en septembre 2011. Elle meurt à Mindelo le 17 décembre 2011.

E.U.

FALLA MANUEL DE (1876-1946)

Introduction

Contemporain et successeur du compositeur et pianiste Isaac Albéniz, Manuel de Falla développa et dépassa les découvertes de son compatriote. Mais son œuvre est le fruit d'une longue et difficile patience alimentée par un caractère tourmenté.

Depuis l'âge de trente ans, sinon depuis l'adolescence, sa vie fut une lutte constante entre la sensualité souveraine qui s'est épanchée dans *L'Amour sorcier* et l'austérité âpre et décharnée du *Concerto pour clavecin*. Une maladie vénérienne contractée à l'âge de trente-six ans provoqua en lui un combat qui devait le mener vers une forme d'ascétisme pétrifié, bienveillant pour autrui, trop sévère pour lui-même ; il vécut sa maladie comme un châtiment divin. Néanmoins, la musique d'Espagne se libéra, grâce à lui, des excès d'un folklorisme banal où elle était tombée pour atteindre le niveau déjà exceptionnel des dernières pièces d'Albéniz, puis se hausser jusqu'à celui où le XVI^e^ siècle l'avait placée. Dans le langage universel de Falla, l'élément traditionnel ou national, tout présent qu'il soit, n'est jamais déterminant mais déterminé.

1. Les années de formation

• Élève de José Tragó

Quatrième enfant d'un commerçant originaire de Valence et d'une mère d'ascendance catalane, Manuel de Falla y Matheu est né à

Cadix. Dès l'âge de huit ans, sa mère l'initie au piano. Plusieurs maîtres provinciaux plus ou moins obscurs lui succèdent. Ces études fragmentaires, non systématiques, accompagnent ses premiers concerts de pianiste, depuis ses douze ans. Des pages de cette époque, il ne reste que les titres : un *Quatuor avec piano*, une *Mélodie pour violoncelle et piano*, un *Quintette*.

À partir de 1890, il se rend régulièrement à Madrid pour travailler sous la direction de son premier vrai maître, José Tragó, l'un des meilleurs pianistes espagnols de l'époque. Initié ensuite à la compréhension de son art, Falla entreprend la transcription analytique de plusieurs partitions de Richard Wagner. Enfin, après cinq ans de concerts en province, il s'intègre peu à peu dans la capitale, au milieu musical espagnol.

De 1896 à 1898, il suit les cours du Conservatoire royal où professe son maître, lui-même disciple de Georges Mathias, professeur au Conservatoire de Paris et élève de Chopin. L'influence de Tragó fut décisive dans la formation de Falla. Il obtient un prix de piano. Les compositions de cette époque : *Valse-Caprice, Nocturne, Sérénade andalouse*, révèlent l'influence de Chopin et d'Albéniz.

• Pedrell et « La Vie brève »

De 1900 à 1902, Falla acquiert une certaine notoriété par quelques *zarzuelas* où l'héritage italianisant de Francisco Barbieri est reçu à travers Ruperto Chapi, Andrés Bretón et Federico Chueca. La première, *Los Amores de la Inés*, est créée le 12 avril 1902 au Teatro Cómico. Vers le milieu de 1901, il rencontre Felipe Pedrell, avec qui il approfondit ses connaissances théoriques (instrumentation, orchestration, etc.) pendant trois ans. Dans une brochure célèbre, *Pour notre musique* (1891), Pedrell a prôné un retour aux sources nationales de la musique et l'assimilation à la tradition savante européenne dans un style original et authentique. Jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, Falla travaille sous sa direction, comme le firent auparavant, trop brièvement, Albéniz et Granados. Lorsqu'en 1904 Pedrell quitte Madrid, son élève écrit laborieusement, en huit mois, *La Vie brève* (*La Vida breve*), résumé de tout son apprentissage. Cet opéra – drame lyrique dont on ne joue de nos jours que la danse du deuxième et dernier acte – reflète en partie une orientation que partagent les compositeurs français de l'époque. Mais elle est tout intuitive, car si à Paris on discute Claude Debussy, en Espagne on l'ignore. Avant 1905, aucun programme de concert n'affiche à Madrid les noms de Roussel, Dukas ou Ravel ; zarzuelas et opéras de Gounod et de Puccini se succèdent sans laisser de place à autre chose.

Sur un texte de Carlos Fernández Shaw, alors prestigieux librettiste de zarzuelas, *La Vie brève* révèle deux influences nouvelles : Puccini et Wagner. L'œuvre fut primée par l'Académie des beaux-arts de Madrid, mais elle ne fut pas exécutée et dut attendre 1913 pour sa création en France.

En juillet 1907, après de longues et vaines démarches, Falla partait pour Paris, désireux d'échapper à un milieu trop insatisfaisant et encouragé par les promesses de concerts d'un soi-disant imprésario. Il emporte avec lui un livre qui avait hâté ses réflexions : *Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique*, par Louis Lucas, édité à Paris en 1849 et étonnamment moderne d'esprit.

2. Une vie anxieuse, une œuvre

laborieuse

• Un Andalou à Paris

Au cours de ses sept ans de séjour dans la capitale française (1907-1914), Falla assiste à l’affirmation progressive de l’esthétique impressionniste : Debussy aborde ses conceptions les plus secrètes, Ravel écrit quelques-unes de ses œuvres principales.

Après une brève tournée comme pianiste avec une troupe de ballet de second ordre en Belgique et en Suisse, Falla entre en contact personnel, durant l’automne 1907, avec les compositeurs dont la musique a confirmé ses recherches : Debussy, Ravel, Dukas. Ce dernier lui donne des conseils d’orchestration et l’autorise à lui porter ses travaux. En même temps qu’il agrandit le cercle de ses relations, il approfondit la connaissance de la musique française et se lie avec Albéniz (professeur à la Schola cantorum), le pianiste Ricardo Viñés et d’autres musiciens comme Florent Schmitt, Gabriel Fauré et Igor Stravinski, qui deviendront ses amis. Amitié sans intimité, cependant. C’est un personnage timide, mystérieux, toujours habillé de noir, qui ne se livre pas, malgré les soucis d’argent parfois cruellement pressants qui l’acculent à toutes sortes d’expédients. Il porte paisiblement et obstinément sa *Vie brève* sous le bras, à la recherche d’un chef d’orchestre. Son regard vif et ses traits dénoncent son origine méridionale et son ardeur. Mais il s’exerce déjà à l’ascétisme.

En 1908, ses *Pièces espagnoles* (*Cuatro Piezas españolas*) sont imprimées par un éditeur qui, exceptionnellement, accepte, sous la pression conjuguée de Debussy, Ravel et Dukas, de déroger à sa norme de n’éditer que de la musique française. Fugace moment de joie dans une vie terne, et qui ne se répétera qu’une fois, en 1910, avec l'édition des *Trois Mélodies* sur des poèmes de Théophile Gautier. En 1912, une maladie vénérienne probablement mal soignée le retient à l'hôpital pendant dix mois ; il en sort encore plus déterminé peut-être à l'abstinence et certainement plus attaché que jamais aux commandements de l'Église.

• Le retour

Le Manuel de Falla qui rentre en Espagne en 1914, chassé par la guerre, peut se sentir satisfait : il a signé un contrat avec l'éditeur français Max Eschig, et revient avec le manuscrit quasi définitif des *Sept Chansons espagnoles*, petits joyaux ciselés autour de brefs textes populaires, ainsi que l'ébauche des *Nuits dans les jardins d'Espagne*, heureuse alliance du raffinement et de l'évocation folklorique. Mais il est définitivement marqué par une anxiété qui ne le quittera plus. Les séquelles de la maladie, peut-être inconsciemment souhaitées sinon cultivées par lui, le harcèleront jusqu'à son dernier jour et son ascétisme se confondra dès lors avec la crainte permanente de la colère divine et un ressentiment plus ou moins manifeste envers le sexe. Méditerranéen, fils du soleil, il fera cependant de la religion catholique, héritée de sa famille, l'agent d'un conflit douloureux et exténuant qu'il voudrait purificateur.

D'abord à Madrid, puis, en 1919, à Grenade, dans le silence d'une maisonnette près de l'Alhambra, il mènera pendant vingt ans près de sa sœur María del Carmen une vie de réclusion coupée de rares voyages à Londres, à Paris et en Italie. Personne ne le verra jamais avec une autre femme.

Il achève les *Nuits*, créées à Barcelone en 1915, peu avant la première version de *L'Amour sorcier*, la même année. Suit *Le Tricorne* (1917), qui, en 1919, obtient un brillant succès à Londres.

Durant ces vingt années de Grenade où la maladie trouble souvent son recueillement mystique, il écrit ses meilleures œuvres : la *Fantasia Baetica* pour piano (1919), *Pour le tombeau de Claude Debussy* (1920), en hommage au musicien mort en 1918, *Les Tréteaux de maître Pierre*, commandés par la princesse de Polignac et créés à Paris en 1923, et surtout, après une *Psyché* pour mezzo-soprano, *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935) et le *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle*. Cette œuvre fut créée à Barcelone en 1926, par Wanda Landowska, qui ne parut pas comprendre le sens de la composition qu'elle avait commandée ; déçu par cette exécution, Falla étudie l'œuvre à la hâte pour la jouer lui-même au clavecin lors de la création parisienne, l'année suivante.

Son recueillement est parfois entrecoupé par quelques actions menées avec brio et enthousiasme en faveur du milieu musical. Ainsi, de 1928 à 1936, il lutte pour créer et consolider un orchestre de chambre à Séville, l'Orchestre bétique, qu'il aide à vivre grâce au concours de son premier violoncelle, Segismundo Romero, tout dévoué à sa cause ; de 1933 à 1935, il collabore à la fondation de la revue *Cruz y Raya* qui abrite plusieurs années les meilleurs écrivains et penseurs du moment. Mais la maladie a trop souvent raison de ses efforts. De *La Vie brève* au *Concerto*, pourtant, Falla a suivi le lent chemin d'un difficile dépouillement.

• L'obsession perfectionniste

Après *L'Amour sorcier*, chef-d'œuvre où la source folklorique andalouse est miraculeusement soumise à une habileté technique acquise en France, il est de plus en plus mécontent de son travail. C'est que l'ascétisme n'est en lui que l'aspect moral d'un besoin de perfection qui l'étreint avec une telle force que, bien souvent, il ne peut plus savoir à quel moment l'ouvrage est achevé. Ce besoin, qui l'empêche de mettre en chantier bien des projets, le paralyse souvent. Ainsi, pour un passage des *Tréteaux*, il compose jusqu'à onze versions sans être jamais tout à fait satisfait de celle qui a été imprimée, gardant peut-être le regret d'avoir eu à en choisir une. De cette obsession, naît une sorte de vertige qui le pousse à corriger à l'infini les partitions éditées. Il n'est guère de partitions dédicacées qui ne contienne de ses rectifications manuscrites.

3. Un art populaire et savant

• Le folklore intégré

« Je pense que dans le chant populaire l'esprit importe plus que la lettre. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques qui déterminent leurs ondulations et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants et le peuple lui-même nous en donne la preuve en variant à l'infini les lignes purement mélodiques de ses chansons. » Ces mots de Falla peuvent s'appliquer à son œuvre jusqu'aux *Sept Chansons*, où il intègre le folklore dans l'orbite de ses propres procédés. Les deux ballets *L'Amour sorcier* et *Le Tricorne* sont comme des élargissements des *Sept Chansons*, des développements de leurs possibilités.

Mais l'ascétisme insatisfait lui demande un nouvel effort. L'œuvre qui suit est celle du renoncement. Abandonnant la source andalouse, en quête d'une veine castillane où l'art espagnol perd ce qu'il a d'exotique, Falla aborde des chemins plus arides. Il délaisse l'orchestre symphonique au profit de la musique de chambre, afin d'alléger et de concentrer son expression. *Les Tréteaux* puis le *Concerto* traduisent cette recherche.

• La cantate inachevée

Enfin, sans savoir peut-être que ce renoncement le poussera même, inconsciemment, à ne jamais finir un nouvel ouvrage, il décide de faire de la longue légende catalane *L’Atlantide*, poème de Jacinto Verdaguer, une cantate à laquelle il travaillera dix-neuf ans sans en entrevoir la conclusion.

À Grenade, pendant la guerre civile (1936-1939), son catholicisme exacerbé sympathise avec les nationalistes, mais sa souffrance sincère devant les massacres lui dicte une conduite : ne se laisser manœuvrer par aucun des deux camps. En 1939, l’Espagne en ruine assiste à l’exil d’une grande partie de son élite créatrice. Vaincu par ses infirmités et incapable de lutter pour un milieu qui a usé une grande partie de ses forces, Falla part pour l’Argentine en compagnie de sa sœur, comme Béla Bartók quelques mois plus tard s’exilera aux États-Unis. À soixante-trois ans, il ne peut recommencer la lutte ; ni son corps ni son tempérament ne soutiendraient ce fardeau. Son seul but est de terminer *L’Atlantide*, du moins le croit-il parfois.

Après avoir dirigé plusieurs concerts à Buenos Aires, épuisé, il cherche un refuge loin de la grande ville. Il réside à Córdoba jusqu’en 1941, s’installe ensuite en pleine sierra, à Alta Gracia où, harcelé par des difficultés économiques, il vivote jusqu’au matin du 14 novembre 1946, où sa sœur le découvre mort d’une crise cardiaque.

Dans sa version intégrale, *L’Atlantide* ne devait être jouée que beaucoup plus tard, en 1961, à Buenos Aires. Ernesto Halffter, l’un des rares élèves de Falla pendant ses années de Grenade, acheva les passages incomplets, choisit parmi les ébauches d’orchestration, mit le dernier point d'orgue. L'exécution vint dissiper un doute sur l'importance de cette œuvre. Avec elle, Falla a-t-il atteint les plus hautes cimes de l'expression ? Pour y répondre, il faudrait analyser *L'Atlantide* telle qu'il l'a laissée et non pas telle que Halffter l'édita. Car celui-ci acheva ce que Falla n'a pu ou voulu finir. Cette cantate, d'ailleurs, n'était-elle pas vouée à rester, pour toujours, inachevée ?

Ni le volume de son œuvre ni son importance historique ne semblent justifier maintenant la place qu'on lui reconnaissait volontiers, près de Ravel, Stravinski, Prokofiev, Hindemith et Schönberg. Seul reste, peut-être, le *Concerto*, dans le deuxième mouvement duquel Ravel voyait, avec raison, une page capitale de la musique contemporaine. Là, par le dépouillement final qui demande à l'ascèse castillane et à l'esprit mystique la courbe d'une mélodie souvent fragmentée, haletante, hachée, le musicien a trouvé certainement le meilleur de lui-même.

Luis CAMPODÓNICO

Bibliographie

L. Campodónico, *Falla*, Seuil, Paris, 1959, rééd. 1980
S. Demarquez, *Manuel de Falla*, Flammarion, Paris, 1963, repr. Da Capo, New York, 1983
M. De Falla, *Écrits sur la musique et les musiciens*, Actes Sud, Arles, 1992
A. Gauthier, *Falla*, Seghers, Paris, 1966
J.-C. Hoffelé, *Manuel de Falla*, Fayard, Paris, 1992
Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Éd. des Cahiers d'art, Paris, 1930, rééd. Éd. d'aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1977.

FARMER ART (1928-1999)

Le trompettiste et bugliste américain de jazz Arthur Stewart Farmer naît à Council Bluffs, dans l'Iowa, le 21 août 1928. Alors qu'il a quatre ans, son père meurt accidentellement ; sa mère s'établit à Phoenix, Arizona. Très musicienne, elle l'initie dès l'âge de six ans au piano ; il étudie ensuite le violon, le tuba et enfin la trompette. En 1945, il quitte Phoenix pour Los Angeles avec son frère jumeau, Addison Gerald Farmer (1928-1963), qui deviendra un très solide bassiste et accomplira l'essentiel de sa carrière avec lui. C'est avec Horace Henderson, Floyd Ray, Roy Porter, Gerald Wilson et Johnny Otis que le jeune Art Farmer fait ses débuts professionnels.

En 1947, à New York, il découvre le be-bop et travaille dans l'orchestre de Jay McShann. On le retrouve en 1948 en compagnie de Benny Carter puis, en 1949, de Dexter Gordon, de Frank Morgan et de Teddy Edwards. Cette même année, il réalise son premier enregistrement, au sein du quintette de Wardell Gray, où il rencontre Hampton Hawes. En 1953, il participe avec Clifford Brown à la tournée européenne du big band de Lionel Hampton. Il fonde avec Gigi Gryce un quintette qui se produira de 1954 à 1956, appartient au quintette d'Horace Silver (1956-1958), rejoint au côté de Charlie Mingus le New Directions Band de Teddy Charles et enregistre avec Julian « Cannonball » Adderley (*Alabama Concerto*, 1958) et Bill Evans (*Modern Art*, 1958), notamment. Gerry Mulligan l'appelle en 1958 pour remplacer Chet Baker dans son célèbre quartette.

En 1959, Art Farmer crée avec le saxophone ténor Benny Golson un sextette très original – le Jazztet –, où le trombone, successivement tenu par Curtis Fuller et Grachan Moncur III, se joint à la trompette et au saxophone habituellement utilisés en la circonstance. La formation, où figure également le pianiste McCoy Tyner, connaîtra un grand succès jusqu'à sa dissolution en 1962 ; parmi ses enregistrements figurent des classiques du be-bop, dont *Meet the Jazztet* (1960), dans lequel figurent les standards *Killer Joe, I Remember Clifford* et *Blues March*, et le remarquable *The Jazztet and John Lewis* (1961). C'est à cette époque qu'Art Farmer abandonne progressivement la trompette pour la sonorité plus feutrée du bugle et fonde en 1962 un quartette avec le guitariste Jim Hall, auquel succédera le pianiste Steve Kuhn en 1965.

En 1968, Art Farmer s'établit à Vienne et travaille régulièrement avec une formation de la radio autrichienne. On l'entend beaucoup dans les clubs et festivals européens. De retour aux États-Unis à la fin des années 1970, il sera l'un des ultimes musiciens d'Art Pepper. On lui doit un hybride de la trompette et du bugle, le « flumpet », dont il jouera à partir de 1989. Art Farmer meurt à New York le 4 octobre 1999.

Leader discret, accompagnateur efficace, splendide soliste, Art Farmer se situe à mi-chemin des styles de Miles Davis et de Chet Baker. Ce grand admirateur de Billy Strayhorn réussit à marier la tradition du swing et la fébrilité du be-bop naissant. L'improvisateur est à la fois imaginatif, fin et économe de ses moyens. Son langage, très lisible, est plus tourné vers l'intériorité et le lyrisme pudique que vers les envolées démonstratives. Aussi est-ce dans les ballades (*On The Road*, 1976, *Silk Road*, 1997), où nous enchante une sonorité colorée et brumeuse, que l'on retrouvera le meilleur de ce poète-musicien.

Pierre BRETON

FARNABY GILES (1563 env.-1640)

Compositeur anglais, dont la jeunesse reste obscure, Farnaby vit à Londres en 1587 et obtient, en 1592, le grade de bachelier en musique à Oxford. Surtout connu comme auteur de pièces pour virginal (plus de cinquante sont contenues dans le *Fitzwilliam Virginal Book*), il ne le cède en ce domaine, au tournant du siècle, qu'à William Byrd. Ont également survécu ses contributions au livre de psaumes (*Whole Book of Psalmes*, 1592) publié par Thomas East, ainsi que vingt *canzonets* à quatre voix et une à huit voix, remarquables par leurs harmonies chromatiques et par leur complexité rythmique.

Marc VIGNAL

FARRAR GERALDINE (1882-1967)

Soprano américaine née le 28 février 1882 à Melrose (Massachusetts, États-Unis), morte le 11 mars 1967 à Ridgefield (Connecticut, États-Unis).

Geraldine Farrar affiche ses talents musicaux dès son plus jeune âge et, si elle abandonne finalement le piano, elle continue à prendre des cours de chant. En 1900, elle se rend à Berlin, où elle fait sensation lors de ses débuts à l'opéra, en 1901, dans *Faust* de Charles Gounod. Elle passe alors trois aunées à l'Opéra de Berlin, puis trois autres (1904-1907) à l'Opéra de Monte Carlo, où elle apparaît pour la première fois au côté d'Enrico Caruso dans *La Bohème*.

Geraldine Farrar fait ses débuts aux États-Unis en 1906, au Metropolitan Opera de New York, dans *Roméo et Juliette* de Gounod. En février 1907, elle interprète Cio-Cio-San lors de la première représentation de *Madame Butterfly* au « Met », au côté de Louise Homer et de Caruso, et en présence de Giacomo Puccini lui-même. Grâce à sa jeunesse, sa beauté et sa voix de soprano dramatique, elle fait merveille dans ce rôle, qu'elle va reprendre quatre-vingt-quinze fois au cours de sa carrière au Metropolitan. Pendant les quinze années qui suivent, elle est l'une des grandes figures de la compagnie ; elle apparaît dans une trentaine de rôles, dont les plus célèbres sont Carmen, Thaïs, Gilda, Zerlina, Cherubino, Manon, Mignon et Tosca. Elle fait ses adieux à l'opéra en 1922, dans le rôle-titre de *Zaza* de Ruggero Leoncavallo.

Elle se lance alors dans une seconde carrière, au cinéma, jouant dans de petits films muets tels que *Carmen* (1915), *Maria Rosa* (1916), *Joan the Woman* (1917), *The Woman God Forgot* (1917), *The Turn of the Wheel* (1918), *The Hell Cat* (1918), *The World and Its Woman* (1919), *Flame of the Desert* (1920) et *The Woman and the Puppet* (1920).

Geraldine Farrar fait ses adieux au public au Carnegie Hall de New York en novembre 1931, et publie son autobiographie, *Such Sweet Compulsion*, en 1938.

E.U.

FARRELL EILEEN (1920-2002)

L'exceptionnelle étendue de son registre ainsi que la puissance d'une voix au timbre particulièrement riche promettaient à la chanteuse américaine Eileen Farrell une belle collection de triomphes dans les rôles dévolus aux sopranos dramatiques. Eileen Farrell ne s'en est pas contentée. Elle a su, bien au contraire, se révéler une impressionnante interprète non seulement de la musique « savante » de son siècle, mais aussi, de manière plus inattendue, de la comédie musicale, de la chanson et même du blues. Peu connue en Europe – sa carrière fut essentiellement américaine, son éclectisme dérangeant trop les traditions du Vieux Continent –, elle a été l'une des cantatrices les plus populaires du Nouveau Monde.

Eileen Farrell naît le 13 février 1920 à Willimantic (Connecticut) dans une famille d'origine irlandaise. Ses parents qui, sous le nom de scène de The Singing O'Farrells, jouissent d'une notoriété certaine dans l'univers du music-hall, se chargent de sa première formation musicale. Ils la confient ensuite à Merle Alcock, contralto appartenant à la troupe du Metropolitan Opera de New York, et à une pianiste et chef de chœur, Eleanor McLellan. Elle vient d'atteindre ses vingt ans quand la chaîne C.B.S. la remarque et lui offre sans hésiter une émission hebdomadaire de radio intitulée Eileen Farrell Sings. Avec une force de conviction rare, elle offre aux auditeurs un vaste panorama d'œuvres populaires de qualité, qu'il s'agisse de répertoire classique, de tubes de Broadway, de ballades traditionnelles et de standards du blues ou du jazz. Elle y accueille Frank Sinatra, qui ne résiste pas au plaisir de chanter en duo avec elle. Après sept ans de succès ininterrompu, elle abandonne le micro, au sommet de la popularité.

Elle fait en 1947 ses débuts au concert. Leopold Stokowski, qui avait découvert à la radio sa voix et son tempérament, la choisit pour chanter sur scène les *Wesendonck Lieder* de Wagner (1949). L'expérience est concluante puisqu'on la retrouve l'année suivante avec l'Orchestre philharmonique de New York au Roxy Theatre sous la baguette de Dimitri Mitropoulos pour un programme de musique classique destiné au grand public. C'est avec le même orchestre et le même chef qu'elle s'illustre le 12 avril 1951 dans le rôle de Marie de *Wozzeck* d'Alban Berg, donné en version de concert au Carnegie Hall. Enregistrée sur le vif, cette interprétation, qui offre à la fois une distribution idéale – avec Mack Harrell (Wozzeck), Frederick Jagel (le Tambour-major), Joseph Mordino (le Capitaine), David Lloyd (Andres) et Ralph Herbert (le Docteur) – et une direction flamboyante, fait figure, aujourd'hui encore, de référence.

Eileen Farrell se produit dès 1953 avec l'ensemble Bach Aria Group. En 1955, elle participe à l'enregistrement de la bande son du film de Curtis Bernhardt *Interrupted Melody* : l'œuvre retrace la vie de l'infortunée soprano australienne Marjorie Lawrence (1909-1970), qui réussit à poursuivre sa carrière lyrique pendant de nombreuses années malgré les atteintes d'une poliomyélite aiguë. Toujours en 1955 – il s'agit alors de ses premiers pas sur une scène d'opéra – elle chante le rôle-titre de *Médée* de Cherubini au Town Hall de New York. Elle triomphe ensuite dans Leonore du *Trouvère* de Verdi au côté du célèbre ténor suédois Jussi Björling sous la direction d'Oliviero De Fabritiis (Opéra de San Francisco, 1956). On la fête dans le rôle-titre de *La Gioconda* de Ponchielli (Lyric

Opera de Chicago, 1957) et dans Santuzza de *Cavalleria rusticana* de Mascagni (San Francisco, 1958).

Cela ne l'empêche nullement de faire paraître un album de chansons populaires américaines sous le titre de *I Gotta Right to Sing the Blues* l'année même où elle entre au Metropolitan Opera de New York avec un mémorable *Alceste* de Gluck où elle s'illustre dans le rôle-titre au côté de Nicolai Gedda sous la direction d'Erich Leinsdorf. Pendant les cinq saisons où elle sera à l'affiche (1960-1965), ses relations avec le maître des lieux, Rudolf Bing, seront des plus orageuses : son franc-parler, la crudité de ses expressions, un bagout très boulevardier – elle préférera toujours la compagnie de son mari agent de police et les plaisanteries des machinistes à la fréquentation de la high society new-yorkaise – contribuent à l'incompréhension mutuelle de ces deux caractères explosifs.

Sa discographie, qui s'était ouverte avec une *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Nan Merriman et Jan Peerce sous la direction d'Arturo Toscanini, s'enrichit du *Messie* de Haendel avec l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Eugene Ormandy et d'extraits d'œuvres de Wagner sous la direction de Leonard Bernstein. Il est bien regrettable que l'on n'ait jamais demandé à un tel calibre vocal d'interpréter en entier, sur scène comme au disque, les grands rôles wagnériens.

En 1970, Eileen Farrell fait ses adieux au concert et se consacre désormais à l'enseignement, d'abord à l'École de musique de l'université d'Indiana à Bloomington (1971-1980) puis à celle du Maine à Orono (1983-1985). En 1987, elle fait un retour remarqué à la télévision. À plus de soixante-dix ans, elle enregistre encore deux albums dédiés aux chansons de Michael Rodgers, Lorenz Hart et Harold Arlen. En 1999 paraissent ses Mémoires intitulées *Can't*

Help Singing : The Life of Eileen Farrell (Northeastern University Press, Boston). Eileen Farrell meurt le 23 mars 2002 à Park Ridge (New Jersey).

Pierre BRETON

FAURÉ GABRIEL (1845-1924)

Introduction

Né dix-sept ans avant Debussy, trente avant Ravel, Fauré n’en fait pas moins partie de cette grande constellation de la musique française contemporaine : Fauré, Debussy, Ravel. Il y a là néanmoins une sorte d’injustice : à trop méconnaître l’importance des dates, on risque de réduire les mérites propres du compositeur. Musicien romantique (sa première mélodie *Le Papillon et la fleur* date de 1861), Fauré ne peut se comparer en effet ni au Debussy scandaleux de *Pelléas et Mélisande* (1902), ni à l’audacieux Ravel des *Histoires naturelles* (1907). Musicien de la continuité dix-neuviémiste, il ignore les soubresauts de l’esthétique actuelle. D’ailleurs, comment les aurait-il connus ? Frappé de surdité dès les années 1902-1903, il n’entendra ni *Le Sacre du printemps* de Stravinski (1913), ni *Pierrot lunaire* de Schönberg (1913) et restera en dehors des grandes querelles musicales. D’où sa réputation de musicien intemporel, hiératique, « athénien ». C’est mal juger un tempérament méridional expansif, qui a pu ordonner le lyrisme effréné des deux *Quatuors* pour cordes et piano (1879 et 1886), ou la franche sensualité des mélodies de *La Bonne Chanson* (1892-1894), qui a pu concevoir également l’orchestration puissante de *Prométhée*, musique de scène donnée aux Arènes de Béziers en 1900. À l’homme des salons, préférons l’image d’un musicien plus musclé, mal compris, tout comme le fut l’« éternel enfant Mozart » avant que l’on ne découvrît en lui l’« immortel auteur de *Don Giovanni* ».

• Un musicien romantique

Né à Pamiers (Ariège) en l’année 1845, le jeune Fauré devra quitter sa famille pour suivre à Paris les cours de l’école de musique classique et religieuse de Louis Niedermeyer. Il y connaîtra Camille Saint-Saëns, jeune et brillant professeur de piano, qui lui révèle les œuvres de Liszt, Schumann et Wagner. Pour ce maître particulièrement aimé, il écrira en 1861 sa première composition, la mélodie *Le Papillon et la fleur*, d’après Victor Hugo. C’est encore Saint-Saëns qui, en fondant la Société nationale de musique (1871) pour encourager et exécuter les œuvres des jeunes musiciens français, lui permet de se « mettre à l’ouvrage ». Les milieux musicaux parisiens vont bientôt l’accueillir et il fréquente avec enthousiasme le salon Viardot, pensant même épouser l’une des filles de Pauline Viardot.

L’année 1875 marque une réussite dans sa jeune carrière : achèvement de la *1re Sonate* pour piano en *la* majeur opus 13, *1er Nocturne* pour piano en *mi* bémol mineur opus 33 nº 1 et deux mélodies d’après Sully Prud’homme *Ici-Bas !* et *Au bord de l’eau*. De grandes œuvres seront bientôt mises en chantier : les 2 quatuors avec piano, les 6 *Nocturnes* pour piano et de nombreuses mélodies. Dans ces mêmes années (1878-1879), Fauré se rend en Allemagne où il rencontre Liszt et entend des œuvres de Wagner. Sa vie parisienne se partage entre ses tâches d’organiste et de maître de chapelle (église de la Madeleine), les leçons de piano, les réceptions mondaines... Héritier des pianistes romantiques, il aime avant tout le piano et les formes brèves qui le mettent si bien en valeur : nocturnes, impromptus, barcarolles, ballades... Même les formes de la musique de chambre – sonate, quatuor – accordent une place prépondérante à l’instrument roi du XIXe siècle. Cette première période s’achève avec son mariage : il épouse en 1883 Marie Fremiet, fille du sculpteur E. Fremiet, dont il aura deux fils.

• Le premier parmi les mélodistes français

Le premier recueil de mélodies paraît chez Choudens en 1879 ; il sera suivi de deux autres recueils et de cinq grands cycles s’échelonnant jusqu’en 1921. Peu distincte en ses débuts de la romance, la mélodie a une vocation de divertissement, de mise en valeur des voix féminines, d’exaltation des sentiments romantiques. Elle n’atteindra sa dignité d’œuvre à part entière qu’avec Fauré et Duparc entre les années 1870 et 1890 et sous l’impulsion des mouvements poétiques parnassien et symboliste. Fauré conçoit la mélodie comme une lecture en musique du texte littéraire, privilégiant intelligibilité et expression. Toutefois, le respect du texte n’entraîne jamais ni convention ni superficialité. On s’aperçoit à l’analyse que la part créatrice du musicien reste paradoxalement très grande et que la mélodie qui en résulte n’est plus ni vraiment le texte poétique ni réellement de la musique, mais une œuvre entièrement nouvelle née d’une fusion mystérieuse des deux langages. Une des grandes réussites de la maturité de Fauré demeure le cycle de *La Bonne Chanson*, neuf mélodies d’après Verlaine (1892-1894). L’harmonie fauréenne s’y définit pleinement dans sa qualité la plus précieuse : l’ambiguïté. En effet, pour traduire la sensualité et la richesse des poèmes verlainiens, Fauré élabore un style fondé sur des éléments stables et connus mais dont il organise une instabilité artificielle due au mouvement des éléments dans une perpétuelle fuite en avant. L’entendant pour la première fois, Saint-Saëns se serait écrié : « Fauré est devenu complètement fou. »

Les œuvres qui suivirent *La Bonne Chanson* seront influencées par la création de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), dont le langage vocal très « récité » devait bouleverser la musique chantée. Fauré s'en souviendra dans *Accompagnement* et les mélodies qui terminent le troisième recueil. C'est également à cette période que le musicien ressent les premières atteintes de la surdité. Son style en est profondément modifié et s'infléchit vers plus d'austérité, voire d'ascétisme (*Mirages*, quatre mélodies d'après R. de Brimont, 1919).

• Les honneurs

En 1892, Fauré est nommé inspecteur de l'enseignement dans les conservatoires puis professeur de composition au Conservatoire de Paris, à la succession de J. Massenet (1896). Il y forme de nombreux et excellents compositeurs tels que F. Schmitt, L. Aubert, C. Kœchlin, N. Boulanger et Ravel. En 1905, il remplace T. Dubois, démissionnaire, à la direction du Conservatoire. Dans cette charge, qu'il prend singulièrement à cœur, Fauré se conduit en tyran et réforme la vieille institution. Enfin, reconnu par le public et les milieux musicaux parisiens, il se lance dans la composition d'un opéra, *Pénélope* (1907-1913), d'après R. Fauchois. Cette œuvre n'obtint pas le succès espéré. Le compositeur en fut très déçu car, comme la plupart des musiciens du xx^e^ siècle, il était d'accord avec Gounod sur ce point : « Pour un compositeur, il n'y a guère qu'une route à suivre pour se faire un nom : c'est le théâtre... »

Le demi-échec de *Pénélope* laisse Fauré « aplati de fatigue », selon ses propres termes. Il revient alors aux mélodies (cycles du *Jardin clos,* Van Lerberghe, 1915, des *Mirages*, R. de Brimont, 1919, et de *L'Horizon chimérique*, d'après J. de la Ville de Mirmont, 1921), à la musique de chambre (2 *Sonates pour* *violoncelle et piano*, 1917 et 1921 ; *2*^e^ Quintette, 1921) et aux œuvres pour piano (*13*^e^ Nocturne, 1921 ; *13*^e^ Barcarolle, 1921). Il termine sa dernière œuvre, le *Quatuor à cordes* opus 121, le 11 septembre 1924, deux mois avant sa mort.

Dernier grand musicien romantique, Fauré peut sembler parfois anachronique au XX^e^ siècle. Enfermé dans sa surdité, il n'a pas connu les grands bouleversements de la vie musicale contemporaine et s'est réfugié dans une esthétique purement individuelle, faite d'austérité et de dépouillement. Musique linéaire, sévère, renonçant au charme et à la violence de la maturité, les dernières œuvres gardent cependant un caractère passionné qui semble être la marque du compositeur.

Marie-Claire BELTRANDO-PATIER

Bibliographie

M.-C. Beltrando-Patier, *Les Mélodies de Gabriel Fauré*, thèse de doctorat ès lettres, université de Strasbourg-II, 1978, centre de publication de Lille-III, 1981
G. Fauré, *Correspondance*, présentée et annotée par J.-M. Nectoux, Seuil, Paris, 1980
P. Fauré-Frémiet, *Gabriel Fauré*, Rieder, Paris, 1927, 2^e^ éd. Albin Michel, Paris, 1957
F. Gervais, « Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy », in *Revue musicale*, n^o^ 273, 1971
L. Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, P.U.F., Paris, 1955, rééd., éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1984
W. Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Paris, 1974, rééd. Presses pocket, Paris, 1988
C. Kœchlin, *Gabriel Fauré*, Alcan, Paris, 1922, rééd., éd. d'Aujourd'hui, 1983
M. Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Julliard, Paris, 1963
J.-M. Nectoux, *Fauré*, Seuil, Paris, 1972, 2^e^ éd. 1986 ; *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Flammarion, Paris, 1990
R. Orledge, *Fauré*, Eulenburg, Londres, 1980, rééd. Da Capo Press, New York, 1982

C. Saint-Saëns & G. Fauré, *Correspondance,* Société française de musicologie, Paris, 1973

N. Suckling, *Fauré,* Dent, Londres, 1946, 2e éd. 1951, rééd. Hyperion Press, Westport (Conn.), 1987

E. Vuillermoz, *Gabriel Fauré,* Flammarion, Paris, 1960, rééd. Da Capo Press, 1983.

FAVART CHARLES-SIMON (1710-1792)

Poète et librettiste français né et mort à Paris, Favart débute dans un style inspiré de Virgile, puis écrit des comédies et des parodies mêlées de vaudevilles, comme *Les Jumelles* et *La Chercheuse d'esprit*, données respectivement à la Foire Saint-Germain en 1734 et en 1741. Parmi ses livrets, on peut citer : *Bastien et Bastienne* (1753), plus tard mis en musique par Mozart ; *Les Trois Sultanes*, mis en musique par Gibert en 1761, et pour lequel, en 1777, Haydn écrira une musique de scène à l'origine de sa symphonie n° 63 (*La Roxolane*) ; *Annette et Lubin*. Après avoir suivi aux armées le maréchal de Saxe, il est nommé, par la faveur de la marquise de Pompadour, directeur de l'Opéra-Comique en 1757 (d'où l'attribution ultérieure de son nom à la salle), entre en rapport avec le comte Durazzo, intendant du théâtre impérial de Vienne, et fait, par son intermédiaire, la connaissance de Gluck, qui le charge de traduire en français son *Orfeo*. Devenu un des principaux auteurs de livrets d'opéras-comiques, il triomphe en particulier dans ceux qui ont été réalisés en collaboration avec le compositeur Duni, comme *Les Moissonneurs* (1768).

Marc VIGNAL

FAYRFAX ROBERT (1464-1521)

Robert Fayrfax, un des plus importants compositeurs anglais du début de la période Tudor, est surtout connu pour ses messes et ses motets, écrits dans un style moins fleuri que celui de ses prédécesseurs. Il se distingue de ses contemporains anglais par son usage fréquent du contrepoint imitatif et par la liberté avec laquelle il fait varier le nombre de voix employées au sein d'une même composition.

Le déroulement de la carrière de Robert Fayrfax (également orthographié Fairfax, Fairfaux ou Feyrefax), né le 23 avril 1464, à Deeping Gate, dans le Lincolnshire, est inconnu jusqu'en 1497, année où il obtient un premier bénéfice ecclésiastique en récompense de ses services en tant que choriste et compositeur. Il est alors mentionné comme l'un des gentilshommes de la chapelle royale (Gentleman of the Chapel Royal), fonction qu'il occupera jusqu'à l'année de sa mort, le 24 octobre 1521, à Saint Albans, dans le Hertfordshire. Robert Fayrfax est particulièrement distingué en 1520, année où il est chargé de dirigé les musiciens de la chapelle royale qui accompagnent Henri VIII au camp du Drap d'or, où ce dernier rencontre le roi de France François I^er^.

Robert Fayrfax se voit décerner deux doctorats de musique, le premier à Cambridge, en 1504, le second à Oxford, en 1511. La *Missa O quam glorifica*, composée et créée à l'occasion de la soutenance de thèse à Cambridge, est l'une des six messes complètes que l'on ait conservé de lui ; ces messes sont toutes écrites pour cinq voix. Parmi les autres œuvres qui nous sont parvenues figurent de magnifiques pages de musique profane, notamment des arrangements instrumentaux de danses (gigues et *hornpipes*).

E.U.

FELA (1938-1997)

Le parcours du Nigérian Fela, tout à la fois, chanteur, saxophoniste, pianiste, militant du panafricanisme, adversaire inlassable des régimes militaires et provocateur de tous les instants, est contenu dans son histoire familiale. Fela Ransome-Kuti est né le 15 octobre 1938 à Abeokuta, capitale de l'État d'Ogun, dans un milieu egba (composante de la grande tribu des Yoruba) ; sa famille a toujours été au centre de la vie politique nigériane. Son grand-père, prêtre anglican et musicien, appelé « le Pasteur chantant », avait hérité d'un pasteur britannique le nom de Ransome, que Fela rejeta dans une affirmation de son africanité. La sévérité de son père, le révérend Ransome-Kuti, introducteur du scoutisme au Nigeria et qui n'hésitait pas à recourir à la bastonnade pour punir la moindre désobéissance, fit naître chez Fela une opposition irréductible à toute autorité. En revanche, sa mère, Olufunmilayo, militante féministe et fondatrice d'un club de femmes dans les années 1940, exerça sur lui une forte influence.

D'abord chanteur des *Cool Cats* de Lagos, il fonde son premier groupe musical, le *Koola Lobitos* alors qu'il est étudiant au Trinity College of Music de Londres, en 1961. C'est là qu'il découvre des musiciens de jazz comme Miles Davis. De retour au Nigeria deux ans plus tard, il intègre à sa musique les influences ghanéenne et nigériane. Il annonce dans une conférence de presse (1968) qu'il vient de créer une nouvelle musique à laquelle il donne le nom d'*afrobeat*, en accord avec la grande idée panafricaine qui traverse l'Afrique à cette époque. Au cours d'une grande tournée en Californie (1968-1969), il fait son entrée en politique après la lecture de *The Autobiography of Malcolm X* que lui a donnée Sandra Taylor, membre des Blacks Panthers. De retour à Lagos en 1971, il change le nom de son groupe en *Africa 70*, et transforme sa concession (en Afrique, la maison et la cour entourées d'une palissade) en une république de Kalakuta où il ouvre un night-club, The Shrine (le Sanctuaire). Installé en plein quartier populaire, il mesure les effets de la corruption sur la vie quotidienne des Nigérians et commence à dénoncer les classes dirigeantes et les régimes militaires qui les soutiennent. Après la première mise à sac de sa « république » par l'armée (1974), un millier de soldats interviennent de nouveau et y mettent le feu (1977). Sa mère, défenestrée, meurt et lui-même est sérieusement blessé. Au cours d'un bref intermède démocratique (1979), il fonde un parti politique, le Mouvement du peuple. Après une tournée en Égypte, son groupe revient avec un nouveau nom, *Egypt 80*. De retour au pouvoir, les militaires le jettent en prison, le privant de son saxophone (1984-1986). Libéré, Fela ne cesse de dénoncer et de provoquer le pouvoir sans partage des militaires, qui le lui rendent bien, lui faisant aussi payer la tentative de coup d'État de son frère contre le général Sani Abacha en 1995.

Grand amateur de marijuana, ne croyant pas à la réalité du sida, la maladie qui devait l'emporter (« des histoires de Blancs »), il avait refusé de s'exiler, contrairement à l'écrivain Wole Soyinka, son cousin. En 1978, voulant renouer avec les coutumes yoruba, il avait épousé les vingt-sept danseuses de son groupe. Et c'est pour renouer avec les mêmes traditions qu'il a été inhumé, le 11août 1997, dans sa concession, en plein quartier défavorisé d'Ikeja, à Lagos.

Bernard NANTET

FELDMAN MORTON (1926-1987)

Le compositeur américain Morton Feldman est l'un des représentants du graphisme musical qui a tenté de libérer la musique de la rigueur de la notation traditionnelle.

Né à New York, il travaille le piano avec Vera Maurina-Press, une amie de Scriabine et disciple de Ferrucio Busoni. Puis il se tourne vers la composition, qu'il étudie avec Wallingford Riegger, l'un des premiers défenseurs du dodécaphonisme aux États-Unis, et Stefan Wolpe. Il fréquente les galeries de peinture new-yorkaises et subit profondément la marque de la peinture expressionniste abstraite. Sa rencontre avec John Cage, au début des années 1950, va jouer un rôle déterminant dans la suite de sa carrière. Il travaille en étroite liaison avec lui et forme, en compagnie du compositeur Earle Brown et du pianiste David Tudor, un groupe qui occupe une place essentielle dans la vie musicale américaine. Il élabore un système de composition qui permet d'intégrer des éléments indéterminés dans l'interprétation de sa musique. Ses premières partitions (*Projections*, pour violoncelle, 1950-1951 ; *Marginal Intersection*, pour orchestre et bande magnétique, 1951) sont notées sur papier quadrillé ; seul le temps est fixé de façon précise (la durée étant fonction de la longueur des rectangles), les hauteurs, les dynamiques et l'expression restant, dans une très large mesure, à l'appréciation de l'interprète. Cette notation approximative débouche sur un véritable graphisme musical qui génère de réelles œuvres d'art et qui permet de donner aux éléments indéterminés toute leur importance. Elle se concrétise dans des séries de partitions instrumentales dont les titres évoquent les préoccupations multidimensionnelles du musicien : *Durations I-V*, *Extensions I-V*, *Projections I-V*, *Vertical Thoughts I-V*, *Intermissions I-VI*, *Structures I-II*, etc. À la fin des années 1950, Feldman abandonne progressivement le graphisme musical (sa dernière œuvre en la matière est *In Search of an Orchestration)* et élabore un système plus précis où la notion de temps reste néanmoins déterminée : tous les exécutants se voient confier la même partie, mais ils doivent la jouer à des vitesses différentes, ce qui produit une réverbération multiple de la même source sonore (*Piece for 4 Pianos*, 1958). Il s'oriente vers des expériences de type unidimensionnel et revient progressivement à une notation rigoureuse (*Madame Press Died Last Week at the Age of Ninety*, pour ensemble instrumental ; *The Viola in my Life*, pour alto et six instrumentistes, 1970). Au-delà des différents moyens d'expression, Feldman s'impose comme un explorateur de l'univers sonore et du silence. Sa musique reste toujours abstraite, même s'il cède parfois à la tentation de l'écriture répétitive.

À la fin de sa vie, Feldman sera nommé professeur Edgar Varèse à l'université de l'État de New York (Buffalo) et directeur du Center for Creative and Performing Arts. Sa dernière œuvre, *Piano, Violin, Viola, Cello*, est une commande du Middleburg Festival.

Alain PÂRIS

FÉNELON PHILIPPE (1952-)

Introduction

L’œuvre entière du compositeur français Philippe Fénelon tisse des liens étroits entre musique, dramaturgie, littérature et peinture : « Selon toute évidence, on ne passe son temps qu’à imiter les œuvres, que ce soient celles des autres ou les vôtres ! [...] Seuls les concepts et la grammaire, dans lesquels les auteurs s’enferment parfois pour se justifier, sont différents les uns des autres » (*Arrière-pensées : Philippe Fénelon. Entretiens avec Laurent Feneyrou*).

• Repenser les genres

Né le 23 novembre 1952 à Suèvres (Loir-et-Cher), Philippe Fénelon commence ses études musicales à l’âge de huit ans, d’abord en leçons particulières puis au conservatoire d’Orléans, où il reçoit une formation traditionnelle : piano, histoire de la musique, harmonie. Dès l’âge de seize ans, il compose. À dix-sept ans, en 1970, il accomplit son premier pèlerinage au festival de Bayreuth : « J’ai vu la toute dernière fois que Windgassen et Birgit Nilsson chantaient *Tristan et Isolde* sur la scène de Bayreuth. Et je peux vous dire que cela a été un choc extraordinaire » (entretiens avec Jérôme Pesqué, 2006). Il suit à partir de 1971 des études de bulgare, de littérature comparée et de linguistique à l’Institut national des langues et civilisations orientales et entre en 1973 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il remporte en 1977 le premier prix de composition dans la classe d’Olivier Messiaen. En 1980, il obtient le prix du jury au concours international de composition

Stockhausen de Bergame (Italie). Il est pensionnaire de la Casa de Velázquez à Madrid de 1981 à 1983, et est invité en 1988 à Berlin par le Deutscher Akademischer Austauchdienst.

Philippe Fénelon s'adonne d'abord à la musique purement aléatoire ; l'œuvre la plus représentative de cette première démarche compositionnelle est *Ballade pour hier*, pièce pour piano seul dédiée à André Boucourechliev (1976), « conçue comme un labyrinthe avec plusieurs entrées et des réservoirs d'improvisation reliés par un réseau de flèches ». Mais l'aléatoire seul lui paraît très vite insatisfaisant, trop ancré dans une époque. Dans la période qui suit, il va allier l'aléatoire à une écriture plus traditionnelle ; à des réservoirs de sons enregistrés et aux difficultés rythmiques liées à l'improvisation de certaines parties de ses œuvres, il superpose des courbes mélodiques qui englobent cette complexité sonore et facilitent ainsi la perception. Après *« Du, meine Welt ! »*, pour violoncelle solo et seize instrumentistes (1980), il se détourne peu à peu de la technique aléatoire, qu'il utilisera cependant encore dans *Diagonal*, pour quatorze musiciens (1983), où « l'organisation extrême alterne des passages aléatoires et des pages rigoureusement écrites ».

Compositeur très éclectique, Philippe Fénelon utilise volontiers depuis *Pré-texte*, pour voix de femme (1983), des références à d'autres compositeurs, mais il ne recourt en aucune façon à des citations textuelles. Ces références apparaissent volontairement dans des moments un peu décalés, créant ainsi des diversions, cassant une ligne trop bien conduite ou encore provoquant des ruptures dramaturgiques dans ses opéras. Les évocations sont parfois symboliques : ainsi, dans *Hélios* (*Mythologie III*, 1989), quatre pièces pour clavecin dédiées « à la mémoire de Bernd Alois

Zimmermann », le titre de chaque pièce peut évoquer certains ordres de François Couperin.

Philippe Fénelon s'est intéressé à presque tous les genres musicaux avec peut-être une prédilection pour la musique avec soliste (*« Du, meine Welt ! »* ; *Latitudes,* pour clarinette solo et quatorze instruments, 1981 ; *« Saturne », Concerto n^o^ 1 pour violon et orchestre,* 1988 ; cycle des *Mythologies* : *La Colère d'Achille, Orion, Hélios, Ulysse,* composés de 1988 à 1990 pour diverses formations, du solo au quintette). Son *Premier Concerto pour piano et orchestre* (1997) s'inscrit dans la grande tradition des concertos de Serge Prokofiev ou d'Alexandre Scriabine ; le piano, déclare le compositeur, y « est utilisé avec toute sa spontanéité et son énergie afin de donner à chaque moment une expression et une lisibilité toujours claires ». Avec des traits éclatés et vertigineux, cette musique est une sorte de spirale dont les motifs irréguliers renouvellent sans cesse le discours sans jamais laisser à l'auditeur la possibilité de se fixer.

• L'opéra des mythes

Dans les années 1980, Philippe Fénelon, qui a toujours été très intéressé par les rapports entre musique et littérature, se lance dans l'opéra. Passionné depuis toujours par ce genre, il est un des rares compositeurs contemporains à avoir pleinement conscience des contraintes qu'il implique : importance du livret et de la narration, rapports entre l'orchestre, les voix et la scène.

Le Chevalier imaginaire, opéra en un prologue et deux actes, dont il a écrit lui-même le livret, d'après Miguel de Cervantès et Franz Kafka, est composé de 1984 à 1986 et créé le 27 janvier 1992 au théâtre du Châtelet, à Paris, par l'Ensemble InterContemporain placé sous la direction de Peter Eötvös, dans une mise en scène de Stéphane Braunschweig. Avec cet ouvrage, Philippe Fénelon lance un pont entre Cervantès et Kafka. La nouvelle de Kafka, *La Vérité sur Sancho Pança*, propose en effet une lecture de l'histoire de don Quichotte : Sancho invente un personnage avec lequel il vit des aventures étonnantes mais, lassé de cet être, il le chasse de sa vie. Le prologue montre la raison pour laquelle don Quichotte part de chez lui : si on brûle les livres dans lesquels il trouvait un appui à son imaginaire, c'est à travers le monde qu'il pourra trouver ce qu'il cherchait dans les histoires de chevalerie. Cet opéra présente donc le cheminement de deux êtres qui jouent, l'un avec son imagination, l'autre avec la réalité, qui est fausse ! La musique fait totalement corps avec le texte : musique en liberté, passant allègrement d'un style naïf à une verve ironique rappelant directement la naïveté de don Quichotte et l'ironie de Sancho.

De 1991 à 1998, Fénelon compose *Salammbô*, sur un livret de Jean-Yves Masson et de lui-même d'après le roman de Gustave Flaubert. Très lyrique, cette œuvre en trois actes, créée le 16 mai 1998 à l'Opéra-Bastille, sous la direction de Gary Bertini, dans une mise en scène de Francesca Zambello, s'inscrit dans la tradition du grand opéra français, avec treize voix solistes (dont six rôles principaux), un chœur d'hommes, un chœur de femmes et un grand orchestre auquel s'adjoint un dispositif électroacoustique réalisé dans les studios de l'I.R.C.A.M. Elle séduit par la variété et par la richesse de son tissu sonore ; mêlant tonalité et atonalité, on y détecte des hommages appuyés à tous les compositeurs que Fénelon admire : Richard Wagner, Giacomo Puccini, Messiaen – un des dédicataires de cette œuvre –, Zimmermann. La limpidité de la prosodie donne au texte une grande lisibilité. Avec *Salammbô*, Philippe Fénelon aboutit à un sommet de son expressivité musicale.

Le 23 mai 2004, son opéra en trois actes *Les Rois*, composé en 1988-1989 et révisé en 2002, est créé au Grand-Théâtre de Bordeaux ; la mise en scène, les décors et les costumes de la création sont de Yannis Kokkos. Le livret, élaboré par le compositeur, est adapté du poème dramatique *Los Reyes* de l'Argentin Julio Cortázar. Cortázar et Philippe Fénelon proposent une relecture du mythe du Minotaure, de sa demi-sœur Ariane et du roi Minos. Dans *Los Reyes*, le mythe du Minotaure comporte en effet un caractère incestueux : Ariane, qui voudrait devenir reine, n'est pas amoureuse de Thésée, mais de son demi-frère le Minotaure. Thésée, minable calculateur, n'est en fait que l'instrument de pouvoir de Minos. En revanche, le Minotaure n'est pas le monstre que le mythe présentait ; c'est un être de bonté et d'amour, qui n'est coupable d'aucun crime. Il représente celui qui voudrait délivrer le peuple du tyran Minos. Le Minotaure ne se défend pas lors de son combat avec Thésée et demande même à mourir. À sa mort, c'est tout un monde de liberté qui disparaît avec lui. « Pour moi, il s'agissait simplement de donner une version différente du mythe du Minotaure et de Thésée, en inversant la version qu'on pouvait qualifier d'officielle, c'est-à-dire le point de vue autocratique de Minos face à la menace latente que représente pour son trône le fils du taureau et de Pasiphaé » (J. Cortázar, « Notes de l'auteur », in *Les Rois*, édition bilingue, Actes sud, Arles, 1982). Le compositeur a consacré chacun des trois actes à un personnage : l'acte I à Minos, l'acte II à Ariane, l'acte III au Minotaure. Fénelon a fait quelques ajouts au texte de Cortázar, afin de pouvoir introduire des ensembles vocaux qui sont associés aux personnages principaux : les courtisans pour Minos, les confidentes pour Ariane ou les condamnés pour le Minotaure. Pasiphaé, absente dans le texte de Cortázar, est présente dans la première scène de l'acte I, afin de rappeler que de cet acte découle la naissance du

Minotaure et le drame qui suit. Pasiphaé – dans le registre de soprano colorature – fait revivre la violence de l'accouplement avec le taureau par des vocalises allant jusqu'au contre-*fa* dièse, et jusqu'au cri. Du point de vue strictement musical, Philippe Fénelon ne s'enferme pas dans un système mais témoigne d'une grande liberté d'expression : la partition, foisonnante, puise à de multiples langages musicaux, parfois tonals, parfois atonals, le compositeur variant sans cesse les formes et l'orchestration. Ce mythe revisité fait étrangement écho à la réalité de ce qu'a été le xx^{e} siècle, les pouvoirs autoritaires et leurs tyrans.

Nouvelle création lyrique, le 25 mai 2007, au Théâtre du Capitole de Toulouse, avec *Faust*, composé en 2003-2004. Philippe Fénelon a écrit le livret de cet opéra en deux actes et sept tableaux en s'inspirant d'une version du mythe de Faust moins connue et plus sombre que celle de Goethe : celle du poème dramatique *Faust, ein Gedicht*, de Nikolaus Lenau, paru en 1835 et complété en 1840. Cette version beaucoup plus dramatique a été choisie par Philippe Fénelon car elle contient plus de résonance avec la réalité et le tragique de chaque destinée que la version plus fantastique, plus magique de Goethe. Dans le programme de la création Fénelon explique que : « L'œuvre s'articule sur les thèmes faustiens : la nature ne livre pas ses secrets, la science est vaine, la religion ne répond à rien, la sensualité est éphémère, la vie familiale est insipide, l'art n'apporte qu'un semblant de satisfaction... [...] C'est Görg – l'Homme –, conscience de Faust, qui lui apporte la clé en lui faisant découvrir que la liberté désirée est en chacun de nous et qu'il est vain de la chercher ailleurs. Cette révélation de l'homme libre entraîne le rebelle vers sa destruction. Ses aventures douloureuses n'ont été que l'histoire d'un sursis. » De plus, alors que Goethe sauve son héros, Lenau le condamne à la malédiction éternelle. Voué à une vie sans issue, Faust n'a pas d'autres choix que celui du suicide. Encore une fois, le compositeur a réussi à renouveler un mythe en en proposant nne autre vision, une autre interprétation et, surtout, en choisissant un point de vue très original.

En relisant les grands mythes, Philippe Fénelon adopte une attitude proche de celle de Roland Barthes et de ses *Mythologies* (1957). Sa position consiste à essayer de comprendre, d'appréhender ou de proposer de nouvelles interprétations de notre monde contemporain à partir d'inspirations mythologiques.

Fénelon poursuit son travail scénique avec *La Cerisaie*, opéra en deux actes avec un prologue et un épilogue, sur un livret d'Alexeï Parine d'après Tchekhov, composé en 2008-2009, créé le 27 janvier 2012 à l'Opéra-Bastille, puis une évocation de la vie de Jean-Jacques Rousseau, *JJR, citoyen de Genève*, opéra en un acte, sur un livret d'Ian Burton, composé en 2011 et créé le 9 septembre 2012, au Grand Théâtre de Genève. Il écrit également pour le ballet, notamment *Yamm* (2000) et *Pasodoble* (2007).

Juliette GARRIGUES

FERENCSIK JÁNOS (1907-1984)

La Hongrie, terre natale de chefs d'orchestre parmi les plus grands du xx^{e} siècle (Fritz Reiner, Eugene Ormandy, George Szell, Ferenc Fricsay, Antal Dorati, István Kertesz, Georg Solti), a souffert de leur émigration. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, rares sont ceux qui sont restés au pays et, parmi eux, une figure s'est vite imposée, celle de János Ferencsik, autour duquel s'est reconstruite la vie symphonique et lyrique de Budapest.

À Budapest, où il naît le 18 janvier 1907, Ferncsik étudie le piano, l'orgue et l'écriture avec László Lajtha et Anton Fleischer, lui-même disciple de Zoltán Kodály. Il est engagé à l'Opéra en 1927 comme répétiteur et, trois ans plus tard, y est nommé chef d'orchestre. En 1930 et 1931, il est assistant au festival de Bayreuth. Il mène une carrière nationale jusqu'à la fin de la guerre, jouant parfois en soliste le *Concerto pour piano K. 466* de Mozart. Mais sa notoriété ne dépasse les frontières de la Hongrie qu'à partir de 1948, lorsqu'il commence à être invité régulièrement à l'opéra de Vienne. Deux ans plus tard, le gouvernement lui refuse l'autorisation de diriger hors de Hongrie ; Otto Klemperer, alors directeur de la musique à l'opéra de Budapest, démissionne en signe de protestation. Ferencsik doit le remplacer (1950-1973). En 1952, il est nommé à la tête de la Philharmonie nationale hongroise, dont il conservera la direction jusqu'à la fin de sa vie, élevant cet orchestre au niveau des meilleures formations européennes.

En 1962, il effectue ses débuts aux États-Unis et dirige à nouveau régulièrement en dehors de son pays : opéra de Vienne

(1964), festivals de Salzbourg, Munich, Vienne... À Copenhague, il dirige l'orchestre symphonique de la radio danoise (1966-1968). Puis il effectue des tournées avec la Philharmonie nationale hongroise (États-Unis, 1972 ; Australie et Japon, 1974...) et réalise une importante série d'enregistrements. De 1960 à 1968, il est également directeur musical de l'orchestre philharmonique de Budapest. Véritable point d'ancrage de la vie musicale dans la capitale hongroise, il enseigne la direction d'orchestre à l'académie Franz-Liszt, où il forme notamment András Kórody et Miklós Erdélyi, et revient à l'opéra de Budapest comme directeur de la musique en 1978. Il reçoit le prix Kossuth en 1951 et 1961 ainsi que l'Ordre du drapeau en 1977. Il meurt à Budapest le 12 juin 1984.

Contrairement à la plupart des chefs d'orchestre hongrois de cette génération, Ferencsik n'a pas été un disciple direct de Bartók ni de Kodály, les deux figures marquantes de la musique hongroise du xx^e^ siècle. Il s'est néanmoins imposé comme l'un de leurs meilleurs interprètes, sachant conserver à leur musique la pulsion et la couleur naturelle qui font défaut à trop d'interprétations dominées par la virtuosité et l'éclat sonore. Les qualités premières de Ferencsik restent la sobriété, la noblesse et une grande fidélité au texte, même si son approche ne s'est jamais dégagée des caractéristiques des années 1950, délibérément subjective, mais sincère et enthousiaste. On lui doit l'enregistrement des œuvres majeures de Bartók et de Kodály ainsi que de plusieurs compositeurs hongrois contemporains qu'il a défendus dans le monde entier (György Ránki, Ferenc Farkas, László Lajtha, István Lang, Attila Bozay...).

Vers la fin de sa vie, il a gravé une intégrale discutée des symphonies de Beethoven et entrepris l'enregistrement des grandes œuvres symphoniques et chorales de Liszt, révélant, au-delà de chefs-d’œuvre inoubliables comme *Les Préludes* ou les grandes messes, des pages totalement ignorées (*Requiem, Légende de sainte Élisabeth, Psaumes*).

Alain PÂRIS

FERNEYHOUGH BRIAN (1943-)

Compositeur britannique né à Coventry le 16 janvier 1943, Brian Ferneyhough reçoit une première éducation musicale populaire, nourrie au folklore (il participe en tant qu'instrumentiste à des orchestres de fanfares, ou *brass bands*). Étudiant à l'école de musique de Birmingham (1961-1963), il décide de se consacrer à la composition et de poursuivre ses études à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967), où il suit aussi des cours de direction d'orchestre. En 1968, il parfait ses connaissances avec le compositeur Lennox Berkeley avant de suivre à Amsterdam un stage avec Ton de Leeuw et de se placer, de 1969 à 1971, à l'Académie de Bâle, sous la férule de Klaus Huber, dont il devient bientôt l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau, en Allemagne (1973-1986). Il enseigne la composition au Conservatoire royal de La Haye (1986-1987), puis à l'université de Californie à San Diego (1987-1999). Nommé professeur à I'université Stanford en 2000, il reçoit en 2007, le prestigieux prix Ernst von Siemens. Brian Ferneyhough donne par ailleurs de nombreux *master classes* à travers le monde : à la Civica Scuola di Musica de Milan (1984-1987), au Conservatoire de Paris, à l'I.R.C.A.M., ainsi que dans des universités britanniques (Oxford, Cambridge, Durham) et nord-américaines.

Ses premières pièces, violemment expressionnistes, sont caractérisées par une propension inflationniste quant à la virtuosité requise pour leur exécution et dont témoignent les extraordinaires quarante minutes d’âcre polyphonie des *Sonatas*, pour quatuor à cordes, datées de 1967, mais qui ne seront créées qu’en mars 1975, au festival de Royan. Citons encore *Prometheus,* pour sextuor à vent (1967), *Epicycle,* pour vingt cordes solistes (1968, créé en 1974) ou la *Missa brevis,* pour douze voix solistes a cappella (1969, créée en 1974).

Ferneyhough est révélé au public et à la critique en mars 1974, au festival de Royan, avec *Cassandra’s Dream Song* (composée en 1970), une œuvre pour flûte solo réputée injouable et que le compositeur avait, pour cette raison, laissée dans ses tiroirs quatre années durant. Pierre-Yves Artaud, qui en assure la création, déclare à son sujet : « Pour la première fois, il me fallait travailler une partition pour flûte solo non plus seulement dans sa dimension horizontale mais également dans son épaisseur verticale. [...] Il me fallait travailler sur l’épaisseur du son, tel un sculpteur opérant dans un temps psychologiquement distendu. » À quoi il ajoutait : « L’exécution intégrale d’une telle partition est une utopie. Il est sans doute également impossible d’entendre tout ce qui est joué mais on peut, sur ce plan, améliorer la perception d’une telle pièce ; par contre, du côté de l’exécution, on ne progressera guère. Cela n’a d’ailleurs pas grande importance, car ce qui compte, je crois, est que l’instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition. »

Créateur radical parti de la musique sérielle généralisée, Ferneyhough a adapté les impératifs d’écriture de cette forme constructiviste de pensée jusqu’à en exacerber la complexité. Ses partitions se donneront alors à lire avec une surcharge d’informations où les rythmes irrationnels, les dynamiques hypertrophiées et les indications de production du son créent une véritable polyphonie graphique envahissant chaque note individuelle.

Transit, pour six voix et orchestre de chambre (1972-1975), représente une nouvelle étape dans l'évolution de Ferneyhough, qui transcende ici, à la fois et en les dépassant, la pensée postsérielle et son concept de virtuosité « utopique ». La série des *Time and Motion Study* (la première est pour clarinette basse solo, 1971-1977 ; la deuxième pour violoncelle solo avec amplification, 1973-1976 ; la troisième pour seize voix solistes, percussion et électronique, 1974) ainsi que *Unity Capsule*, pour flûte solo (1976), développent encore plus la problématique de l'interprète face à son instrument grâce à une méthodologie quasi philosophique selon laquelle « l'art en tant qu'expansion dans le monde d'une science *subjective* postule une re-synthèse utopique de la perception au niveau de l'observateur et non pas à celui de ce qui est *observé* ».

Suivent une pièce pour grand orchestre, *La Terre est un homme* (1976-1979), soulevant une problématique visuelle, celle du peintre Mata, un *Deuxième Quatuor à cordes* (1979-1980) et une œuvre pour sextuor à cordes (avec deux violoncelles et une contrebasse) et harpe, *Funérailles II* (1978-1980), qui explorent deux concepts propres à ce compositeur, le geste et la figure, le premier étant selon lui un élément dynamique, le second se caractérisant par le statisme. Deux concepts qui participent à « l'idéal d'une œuvre entrant en conversation avec l'auditeur comme si elle était un autre individu ».

Les *Carceri d'invenzione* (comprenant sept volets), achevés en 1985, confrontent l'œuvre à ses limites (tout comme le firent en leur temps les estampes de Piranèse qui l'ont inspirée). Ces limites sont celles, entre autres, de la répétition – non pas celle, littérale, d'un premier degré d'écriture, mais bien celle, recréée, d'une totalité kaléidoscopique, profondément changeante mais ne se percevant pas immédiatement comme telle – d'où, pour employer une terminologie xénakienne, une stratégie de l'élimination (sensiblement perceptible ici au niveau de l'instrumentation de ce « cycle »).

Un tel souci architectonique, une telle volonté organisatrice, une telle concentration prenant en compte la totalité des qualités du matériau (au sein de l'écriture compositionnelle *et* graphique) et un tel souci de la précision virtuose se retrouvent dans les œuvres ultérieures de Ferneyhough sans pour autant que son style s'y reconnaisse en évolution. Ce qui ne veut évidemment point dire que toutes ces œuvres se ressemblent mais, simplement, qu'elles se confortent toutes dans une esthétique où le concret musical, pensé abstraitement, a désormais acquis sa densité stylistique « idéelle ».

Exigeante est et reste donc cette musique, qui se veut résolument polyphonique et dialectique dans son rapport avec la matérialité duelle qui l'anime : la partition écrite et la partition jouée. Tout Ferneyhough est là, en cet entre-deux riche de potentialités à explorer. Parmi ses œuvres, il faut encore mentionner ses *Quatuors à cordes n*^{o} *3* (1987), *n*^{o} *4* (avec voix, 1990), *n*^{o} *5* (2006) et *n*^{o} *6* (2010), *Terrain*, pour violon et octuor (1992), *Allgebrah*, pour hautbois solo et neuf instruments à cordes (1996-1997), *Les Froissements des ailes de Gabriel*, pour guitare et ensemble (2003), *Shadowtime*, opéra sur un livret de Charles Bernstein relatif à la vie de Walter Benjamin (2004), *Plötzlichkeit*, pour grand orchestre avec voix (2006), *Chronos-Aion*, pour ensemble (2008), *Finis Terrae*, pour six voix et ensemble (2012).

Alain FÉRON

FERRABOSCO I ALFONSO (1543 env.-1588)

Compositeur italien, baptisé le 18 janvier 1543, à Bologne, alors dans les États pontificaux, mort le 12 août 1588, à Bologne, Alfonso Ferrabosco I, ou l'Ancien, pour le distinguer de son fils Alfonso Ferrabosco II, doit sa réputation à ses nombreux madrigaux et motets, à ses pièces pour luth et à ses œuvres sacrées.

Fils aîné du maître de chapelle, chantre et compositeur Domenico Maria Ferrabosco (1513-1574), Alfonso Ferrabosco s'installe en Angleterre en 1562, où il se met au service de la reine Élisabeth I^{re}. Il se rend à plusieurs reprises sur le continent, utilisant ses entrées auprès des cours étrangères afin de les espionner pour le compte de la Couronne britannique. Élisabeth I^{re} lui accordera à ce titre une pension à vie pour les services qu'il a rendus à la nation. En 1578, Alfonso Ferrabosco rentre en Italie ; de 1582 à 1588, il vit à Turin, où il est au service du duc de Savoie Charles-Emmanuel. Compositeur très influent, Alfonso Ferrabosco a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la musique anglaise, en y apportant le style musical italien. Il est l'auteur de motets particulièrement expressifs. Plusieurs de ses madrigaux (sur des textes en anglais) figurent dans le célèbre recueil *Musica transalpina,* édité à Londres par Nicholas Yonge (2 vol. 1588, 1597), ainsi que dans l'anthologie *Madrigals to Five Voyces* publiée par Thomas Morley en 1598. Dans le domaine instrumental, on lui doit des fantaisies, des pavanes, des gaillardes, des passamezzos...

E.U.

FERRARA FRANCO (1911-1985)

Figure énigmatique de la direction d’orchestre contemporaine, pratiquement inconnu du grand public, Franco Ferrara était considéré dans le monde musical comme l’un des maillons essentiels d’une discipline en pleine évolution. La rareté de ses apparitions et la marginalisation volontaire de sa carrière ont créé autour de son nom une aura aussi soigneusement entretenue par ses élèves que battue en brèche par des détracteurs qui ne voyaient en lui qu’une « Arlésienne de l’estrade ».

Né à Palerme le 4 juillet 1911, Ferrara fait ses études musicales au conservatoire Bellini de sa ville natale puis au conservatoire Giovanni Battista Martini de Bologne, où il suit des cours de piano, de violon, d’orgue et de composition. Il fait ses débuts comme instrumentiste, effectuant des tournées en Italie au cours desquelles il passe aisément du violon au piano. Il commence à diriger en 1938 à Florence, où il est violon solo de l’orchestre du Mai musical. Rapidement, il s’impose comme l’une des plus étonnantes baguettes italiennes. Mais sa carrière est interrompue dès 1945 par une maladie nerveuse qui le prive de tous ses moyens en public, provoquant souvent des évanouissements. Il ne dirige plus qu’en studio et ses apparitions y sont de plus en plus rares. Il se consacre alors à l’enseignement de la direction d’orchestre, domaine dans lequel il affirme son étonnante personnalité. Dès 1958, il donne des cours à Pérouse, l’année suivante à Hilversum, puis à l’Accademia di Santa Cecilia de Rome, au conservatoire Toho de Tōkyō, à la Juilliard School, au Conservatoire de Paris (1983) et surtout à l’Accademia musicale Chigiana de Sienne (1966-1967, 1969-1976 et 1978-1985). Il fait partie du jury des principaux concours internationaux.

Ferrara a formé deux générations de chefs d'orchestre italiens (Claudio Scimone, Aldo Ceccato, Gaetano Delogu, Gabriele Ferro, Riccardo Chailly, Roberto Abbado), mais aussi de nombreux étrangers (Edo De Waart, Jesús López-Coboz, Zoltán Peskó, Gabriel Chmura, Emil Tchakarov, Hubert Soudant, Andrew Davis...).

Comme compositeur, on lui doit une *Sinfonia italiana,* des ouvertures, de la musique de chambre et instrumentale. Mais c'est surtout dans le domaine du cinéma et de la télévision qu'il a exercé, composant ou dirigeant les musiques de films de Fellini, Visconti, Antonioni ou Rota (*La Bible, Guerre et Paix, La Dolce Vita, Le Guépard,* etc.). Peu avant de mourir à Florence, le 7 septembre 1985, il avait reçu à Venise le prix international « Une vie pour la musique ».

Alain PÂRIS

FERRARI LUC (1929-2005)

Le Français Luc Ferrari se situait aux antipodes des compositeurs de « musique nouvelle » de sa génération : Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen... Pour les uns, il représentait le compositeur du futur, pour d'autres, un simple créateur à la mode.

Luc Ferrari, né le 5 février 1929 à Paris, apprend très jeune le piano. La tuberculose le contraint malheureusement à délaisser un temps l'instrument. Il décide alors de devenir compositeur. De 1948 à 1950, il suit, à l'École normale de musique, des cours de piano auprès d'Alfred Cortot et des cours de composition avec Arthur Honegger. Après un passage dans la classe d'analyse musicale d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris (1953-1954), il participe en 1958 avec Pierre Schaeffer à la fondation du Groupe de recherches musicales (G.R.M), dont il assurera brièvement la direction en 1959 et 1960.

Parallèlement à sa carrière de compositeur, Ferrari exerce des activités de pédagogue et d'organisateur. Il est notamment le premier, en 1964 à la Rheinische Musikschule de Cologne, à dispenser des cours de composition spécialisés dans les techniques et procédés électroacoustiques. Dès 1965, il co-réalise avec Gérard Patris une série de documentaires sur la musique contemporaine pour la télévision française ; ouvertes à toutes les tendances, ces émissions présentent des œuvres d'Edgar Varèse, de Messiaen, de Stockhausen mais aussi des pièces de free jazz.

Ferrari s’est toujours opposé à ce que ses œuvres fourmillent de codes culturels complexes qui les rendraient inaccessibles au grand public et il restera sa vie durant proche de l’expression populaire. Pour lui, l’œuvre musicale doit être envisagée comme un exercice de communication quotidienne et il ira plus loin que beaucoup d’autres compositeurs de musique électroacoustique, son goût pour le son naturel le menant à recueillir un vaste corpus de sources sonores : bruits, cris, voix, rumeurs, clameurs... *Hétérozygote*, pour bande magnétique (1963-1964), illustre parfaitement cette démarche, avec son utilisation de sons bruts (bêlements de moutons, bribes de conversation en plusieurs langues, bruits d’avions, de vagues, de vent), sans aucune coupure, dont le montage est effectué de manière à préserver le réalisme ; l’emploi de quatre pistes permet une spatialisation des sons parfaitement appropriée à la représentation du réel.

Même si elle se rapproche de la musique électronique ou de la musique concrète, la musique de Ferrari s’en différencie par le rejet de toute abstraction. Ferrari a affirmé toute sa vie qu’il ne savait pas vraiment comment lui venaient les idées de ce qu’il nomma la « musique anecdotique » : d’un rêve, de réminiscences du passé, d’une conversation ? Il est, par cette attitude, proche de John Cage et des idées sur le hasard de l’école américaine. Opposé à toute sophistication du travail sur bande magnétique, il prône un retour à la simplicité, voire au minimalisme de l’enregistrement brut (*Promenade symphonique dans un paysage musical*, 1976-1978).

Plaidoyer pour une musique naturelle rejoignant la notion de paysage sonore, abandon progressif de l’idée selon laquelle les bruits réels constituent une matière première à transformer : tel fut le parcours de Ferrari, qui a toujours conçu cette matière à la fois comme source d’inspiration et comme citation brute. Il n’hésita cependant pas à combiner des sons abstraits à ces matériaux prosaïques : dans sa *Petite Symphonie intuitive pour un paysage de printemps* (1989), il mêle ainsi plusieurs sons de flûte, l'un continu, les autres apparaissant et disparaissant comme des échos de voix de bergers parlant à leur troupeau.

L'assemblage des sons, processus qui gouverne l'essentiel de l'œuvre de Ferrari, ne doit pas oblitérer le remarquable talent qui en fait la sélection. Et il ne faut pas oublier que Ferrari a aussi signé de nombreuses compositions dans lesquelles la musique acoustique prédomine. Parmi les plus importantes, on citera *Cahier du soir*, suite de vingt pièces pour quatorze instruments, une comédienne et des diapositives (1991-1992), et la *Symphonie déchirée*, pour dix-sept instruments sonorisés et son mémorisé (1994-1998).

Même si certains choix de Ferrari furent décriés et qualifiés de naïfs, sa mort, le 22 août 2005 à Arezzo, en Italie, a laissé un vide considérable dans le monde musical contemporain.

Juliette GARRIGUES

FERRAS CHRISTIAN (1933-1982)

Étoile du violon français très vite parvenue au firmament, Christian Ferras symbolisait la continuité d'une école instrumentale qui avait perdu, au fil des années, son lustre d'antan. Jacques Thibaud, Ginette Neveu ou Zino Francescatti étaient ses plus illustres prédécesseurs ; mais, dans leur génération, ils n'étaient pas seuls. Ferras faisait davantage figure d'isolé, et le développement rapide de sa carrière dans le monde entier n'en avait pris que plus d'ampleur. Il voit le jour le 17 juin 1933 au Touquet. Son père, excellent violoniste lui-même, avait été l'élève de Marcel Chailley, le fondateur du quatuor portant son nom et le père du musicologue Jacques Chailley. En 1940, la famille Ferras se réfugie à Nice. Christian découvre le violon avec son père. L'année suivante, il entre au conservatoire local dans la classe de Charles Bistesi, où il obtient un premier prix dès 1943. En 1942, il a déjà fait ses débuts avec un orchestre. Jusqu'à la Libération, il joue à droite et à gauche. Ainsi, l'Opéra de Nice fait souvent appel à lui pour le solo de la méditation de *Thaïs*. En 1945, sa famille se fixe à Paris et il entre au Conservatoire dans les classes de René Bénedetti (violon) et de Joseph Calvet (musique de chambre). L'année suivante, il remporte un premier prix dans chacune des deux disciplines. C'est le début d'une carrière d'enfant prodige ponctuée de plusieurs récompenses dans les concours internationaux – où il lui faut d'ailleurs obtenir des dispenses d'âge ! : premier prix à Scheveningen (Pays-Bas) en 1948, deuxième prix à Paris au concours Marguerite Long-Jacques Thibaud en 1949 (premier prix non décerné). Il travaille alors avec Georges Enesco. À la même époque, il forme avec Pierre Barbizet un duo violon-piano qui prendra la succession de « tandems » fameux dans l’histoire de la musique de chambre (Alfred Cortot-Jacques Thibaud ou Zino Francescatti-Robert Casadesus).

Au début des années 1950, il donne des concerts dans le monde entier, est invité par l’Orchestre philharmonique de Berlin et par l’Orchestre philharmonique de Vienne et effectue, dès 1953, des tournées aux États-Unis, en Chine et au Japon. En 1954, il acquiert son premier Stradivarius, le *Président*, fabriqué en 1721 (plus tard, il en possédera un autre, le *Minaloto*, 1728). Mais Ferras avouait que sa véritable carrière n’avait débuté qu’en 1959, lors d’un concert à Boston où il jouait avec Charles Münch le *Concerto* de Brahms, son œuvre fétiche. La même année, Pablo Casals l’invite à Prades pour jouer en trio avec lui et Wilhelm Kempff. En 1960, il enregistre les *Dix Sonates pour violon et piano* de Beethoven avec Pierre Barbizet. En 1963, il joue le *Double Concerto* de Brahms avec Pierre Fournier à la Philharmonie de Vienne sous la direction de Karajan. Un an plus tard, c’est avec le *Concerto pour violon* de Brahms qu’il retrouve le même chef à la Philharmonie de Berlin ; enthousiasmé, Karajan lui fait signer un contrat avec la Deutsche Grammophon, contrat qui prévoit l’enregistrement, sous sa direction, des vingt plus grands concertos pour violon du répertoire. Mais il ne gravera que ceux de Beethoven, de Brahms, de Sibelius et de Tchaïkovski. Comblé d’honneurs, il joue au Vatican devant le pape Jean XXIII (1963) et à Copenhague pour le mariage de la reine Margrethe II (1967). Mais une santé déficiente ralentit l’essor de sa carrière. Une période dépressive l’oblige à s’arrêter presque totalement pendant plusieurs années. Il ne joue que pour des amis et vit retiré dans sa maison en Provence. Il se consacre à l’enseignement, au Conservatoire de Paris (à partir de 1975) et à l’académie Maurice-Ravel de Saint-Jean-de-Luz. Quelques concerts en province lui redonnent confiance et il affronte à nouveau le public parisien en 1982. Sa carrière semblait repartie sans la fin tragique qui devait brutalement l'interrompre, à Paris, le 15 septembre 1982.

Dès l'âge de treize ans, Ferras possédait un répertoire considérable qu'il n'a cessé d'élargir, sans toutefois réaliser deux vieux rêves : jouer le *2^e^ Concerto* de Bartók et celui de Schumann. La musique contemporaine l'attirait dans une certaine mesure, car il se fixait des limites esthétiques au-delà desquelles il considérait que la musique n'existait plus. Il a été l'un des interprètes marquants du *Concerto à la mémoire d'un ange* de Alban Berg (son enregistrement est l'une des versions de référence). Arthur Honegger lui a dédié sa *Sonate pour violon seul* (créée en 1948). Il a également joué en première audition la *Sonate pour violon et piano* de Claude Pascal (1952), le *Double Concerto pour violon, piano et orchestre* de Semenoff (1952), la *Rapsodie-concertante* de Peter Racine Fricker (1954), le *Concerto* de Gyulia Bando (1959), le *Concerto* et la *Sonate pour violon seul* de Serge Nigg (1960 et 1965).

Naturellement attiré par la musique de chambre, Christian Ferras a consacré l'essentiel de ses activités dans ce domaine aux séances de sonate avec Pierre Barbizet. Le disque conserve le témoignage de ces rencontres, d'une équipe parfaitement unie qui a marqué aussi bien la musique française (César Franck, Guillaume Lekeu, Gabriel Fauré, Claude Debussy) que le répertoire romantique (Beethoven, Schumann, Brahms). Les autres partenaires de Ferras, plus occasionnels, s'appelaient Yehudi Menuhin, Pablo Casals, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Wilhelm Kempff...

Son style, fait de simplicité, était mis en valeur par une sonorité chaleureuse qui avait pris beaucoup de puissance au fil des années. Ferras était l'un des rares exemples d'enfant prodige ayant connu une évolution régulière jusqu’à la maturité adulte, sans la moindre interruption. Le rôle de Georges Enesco à ce moment de sa vie a été essentiel, comme pour Yehudi Menuhin, car il a aidé le talent à s’affirmer sans Ie marquer d’une empreinte indélébile. Christian Ferras restera une illustration parfaite de l’école française de violon.

Alain PÂRIS

FERRAT JEAN (1930-2010)

« C’était un homme engagé mais il n’était pas hurleur de sentences. Il Ie faisait avec poésie. » C’est ainsi que Georges Moustaki dépeint son ami Jean Ferrat. Artiste porté par l’idéal communiste, depuis le début des années 1950, Ferrat a signé quelque deux cents chansons qui courent encore dans les rnes, emportées par sa voix de velours. Ses colères et ses combats sont toujours enveloppés de ce timbre chaleureux, simpIe et élégant. Jamais encarté, il n’a eu de cesse de s’opposer à l’injustice, à la fuite des valeurs humanistes, à la victoire du cynisme et du profit. Il a ainsi rencontré un large public où intellectuels et ouvriers s’accordaient sur les évidences qu’il dénonçait, même si chacun portait une analyse en lien direct avec sa propre appartenance.

Jean Tenenbaum naît le 26 décembre 1930, à Vaucresson, dans la proche banlieue parisienne. Il est Ie pIus jeune d’une famille de quatre enfants élevés par un père joaillier et une mère fleuriste. En 1935, ses parents s’installent un peu plus loin, à Versailles. Pas dans le Versailles des dynasties bourgeoises mais dans celui d’une familIe modeste, laborieuse, aimante et protectrice. Les Tenenbaum ne possèdent pas de phonographe mais écoutent le concert du dimanche soir à Ia radio et, souvent, Madame chante des airs lyriques, légers, d’une jolie voix de soprano. Jean entre au collège Jules-Ferry de Versailles.

Survient la Seconde Guerre mondiale. Son père est juif, sa mère ne l’est pas. Très vite, son père est arrêté et déporté à Auschwitz ; il n’en reviendra pas. Le reste de la famille sera protégé et sauvé par des militants communistes. Mais, plus qu'à l'idéologie de ces hommes, c'est à leur générosité, à leur abnégation, à leur refus d'une autorité pervertie que Jean Ferrat restera fidèle jusqu'à son dernier souffle.

À quinze ans, il doit quitter le lycée pour aider sa famille. Il entame parallèlement des études de chimie qu'il abandonne très vite, succombant à son attirance pour la musique et pour le théâtre. Au début des années 1950, il fait partie d'une troupe de théâtre et commence à fréquenter les cabarets. Il compose quelques titres et devient guitariste dans un orchestre de jazz.

En 1956, après avoir porté différents pseudonymes (Jean Laroche, Franck Noël), il adopte définitivement celui de Jean Ferrat, emprunté à la ville de Saint-Jean-Cap-Ferrat. Il met en musique le poème de Louis Aragon *Les Yeux d'Elsa*. Jean Ferrat voue une grande admiration au poète français, dont, tout au long de sa carrière, il chantera nombre de textes. Son éditeur de l'époque a l'idée de faire interpréter ce titre par André Claveau, vedette très populaire, ce qui apporte au jeune artiste un début de notoriété. Mais les engagements ne se multiplient pas pour autant. Cette même année, il fait la connaissance de Christine Sèvres. Lui, guitare au bras, court les cabarets ; elle ne chante pas encore professionnellement. Tous deux cherchent à se faire connaître. Elle le voit chanter en public à La Rôtisserie de l'Abbaye, à Saint-Germain-des-Prés, il l'entend pour la première fois au Cheval d'Or. Ils se revoient chez des amis. « Elle était tellement contente de me voir qu'elle m'a filé un grand coup de poing dans le plexus et moi, je lui ai retourné une paire de baffes ! Alors, on s'est empoignés, il y avait un aquarium sur une table qui a volé... » (entretien du 18 mars 1989 sur France Culture, dans l'émission Opus de Véronique Estel et David Jisse). En juin 1956, tous deux jouent dans *Cromwell* à la

Cour Carrée du Louvre. En 1957, Jean décroche un vrai contrat dans le cabaret parisien de Michel Valette, La Colombe, où il passe en première partie de Guy Béart, avec Anne Sylvestre, également débutante. Il enregistre un premier 45-tours, qui ne rencontre aucun succès.

Christine Sèvres interprète quelques titres de Ferrat – *L'Homme sandwich*, *Betty de Manchester*. Elle lui présente un jeune producteur, Gérard Meys, qui, très vite, lui fait signer un contrat chez Decca ; leur collaboration durera plus de cinquante ans. Une amitié qui devient, au fil du temps, une réelle fraternité, chacun tenant son rôle dans la complicité et la confiance. Depuis trois ans, Christine et Jean habitent rue des Pyrénées, à Paris, dans la famille de Ferrat. C'est en octobre 1960 qu'ils emménagent pour la première fois chez eux, à Ivry-sur-Seine. Deux mois plus tard, ils se marient. « On a uni nos deux errances. », dira Jean Ferrat. « Ils se soutenaient mutuellement. Elle lui apportait son goût de la scène », se souvient Véronique Estel, née en 1953 du premier mariage de Christine Sèvres.

En 1960, Ferrat sort un deuxième 45-tours de quatre titres contenant *Ma Môme*, qu'il a composé sur un texte de Pierre Frachet. Cette belle chanson d'amour prolétaire lui vaut son premier succès à la radio. Jean-Luc Godard l'utilisera dans son film *Vivre sa vie* (1962), Ferrat s'y montrant devant le juke-box d'un buffet de gare, en train de l'écouter en même temps qu'Anna Karina. Sur le même disque, Ferrat signe un titre consacré à Federico García Lorca, dans lequel il rend hommage au poète espagnol, assassiné à l'âge de trente-huit ans, en 1936, par les franquistes. Il chantera également ses poèmes et lui consacrera d'autres textes. Dans ce disque, il donne les directions que prendra son œuvre : l'amour et la lutte contre toute forme d'oppression.

Il rencontre Alain Goraguer, qui signe ses premiers arrangements sous le pseudonyme de Milton Lewis et devient l'arrangeur attitré de ses chansons, leur conférant une couleur musicale qui contribuera largement à leur succès.

En 1961, Jean Ferrat est engagé pour six mois à l'Alhambra, dans le spectacle de la chanteuse et danseuse Zizi Jeanmaire, pour qui il écrit plusieurs chansons. Il sort également son tout premier 33-tours et reçoit le prix de la S.A.C.E.M. Sa carrière est lancée mais le succès public n'est pas encore vraiment au rendez-vous. Il entame un long parcours, émaillé de difficultés avec les pouvoirs et les systèmes dogmatiques. Fort d'une personnalité sincère et intègre, Jean Ferrat ne cessera jamais de s'exprimer sur les sujets qui le révoltent. Il écrira ses textes ou mettra en musique ceux de ses amis auteurs, Henri Gougaud (*La Matinée*, en duo avec Christine Sèvres), Georges Coulonges (*Potemkine*), Guy Thomas (*Je ne suis qu'un cri*).

En novembre 1961, il rencontre Isabelle Aubret. Leur amitié sera indéfectible. Jean Ferrat lui propose la première partie de sa tournée à travers la France. Le public commence à s'intéresser réellement à lui grâce à la chanson *Deux enfants au soleil*, également enregistrée par Isabelle Aubret. Il obtient de nombreux prix : le prix Henri-Crolla pour la chanson *Federico García Lorca*, le prix de la Société des auteurs et le grand prix de l'Académie nationale du disque. La reconnaissance professionnelle est incontestable.

Le deuxième 33-tours, *La Fête aux copains*, sort en novembre 1962 et n'obtient qu'un succès d'estime. Ce n'est qu'en 1963, avec *Nuit et brouillard*, qui évoque la déportation, qu'il marque fortement et durablement les esprits. La diffusion de cette chanson à la radio est plutôt déconseillée, mais le public ne reste pas indifférent à la force et à la pudeur des propos de Ferrat. Cet album, entièrement écrit par lui, obtient le prix de l’Académie Charles-Cros.

« J’ai découvert quelque chose qui, je crois va beaucoup compter pour moi, j’ai rencontré un „pays“ nouveau, que j’ai aimé, que j’aime. Et je crois que j’irai très souvent. Parce que je suis bien là bas. Ce pays m’a frappé par sa beauté, par son calme. Et par sa population... » (6 décembre 1964, Discorama). Jean Ferrat s’installe dans la commune d’Antraigues-sur-Volane, près de Vals-les-Bains, en Ardèche. Ce lieu lui inspire la chanson *La Montagne*, qui va l’installer durablement dans le cœur du public. Il deviendra l’adjoint à la culture du maire communiste, le peintre Jean Saussac, dont il est l’ami. C’est dans le cimetière de cette petite commune qu’il sera inhumé le 16 mars 2010.

En janvier 1965, il passe en vedette à l’Alhambra. Son nouvel album, *Potemkine*, provoque une polémique autour du communisme et de l’Union soviétique, que Ferrat égratigne dans son texte. Il gardera toujours un jugement très critique, notamment à l’égard de l’Union soviétique, ce qui lui vaudra de nombreux ennuis avec la censure et les autorités. Cette chanson, également interdite de télévision en France, l’empêche d’effectuer peu après un voyage en U.R.S.S. Cette même année, il compose la musique de deux films, *La Vieille Dame indigne*, de René Allio et *Le Coup de grâce* de Jean Cayrol. Puis, en janvier 1966, il remonte sur scène, cette fois à Bobino.

En 1967, Jean Ferrat se rend à Cuba. Il y séjourne deux mois et demi et donne une dizaine de concerts où il chante *Cuba sí* et *Guérilleros* devant un public acquis. Dès son retour, après un passage au Mexique, il enregistre un album fortement empreint de cette expérience. Sa chanson *Excusez-moi* laisse plutôt poindre son inébranlable idéalisme et ses contradictions : « Excusez-moi/ Quand ma chanson deviendra folle/ Je n'y aurai pas d'autre rôle/ Que de vous chanter qu'à Cuba/ On prend l'argent pour seule cible/ On dit que rien n'est impossible/ Et que l'homme seul comptera. » C'est également à la suite de ce voyage que le chanteur laisse pousser sa célèbre moustache. L'année suivante, en 1968, il participe à des soirées organisées pour les grévistes à Bobino, avant de reprendre la plume pour protester contre les chars soviétiques qui envahissent Prague.

Reconnu comme une des valeurs sûres de la chanson française, il enchaîne les tournées en Europe, en Afrique du Nord et au Canada où il est très populaire. Henri Gougaud écrit une grande partie des textes de l'album qui paraît en 1969. Jean Ferrat connaît de nouveaux démêlés avec la censure, essentiellement autour du titre *Ma France*, dont il signe les paroles et la musique. « Leurs voix se multiplient à n'en plus faire qu'une/ Celle qui paie toujours vos crimes vos erreurs/ En remplissant l'histoire et ses fosses communes/ Que je chante à jamais celle des travailleurs/ Ma France. »

Après un nouvel album en 1970, *Camarade*, il triomphe au Palais des Sports de Paris et continue les tournées jusqu'en 1972. Du 6 au 29 octobre, il décide de faire ses adieux à la scène. La même année, Christine Sèvres arrête également totalement la chanson. À partir de cette époque, Jean Ferrat se fait plus rare. Ses productions discographiques s'espacent. Une ultime tournée a lieu en 1973. On ne le reverra presque plus sur scène.

En 1975, avec *Un air de liberté*, il attaque frontalement Jean d'Ormesson, dont un éditorial sur la chute de Saigon l'avait scandalisé. « Les guerres du mensonge les guerres coloniales/ C'est vous et vos pareils qui en êtes tuteurs/ Quand vous les approuviez à longueur de journal/ Votre plume signait trente années de malheur/ [...] Ah monsieur d'Ormesson/ Vous osez déclarer/ Qu'un air de liberté/ Flottait sur Saigon/ Avant que cette ville s'appelle Ville Ho-Chi-Minh. »

Désormais Jean Ferrat mène ses combats en solitaire, enregistre quelques disques qui se vendent tous à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et choisit les émissions dans lesquelles il apparaît. En 1980, avec *Le Bilan*, il dénonce les propos de Georges Marchais, premier secrétaire du P.C.F., qui juge le bilan du communisme globalement positif. « Mais quand j'entends parler de „bilan" positif/ Je ne peux m'empêcher de penser à quel prix/ Et ces millions de morts qui forment le passif. »

En 2007, il soutient le mouvement de José Bové : « Il a de l'autorité, du charisme et une compétence sur les problèmes économiques en France et dans le monde. Je soutiens ses combats contre les O.G.M. en pleins champs, la mal-bouffe et pour la défense des paysans. » (*Le Parisien*, Eric Hacquemand, interview publiée le 19 janvier 2007). Sa dernière prise de position politique a été son soutien à la liste présentée aux élections régionales de 2010 par le Front de Gauche en Ardèche.

Jean Ferrat restera comme l'un des derniers représentants de la chanson combattante, engagée pour un monde plus juste et plus égalitaire. Il a aussi permis de mieux faire connaître l'œuvre de Louis Aragon dans les milieux populaires. Toujours extrêmement lucide, en 1995, dans *Épilogue*, il utilise un extrait de *Je me tiens sur le seuil de la vie et de la mort*, un poème d'Aragon, comme un testament anticipé : « La vie aura passé comme un grand château triste que tous les vents traversent... »

Alain POULANGES

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Les Mercenaires (*Ma vie mais qu’est ce que c’est, Frédo la nature, L’Homme sandwich*), 1958 ; *Notre concerto, C’était Noël, Près de la rivière enchantée, Quand la valse est là* (sous le nom de Noël Frank), 1961, *Deux enfants au soleil* (*Ma Môme, Federico García Lorca,...*), 1961 ; *Nuit et brouillard* (*C’est beau la vie, Nous dormirons ensemble,...*), 1963 ; *La Montagne* (*Que serais-je sans toi, Hourrah !,...*), 1964 ; *Potemkine* (*C’est toujours la première fois, On ne voit pas le temps passer,...*), 1965 ; *Maria* (*Heureux celui qui meurt d’aimer, Un enfant quitte Paris,...*), 1966 ; *À Santiago* (*Cuba sí, Les Guérilleros,...*), 1967 ; *Dix grandes chansons de Jean Ferrat*, 1968 ; *Ma France* (*Au printemps de quoi rêvais-tu ?, L’Idole à papa,...*), 1969 ; *Camarade* (*Tout ce que j’aime, Sacré Félicien, Les Lilas,...*), 1970 ; *Aimer à perdre la raison* (*La Commune, Les Touristes partis, Et pour l’exemple,...*), *Ferrat chante Aragon* (*Le Malheur d’aimer, Robert le Diable,...*), 1971 ; *À moi l’Afrique* (*Une femme honnête, Les Saisons,...*), 1972 ; *La Femme est l’avenir de l’homme* (*Dans le silence de la ville, Un air de liberté,...*), 1975 ; *Les Instants volés* (*Le Tiers chant, Le Chef de gare est amoureux,...*), 1979 ; *Ferrat 80* (*Le Bilan, L’Amour est cerise,...*), 1980 ; *Je ne suis qu’un cri* (*La Porte à droite, Le Châtaignier,...*), 1985 ; *Dans la jungle ou dans le zoo* (*Les Tournesols, Nul ne guérit de son enfance,...*), 1991 ; *Les Années Barclay : Best of Jean Ferrat* (*La Montagne, Potemkine, Ma France, Les Lilas, Camarade, Et pour l’exemple,...*), 1992 ; *Ferrat 95* (*Complainte de Pablo Neruda, Lorsque s’en vient le soir,...*), 1994 ; *Ma France* (*La Montagne, Potemkine, Ma France, Les Lilas, Camarade, Et pour l’exemple,...*), 2001 ; *Ferrat en scène*, 2002 ; *Jean Ferrat 1969-1970-1971-1972* (*Ma France, Camarade, Tout ce que j’aime, Aimer à perdre la raison, Et pour l’exemple,...*), 2003 ; *Jean Ferrat 1970-1971* (*Camarade, Tout ce que j’aime, Les Lilas, Aimer à perdre la raison, Et pour l’exemple,...*), 2007 ; *Les nº 1 de Jean Ferrat* (*Maria, Cuba sí, Les Poètes, Les Lilas, Camarade, Et pour l’exemple,...*), 2009.

FERRÉ LÉO (1916-1993)

Introduction

« Je ne suis qu’un artiste de Variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit “de variétés”, car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas. » Cette phrase qui ouvre *Le Conditionnel de Variétés*, un texte de 1971, résume assez bien la démarche de Ferré. Clamant son anarchisme haut et fort, il intègre le monde du show-business sans jamais cesser de vouloir séduire le plus grand nombre. Provocateur érudit, autant doué pour la musique que pour la poésie, il demeure l’une des figures majeures de la chanson française.

Léo Albert Charles Antoine Ferré voit le jour un 24 août, jour anniversaire de la Saint-Barthélemy, et s’éteint à Castellina in Chianti en Toscane, un 14 juillet, comme un ultime pied-de-nez. Il lègue un répertoire considérable qui n’a pas fini d’être exploré. Il a su libérer la chanson de toutes ses contraintes, méprisant le format commercial de 3 minutes, abandonnant la rime pour une prose incantatoire, osant marier l’argot au lyrisme et Debussy au musette. Il a fait descendre Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Aragon dans la rue et s’est offert le luxe, en 1975, de remplir le palais des Congrès de Paris, cinq semaines durant, en dirigeant les cent quarante musiciens et choristes de l’orchestre des concerts Pasdeloup dans un répertoire où sa propre musique côtoyait celle de Beethoven et de Ravel.

Certains lui reprochent son manque de sobriété, ses facilités, son impudeur, ses incohérences et ses contradictions. Toutes les réserves ne doivent cependant pas masquer ce qui est primordial : Léo Ferré est certainement le seul artiste qui a donné un langage vraiment critique à la chanson avec une œuvre magistrale empreinte d'une immense tendresse pour l'Homme malgré les crachats qu'il n'a cessé de déverser sur lui.

• Cette blessure d'où je viens

Il naît à l'abri de la Première Guerre mondiale dans la principauté de Monaco. Son père, Joseph, est directeur du personnel de la Société des bains de mer, et sa mère, Marie (dite Charlotte), possède un atelier de couture. Lucienne, sa sœur, a trois ans. Ses grands-parents maternels, Scotto, sont venus d'Italie. Du côté Ferré, le grand-père, cocher de fiacre à Nice, est originaire du Piémont.

En 1923, il rejoint la chorale de la maîtrise de la cathédrale de Monaco et, cette même année, commence à apprendre le solfège et l'harmonie. À l'âge de neuf ans, il devient pensionnaire dans le collège Saint-Charles de Bordighera, situé de l'autre côté de la frontière, entre Vintimille et San Remo. Il passe huit années dans cet établissement chrétien dont il parlera souvent comme d'une prison. Mussolini a pris le pouvoir en octobre 1922, trois ans auparavant, et la tendance italienne est à l'autoritarisme. Il va très vite prendre en grippe ces hommes en soutane qui lui ont attribué un numéro de matricule, le « 38 », pour marquer ses vêtements, ses couverts, ses livres, ses cahiers, sa trousse de toilette. C'est à cette époque que naît ce sentiment de solitude qui ne le quittera plus. Seules joies pour ce garçon qui rêve de musique, il joue du piston dans la fanfare et chante dans la chorale.

En 1934, il passe le baccalauréat avec succès. À l'automne de 1935, il monte à Paris pour suivre des études de droit qui aboutiront en 1939 à l'obtention d'un diplôme de sciences politiques. Il fait son service militaire avant d'être démobilisé en 1940. De retour à Monaco, il occupe un poste de distributeur de bons de ravitaillement aux hôteliers. Il se marie en octobre 1943 avec Odette Schunck, la fille de l'administrateur du théâtre de l'Étoile à Paris. Radio Monte-Carlo l'engage comme homme à tout faire : speaker, bruiteur ou pianiste. Il commence à composer des chansons, les montre à Charles Trenet qui les juge intéressantes mais qui lui déconseille de les chanter lui-même. Édith Piaf, en revanche, l'encourage à faire la tournée des cabarets parisiens et lui prend *Les Amants de Paris* qu'elle enregistrera en 1948. Il compose, sur des poèmes de René Baër, *La Chanson du scaphandrier*, écrit ses propres textes et se produit sous le nom de Forlane.

• La vie d'artiste

En novembre 1946, il fait ses débuts au Bœuf sur le toit. Il partage l'affiche avec les Frères Jacques et le tandem Roche et Aznavour. En 1947, débarquant d'une tournée catastrophique en Martinique, il se produit chez Francis Claude au Milord l'Arsouille et crée *L'Île Saint-Louis, À Saint-Germain-des-Prés*. Renée Lebas est alors sa première interprète : *Elle tourne... la terre* ; Suzy Solidor enregistre *L'Inconnue de Londres*. Catherine Sauvage, qui popularisera ses chansons quelques années plus tard, vient le voir au Caveau de la terreur, rue de la Huchette. Ferré va au Lapin à Gill écouter Jean-Roger Caussimon et lui demande de mettre en musique son poème *À la Seine*. Leur association durera plus de trente ans et donnera plusieurs chefs-d'œuvre : *Comme à Ostende, Monsieur William, Mon Camarade, Le Temps du tango...*

Il gagne très mal sa vie et Odette, sa femme, ne peut plus supporter les incertitudes de la vie d'artiste. Ils divorcent en décembre 1950.

Il rencontre Madeleine Rabereau, qui deviendra sa deuxième épouse en 1952, et tiendra un rôle prépondérant dans l'évolution de sa carrière. Leur amour durera dix-huit ans. Il débute avec *Ça m'va* et s'achève par *Avec le temps*. Avec Madeleine, Léo fréquente les anarchistes et participe à tous les galas de soutien organisés par le journal *Le Libertaire* et la Fédération anarchiste. Il restera fidèle jusqu'au bout à l'anarchie, qu'il décrit comme la « formulation politique du désespoir », aidant à la création de Radio Libertaire et ne se produisant à Paris, les dernières années de sa vie, qu'au Théâtre libertaire de Paris près de la République (T.L.P.-Déjazet).

Madeleine lui fait abandonner ses lunettes, couper ses cheveux et quitter son piano pour se présenter debout face au public.

• Et... Basta !

En 1954, Catherine Sauvage fait de *Paris Canaille* un succès populaire et elle impose Ferré au grand public. La même année, il crée à l'Opéra de Monaco l'oratorio qu'il a composé sur *La Chanson du mal aimé* d'Apollinaire. Il passe à l'Olympia en vedette en 1955 et, au fil du temps, il devient un des personnages phares de la chanson, malgré l'avènement des yéyés, dans les années 1960, et les interdictions d'antenne qui frappent plusieurs de ses chansons : *Mon Général, Monsieur Tout-Blanc, À une chanteuse morte...* Il signe, en 1960, avec Eddie Barclay, producteur archétypique du show-business qu'il abhorre, et, l'année suivante, Juliette Gréco triomphe avec *Jolie Môme*. Il achète un château dans le Lot, adopte Pépée, un chimpanzé. En 1968, il fait sa révolution personnelle : il quitte Madeleine et part avec Marie-Christine Diaz, qu'il épousera en 1974 et avec laquelle il aura trois enfants.

Les années 1970 marquent une véritable renaissance pour Léo Ferré. Il rencontre un nouveau public jeune et adhérant à son langage et à ses idées. Il enregistre avec le groupe Zoo, et sort *C'est extra,* chanson culte qui détrône les Beatles au hit-parade et reste un de ses plus gros succès discographiques. Il enchaîne les tournées, les galas et les disques et, en 1970, enregistre l'un de ses chefs-d'œuvre, *Avec le temps*.

Il change de maison de disques, quitte Barclay pour C.B.S., C.B.S. pour R.C.A. et R.C.A. pour E.P.M., un label qu'il crée avec François Dacla, traduit par Éditions et productions musicales, mais qui signifie Et Puis Merde !

Il savoure enfin sa liberté d'artiste. En moins de dix ans, il livre quinze albums, pouvant aussi bien chanter *L'Espoir, Richard, Cette Blessure* que diriger l'Orchestre symphonique de Milan.

Il effectue sa dernière tournée en 1992, et son ultime apparition en public est pour la fête de *L'Humanité,* où il chante, avec Bernard Lavilliers, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* et *Les Anarchistes*.

En octobre, il est opéré à l'hôpital du Kremlin-Bicêtre et annule son passage parisien prévu au Grand Rex en novembre. Malade, il ne quitte plus sa maison de Toscane où la mort, qu'il a chantée si souvent, vient le chercher, laissant derrière lui l'image d'un artiste en colère qui « ... n'aimait rien de ce que l'on nous fait aimer / Et marchait seul, devant, le poing dans l'utopique » (*Quand je fumerai autre chose que des Celtiques*, 1977).

Alain POULANGES

Bibliographie

L. Ferré, *Poètes... vos papiers !,* La Table ronde, Paris, 1956
La Nuit, feuilleton lyrique, ibid., 1956
Benoît Misère (roman), Robert Laffont, Paris, 1970 ; rééd. La Mémoire et la Mer, Monaco, 2001
Testament phonographe (textes de chansons et poèmes), Plasma, 1980, rééd. La Mémoire et la Mer, 2002
La Mauvaise Graine, Édition 1, 1993, rééd. Le Livre de poche, n° 9626, 2000.
R. Belleret, *Léo Ferré, une vie d'artiste,* Actes sud, Arles, 1996
R. Belleret & J.-P. Bouteillier, *Léo Ferré, poète insurgé,* Albin Michel, Paris, 2003
J.-L. Calvet, *Léo Ferré,* Flammarion, Paris, 2003
Q. Dupont, *Léo Ferré. Vous savez qui je suis maintenant ?* (recueil d'interviews), La Mémoire et la Mer, Monaco, 2003
M. Frot, *Je n'suis pas Léo Ferré,* Fil d'Ariane éd., 2003
D. Lacout, *Léo Ferré,* éd. Sevigny, 1991
J. Vassal, *Léo Ferré l'enfant millénaire,* éd. Hors collection, Paris, 2003.
Chorus, les cahiers de la chanson, n° spéc. 44 Léo Ferré, été 2003.

Discographie

La Vie d'artiste. Les années Chant du monde (1947-1953) : « La Vie d'artiste », « À Saint-Germain-des-Prés », « Monsieur Tout-Blanc », « La Chanson du scaphandrier », « L'Inconnue de Londres », « Le Temps des roses rouges », « Le Bateau espagnol », « Monsieur William »... Livre disque long format double CD paru en 1998 chez Harmonia Mundi, présentation de Robert Belleret, textes des chansons, 34 titres, 66 pages
Les Années Odéon (1953-1958) : « Le Pont Mirabeau », « Paris Canaille », « Le Piano du pauvre », « L'Homme », « Graine d'ananar », « La Grande Vie », « Le Temps du plastique », « Pauvre Rutebeuf », « Monsieur mon passé », « Mon Sébasto », « Le Temps du tango », « La Vie moderne », « Mon Camarade »... Long box paru en 2002 chez Sony Music comprenant 62 titres enregistrés en studio plus 6 autres à Bobino en 1958
Avec le temps, (1960-1974), 14 ans de chansons. Coffret de 157 titres, 11 volumes reprenant les albums Barclay : *Ferré 64 :* « C'est l'printemps », « Franco la Muerte », « La Mélancolie »... *Verlaine et Rimbaud* (1964) ; *Chante Baudelaire* (1967) ; *Ferré 1969 :* « Madame la Misère », « Pépée », « L'Été 68 », « C'est extra », « Les Anarchistes » *; Amour Anarchie* (1970) : « Le Chien », « Poète... vos papiers ! », « La „The Nana" », « La

Mémoire et la Mer », « Le Crachat » *; La Solitude* (1971) : « Ton Style », « Dans les nights », « Le Conditionnel de Variétés » ; *Il n'y a plus rien* (1973) : « Préface », « Night and Day », « Richard » ; *Et... Basta !* (1973) ; *L'Espoir* (1974) : « Je t'aimais bien tu sais », « Les Amants tristes », « Les Souvenirs »...

Léo Ferré chante Aragon (1961), Barclay : « L'Affiche rouge », « Tu n'en reviendras pas », « Est-ce ainsi que les hommes vivent », « Elsa »...

Ferré muet... dirige (1975), CBS

La Frime, 1977, CBS : « Les Artistes », « Allende », « À vendre », « Quand je fumerai autre chose que des Celtiques »...

La Violence et l'Ennui (1980), RCA : « La Tristesse », « Words... words... words »...

Les Loubards : Léo Ferré chante Jean-Roger Caussimon (1985), RCA : « Nuits d'absence », « Avant de te connaître », « Comment ça marche ? », « Metaphysic Song »...

Francopholies : la fête à Ferré (1988), EPM, avec Nicole Croisille, Jacques Higelin, Mama Béa, Catherine Ribeiro, Paul Piché, Claude Dubois, Francis Lalanne

Les Vieux Copains (1990), EPM : « Elle tourne... la terre », « Cloclo la cloche », « Y'a une étoile », « La Chanson triste »...

Métamec (2000), La Mémoire et la Mer, 9 titres inédits sous forme de premières prises : « Le Vieux Marin », « La Méthode », « Death...death...death... », « Si tu veux tu es neuve », « Opus X »...

FERRER IBRAHIM (1927-2005)

Chanteur cubain. Orphelin à douze ans, Ibrahim Ferrer doit gagner tôt sa vie en vendant des journaux et en chantant dans la rue. Sa peau noire ne facilite pas son intégration sous le régime raciste de Batista. Après un passage furtif dans divers groupes, il finit par intégrer l'Orquesta Chepín-Chovén, ensemble majeur de Santiago, avec lequel il enregistre en 1955 *El Platanal de Bartolo*, qui lui ouvre les portes de l'Orquesta Ritmo Oriental de La Havane. Crooner à la voix romantique, passionné de boléro, il entame alors une collaboration de trois décennies avec le groupe Los Bocucos, avant de prendre, dans les années 1980, nne retraite sans gloire. À la fin des années 1990, il connaît une véritable résurrection grâce au film *Buena Vista Social Club*, que tourne l'Allemand Wim Wenders à partir de l'album homonyme enregistré en 1996 avec Compay Segundo et Rubén González.

E.U.

FERRIER KATHLEEN (1912-1953)

Introduction

La maladie ou un accident brisent parfois des parcours musicaux d'exception. Plus brève encore que celle de Dinu Lipatti (1917-1950) et de Ginette Neveu (1919-1949), la carrière de la contralto britannique Kathleen Ferrier – foudroyée à l'âge de quarante et un ans – n'aura duré qu'une petite dizaine d'années. Mais, comme eux, elle a atteint d'emblée une maîtrise, une pureté de style et une intensité émotionnelle inouïes dans des interprétations habitées qui sont entrées dans la légende. Pour Yves Bonnefoy, la voix de Kathleen Ferrier était « le lieu spirituel d'une initiation à la dimension temporelle » : « Je célèbre la voix mêlée de couleur grise / Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu / Comme si au-delà de toute forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu » (Y. Bonnefoy, *À la voix de Kathleen Ferrier*, in *Hier régnant désert*, 1958).

• « Have mercy, lord, on me »

Kathleen Mary Ferrier naît le 22 avril 1912 à Higher Walton, un village situé près de Preston (Lancashire, Angleterre), dans une famille modeste – son père est maître d'école – mais férue de musique (sa sœur aînée, Winifred, écrira la première biographie d'importance de la grande chanteuse). À l'âge de quatorze ans, Kathleen doit quitter l'école et travailler à la Poste pour aider financièrement ses parents, sans pour autant abandonner l'étude du piano, qu'elle avait commencée avant l'âge de cinq ans, et dans lequel elle excellait : en 1931, elle obtient le diplôme de Licentiate de la Royal Academy of Music de Londres. Mais elle a toujours aimé chanter, et c'est peu après son mariage, en 1935, qu'elle découvre véritablement ses possibilités vocales. 1937 est une année décisive : elle participe à un concours de musique à Carlisle, où elle remporte le premier prix de piano, mais aussi, et surtout, le premier prix de chant, ce qui la décide à embrasser la carrière de chanteuse. À partir de 1939, elle travaille sa voix avec John Ernest Hutchinson, chef d'orchestre et professeur de chant.

Le grand chef d'orchestre Malcolm Sargent l'auditionne ; enthousiasmé, il recommande Kathleen Ferrier, qui s'est établie à Londres en 1942, à la prestigieuse agence de concert Ibbs and Tillett. Elle prend alors des leçons avec le baryton écossais Roy Henderson, professeur à la Royal Academy of Music de la capitale, qui l'initie aux lieder de Schubert, de Schuman et de Brahms.

Kathleen Ferrier participe à l'effort de guerre en donnant des récitals dans les usines et les casernes, dans le cadre des tournées de « soutien moral » organisées par le Council for the Encouragement of Music ans the Arts (C.E.M.A., « Conseil pour l'encouragement de la musique et des arts ») ; son répertoire s'est étendu, avec la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe* en *si* mineur de Bach, la *Rhapsodie pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre* de Brahms, l'oratorio *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar (dans lequel elle interprète l'Ange), les *Kindertotenlieder* et *Das Lied von der Erde* de Mahler, qui deviendra une de ses interprétations emblématiques. Elle sillonne ainsi le Royaume-Uni, et établit sa notoriété. C'est à cette époque qu'elle fait la connaissance des pianistes Gerald Moore et Phyllis Spurr, qui deviendront ses fidèles accompagnateurs, ainsi que du chef d’orchestre John Barbirolli, qui deviendra l’un de ses plus proches amis et soutiens. En mai 1943, elle chante à l’abbaye de Westminster le *Messie* de Haendel aux côtés du ténor Peter Pears, interprète de prédilection et compagnon de Benjamin Britten, qui assiste au concert. Conquis, le compositeur n’hésitera pas à confier à Kathleen Ferrier l’écrasant rôle-titre de son opéra *The Rape of Lucretia*, qu’elle crée le 12 juillet 1946, lors de la réouverture du festival de Glyndebourne, sous la direction d’Ernest Ansermet, avec Joan Cross (Female Chorus) et Peter Pears (Male Chorus) à ses côtés. Cet ouvrage va immédiatement être donné en tournée à travers le Royaume-Uni puis aux Pays-Bas, à Amsterdam et à La Haye : ce seront les premières prestations de Kathleen Ferrier à l’étranger.

• « Der Abschied »

Cependant, gauche et mal à l’aise sur la scène, Kathleen Ferrier ne va pas poursuivre très longtemps sa vie d’artiste lyrique. Elle s’illustre pourtant encore dans l’Orfeo d’*Orfeo ed Euridice* de Gluck, toujours à Glyndebourne, en 1947, seul personnage qu’elle maintiendra à son répertoire – Lucretia et Orfeo constitueront donc ses deux seuls rôles scéniques. Désormais, elle se consacrera essentiellement à l’oratorio, au lied et aux partitions pour voix et orchestre. En 1947, au premier festival d’Édimbourg, Bruno Walter la dirige dans *Das Lied von der Erde*, où l’émotion la submerge dans les dernières mesures de l’*Abschied*, l’adieu qui se dissout dans le silence sur *Ewig* (« éternellement »). Les tournées se succèdent, aux États-Unis, aux Pays-Bas, en Scandinavie, ainsi qu’au Royaume-Uni, bien entendu. Elle crée *Four Poems of St. Teresa of Avila*, pour contralto et orchestre à cordes, de Lennox Berkeley (1947), et participe, au festival de Hollande, à Amsterdam, le 14 juillet 1949, à la création de *A Spring Symphony* de Benjamin

Britten – dont la partie de contralto a été écrite à son intention –, par l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam placé sous la direction d'Eduard van Beinum. La partie d'alto du *Canticle II « Abraham and Isaac »*, pour alto, ténor et piano, de Britten (créé le 21 janvier 1952, à Nottingham, au côté de Peter Pears, avec le compositeur au piano) et *The Enchantress*, pour contralto et orchestre, d'Arthur Bliss (1951) ont également été écrits à son intention. Elle se produit au festival de Salzbourg en 1949 – dans *Das Lied von der Erde*, avec Bruno Walter et Julius Patzak –, à celui d'Édimbourg en 1950 – avec Bruno Walter au clavier et à la baguette – et chante à Vienne la même année sous la direction d'Herbert von Karajan. L'essentiel des enregistrements qui ont fait sa gloire datent de cette époque. En mars 1951, elle apprend qu'elle souffre d'un cancer. Interventions et rayons épargnent pour un temps sa voix. En mai 1952, malgré des souffrances qui ne cessent de croître, elle part pour la capitale autrichienne afin d'y enregistrer, avec Julius Patzak et l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Bruno Walter, un *Lied von der Erde* qui va devenir légendaire. Le 6 février 1953, elle apparaît une ultime fois sur scène, au Covent Garden, où elle incarne Orfeo sous la direction de John Barbirolli ; vaincue par la douleur, elle n'a pu assurer que deux des quatre représentations prévues. Kathleen Ferrier s'éteint à Londres au matin du 8 octobre 1953.

• « What is life ? »

Cette « anti-diva » (pour reprendre le titre du remarquable documentaire de Suzanne Philips), qui ne peut être considérée comme un phénomène purement vocal, possédait une vraie voix de contralto évoluant sans effort sur une large tessiture de deux octaves (du *sol*^{2} au *sol*^{4}). Un timbre somptueux, profond et coloré, une expressivité naturelle, une très fine sensibilité ainsi qu'une saisissante sobriété la rendent sans égale dans le répertoire qu'elle s'était choisi. Et ce répertoire, c'est d'abord celui de l'oratorio, tant prisé par le public britannique, avec des arias signées Bach, Haendel et Elgar qu'elle grave sous la direction d'Adrian Boult et Malcolm Sargent.

Enregistrée sur le vif en 1950, elle intervient, à la fois noble et pudique, dans une *Messe* en *si* et une *Passion selon saint Matthieu* que dirige Herbert von Karajan. C'est du festival de Hollande que nous vient l'écho de son saisissant Orfeo capté en public sous la baguette de Charles Bruck en 1951 (la production d'*Orfeo ed Euridice* du festival de Glyndebourne de 1947 sous la direction de Fritz Stiedry n'a donné lieu qu'à un enregistrement abrégé). Mahlérienne mythique, elle lègue d'insurpassables visions des *Kindertoten Lieder* (Bruno Walter avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1949 ; Otto Klemperer avec le Concertgebouw d'Amsterdam, lors d'un concert public de 1951), de *Das Lied von der Erde* (avec Set Svanholm et l'Orchestre philharmonique de New York dirigé par Bruno Walter en 1948 ; avec Julius Patzak et l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Bruno Walter en 1952 ; avec Richard Lewis et le Hallé Orchestra sous la baguette de John Barbirolli en 1952), de la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* (avec Jo Vincent et le Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Otto Klemperer, lors d'un concert public de 1951), ainsi que trois des cinq *Rückert Lieder* (avec l'Orchestre philharmonique de Vienne et Bruno Walter, 1952). Brahmsienne non moins remarquable, elle nous offre des interprétations magiques de la *Rhapsodie pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre* (Orchestre philharmonique de Londres dirigé par Clemens Krauss, 1947 ; Orchestre philharmonique d'Oslo dirigé par Erik Tuxen, 1949 ; Orchestre symphonique de la Radio danoise dirigé par Fritz Busch, lors d'un concert public à Copenhague, le 6 octobre 1949), des *Quatre Chants sérieux* opus 121, où elle est accompagnée au piano par John Newmark (1950), sans oublier une contribution tendre et souriante dans les *Liebeslieder Walzer* opus 52, et les *Neue Liebeslieder-Waltzer*, opus 65, où elle retrouve notamment Julius Patzak et Irmgard Seefried (1951). Celle qui, selon Bruno Walter, avait « le charme d'une enfant et la dignité d'une lady, à la fois fille de la campagne et prêtresse », nous a également laissé de somptueuses séances de lieder : Schubert, Brahms, Schumann – il nous reste, enregistré au festival d'Édimbourg de 1949, avec Bruno Walter au piano, une remarquable version du *Frauenliebe und -leben* (*L'Amour et la vie d'une femme*), qui semble avoir été composé pour elle – s'enchaînent dans des récitals souvent ponctués par l'irrévérence malicieuse de chansons populaires anglaises.

Pierre BRETON

Bibliographie

P. Campion, *Ferrier : a Career Recorded*, Julia MacRae, Londres, 1992 (avec des contributions de Dame Janet Baker et de Winifred Ferrier ; discographie extrêmement détaillée), nouv. éd. Thames Publishing, Londres, 2005

N. Cardus, « Kathleen Ferrier », in *Gramophone Record Review*, pp. 974-975, 1027-1028, 1957 (avec une discographie établie par F. F. Clough et G. J. Cuming)

N. Cardus dir., *Kathleen Ferrier : a Memoir*, Hamish Hamilton, Londres, 1954, 2e éd. 1969 (six remarquables contributions de proches de Kathleen Ferrier – John Barbirolli, Benjamin Britten, Neville Cardus, Roy Henderson, Gerald Moore et Bruno Walter –, avec une discographie)

J. Culshaw, *Putting the Record Straight : the Autobiography of John Culshaw*, Secker & Warburg, Londres, 1981

W. Ferrier, *The Life of Kathleen Ferrier*, Hamish Hamilton, 1955 (une biographie attachante, par la sœur de Kathleen)

C. Fifield dir., *Klever Kaff. Letters and Diaries of Kathleen Ferrier*, Boydell Press, Woodbridge, 2003 (recueil de lettres)

M. Leonard, *Kathleen : the Life of Kathleen Ferrier, 1912-1953*,

Hutchinson, Londres, 1988 (sans doute la meilleure biographie de Kathleen Ferrier, avec la contribution de Winifred Ferrier)
B. MAILLIET LE PENVEN, *La Voix de Kathleen Ferrier : essai*, Balland, Paris, 1997
C. RIGBY, *Kathleen Ferrier : a Biography*, Robert Hale, Londres, 1955 (biographie controversée et contestée sur certains points, mais iconographie originale)
J. SPYCKET, *Kathleen Ferrier*, Payot, Lausanne, 1990, nouv. éd. *La Vie brève de Kathleen Ferrier*, Fayard 2003 (biographie en français très documentée, remarquable iconographie)
J. B. STEANE, *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, Duckworth, Londres, 1974 ; *Singers of the Century*, pp. 61-65, *ibid.*, 1996.

Vidéographie

Kathleen Ferrier. An Ordinary Diva, réalisation de Suzanne Phillips pour la B.B.C. (2004), DVD et CD audio Decca 074 3067.

Discographie complémentaire

J.-S. BACH, *Messe en si mineur*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Walther Ludwig, Alfred Poell, Paul Schöffler, Orchestre symphonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (1950) ; avec Suzanne Danco, Peter Pears, Bruce Boyce, Norman Walker, B.B.C. Chorus, Boyd Neel Orchestra, direction George Enesco (1951) ; *Passion selon saint Matthieu*, avec Irmgard Seefried, Walther Berry, Otto Edelmann, Orchestre symphonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (1950).
Airs de Bach et de Haendel (en anglais), Orchestre philharmonique de Londres, direction Adrian Boult (1952).
L. BERKELEY, *Four Poems of St. Teresa of Avila*, avec A. Goldsborough (1948).
Lieder de Brahms, Schubert et Schuman, avec Bruno Walter au piano (festival d'Édimbourg 1949) ; avec Phyllis Spurr, John Newmark ou Benjamin Britten au piano (1947, 1949, 1950, 1952).
B. BRITTEN, *The Rape of Lucretia*, rôle-titre, avec Peter Pears (Male Chorus), Joan Cross (Female Chorus), Owen Brannigan (Collatinus), English Opera Group Orchestra, direction Reginald Goodall (1946) ; *Spring Symphony*, avec Peter Pears et Jo Vincent, direction Eduard van Beinum (1949)
E. CHAUSSON, *Poème de l'amour et de la mer*, Hallé Orchestra,

direction John Barbirolli (1951)
E. ELGAR, *Land of Hope and Glory* (extraits), Hallé Orchestra, direction John Barbirolli (1951).
Arias de Greene et Haendel, avec Gerald Moore au piano (1944-1945).
Arias et lieder de Haendel, Purcell, Wolf..., avec Phyllis Spurr au piano (1949).

FERROUD PIERRE-OCTAVE (1900-1936)

Le compositeur français Pierre-Octave Ferroud naît le 6 janvier 1900 à Chasselay, près de Lyon. Très jeune, il travaille le piano avec sa mère, qui avait été l'élève des pianistes et pédagogues Félix Le Couppey et Antoine-François Marmontel. Il entreprend des études scientifiques à l'université de Lyon mais sa rencontre avec Édouard Commette, organiste à la primatiale Saint-Jean de Lyon, qui sera son professeur d'harmonie, change l'orientation de sa carrière : il deviendra compositeur. Durant son service militaire, effectué à Strasbourg, il étudie le contrepoint avec Marie-Joseph Erb et la composition avec Guy Ropartz. Puis il se perfectionne au Conservatoire de Lyon auprès de Georges-Martin Witkowski et de Florent Schmitt, qu'il considère comme le plus proche de ses aspirations musicales et dont il va devenir l'ami et le disciple (il publiera en 1927 un ouvrage sur ce dernier, *Autour de Florent Schmitt*). En 1923, il s'installe à Paris, où il devient critique musical (*Paris-Soir*, *Musique et Théâtre*, *Chantecler*).

Très vite, Pierre-Octave Ferroud s'affirme comme l'un des créateurs les plus doués de sa génération. Malgré une vie écourtée par un accident d'automobile survenu près de Debrecen, en Hongrie, le 17 août 1936, il laisse une œuvre qui touche tous les genres avec une égale réussite. Son catalogue comporte des pièces pour piano – *Trois Études* (1918-1923) ; la suite *Au parc Monceau* (1921), qui établit sa réputation et qui sera orchestrée par la suite ; *Prélude et forlane* (1922) ; *Types* (1924) ; *Sonatine* (1928) ; *Tables* (1931) –, des mélodies – *À contrecœur* (1923-1925) ; *Cinq Poèmes* *de Paul-Jean Toulet* (1927) ; *Trois Poèmes de Paul Valéry* (1929) ; *Trois Chansons de Jules Supervielle* (1932) ; *Trois Poèmes intimes de Goethe* (1932) –, trois ballets – *Le Porcher*, qui connaît un grand succès lors de sa création à Paris, par les Ballets suédois, le 15 novembre 1924 ; *Jeunesse* (1933) et *Vénus ou l'équipée planétaire* (1935) –, un opéra bouffe d'après Tchékhov, *Chirurgie*, donné le 20 mars 1928 à Monte-Carlo. Dans son œuvre pour orchestre se détachent *Sarabande* (1920-1926), le poème symphonique *Foules* (1922), *Sérénade* (1929) et, surtout, la *Symphonie en la* (1930), commande de Serge Koussevitzky pour l'Orchestre symphonique de Boston, qui la crée à Paris le 8 mars 1931, sous la direction de Pierre Monteux. Mais c'est dans la musique de chambre que, selon Claude Rostand, Ferroud « semble avoir le mieux réalisé ses principes théoriques d'art objectif, sans d'ailleurs aller jusqu'à l'abstraction » : *Sonate pour violon et piano* (1928-1929) ; *Sonate pour violoncelle et piano* (1932) ; *Trio d'anches*, pour hautbois, clarinette et basson (1933) ; *Quatuor à cordes* (1934).

Le style de Ferroud reflète une nature contrastée oscillant entre une froide objectivité et une généreuse expressivité lyrique. Son langage est ainsi un curieux mélange de rudesse et de tendresse que magnifient ses dons remarquables d'orchestrateur. La volupté austère du contrepoint rivalise avec l'hédonisme d'un univers harmonique ne reniant ni la somptuosité ni l'opulence. Et, parmi les qualités d'une écriture avant tout rigoureuse, qui place l'harmonie au service du contrepoint – « C'est par le contrepoint que la musique atteint à cet universel dont elle est la langue, l'harmonie gardant toujours une couleur nationale », affirmait-il –, il faut aussi relever un sens dramatique inné, un goût prononcé pour le sarcasme (par exemple dans son opéra bouffe *Chirurgie*), une élégance et une vivacité quasi aristocratiques, un souffle structurel peu commun : sa

Symphonie en la représente à cet égard une des plus puissantes architectures sonores qu'ait vu éclore l'entre-deux-guerres. Ne reniant pas les accents rythmiques abrupts, voire brutaux (comme dans son unique quatuor à cordes), sa musique sait se faire cajoleuse, tendre, lyrique, fantasque, rêveuse, sans jamais renoncer cependant à la vigueur d'une intelligence contrapuntique aussi aiguë que savante.

Infatigable animateur de la vie musicale, Pierre-Octave Ferroud a joué un rôle prépondérant dans la diffusion de la musique de son temps en fondant en 1932, avec quelques amis compositeurs – Henry Barraud, Jacques Ibert, Emmanuel Bondeville, Marcel Mihalovici, Jean Rivier, Henri Tomasi... –, la société Le Triton, consacrée à l'exécution de la musique de chambre contemporaine. Celle-ci donnera les premières auditions d'œuvres d'Albert Roussel, Béla Bartók, Bohuslav Martinů, Leoš Janáček, Luigi Dallapiccola, Anton von Webern, Olivier Messiaen...

Alain FÉRON

Bibliographie

R. MELKIS-BIHLER, *Pierre-Octave Ferroud (1900-1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main, 1995
C. ROSTAND, *Pierre-Octave Ferroud*, Paris, 1958.

FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH (1784-1871)

Né à Mons, élève de Rey (harmonie), de Boieldieu et de Pradher (piano), professeur et bibliothécaire au Conservatoire de Paris, Fétis fonde, en 1827, les « concerts historiques » et la *Revue musicale*. En 1833, il devient directeur du Conservatoire de Bruxelles et maître de chapelle de Léopold I^{er} ; il vivra en Belgique jusqu'à sa mort. Quoique importante (quatre opéras, trois symphonies, pièces pour piano et musique de chambre), son œuvre de compositeur est peu intéressante. Son œuvre théorique est d'une autre valeur. Outre quantité de petits ouvrages pédagogiques (solfèges, méthodes de chant, de piano, de composition), son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844), faisant suite au *Traité du contrepoint et de la fugue* (1824), est d'une grande importance. Fétis s'est attaché, entre autres choses, à montrer que l'harmonie n'est pas statique, donnée une fois pour toutes par des lois naturelles, mais qu'elle se constitue et évolue selon des tendances d'origine culturelle : idée fort moderne et audacieuse en son temps. Fétis aurait voulu composer une vaste encyclopédie de la musique, réunissant en un système général et rationnellement structuré l'ensemble des connaissances musicales. Du moins le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, publié en 1832 comme préface à sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, esquisse-t-il cette synthèse et fait regretter que la mort ait empêché l'achèvement de son *Histoire générale de la musique* ; les parties complètement rédigées montrent une remarquable tentative d'élargir la vision de l'histoire musicale, d'y intégrer les musiques non occidentales et l'ethnographie. Sa *Biographie universelle...* (8 vol., 1re éd., Bruxelles, 1837-1844 ; 2e éd. rev. et compl., Paris, 1860-1865) n'est certes pas exempte de défauts, d'erreurs et de lacunes. Elle constitue néanmoins, en langue française, le premier ouvrage de cette ampleur, utilisant toutes les ressources de la critique, et demeure précieuse comme source d'informations, en particulier sur les musiciens français.

Un des grands mérites de Fétis aura été, dans les « concerts historiques » qu'il fonde, de révéler à la génération de 1830 maint chef-d'œuvre musical de la Renaissance. Avec les musiciens de son temps, il aura la main moins heureuse : Fétis est allé jusqu'à corriger les imperfections et les erreurs qu'aperçoit son œil d'aigle dans les partitions, estimables mais négligées quant à l'observation des règles, d'un musicien nommé Beethoven. Ce sera Berlioz qui se donnera « l'âcre douceur de venger Beethoven » (*Mémoires,* XLIV) : dans le « monodrame » parlé, et entrecoupé de musique, de son *Lélio* (1832), Berlioz fait « maudire » Fétis en pleine salle de concert par l'acteur Bocage qui, au nom de Lélio, dénonce « ces tristes habitants du temple de la Routine [...], ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans [...], ces vieux libertins qui ordonnent à la musique de les caresser [...], ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent corrections, et perfectionnements pour lesquels, disent-ils, il faut beaucoup de goût ».

Philippe BEAUSSANT

FEUERMANN EMANUEL (1902-1942)

Introduction

Par sa stature et son aura, Pablo Casals (1876-1973) a quelque peu éclipsé deux autres authentiques génies du violoncelle nés au tout début du xx^{e} siècle, Emanuel Feuermann et Gregor Piatigorsky (1903-1976). Plus sans doute que Casals, Feuermann a pourtant révolutionné la technique de son instrument, à un point tel que l'on a pu dire de lui qu'il était le premier violoncelliste à avoir joué avec l'aisance d'un violoniste.

• Le génie foudroyé

Emanuel Feuermann naît le 22 novembre 1902 à Kolomea (Kolomyja en polonais), en Galicie, province qui appartient alors à l'Empire austro-hongrois (cette ville est aujourd'hui Kolomyya, en Ukraine). Il commence ses études musicales avec son père, qui joue du violon et du violoncelle. Enfant prodige du violon, son frère aîné, Zigmund Feuermann (1900-1952), interprète à onze ans à peine des concertos sous la direction d'Arthur Nikisch et de Felix Weingartner ; il se produira ultérieurement avec son frère cadet, notamment dans le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms. À Vienne, où sa famille se fixe en 1908, Emanuel travaille en privé avec Anton Walter. À neuf ans, il prend des leçons avec Friedrich Buxbaum, premier violoncelliste de l'Orchestre philharmonique de Vienne et membre du prestigieux Quatuor Rosé.

En 1912 se produit un événement décisif pour l'orientation de sa carrière : il entend Casals lors de ses débuts à Vienne. Il donne son premier concert public en février 1914, jouant le *Deuxième Concerto pour violoncelle* de Joseph Haydn avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Weingartner : il n'a que onze ans. Très vite, il va se perfectionner au Conservatoire de Leipzig (1917-1919) auprès de l'incontournable Julius Klengel, qui forme à cette époque l'élite de l'école allemande du violoncelle : Paul Grümmer, futur membre du Quatuor Busch et maître de Nikolaus Harnoncourt, Ludwig Hoelscher, qui jouera en trio avec le pianiste Walter Gieseking et le violoniste Gerhard Taschner, Alfred Wallenstein, qui sera violoncelle solo de l'Orchestre symphonique de Chicago puis de l'Orchestre philharmonique de New York, et Gregor Piatigorsky, son cadet de quelques mois. En 1919, Feuermann est engagé comme violoncelle solo à l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, devient professeur au Conservatoire de cette ville et entre dans le Quatuor du Gürzenich ; il remplace à ces postes le grand Friedrich Grützmacher.

De retour à Vienne en 1923, Feuermann développe sa carrière de soliste, qui s'étend rapidement au monde entier. C'est en mai 1928 et en octobre 1929 qu'il réalise, en deux sessions, ce qui est considéré comme le premier enregistrement commercial du *Concerto pour violoncelle* de Dvorák, avec Michael Taube à la tête de la Staatskapelle de Berlin. Professeur de violoncelle à la Hochschule für Musik de Berlin (1929-1933), où il succède à Hugo Becker, il forme en 1929, avec Joseph Wolfsthal (violon) et le compositeur Paul Hindemith – par ailleurs remarquable altiste –, un trio à cordes qui restera l'un des plus célèbres du xx^e^ siècle. Szymon Goldberg remplacera Wolfsthal à la mort de ce dernier, en 1931 ; c'est cette formation qui crée le 17 mars 1933 le *Deuxième Trio pour violon, alto et violoncelle* de Paul Hindemith. La profonde amitié qui lie Feuermann à Hindemith prendra malheureusement fin en 1940, lorsque le compositeur allemand confiera la création de son *Concerto pour violoncelle* – pourtant écrit pour Feuermann – à Piatigorsky. Feuermann, qui est juif, est déchu de toutes ses fonctions par les nazis en 1933. Il effectue ses débuts à New York le 2 janvier 1935, jouant le *Deuxième Concerto pour violoncelle* de Haydn avec l'Orchestre philharmonique symphonique de New York sous la direction de Bruno Walter. Il se fixe en Suisse, à Zurich (1937-1938), puis émigre aux États-Unis, où il arrive en octobre 1938. En 1939, il enregistre au côté de Jascha Heifetz une version historique du *Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms avec Eugene Ormandy à la tête de l'Orchestre de Philadelphie. En 1941, il est nommé professeur au Curtis Institute of Music de Philadelphie. Il est à cette époque le partenaire régulier d'un prestigieux trio où le violon est tenu par Heifetz et le piano par Arthur Rubinstein ; ce trio grave en 1941 des versions fameuses de trios pour piano, violon et violoncelle de Beethoven (*Septième Trio « L'Archiduc »*), Schubert (*Premier Trio*) et Brahms (*Premier Trio*). Feuermann choisit la nationalité américaine quelques mois avant qu'une mort prématurée lors d'une intervention chirurgicale bénigne, le 25 mai 1942 à New York, ne mette un terme à un parcours artistique qui n'avait pas encore atteint son apogée. Feuermann, qui a notamment joué sur un David Tecchler, un Montagnana et un Stradivarius de 1727, le « De Munck », a créé le *Concerto pour violoncelle et orchestre de chambre* de Ernst Toch (1925) et la *Rapsodie pour violoncelle et orchestre* de Jean Rivier (1928). Parmi ses élèves figurent le Japonais Hideo Saito, la Britannique Florence Hooton, les Américains George Neikrug, Bernard Greenhouse – cofondateur, en 1955, du Beaux Arts Trio, auquel il appartiendra jusqu'en 1989 –, Claus Adam – membre du

Quatuor Juilliard de 1955 à 1974 – et l'Américaine d'origine canadienne Zara Nelsova.

• Élégance et sensibilité

Doté de moyens réellement exceptionnels, Emanuel Feuermann impressionne avant tout par la sobriété de son phrasé, l'élégance de sa sonorité et le naturel de sa respiration musicale. En dehors des œuvres déjà citées, on retiendra encore, dans son legs discographique, la *Première Sonate pour violoncelle et piano* de Brahms (avec Theo van der Pas, 1934), le poème symphonique *Don Quichotte* de Richard Strauss avec Arturo Toscanini à la tête de l'Orchestre symphonique de la N.B.C. (1938), *Schelomo* de Ernest Bloch avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette de Leopold Stokowski (1939), la *Sérénade pour trio à cordes* de Ernst von Dohnányi et le *Divertimento « Puchberg »*, K 563, pour violon, alto et violoncelle, de Mozart (avec Heifetz et l'altiste William Primrose, 1941), ainsi que plusieurs enregistrements du *Deuxième Concerto pour violoncelle*, en *ré* majeur, de Joseph Haydn. On y retrouvera la franchise des attaques, la virtuosité des traits et la solidité de construction qui donnent à son jeu un caractère étonnement moderne, mais aussi un tempérament de feu et une très fine sensibilité qui lui valent d'occuper une place de premier plan dans l'histoire de son instrument.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. BUNTING, *Essay on the Craft of Cello Playing*, Cambridge Univ. Press, New York, 1982
M. CAMPBELL, *The Great Cellists*, North Trafalgar Square Publishing, North Pomfret (Vermont), 1989
E. M. ENNULAT, *Arnold Schoenberg Correspondence : a Collection*

of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, and Olin Downes, Scarecrow Press, Metuchen (N.J.), 1991

S. W. ITZKOFF, *Emanuel Feuermann, Virtuoso : a Biography*, Univ. of Alabama Press, Tuscaloosa (Alabama), 1979, 2e éd. Reimund-Maier-Verlag, Schweinfurt, 1995

J. SAMUELS, « A Complete Discography of the recordings of Emanuel Feuermann », in *Journal of the Association for Recorded Sound Collections*, vol. XII, nº 1-3, pp. 33-77 et 196-239, 1980.

FIELD JOHN (1782-1837)

Pianiste et compositeur irlandais, né à Dublin, probablement le 26 juillet 1782 (il est baptisé le 5 septembre 1782), mort le 23 janvier 1837 à Moscou. Ses nocturnes pour piano – terme qu’il est le premier à utiliser, pour l’une de ses pièces, en 1812 – exerceront une grande influence sur Chopin.

John Field apprend la musique d’abord dans son foyer, auprès de son père et son grand-père, puis à Londres, auprès de Muzio Clementi, qui l’emploie comme démonstrateur et vendeur de pianos en échange de ses leçons. John Field accomplit sous sa férule de rapides progrès et, en 1802, l’accompagne à Paris, puis en Allemagne et en Russie. Ses talents de pianiste et de compositeur sont bientôt reconnus, et il s’établit en 1803 en Russie, où il jouira pendant un temps d’une position de professeur apprécié et en vogue. Field fera de grandes tournées en Europe pendant les trente années suivantes. Il passe pour être l’un des premiers pianistes à avoir développé l’utilisation de la pédale *forte,* à la fois dans les indications portées sur ses compositions et dans ses interprétations au piano.

John Field est l’un des premiers virtuoses du piano et il s’affirme, par son style et par sa technique, comme un étonnant précurseur de Chopin. Le compositeur est au sommet de son art dans les pièces courtes, où son invention mélodique et ses intentions expressives s’expriment mieux que dans les œuvres de plus grande ampleur, comme ses sept concertos pour piano ou ses quatre sonates pour piano.

E.U.

FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)

Soprano catalane dont la voix est intimement associée au renouveau de la musique ancienne, Montserrat Figueras a su faire revivre, en près de quarante années de carrière, un vaste répertoire qu'elle a personnellement contribué à tirer de l'oubli. Son rayonnement sur la scène musicale internationale est inséparable de celui de son mari et partenaire artistique, le gambiste et chef de chœur catalan Jordi Savall.

Née le 15 mars 1942 à Barcelone dans une famille de mélomanes, Montserrat Figueras étudie très tôt le chant et s'intéresse aux traditions musicales. Au conservatoire de Barcelone, elle fait connaissance de Jordi Savall et ils participent aux travaux de l'ensemble Ars Musicae, qui joue un rôle important dans le regain d'intérêt pour la musique ancienne. Leur formation musicale trouve son couronnement lorsqu'en 1968 – année de leur mariage – ils intègrent tous deux la Schola Cantorum de Bâle (Suisse), alors à la pointe du mouvement de redécouverte des sources musicales européennes. En 1974, Jordi Savall est choisi pour y succéder, au poste de professeur de viole, à son maître August Wenzinger. C'est là qu'avec Montserrat Figueras, le luthiste américain Hopkinson Smith et le bassoniste-flûtiste-percussionniste argentin Lorenzo Alpert, il fonde son premier ensemble, Hespèrion XX (devenu Hespèrion XXI en l'an 2000).

Le premier disque d'Hespèrion XX explore les musiques juives et chrétiennes de l'Espagne entre 1450 et 1550, et l'ensemble intègre très tôt à son répertoire la tradition mozarabe. C’est le début d’une enthousiasmante entreprise de redécouverte des musiques italiennes et ibériques, du Moyen Âge à l’époque baroque. Concerts et enregistrements se succèdent à un rythme soutenu. Ils sont marqués pour Montserrat Figueras par d’éclatants succès comme le *Lamento della Ninfa* de Monteverdi et l’anonyme *Cant de la Sibil.la*, un drame liturgique catalan du XIV^e^ siècle traditionnellement chanté la veille de Noël.

Aussi à l’aise dans les mélodies populaires que dans les formes savantes, Montserrat Figueras donne à tout ce qu’elle chante un air de spontanéité et de naturel qui allie sans hiatus sens dramatique et fantaisie jaillissante. En toutes circonstances, elle fait entendre, comme le soulignera le titre d’un disque bien postérieur, la « voix de l’émotion » plutôt que la rigueur académique.

À la fin des années 1980, Montserrat Figueras et Jordi Savall créent deux nouveaux ensembles, La Capella Reial de Catalunya (1987), dédiée aux musiques vocales méditerranéennes, et Le Concert des Nations (1989), qui se consacre à la musique baroque. En 1991, le succès du film d’Alain Corneau *Tous les matins du monde*, où la musique du Concert des Nations joue un rôle essentiel, élargit leur audience et fait du duo Savall-Figueras un couple star de la musique ancienne. Tous deux créent en 1998 leur propre maison de production de disques, Alia Vox. Dans les années 2000, ils poussent jusqu’au Proche-Orient musulman leur goût du dialogue des cultures et associent à leurs ensembles de nombreux musiciens invités, parmi lesquels leurs enfants, Arianna (voix et harpe) et Ferran (voix et théorbe) Savall. La personnalité de Monserrat Figueras est particulièrement présente dans le disque *Ninna Nanna* (2002), consacré à des berceuses anciennes. Elle y revisite les traditions musicales les plus diverses au service de ce qu’elle définit elle-même comme « un espace de profonds symboles ancestraux où la musique et la parole sont un lien de pure émotion et d'authenticité ». Montserrat Figueras s'éteint le 23 novembre 2011, à Barcelone.

E.U.

FILLEUL NICOLAS (1537 ?-apr. 1584)

Né à Rouen d’une famille de petite noblesse, Nicolas Filleul est un homme de théâtre. En 1563 il fait représenter au collège d’Harcourt une tragédie intitulée *Achille*, selon la mode du temps, dans les établissements scolaires. En 1566, le cardinal de Bourbon, archevêque de Rouen et puissant personnage, le charge de composer les *Théâtres* de Gaillon à l’occasion d’un séjour du roi Charles IX dans ce château normand aménagé à l’italienne. Des personnages en costumes récitent quatre églogues dans un grand pavillon du parc. L’éloge de Charles IX est le sujet de deux de ces idylles, *Les Naïades*, plainte de nymphes éprises du roi, et *Téthys*, où cette déesse voit monter au firmament la gloire de la dynastie française. Mais les deux autres sont inspirées par les troubles contemporains, par la misère des bergers et du royaume, ou par la mort d’Antoine de Bourbon, tué au siège de Rouen en 1562. Poésie d’imitation, qui porte la marque de Ronsard, de Virgile ou de Sannazaro, mais avec une douceur sentimentale et musicale propre à Filleul. Le paysage normand est recréé par cette rêverie. Quant à la *Lucrèce*, également jouée à Gaillon, elle contribue à introduire dans notre littérature le genre de la tragédie régulière à l’antique, en cinq actes qui s’achèvent par le suicide de l’héroïne, selon le récit de Tite-Live. Tragédie sans tragique, où les emprunts au théâtre de Sénèque nourrissent le *pathos*, et instaurent parfois un ton forcené grâce aux procédés de rhétorique. Moins scolaire et plus subtile, *Les Ombres*, pastorale dont les principaux personnages, la bergère Mélisse et la Naïade Clion, incarnent le refus de l’amour par peur de souffrir.

Cette longue élégie presque dépourvue d’intrigue est d’une mélancolie voluptueuse qui pénètre la nature et qui exprime avec raffinement l’attrait du passé ou du refuge arcadien, comme dans les églogues.

Poète officiel, Filleul va aussi collaborer avec la Pléiade, ou composer à l’intention de Catherine de Médicis. En 1568, il lui dédie le *Vœu à la Royne*, un discours en vers sur le thème de la lutte contre l’ignorance. Il est aumônier royal sous Henri III, et peut-être au début du règne de Henri IV. Si l’on ignore la date de sa mort, il est désormais vraisemblable qu’il a composé le livret du fameux *Ballet comique de la Reine*, ce spectacle monté en 1581 pour les noces du duc de Joyeuse et conçu par Balthazar de Beaujoyeulx. Cette œuvre complète, comprenant poésie dramatique, danse, musique, était dotée d’une portée politique : les Olympiens y restaurent la concorde menacée par l’enchanteresse Circé et par les forces du chaos, et le ballet final transpose l’harmonie céleste dans le monde terrestre. La cour y apparaît comme un lieu magique où s’ordonnent et se complètent les quatre éléments et les puissances du cosmos. Autour du centre constitué par la personne royale sont regroupés différents lieux, et la machinerie en particulier manifeste les échanges entre la terre et le ciel. La mise en scène a donc valeur de rituel, et une sorte d’initiation par l’épreuve aboutit à une délégation de pouvoir : après la défaite de Circé, Mercure et Minerve confèrent à Henri III toute « puissance de commander ». Outre le style de Filleul, on retrouve dans ce livret certaines constantes des *Théâtres*, les conséquences funestes du désir, thème commun à *Lucrèce*, aux *Ombres* et au règne de Circé dans le *Ballet comique*, ou le goût des visions nautiques, par exemple les cortèges de Tritons et de Naïades, qui prendront par la suite une telle place dans les fêtes. Ces variations poétiques destinées à séduire un public de cour — le *Ballet* fut représenté au Louvre — sont plus importantes que l’intrigue même, la libération des prisonniers de Circé. Ainsi par l’intermédiaire de Nicolas Filleul, le genre du ballet de cour et les débuts de l’opéra français sont en rapport étroit avec la pastorale.

Françoise JOUKOVSKY

FINCK HEINRICH (1445-1527)

Un des grands polyphonistes allemands. Son élève Thomas Stoltzer (1480 env.-env. 1526) et le Suisse Ludwig Senfl (1488-1543) mis à part, aucun maître allemand d'importance n'avait avant Finck écrit dans le style vocal qui était alors en honneur en Europe occidentale et où excellaient les Franco-Flamands et les Italiens. Son style pourrait être situé entre celui d'Ockeghem et celui de Josquin. Prêtre, il vécut plusieurs dizaines d'années comme chantre et maître de chapelle à Cracovie, à la cour des rois de Pologne : Jean-Albert I^er^ (1492), Alexandre (1501) et Sigismond (1506). Il remplit la même fonction, de 1510 à 1514, à la chapelle du duc de Wurtemberg à Stuttgart, puis au service du duc Ulrich et de sa femme, Sabine de Bavière. En 1519, il est compositeur attitré du chapitre de la cathédrale de Salzbourg, près du prince-archevêque Matthäus Lang. L'année de sa mort, au couvent des Écossais de Vienne, il venait de recevoir le poste envié de maître de chapelle du futur empereur Ferdinand I^er^.

On connaît de lui six messes ou fragments de messe (toujours sur cantus firmus), quarante motets, vingt-huit hymnes et trente-huit *Deutschelieder*, lesquels figurent parmi ses meilleures compositions.

Retenons le nom de deux de ses élèves ou continuateurs : Johann Zanger (1517-1587) et Rupert Unterholzer (né vers 1505-1510). À signaler que son petit-neveu, Hermann Finck (1527-1558), musicien de Ferdinand I^er^, écrira un ouvrage didactique important, *Practica Musica* (Wittenberg, 1556).

Pierre-Paul LACAS

FIOCCO JOSEPH HECTOR (1703-1741)

Huitième des onze enfants nés d'un second mariage du compositeur d'origine italienne Pierre Antoine Fiocco (Pietro Antonio Fiocco, né à Venise en 1653, s'établit au début des années 1680 à Bruxelles, où il meurt en 1714), Joseph Hector Fiocco naît à Bruxelles le 20 janvier 1703. Organiste et claveciniste, son nom est mentionné dès 1726 parmi les membres de la chapelle ducale de Bruxelles, dirigée par son demi-frère Jean-Joseph Fiocco. En 1729 ou 1730, il est promu sous-maître de cette institution. En août 1731, il est nommé maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers, où il succède à Willem de Fesch. Six ans plus tard, en mars 1737, il revient à Bruxelles, comme maître de chapelle de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort, qui survient à Bruxelles le 21 juin 1741.

Joseph Hector Fiocco publie en 1730 un très intéressant recueil de pièces pour clavecin, où se manifeste l'influence de François Couperin. Cependant, sa production se concentre en musique sacrée. Il est l'auteur de nombreux motets pour chœur à quatre voix ou pour solistes et de neuf *Leçons de ténèbres* pour soprano solo, violoncelle et basse continue, remarquables pour leur synthèse réussie entre les styles italien et français.

Mais Joseph Hector Fiocco a principalement laissé son nom dans l'histoire de la musique grâce à ses trois messes concertantes. Si deux d'entre elles, pour chœur à quatre voix et quatre instruments, se singularisent par leur plasticité et leur subtil équilibre stylistique, son œuvre maîtresse est l’admirable *Missa solemnis* en *ré* majeur, pour sept voix et sept instruments : on y trouve un souffle et une grandeur qui évoquent de façon troublante Haendel (mais il n’a pas été possible d’établir si Fiocco avait eu connaissance des œuvres de l’auteur du *Messie*). Selon le type de la messe-cantate (qui est celui de la *Messe* en *si* mineur de Jean-Sébastien Bach), les versets y sont traités comme des morceaux autonomes – le Gloria contient ainsi sept épisodes et le Credo se divise en pas moins de douze sections – où alternent soli et chœurs. L’originalité de cette page réside tout autant dans sa structure formelle que dans son écriture. Le traitement de tonalités contrastées (le plan tonal use fréquemment du ton relatif mineur mais aussi de tons voisins agréablement variés), la diversité des formations instrumentales (dont témoigne l’étonnant Crucifixus pour trois voix de basse accompagnées par deux violoncelles et un basson), la richesse rythmique (chœur vertical du premier Kyrie, homorythmie du dernier Kyrie, duo virtuose pour soprano et ténor dans le Laudamus te du Gloria, polyphonie austère du Gratias agimus, rythme de menuet du trio accompagné par deux flûtes du Domine Deus, ritournelle italianisante et vocalises du dernier chœur de ce même Gloria...), l’évidence des profils thématiques, l’expressivité mélodique, les étonnantes modulations de cette œuvre placent Joseph Hector Fiocco parmi les grands maîtres de son temps.

Alain FÉRON

FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)

L’Amérique l’avait adopté comme l’un des représentants les plus authentiques du piano tchèque. Né à Napajedla, le 11 février 1912, Rudolf Firkušný fait ses études musicales à Brno, dans la classe de Růzena Kurzová au conservatoire (1920-1927) et à l’université. Parallèlement, il travaille la composition avec Janáček dès 1919. En 1922, il joue le *Concerto du couronnement* de Mozart à Prague. Mais ses débuts d’enfant prodige furent vite oubliés pour lui permettre d’acquérir une solide formation : au Conservatoire de Prague, il étudie la théorie avec Vilém Kurz et Rudolf Karel, puis la composition avec Josef Suk (1929-1930). Il va alors se perfectionner avec Artur Schnabel à New York (1932). Sa carrière débute rapidement dans son pays natal. Sa double formation de pianiste et de compositeur le prédispose à s’intéresser à la musique contemporaine. Dès ses débuts, il devient le champion de la musique de Janáček. Il est aussi l’ami intime de Martinů, dont il crée le *Concerto pour piano n^{o} 2* sous la direction de Václav Talich (Prague, 1935). En 1938, il effectue sa première tournée américaine. La guerre le surprend à Paris, où il séjournait régulièrement. En 1940, il y crée la *Sonate pour violoncelle et piano n^{o} 1* de Martinů avec Pierre Fournier. Puis il se réfugie à Marseille, où la comtesse Pastré l’héberge le temps d’obtenir un visa pour les États-Unis. Il se fixe alors à New York. De retour en Europe après la fin des hostilités, il se produit au Printemps musical de Prague en 1946, mais ne rejouera plus dans son pays natal avant la chute du régime communiste. Il adopte la nationalité américaine en 1948. Parmi les étapes importantes de sa carrière outre-Atlantique figurent les créations des concertos pour piano de Gian Carlo Menotti (Orchestre symphonique de Boston, 2 novembre 1945), de Howard Hanson (31 décembre 1948), ainsi que des troisième (Orchestre symphonique de Dallas, 20 novembre 1949) et quatrième ("Incantation", Symphony of the Air, New York, 4 octobre 1956) concertos de Martinů, qu'il lui avait commandés. Il crée également des partitions de Carlisle Floyd et de Richard Yardumian et joue régulièrement les œuvres d'Alberto Ginastera et Samuel Barber. Sa carrière prend un essor international, jusqu'en Asie et en Australie, où il fait une importante tournée en 1958-1959. Il se produit régulièrement en Europe occidentale et est considéré partout comme le champion de la musique tchèque. Membre de la présidence du Berkshire Music Centre de Tanglewood à partir de 1946, il enseigne à la Music School d'Aspen (Colorado) et commence à donner des cours d'interprétation à la Juilliard School of Music de New York en 1965. Passionné de musique de chambre, ses partenaires sont Nathan Milstein, Janos Starker ou les membres du Quatuor Juilliard. En 1990, il accepte de retourner à Prague pour un concert triomphal. Il meurt près de New York, à Staatsburg, le 19 juillet 1994.

Firkušný était le type même de l'antivirtuose. Il possédait une technique brillante et était l'un des plus illustres représentants de la filiation pianistique d'Europe centrale formée par Leschetizky, au même titre que Rubinstein, Horszowski ou Braïlowski. Il était considéré comme l'interprète de référence de la musique de Janáček et a largement contribué à faire connaître les pièces pour piano et la musique de chambre de Dvořák. Il a également composé (un concerto pour piano, un quatuor à cordes et un certain nombre d'études et d'agréables miniatures pour piano). Avec le violoniste Rafael Druian, il a réalisé une édition complète des sonates pour violon et piano de Mozart (1979). Il a également collaboré à plusieurs revues musicales américaines et publié *The Story of Twentieth Century Music* (New York, 1948).

Alain PÂRIS

FISCHER EDWIN (1886-1960)

On ne résistera pas à l'envie d'appliquer à Edwin Fischer la définition que Romain Rolland donnait de la sonate *Appassionata* de Beethoven : « un torrent de feu dans un lit de granite ». Peu auront su en effet conjuguer comme lui la passion la plus brûlante avec une rigueur humblement acceptée. Possédé de la divine ivresse que donne la liberté, Edwin Fischer emplit ses interprétations d'une vie tour à tour débordante et sereine. Bach y retrouve son souffle puissant, Mozart son fragile équilibre entre larmes et rires, Beethoven cet élan dramatique qui n'appartient qu'à lui. Avec Edwin Fischer, c'est dans le mouvement que s'éveille la musique.

Edwin Fischer naît à Bâle, en Suisse, le 6 octobre 1886. La famille est musicienne : le père, hautboïste à l'orchestre municipal de Bâle, s'adonne avec passion à la musique de chambre comme altiste dans un quatuor à cordes. Dès ses quatre ans, Edwin Fischer aborde l'étude du piano et entre à dix ans (1896) au Conservatoire de sa ville natale. Il y travaille, jusqu'à la mort de son père en 1904, avec Hans Huber. Il s'installe alors à Berlin. Il entre au conservatoire Stern, où il étudie avec Martin Krause (1904-1905). Âgé à peine de dix-neuf ans, il est jugé digne d'y enseigner, ce qu'il fera jusqu'à la Première Guerre mondiale (1905-1914). Eugen d'Albert guide de ses conseils ses premiers pas dans la carrière de soliste. Après avoir débuté en accompagnant le chanteur Ludwig Willner, il se produit en récital et, pour les concertos, trouve les plus grands chefs comme partenaires : Nikisch, Weingartner, Beecham, Walter, Mengelberg, Furtwängler. Depuis toujours, cependant, la direction d'orchestre le passionne, de même que le fascine ce répertoire orchestral et concertant du XVIII^e^ siècle sur lequel pèse une fausse tradition d'ennui et dont l'esprit échappe à ses contemporains. Alors, parallèlement à une carrière instrumentale qui continue à se développer, Edwin Fischer se lance dans celle de chef, qui lui permet de redonner vie, avec des formations aux effectifs enfin appropriés, à Bach, Mozart ou Haydn. Cela à la tête du Musikverein de Lübeck (1926-1928) et du Bachverein de Munich (1928-1932), avant qu'il ne fonde son propre orchestre de chambre à Berlin. Le premier, il renoue avec les habitudes de Mozart et dirige de son clavier l'orchestre qui accompagne les concertos de l'époque classique. En 1930 — imagine-t-on plus belle succession ? — il prend la suite d'Artur Schnabel à la Musikhochschule de Berlin et l'assume jusqu'en 1939. En 1942 il se réfugie en Suisse, où il fonde un trio fameux avec Enrico Mainardi (violoncelle) et Carl Flesch (violon) ; ce dernier y sera successivement remplacé par Karl Kulenkampf et Wolfgang Schneiderhan. Malgré une célébrité croissante qui ne lui est venue que sur le tard, il se consacre essentiellement à l'enseignement à partir de 1945 et donne à Lucerne des cours d'interprétation très suivis. Parmi ses principaux élèves, il convient de citer Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda et Reine Gianoli. Il crée à cette époque une fondation pour aider les jeunes musiciens et s'investit beaucoup dans l'édition des œuvres pour clavier de Bach, des sonates pour piano de Mozart et de celles pour piano et violon de Beethoven. Quand il meurt à Zurich, le 24 janvier 1960, il nous laisse deux ouvrages — *Jean-Sébastien Bach* (1949) et *Considérations sur la musique* (1951) — ainsi que quelques partitions : des lieder, des œuvres pour piano et la transcription pour cet instrument de pages de Mozart.

Le génie vit mal la tranquillité des habitudes. Ne s'aventurant quasiment jamais dans la musique de son temps, Edwin Fischer réservait ses audaces aux œuvres du XVIIIe siècle, qu'il ressuscite littéralement, et aux grandes partitions du romantisme triomphant. Resterait-il aussi présent dans nos mémoires sans cet engagement total de soi, sans ces risques pris parfois au-delà du raisonnable mais sans lesquels peut-être le charme sous lequel il nous tient se serait depuis longtemps éventé ? Interprète romantique, il l'est avec fougue et poésie. Témoins ces Schubert à l'énergie rayonnante, ces Beethoven qu'il nous jette à la figure comme autant de provocations, ce *Deuxième Concerto pour piano* de Brahms avec Furtwängler où, au-delà d'une avalanche d'accrochages techniques — il s'agit, il est vrai, d'un concert public à une époque où le triomphe de l'esprit s'embarrassait peu des contraintes de l'exactitude — se dessine un prodigieux talent d'architecte. Romantique certes, mais pas seulement. Bach fut la passion de toute une vie. Le premier, il ose l'enregistrement intégral du *Clavecin bien tempéré* — considéré jusque-là comme un simple exercice didactique et digital — ainsi que celui des concertos pour clavier. Et il l'aborde avec une clarté, une liberté de ton si extraordinaires que, depuis les années trente, il s'impose encore à nous avec une souveraine évidence que les modes successives n'ont pas réussi à brouiller. Mais s'il fallait choisir le plus précieux dans ce somptueux héritage, ce serait sans doute sa vision des concertos pour piano de Mozart. Un Mozart dont il préserve miraculeusement la sveltesse du romantisme pesant dont on l'avait trop souvent affublé, un Mozart grave avec pudeur ou gai jusqu'au fou rire, un Mozart dont la secrète déchirure teinte en mineur la virtuosité la plus brillante, un Mozart qui, sans lui, nous serait certainement moins proche. Bien peu depuis Edwin Fischer — seuls sans doute une Clara Haskil ou un Rudolf Serkin — ont su nous y offrir ce bouleversant mélange d'humaine chaleur et de perfection divine.

Pierre BRETON

FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)

Introduction

Parmi tous les chanteurs qui ont illustré le monde de la musique enregistrée, Dietrich Fischer-Dieskau occupe une place très particulière. Il a su en effet mener une éblouissante carrière lyrique tout en se consacrant avec une inlassable ténacité au renouveau du lied allemand. De surcroît, une insatiable curiosité, une science vocale inégalée et un courage qui n’a pas craint de devancer les modes lui ont ouvert un répertoire immense qui s’étend des compositeurs baroques aux créations du xx^{e} siècle, de la mélodie française aux opéras russes. Le « baryton du siècle », maître styliste des univers les plus divers, nous entraîne à sa suite, au concert comme au disque, dans des aventures esthétiques sans cesse renouvelées.

• Naissance d’nn révolntionnaire

Dietrich Fischer-Dieskau naît à Berlin le 28 mai 1925. Dès ses seize ans, il travaille sa voix avec Georg A. Walter et mène parallèlement des études universitaires poussées. Admis en 1942 à la Musikhochschule de Berlin, il devient l’élève d’Hermann Weissenborn. Incorporé dans la Wehrmacht en 1943, il termine la guerre dans un camp de prisonniers de l’armée américaine en Italie, où il donne en 1945 un premier récital Schubert. En 1947, il reprend sa formation à la Musikhochschule de Berlin, enregistre pour la première fois – pour la radio – le cycle de lieder *Winterreise* (« Voyage d'hiver ») de Schubert, et débute en concert, dans *Un requiem allemand* de Brahms, à Fribourg-en-Brisgau. L'année suivante, il débute à la Städtische Oper de Berlin dans le rôle de Posa (*Don Carlo* de Verdi) sous la direction de Ferenc Fricsay ; la prestigieuse institution le recrute immédiatement dans l'emploi de premier baryton. En 1949, Fischer-Dieskau épouse la violoncelliste lrmgard Poppen, qui lui donnera trois fils et disparaîtra en 1963 ; il se remariera en 1965 avec la comédienne Ruth Leuwerik, puis, en 1977, avec la soprano Julia Varady. Invité par le festival de Salzbourg en 1951, il y chante les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler sous la direction de Wilhelm Furtwängler ; cette même année, il débute au festival d'Édimbourg et enregistre son premier récital de lieder avec celui qui deviendra son accompagnateur emblématique, Gerald Moore. En 1952, il chante le cycle *Winterreise* au festival de Prades devant un Pau Casals profondément impressionné par la perfection de ce jeune talent, et incarne Kurwenal, toujours sous la baguette de Wilhelm Furtwängler et en compagnie de Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus et Josef Greindl, dans le premier enregistrement mondial en studio de *Tristan et Isolde* de Wagner. Bayreuth ne tarde pas à l'appeler pour lui confier en 1954 le rôle de Wolfram (*Tannhäuser*, dirigé par André Cluytens) et, en 1956, celui d'Amfortas dans une production de *Parsifal* demeurée célèbre, avec Ramón Vinay, Martha Mödl et la baguette inspirée de Hans Knappertsbusch. Dietrich Fischer-Dieskau entre en 1957 dans la troupe de la Staatsoper de Vienne, participe en 1961 à la réouverture de la Deutsche Oper de Berlin en chantant le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart sous la direction de Ferenc Fricsay. En 1963, il apparaît dans Barak de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss, donné au Nationaltheater de

Munich à l’occasion de la réouverture de cette salle prestigieuse, qu’il choisira comme second port d’attache.

• Le verbe et la musique

C’est le départ d’une carrière internationale qui, menée avec sagesse, durera presque quarante ans et couvre avec un bonheur constant des domaines aussi divers que l’oratorio, l’opéra et la musique symphonique. En 1965, Fischer-Dieskau débute au Covent Garden de Londres, dans le rôle de Mandryka (*Arabella* de Richard Strauss, sous la direction de Georg Solti) ; en 1966, il chante à la Staatsoper de Vienne le rôle-titre de *Falstaff* de Verdi dans la prestigieuse mise en scène de Luchino Visconti, sous la direction de Leonard Bernstein. C’est cette même année qu’il commence, avec le pianiste Gerald Moore, l’enregistrement de l’intégrale des lieder pour voix d’homme de Schubert, une entreprise qui ne s’achèvera qu’en 1972. Avant que le goût ne s’en répande dans le public, il s’intéresse à Heinrich Schütz, Alessandro Scarlatti, Georg Philipp Telemann... et s’expose dans des partitions alors aussi peu fréquentées que les *Leçons de ténèbres* de François Couperin, les cantates *Orphée* de Louis-Nicolas Clérambault ou *Thétis* de Jean-Philippe Rameau.

Très tôt, il se distingue dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach avec une autorité et une sensibilité exceptionnelles. Le disque garde la trace de nombreuses cantates du Cantor de Leipzig dirigées par Karl Ristenpart, d’un *Magnificat* où il retrouve Ernst Haeffliger, Maria Stader, Hertha Töpper et la baguette de Karl Richter (1961), ainsi que de ses participations à la *Messe en si* et à la *Passion selon saint Matthieu* avec des chefs aussi différents que Karl Richter et Otto Klemperer. On peut l’entendre dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck, *Giulio Cesare* de Haendel (dirigé par Karl Böhm) et une mémorable *Création* de Haydn signée Herbert von Karajan, momentanément interrompue, en 1966, par la mort de Fritz Wunderlich.

Dietrich Fischer-Dieskau incarne avec moins de souveraine aisance les personnages mozartiens – le Comte Almaviva des *Noces de Figaro*, Don Giovanni – mais se révèle, sous la direction de Ferenc Fricsay un inattendu et irrésistible Papageno (*La Flûte enchantée*, 1958), que sa haute taille lui a interdit de chanter sur scène. Malgré ce que certains puristes taxent d'excès d'intellectualisme et de manque d'*italianità*, il chante Falstaff à Vienne et participe à des enregistrements verdiens qui font toujours référence : un *Rigoletto* dont il assume le rôle-titre avec un engagement passionné (aux côtés de Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, sous la baguette et Rafael Kubelík, 1963) et un *Don Carlo* (avec Nicolai Ghiaurov, Carlo Bergonzi, Martti Talvela, Renata Tebaldi, Grace Bumbry, direction de Georg Solti, 1965). Sa réussite n'est pas moindre au royaume de Richard Strauss, où il faut citer comme proches de l'idéal ses gravures de *Capriccio* (Olivier, avec Elisabeth Schwarzkopf, Eberhardt Wächter, Nicolai Gedda, Hans Hotter, Christa Ludwig, Anna Moffo et Wolfgang Sawallisch, 1959) et d'*Arabella* (Mandryka, avec Lisa Della Casa et Josef Keilberth, 1964). La moisson wagnérienne est abondante sur scène – Wotan de *L'Or du Rhin* au festival de Pâques de Salzbourg en 1968 avec Herbert von Karajan (resté sans lendemain, cependant), Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs*) à Munich en 1980 avec Julia Varady, René Kollo, Kurt Moll, Peter Schreier et Wolfgang Sawallisch (sa prise de rôle avait eu lieu en 1976, à la Deutsche Oper de Berlin, sous la direction d'Eugen Jochum) – mais surtout au disque : *Le Vaisseau fantôme* (le Hollandais, avec Gottlob Frick, Fritz Wunderlich et Franz Konwitschny, 1960), *Lohengrin* (Friedrich von Telramund, avec Jess Thomas, Elisabeth Grümmer, Christa Ludwig, Gottlob Frick, Rudolf Kempe, 1962), *Tannhäuser* (Wolfram von Eschenbach, avec Gottlob Frick, Fritz Wunderlich, Gerhard Unger, Elisabeth Grümmer, Lisa Otto, Franz Konwitschny, 1960), *Le Crépuscule des dieux* (Gunther, avec Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Gustav Neidlinger, Gottlob Frick, Christa Ludwig, Lucia Popp, Georg Solti, 1964), et un deuxième *Tristan et Isolde* (Kurwenal, avec René Kollo, Kurt Moll, Margaret Price, Brigitte Fassbänder, Anton Dermota et Carlos Kleiber, 1980, 1981 et 1982).

En 1973, Dietrich Fischer-Dieskau commence à pratiquer la direction d'orchestre. Il fait ses adieux à la scène lyrique en 1983, et commence à enseigner à la Hochschule der Künste de Berlin. En 1985, il interprète au festival de Salzbourg de larges extraits de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen. Il cesse définitivement de chanter sur scène en 1992 – il se produira cependant encore comme récitant –, et consacre de plus en plus de temps à une passion ancienne : la peinture. Il meurt le 18 mai 2012, à Berg, en Bavière.

• Découvreur et bâtisseur

Loin de se limiter au confort du grand répertoire, Dietrich Fischer-Dieskau aime se risquer en des terres plus exotiques, dont il laisse de nombreux enregistrements : *Christus* de Franz Liszt (avec Antal Dorati, 1962), *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók en allemand (le Duc Barbe-Bleue, avec Julia Varady et Ferenc Fricsay, 1978), *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni (rôle-titre, avec Ferdinand Leitner, 1969), la *Quatorzième Symphonie* de Chostakovitch (avec Julia Varady et Bernard Haitink, 1980), la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky (avec Lorin Maazel, 1981), le requiem *Als Flieder jüngst mir im Garten blüht* (avec Wolfgang Sawallisch, 1987) et *Cardillac* (rôle-titre, avec Joseph Keilberth, 1968) d’Hindemith, sans oublier *Wozzeck* et *Lulu* d’Alban Berg sous la direction de Karl Böhm (1965 et 1968, respectivement).

Impressionnante est la liste des partitions dont il a assuré la création : *Three Songs*, opus 45, de Samuel Barber (1974), *War Requiem* (1962), *Cantata Misericordium* (1963) et *Songs and Proverbs of William Blake*, opus 74 (qui lui sont dédiés, 1965), de Benjamin Britten, *Rosa Mystica*, opus 40 (1973), *Leb wohl, Frau Welt*, opus 43 (1974) et *An die Nachgeborenen*, opus 42 (1975), de Gottfried von Einem, *Gesangsszene* (1964) de Karl Amadeus Hartmann, *Fünf neapolitanische Lieder* (1956) et *Élégie pour de jeunes amants* (en allemand, rôle de Gregor Mittenhofer, 1961) de Hans Werner Henze, *Les Espaces du sommeil* (1978) de Witold Lutosławski, *Holofernes* (1981) de Siegfried Matthus, *Ein Totentanz* (1960), *Zyklus* (1971), *Lear* (rôle-titre, écrit à son intention, 1978), le *Requiem* (1982), *Tre poemi de Michelangelo* (composé pour le soixantième anniversaire de Fischer-Dieskau, 1986) et *Shine and Dark* (1991) d’Aribert Reimann, *Umsungen* (1984) et *Dies* (1986) de Wolfgang Rihm, ... *der die Gesänge zer schlug (Stele für Paul Celan)* de Peter Ruzicka (1985), *Abraham and Isaac* (1964) de Stravinski, *The Vision of St Augustine* (1966) de Michael Tippett, la *Cinquième Symphonie* (1987) d’Isang Yun...

• Les mots cbauteut

Dans les années de l’immédiat après-guerre, le lied ne séduisait guère les foules. Il a fallu toute l’agissante conviction de Dietrich Fischer-Dieskau pour imposer aux organisateurs de concerts et aux mélomanes la poésie discrète de ces « Lieder-Abende » née de la nudité du dialogue d’une voix et d’un piano. C’est chose faite aujourd’hui. Fischer-Dieskau fut d’abord le médiateur de la grande tradition du lied germanique. Le premier, il offre au disque d'incontournables intégrales des œuvres pour voix d'homme de Beethoven (*An die Ferne Geliebte*, avec Jörg Demus, 1966), Schubert, Schumann, Brahms, Richard Strauss et Wolf. Certains cycles – de Schubert, le *Voyage d'hiver, La Belle Meunière, Le Chant du cygne* – seront sans cesse revisités, avec de nouveaux partenaires, en quête d'une vérité nouvelle. La sensibilité exacerbée de Schumann et le pointillisme de Wolf trouvent en lui un traducteur idéal, peut-être plus indiscutable encore que dans Schubert. Nommer tous ceux qui se sont fait une gloire, non pas de l'accompagner mais de lui apporter un contre-chant fondamental, témoigne des hauteurs où se situe l'inspiration de Dietrich Fischer-Dieskau : Gerald Moore, Sviatoslav Richter, Leonard Bernstein, Jörg Demus, Christoph Eschenbach, Wolfgang Sawallisch, Murray Perahia, Hartmut Höll, Alfred Brendel, Daniel Barenboim, Karl Engel, Aribert Reimann, Maurizio Pollini, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Benjamin Britten, Wilhelm Kempff...

Il fut en outre un infatigable explorateur de pages ignorées, malgré leur valeur et leur charme. Plus de 3 000 lieder dus à une bonne centaine de compositeurs différents – parmi lesquels Carl Friedrich Zelter, Carl Loewe, Louis Spohr, Giacomo Meyerbeer, Peter Cornelius, Franz Liszt, Max Reger, Hans Pfitzner, Hermann Reutter, Charles Ives, Boris Blacher, Benjamin Britten et Béla Bartók – ont repris, grâce à lui, place au disque ou dans les récitals. La mélodie française n'a pas pour autant été oubliée – avec Fauré, Debussy, Ravel et Poulenc – et a trouvé en lui un interprète aussi attentif que perfectionniste.

Cet éternel insatisfait qui sans cesse a questionné quelques œuvres essentielles, cet affamé de musiques négligées ou inédites est avant tout un extraordinaire conteur. Nourri par une très riche culture littéraire, Dietrich Fischer-Dieskau sait scruter textes et partitions pour que notes et mots parlent avec toute leur saveur et tout leur naturel. Son étude approfondie des textes lui permet d'en faire ressortir les intentions les plus intimes, même quand la musique semble les ignorer. Il n'y pas là recherche artificielle de sens caché, ni excessif goût de la sophistication, mais quête absolue de la plus simple beauté. La phrase, qui semble alors totalement improvisée, s'échappe de la prison des barres de mesure. Docile à la moindre inflexion verbale, la voix joue en toute liberté avec les variations de couleur et le rythme des respirations. Avec un legato admirablement contrôlé, un mezzo voce magique, un timbre à la fois clair et profond ainsi qu'une gravité expressive exemplaire, Dietrich Fischer-Dieskau, tout entier accompli dès ses débuts, a donné au lied allemand une densité émotionnelle rare et un rayonnement universel. Vénéré par toute une génération d'interprètes, il a su conjuguer dans un art unique deux termes a priori inconciliables : évidence et raffinement.

Pierre BRETON

Bibliographie

Écrits de Dietrich Fischer-Dieskau

Auf den Spuren der Schubert-Lieder : Werden, Wesen, Wirkung, Brockhaus, Wiesbaden, 1971 (trad. franç. M.-F. Demet, *Les Lieder de Schubert*, Robert Laffont, Paris, 1979)
Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger, DVA, Stuttgart, 1974 (trad. franç. L. Touzin-Bauer et C. Gaulin, *Wagner et Nietzsche : l'initiateur et son apostat*, F. Van De Velde, Paris, 1979)
Robert Schumann, Wort und Musik das Volkalwerk, DVA, 1981 (trad. franç. G. Pauline, *Robert Schumann, le verbe et la musique*, Seuil, Paris, 1984)
Töne sprechen, Worte klingen : zur Geschichte und Interpretation des Gesangs, Piper, Munich, 1985 (trad. franç. M. Vignal, *Les sons*

parlent et les mots chantent, Buchet-Chastel, Paris, 1993)
Nachklang : Ansichten und Erinnerungen, DVA, 1987 (trad. franç. B. Hébert, *Résonances : Mémoires*, Belfond, Paris, 1991)
Von Berlin aus..., DVA, 1987
Wenn Musik der Liebe Nahrung ist. Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert, DVA, 1990 (trad. franç. L. Marcou, *Quand la musique nourrit l'amour : études biographiques du XIX^{e} siècle*, Buchet-Chastel, Paris, 1995)
Fern die Klage des Fauns. Claude Debussy und seine Welt, DVA, 1993
Die Welt des Gesangs, Bäreureiter-J. B. Metzler, Kassel, 1998 (trad. franç. *La Légende du chant, entretiens recueillis par Évelyne Koch*, Flammarion, Paris, 1998)
Hugo Wolf, Henschel Verlag, Berlin, 2003 (trad. franç. C. Ghristi, Tallandier, Paris, 2003)
Goethe als Intendant : Theaterleidenschaft im klassischen Weimar, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 2006.

Études

J. DEMUS, *Dietrich Fischer-Dieskau*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1966
G. GAD, « Dietrich Fischer-Dieskau. Souvenirs au futur », in *Le Monde de la musique*, n° 299, 2005
F. LAFON & P. PEILLON, « Dietrich Fisher-Dieskau, ce que je crois », in *Le Monde de la musique*, n° 164, 1993
H. A. NEUNZIG, *Dietrich Fischer-Dieskau : eine Biographie*, Insel-Verlag, Francfort-sur-le-Main - Leipzig, 1997 ; *Dietrich Fischer-Dieskau : ein Leben in Bildern*, Henschel Verlag, Berlin, 2005
K. WHITTON, *Dietrich Fischer-Dieskau mastersinger : a documented study*, Wolff, Londres, 1981
M. WOLF, *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen*, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 2000 (discographie exhaustive).

FITZGERALD ELLA (1918-1996)

Introduction

Il y a du conte de fées dans la vie d’Ella Fitzgerald : l’éclosion spontanée de l’extraordinaire talent d’une jeune fille aux origines plus que modestes, la renommée planétaire de la plus pure interprète de la chanson américaine, l’unanime respect des plus grands du jazz, une fraîcheur et une vitalité que seules les heures les plus sombres de sa vieillesse, après soixante ans de carrière, ont réussi à entamer... Véritable incarnation du bonheur en musique, Ella Fitzgerald a su rassembler dans un même et immense public et les puristes sourcilleux et les foules enthousiastes. Cela tient du miracle !

• « A-Tisket, a-Tasket »

Ella Jane Fitzgerald naît le 25 avril 1918 à Newport News, en Virginie. De son enfance, très peu de chose nous est parvenu. Son père aurait déserté le foyer familial vers 1921. C’est alors que sa mère s’établit à Yonkers (État de New York), où la jeune Ella va s’adonner à ses deux passions : la danse et le chant, qu’elle pratique notamment à la Bethany African Methodist Episcopal Church de cette ville. En 1932, sa mère meurt et l’adolescente part vivre chez une de ses tantes à Harlem. Elle quitte rapidement l’école et, à l’automne de 1934, vit d’expédients dans les rues de Harlem.

La célébrité lui sera offerte, sans préliminaires, le soir du 21 novembre 1934, quand elle remporte le premier prix d'un concours de chant amateur au célèbre Apollo Theatre de Harlem. À la fin de janvier 1935, elle remporte de nouveau un concours à l'Opera House de Harlem. Chick Webb l'engage en avril dans son orchestre, qui se produit au Savoy Ballroom, et l'impose. De 1935 à 1939, elle sera, au concert comme au studio, la chanteuse vedette de l'orchestre. Un jour, perdue dans le texte de *Mr. Paganini* (également connu sous le titre *You'll Have to Swing It*), Ella Fitzgerald se lance dans une improvisation échevelée faite de syllabes et d'onomatopées, rivalisant en abattage avec les plus brillants instrumentistes. Elle vient d'inventer le scat. Son premier enregistrement avec l'orchestre de Chick Webb date de 1935. Elle obtient, en 1938, un succès tel avec *A-Tisket, a-Tasket, a Brown and Yellow Basket* qu'il faut lui donner une suite, *I Found my Yellow Basket*. L'année suivante, c'est encore un triomphe avec *My Heart Belongs to Daddy*. Elle chante chez Teddy Wilson – où elle remplace Billie Holiday – et se produit avec des ensembles vocaux (Savoy Eights, Mills Brothers). Si Ella Fitzgerald n'a pas encore l'absolue maîtrise qu'elle montrera dans les années 1940, sa spontanéité et sa sûreté rythmique en font déjà une très remarquable musicienne, que la toute jeune revue *Down Beat* ne tarde pas à saluer (1937). Après la mort de Chick Webb, en 1939 elle prend la direction de son orchestre, rebaptisé Ella Fitzgerald and her Famous Orchestra (1939-1942). L'expérience est peu concluante. On l'entendra pendant plusieurs années accompagnée par des groupes de chanteurs : Delta Rhythm Boys et Ink Spots (1942-1943), Four Keys et Louis Jordan (1945). Elle commence à travailler avec Louis Armstrong... et à se livrer à d'irrésistibles imitations du grand trompettiste. Son style évolue sous l'influence du bop, qui donne à son scat une liberté pyrotechnique inouïe. En 1946, Norman Granz devient son imprésario et l’associe aux tournées mondiales du Jazz At The Philharmonic (J.A.T.P.). Consécration suprême, elle chante, le 29 septembre 1947, sur la scène du Carnegie Hall de New York. En 1957, c’est la scène du Metropolitan Opera qui lui sera offerte.

• « Total Jazz »

Concerts et disques se succèdent alors à un rythme effréné. Si Ella Fitzgerald se produit beaucoup en trio avec l’élite des pianistes – Oscar Peterson, Ellis Larkins, Hank Jones, Don Abney, Paul Smith, Lou Levy, Tommy Flanagan, Ray Bryant, Jimmy Jones, Jimmy Rowles –, on trouve à son côté des musiciens de la stature de Ray Brown (qui fut son mari), Dizzy Gillespie, Joe Pass, Barney Kessel, Lester Young, Benny Goodman, Illinois Jacquet, Paul Gonsalvez, Coleman Hawkins ou Roy Eldridge. À de nombreuses reprises, elle est l’invitée de Count Basie et de Duke Ellington. Ce dernier lui offre un imposant *Portrait of Ella Fitzgerald* en quatre mouvements aux titres évocateurs : *Royal Ancestry, All Heart, Beyond Category* et *Total Jazz*... Elle est la voix qui casse le verre dans la mémorable publicité pour la cassette Memorex. Jusqu’à la fin des années 1970, son activité reste très soutenue, au concert comme au disque, ce qui ne lui vaut pas moins de onze Grammy Awards, sortes d’oscars pour la musique aux États-Unis. Les présidents Ronald Reagan et Bill Clinton tiendront à saluer cette personnalité hors du commun. Très sollicitée par le cinéma, elle participe à de nombreux films : *Pete Kelly’s Blues* (Jack Webb, 1955), *Saint Louis Blues* (Allen Reisner, 1958), *Let no Man Write my Epitaph* (Philip Leacock, 1960), *Duke and Ella in Antibes* (Norman Granz, 1966). Jack Lang lui remet en 1990 les insignes de commandeur des Arts et Lettres. Elle n’a pas cédé aux délices et ravages de la drogue, mais connaît d’incessants problèmes de santé : perte progressive de la vue, double pontage coronarien, diabète. Elle doit même endurer, en

1993, une amputation des deux jambes. Ella Fitzgerald disparaît le 15 juin 1996, à Beverly Hills, en Californie.

• « Rhythm is my Business »

Ella Fitzgerald n'a jamais renié ses origines populaires ni méprisé aucun genre. C'est avec un classicisme naturel qu'elle sait chanter les noëls, la bossa-nova et même la pop music. La comédie musicale américaine – qu'elle soit signée George et Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Rodgers et Hart, Harold Arlen ou Jerome Kern – trouve en elle une incomparable interprète. La chanteuse d'orchestre a rarement été égalée, même si Sarah Vaughan et Anita O'Day constituent une prestigieuse filiation. Dans son chant, aucunes traces de la révolte plaintive du blues. Simplement, une présence lumineuse, une joie amoureuse, une chaleur irradiante qui font merveille dans les ballades et standards du jazz. L'ambitus de la voix est exceptionnel – deux octaves et demi –, la virtuosité rythmique et la justesse, phénoménales. Les amateurs admirent une éblouissante technique, une plastique vocale splendide et contrôlée, une fantaisie poétique qui lui permet d'improviser une conversation avec les jets ou les grillons. Mais qui a pu résister à l'énergie, à la souplesse et à la grâce de son swing, aux couleurs délicieusement ingénues de son timbre, à ses facéties débridées ? Ella Fitzgerald a trouvé la recette de l'éternelle jeunesse.

Pierre BRETON

Bibliographie

F. BILLARD, *Ella Fitzgerald*, Vade-retro, Paris, 1997
S. COLIN, *Ella, the Life and Times of Ella Fitzgerald*, Elm Tree Books, Londres, 1986
G. M IDELMAN, *First Lady of Song : Ella Fitzgerald for the Record*, Carol Pub., Secaucus (N.J.), 1994

R. FRITTS & K. VAIL, *Ella Fitzgerald : the Chick Webb Years & Beyond*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2003
J. HASKINS & E. FITZGERALD, *Ella Fitzgerald : a Life through Jazz*, New English Library, Londres, 1991 (*Une vie à travers le jazz*, trad. I. Leymarie, Filipacchi, Levallois-Perret, 1992)
B. KLIMENT dir., *Ella* Fitzgerald, New York, 1988
A. LACOMBE, *Ella Fitzgerald*, éd. du Limon, Paris, 1989
S. NICHOLSON, *Ella Fitzgerald : a Biography of the First Lady of Jazz*, C. Scribner's Sons, New York, 1993 ; *Ella Fitzgerald : the Complete Biography*, Routledge, New York, 2004
R. NOLDEN, *Ella Fitzgerald : ihr Leben, ihre Musik, ihre Schallplatten*, Oreos Verlag, Gauting, 1986.

Discographie sélective

I'll Chase The Blues Away, avec Chick Webb (1935) ; *Rock it For Me*, avec Chick Webb (1937) ; *A Tisket, A Tasket*, avec Chick Webb (1938) ; *My Heart Belongs To Daddy* (1939) ; *Flyin' Home* (1946) ; *Lady Be Good* (1947) ; *Stone Cold Dead In The Market*, avec Louis Jordan (1946) ; *How High the Moon* (1947) ; *Basin Street Blues* (1949) ; *Mr. Paganini* (1952) ; *Cheek To Cheek*, avec Louis Armstrong (1956) ; *Ella And Duke* (1957) ; *Stompin' At The Savoy*, avec Louis Armstrong (1957) ; *Ella Fitzgerald at the Opera House* (1957) ; *Porgy And Bess*, avec Louis Armstrong (1958) ; *Ella in Berlin : Mack The Knife* (1960) ; *I'm Beginning To See The Light*, avec Count Basie (1963) ; *Imagine My Frustration*, avec Duke Ellington (1965) ; *Take Love Easy*, en duo avec Joe Pass (1973) ; *Ella And Oscar* (1975) ; *I'm Walkin'*, avec Jackie Davis (1978) ; *The Best Is Yet To Come* (1982) ; *Speak Love*, en duo avec Joe Pass (1983) ; *Easy Living*, avec Joe Pass (1986).
« Song Books » : *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book* (1956) ; *Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Song Book* (1956) ; *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* (1956-1957) ; *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book* (1959) ; *Ella Fitzgerald Sings the Harold Arlen Song Book* (1960-1961).

FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)

Introduction

L’essor d’une grande carrière tient parfois à peu de choses. Si le destin ne s’en était pas mêlé, l’une des plus belles voix du xx^e^ siècle n’aurait en effet pas réussi, après un parcours obscur, à franchir les frontières de sa Norvège natale. Venue tardivement sur les grandes scènes internationales, la soprano Kirsten Flagstad est l’incarnation même d’un âge d’or du chant wagnérien qui aujourd’hui semble, hélas, révolu.

• Une étoile est née

Kirsten Målfrid Flagstad naît le 12 juillet 1895 à Hamar, petite ville du comté de Hedmark, en Norvège. Son père, Michael Flagstad (1869-1930) est altiste et chef d’orchestre. Sa mère, Marie Flagstad-Johnsrud, est pianiste et répétitrice de chœurs. Dès l’âge de douze ans, Kirsten connaît par cœur les rôles d’Aïda et d’Elsa (*Lohengrin* de Wagner), mais ses parents la destinent au piano. À l’âge de seize ans, elle commence véritablement à s’initier au chant, d’abord sous la houlette maternelle, ensuite en se perfectionnant auprès d’Ellen Schytte-Jacobsen à Oslo.

Le 12 décembre 1913, elle fait ses débuts sur les planches au Nationalteatret d’Oslo, dans le rôle de Nuri (*Tiefland*, d’Eugen D’Albert). Elle achève ses études de chant, avec Albert Westwang à Oslo et Gillis Bratt à Stockholm. Jusqu’en 1933, elle ne va guère se produire qu’en Scandinavie – sans attirer particulièrement l’attention –, dans des opéras, des opérettes, des comédies musicales et même des revues ! De 1919 à 1921, elle appartient à la troupe de l’éphémère Opéra-Comique d’Oslo, qui a été fondé en 1918. Le Théâtre municipal de Göteborg l’accueille de 1928 à 1932. Cet épisode de sa vie permet cependant à Kirsten Flagstad d’acquérir une présence scénique et, surtout, tout en ménageant sa voix, de se forger un répertoire aussi vaste que varié, des atouts qui se révéleront par la suite précieux. C’est ainsi qu’elle incarne Germaine dans *Les Cloches de Corneville* de Robert Planquette (1914), Rosalinde dans *La Chauve-souris* de Johann Strauss (1915), Oreste dans *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach (1919), Fatime dans *Abu Hassan* de Carl Maria von Weber (1919), Desdemona dans *Otello* et Amelia dans *Un bal masqué* de Giuseppe Verdi (1921), Minnie dans *La Fanciulla del West* de Giacomo Puccini (1921), Micaëla dans Carmen de Georges Bizet (1924), Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod (1926), Agathe dans *Le Freischütz* de Weber (1928), Mikal dans *Saul og David* de Carl Nielsen (1928), le rôle-titre d’*Aïda* de Verdi (1929), Mimì dans *La Bohème* et le rôle-titre de *Tosca* de Puccini (1929). « Il n’est guère surprenant que cette voix naturellement „placée“ et magnifiquement éduquée ait duré si longtemps », a déclaré le critique britannique Richard Osborne. En 1929, Kirsten Flagstad incarne enfin une héroïne wagnérienne, Elsa de *Lohengrin* ; l’année suivante, elle est Eva dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.* Après presque vingt ans d’une vie professionnelle sans grand éclat où, sur des scènes secondaires, elle fait preuve d’un éclectisme rare, Kirsten Flagstad, malgré les efforts obstinés et vains d’un ardent et illustre propagandiste nommé Alexander Kipnis, est sur le point de renoncer à la vie artistique.

Le 29 juin 1932, à Oslo, elle interprète sa première Isolde ; c'est également la première fois qu'elle chante en allemand sur scène. La soprano suédoise Ellen Gulbranson, grande interprète de Brünnhilde au festival de Bayreuth, l'entend ; subjuguée, elle recommande Kirsten Flagstad à Winifred Wagner, qui dirige alors le festival, et qui l'appelle pour tenir de petits rôles en 1933 : Ortlinde dans *La Walkyrie* et la Troisième Norne dans *Le Crépuscule de dieux*. Elle s'y montre à ce point impressionnante qu'elle est immédiatement retenue pour les productions de la saison suivante. Elle y connaît alors ses premiers grands triomphes, grâce à deux personnages wagnériens majeurs : Sieglinde (*La Walkyrie*) et Gutrune (*Le Crépuscule des dieux*). À près de quarante ans, Kirsten Flagstad entame une fulgurante seconde carrière.

• Le triomphe à New York

Son triomphe à Bayreuth lui vaut immédiatement un engagement au Metropolitan Opera de New York, où elle débute – tout aussi triomphalement – le 2 février 1935, sous les traits de Sieglinde ; quatre jours plus tard, elle est acclamée, sur la même scène, dans le rôle d'Isolde, au côté du Tristan qu'interprète l'immense Lauritz Melchior. Le 15 février, elle y est Brünnhilde de *La Walkyrie*, le 28 février, Brünnhilde du *Crépuscule des dieux* (Lauritz Melchior incarne Siegfried). Elle chantera au Metropolitan Opera jusqu'en 1941, illustrant ces héroïnes wagnériennes qui sont le fondement-même de sa célébrité : Brünnhilde de *La Walkyrie*, de *Siegfried* (début le 22 janvier 1937) et du *Crépuscule des dieux*, Isolde, Elsa de *Lohengrin* (5 mars 1935), Élisabeth de *Tannhäuser* (15 mars 1935), Kundry de *Parsifal* (17 avril 1935), Senta du *Vaisseau fantôme* (7 janvier 1937). Son unique rôle non wagnérien au Met, de 1935 à 1941, sera celui de Leonore de *Fidelio* de Beethoven, dans lequel elle débute le 7 mars 1936.

Sa renommée franchit les frontières. Son partenaire habituel, le ténor Lauritz Melchior, l'accompagne au Covent Garden de Londres en 1936 pour un inoubliable *Tristan et Isolde* que dirige Fritz Reiner. Les plus grandes scènes du monde – la Staatsoper de Vienne (1936), les opéras de Chicago (1937), de San Francisco (1935-1940), de Zurich, le Teatro Colón de Buenos Aires – la réclament. Elle se fait applaudir au côté des plus grandes voix – Lauritz Melchior, bien entendu, Max Lorenz, Herbert Janssen, Ludwig Suthaus, Julius Patzak, Set Svanholm, Blanche Thebom, Josef Greindl... – et sous la direction des chefs les plus réputés : Thomas Beecham, Malcolm Sargent, Hans Knappertsbusch... Le monde du lied s'offre à elle : outre ses compatriotes Grieg et Christian Sinding, elle chante Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Sibelius, Richard Strauss, sans oublier cette version magique des *Wesendonck Lieder* de Wagner, enregistrés en mai 1948, où elle est accompagnée par le piano de Gerald Moore.

• Dans le rougeoiement du crépuscule

Après avoir participé avec Alexander Kipnis (Rocco) à une légendaire série de trois représentations de *Fidelio* que Bruno Walter dirige au Met en février et mars 1941, Kirsten Flagstad interrompt sa vie professionnelle et retourne dans son pays natal afin d'y rejoindre son second époux, Henry Johansen ; elle passera dans la Norvège occupée les dernières années de la Seconde Guerre mondiale. En 1945, Henry Johansen est arrêté pour collaboration avec les nazis (il mourra en prison en 1946, avant d'avoir pu être jugé), et Kirsten Flagstad est elle-même accusée – injustement : elle sera acquittée – de collaboration avec les autorités allemande d'occupation. Elle ne reprendra ses activités musicales que deux ans plus tard, avec une tournée aux États-Unis (1947-1948) ; ses moyens vocaux sont intacts, mais son image y a été ternie par cet épisode malheureux. Les Britanniques se montrent moins sévères et, durant quatre saisons, de 1948 à 1951, elle se produit principalement au Covent Garden, où elle reprend tous les grands rôles wagnériens qui ont fait sa gloire : Isolde en 1948, puis Kundry, Sieglinde et les trois Brünnhilde. En 1949 et 1950, elle interprète au festival de Salzbourg de mémorables Leonore de *Fidelio* sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Le 22 mai 1950, au Royal Albert Hall de Londres, elle crée, avec le Philharmonia Orchestra placé sous la direction de Furtwängler, les *Quatre Derniers Lieder* de Richard Strauss. Elle sera la Brünnhilde que Furtwängler choisit pour son *Ring* de 1950 enregistré avec l'Orchestre de la Scala de Milan. En 1951 et 1952, elle incarne Didon de *Didon et Énée* de Purcell au Mermaid Theatre de Londres, œuvre qu'elle enregistre au côté d'Elisabeth Schwarzkopf (Belinda). Elle revient au Metropolitan Opera le 22 janvier 1951, dans *Tristan et Isolde* dirigé par Fritz Reiner ; Ramón Vinay est Tristan. En février et mars, elle y incarne les trois Brünnhilde ; au début de 1952, elle triomphe dans le rôle-titre d'*Alceste* de Gluck : c'est dans ce rôle qu'elle fait ses adieux au Met, le 1^{er} avril 1952. La même année, elle est l'Isolde du premier *Tristan et Isolde* intégral en studio de l'histoire du disque que signe Wilhelm Furtwängler à la tête du Philharmonia Orchestra (et dans lequel Elisabeth Schwarzkopf s'est substituée à Flagstad pour les notes les plus aiguës).

Alors qu'elle est encore en pleine possession de ses moyens, Kirsten Flagstad met volontairement fin à cette carrière triomphale le 12 décembre 1953, dans ce Nationalteatret d'Oslo qui avait vu ses débuts. Elle se produit encore en concerts, et Georg Solti fera appel à elle en 1959 pour tenir le rôle de Fricka dans *L'Or du Rhin* – avec George London (Wotan), Gustav Neidlinger (Alberich) et Set Svanholm (Loge) –, première journée du célèbre enregistrement de la *Tétralogie* qu'il réalise pour Decca, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne. De 1958 à 1960, Kirsten Flagstad assume la direction du tout nouvel Opéra d'État norvégien d'Oslo. Sa plus jeune sœur, Karen-Marie Flagstad (1904-1992), a fait une brillante carrière de soprano sous le nom de Marie Cerhal. Kirsten Flagstad meurt à Oslo le 7 décembre 1962.

La voix de Kirsten Flagstad, unique par l'ampleur, le volume et la richesse de sa couleur, s'élance au-dessus des plus tumultueux déchaînements de l'orchestre. Le souffle, d'une puissance exceptionnelle, semblant inépuisable, soutient une ligne de chant d'une longueur et d'une plasticité inouïe. « Le timbre, somptueux, dense, totalement homogène sur deux octaves, alliait une plénitude charnelle à l'éclat du diamant » (Claude Nanquette, *Anthologie des interprètes*). Malgré un jeu de scène qui a paru à certains statique et placide, Kirsten Flagstad a su imposer une présence théâtrale qui exerçait un irrésistible impact sur le public.

Pierre BRETON

Bibliographie

L. BIANCOLLI, *The Flagstad Manuscript*, Putnam, New York, 1952, rééd. Arno Press, New York, 1977 (autobiographie)
J. DENNIS, « Kirsten Flagstad », in *Record Collector*, vol. VII, 1952 (discographie commentée)
E. MCARTHUR, *Flagstad : a Personal Memoir*, A. A. Knopf, New York, 1965, rééd. Da Capo Press, New York, 1980
E. ØSTBY, *Kirsten Flagstad : århundrets stemme*, Kirsten Flagstadmuseum, Hamar, 1994
A. REIN, *Kirsten Flagstad*, Mortensen, Oslo, 1967
H. Vogt, *Flagstad : Singer of the Century*, Secker and Warburg, Londres, 1987

Discographie sélective

L. Van Beethoven, *Fidelio*, rôle de Leonore, avec René Maison (Florestan), Alexander Kipnis (Rocco), Chœurs et Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Bruno Walter (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 22 février 1941) ; avec Julius Patzak (Florestan), Josef Greindl (Rocco), Elisabeth Schwarzkopf (Marzelline), Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré au festival de Salzbourg en 1950)

C. W. Von Gluck, *Alceste*, rôle-titre, avec Raoul Jobin (Admetus), The Geraint Jones Orchestra and Singers, dir. Geraint Jones

H. Purcell, *Dido and Aeneas*, rôle de Didon, avec Elisabeth Schwarzkopf (Belinda, Second Lady, Attendant Spirit), Thomas Hemsley (Aeneas), The Mermaid Singers and Orchestra, dir. Geraint Jones (enregistré en 1952)

R. Wagner, *Der fliegende Holländer*, rôle de Senta, avec Herbert Janssen (Der Holländer), Max Lorenz (Erik), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Fritz Reiner (enregistré *live* à Covent Garden en 1937)

R. Wagner, *Tannhäuser*, rôle d'Elisabeth, avec Lauritz Melchior (Tannhäuser), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 18 janvier 1936) ; avec Lauritz Melchior (Tannhäuser), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Erich Leinsdorf (enregistré live au Metropolitan Opera le 4 janvier 1941)

R. Wagner, *Lohengrin*, rôle d'Elsa, avec René Maison (Lohengrin), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Maurice Abravanel (enregistré live au Metropolitan Opera le 27 mars 1937)

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, rôle d'Isolde, avec Lauritz Melchior (Tristan), Friedrich Schorr (Kurwenal), Ludwig Hofmann (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 9 mars 1935) ; avec Lauritz Melchior (Tristan), Herbert Janssen (Kurwenal), Emanuel List (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Fritz Reiner (enregistré *live* à Covent Garden en mai et juin 1936) ; avec Lauritz Melchior (Tristan), Sven Nilsson (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Thomas Beecham (enregistré *live* à Covent Garden les 18 et 22 juin 1937) ; avec Set Svanholm (Tristan), Viorica Ursuleac (Brangäne), Hans Hotter (Kurwenal), Ludwig Weber (le Roi Marke), Orchestre et Chœurs du Teatro Colón de Buenos Aires, dir. Erich Kleiber (enregistré *live* au Teatro Colón le 20 août 1948) ; avec Ludwig Suthaus (Tristan), Blanche Thebom (Brangäne), Josef Greindl (le Roi Marke), Dietrich

Fischer-Dieskau (Kurwenal), Chœurs de Covent Garden, Philharmonia Orchestra, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré en studio en juillet 1952)

R. Wagner, *L'Or du Rhin*, rôle de Fricka, avec George London (Wotan), Set Svanholm (Loge), Gustav Neidlinger (Alberich), Orchestre philharmonique de Vienne, direction Georg Solti (enregistré en studio en septembre et octobre 1958)

R. Wagner, *La Walkyrie*, rôle de Brünnhilde, avec Lauritz Melchior (Siegmund), Marjorie Lawrence (Sieglinde), Emanuel List (Hunding), Julius Huehn (Wotan), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Erich Leinsdorf (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 17 février 1940) ; rôle de Brünnhilde, avec Günther Treptow (Siegmnnd), Hilde Konetzni (Sieglinde), Ferdinand Frantz (Wotan), Ludwig Weber (Hunding), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré live à la Scala le 9 mars 1950)

R. Wagner, *Siegfried*, rôle de Brünnhilde, avec Lauritz Melchior (Siegfried), Friedrich Schorr (le Wanderer), Orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky (enregistré live au Metropolitan Opera le 30 janvier 1937 ; avec Set Svanholm (Siegfried), Josef Herrmann (le Wanderer), Orchestre de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré live à la Scala le 22 mars 1950)

R. Wagner, *Le Crépuscule des dieux*, rôle de Brünnhilde, avec Max Lorenz (Siegfried), Ludwig Weber (Hagen), Orchestre et Chœurs de la Scala de Milan, dir. Wilhelm Furtwängler (enregistré *live* à la Scala le 4 avril 1950)

R. Wagner, *Parsifal*, rôle de Kundry, avec Lauritz Melchior (Parsifal), Friedrich Schorr (Amfortas), Orchestre et Chœurs du Metropolitan Opera de New York, dir. Artur Bodanzky – actes I et III – et Erich Leinsdorf – acte II (enregistré *live* au Metropolitan Opera le 15 avril 1938).

FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

Le style du pianiste américain Tommy Flanagan s'inscrit indiscutablement dans l'esthétique bop et dans la lignée des conquêtes rythmiques et harmoniques de Bud Powell. Sa manière reste cependant inimitable : un jeu sûr et précis qui sait éviter le piège des effets appuyés et du brillant facile, un lyrisme délicat, un phrasé à la fois élégant et souple. Offrant un soutien rythmique d'une grande richesse mélodique, doté d'une imagination s'adaptant à tous les tempéraments, d'une inventivité discrète, attentive et subtile, il fut l'un des accompagnateurs les plus recherchés de sa génération. La célébrité qu'il a acquise auprès d'Ella Fitzgerald ne doit cependant pas faire oublier sa participation à deux des plus importants albums de l'histoire du jazz : *Saxophone Colossus*, de Sonny Rollins, et *Giant Steps*, de John Coltrane.

Thomas Lee Flanagan naît le 16 mars 1930 à Detroit, dans le Michigan. Il commence à étudier la clarinette à six ans et le piano à onze ans, mais il s'initie aussi à d'autres instruments : le saxophone, la contrebasse, le vibraphone. Il commence très tôt à travailler dans sa ville natale, où il se fait remarquer, à partir de 1945, comme pianiste auprès des frères Jones – le pianiste Hank Jones, le batteur Elvin Jones, le trompettiste, bugliste et tromboniste Thad Jones –, du vibraphoniste Milt Jackson et du saxophoniste Dexter Gordon.

Tommy Flanagan est d'abord influencé par Art Tatum, Teddy Wilson, Nat „King“ Cole et Erroll Garner. Mais, fasciné par le be-bop, il décide en 1956 de s'établir à New York, où il se bâtit rapidement une réputation auprès des plus grands souffleurs du moment : Charlie Parker – il remplace à l'occasion Bud Powell au célèbre Birdland –, Coleman Hawkins, Miles Davis – il participe à l'album *Collectors' Items* –, Sonny Rollins – avec qui il enregistre en 1956 *Saxophone Colossus*, aux côtés du batteur Max Roach et du bassiste Doug Watkins –, John Coltrane – avec qui il participera en 1959 à l'aventure de *Giant Steps* –, Donald Byrd... En 1956, on le retrouve également au côté du contrebassiste Oscar Pettiford et il entame une longue collaboration avec le guitariste Kenny Burrell. De 1956 à 1958, il travaille avec le tromboniste Jay Jay Johnson et forme le premier de ses propres trios : son album *Trio Overseas* (1957), avec Elvin Jones à la batterie et Wilbur Little à la contrebasse, est un classique de cette époque.

En 1963, Flanagan accepte de remplacer Don Abney, le pianiste d'Ella Fitzgerald, qu'il avait accompagnée pour la première fois en 1956, au festival de Newport ; il sera, jusqu'en 1965, puis de 1968 à 1978, l'accompagnateur régulier de la chanteuse ; on retiendra de cette période l'album *Ella at Juan-les-Pins* (1964). En 1966, il est directeur musical de Tony Bennett, un artiste de variétés qui a parfois fréquenté le monde du jazz. Mais, lassé d'accompagner des chanteurs, il décide en 1978 de se produire désormais avec de petites formations : Thad Jones, Milt Jackson, Kenny Dorham, Curtis Fuller, Dizzy Reece, Elvin Jones, Max Roach, Philly Joe Jones, Lucky Thompson, Rudy Rutherford et Billy Mitchell trouveront en Tommy Flanagan un partenaire idéal. Il reforme, avec son vieux complice Hank Jones, un duo de pianos qui donne *Our Delights* (1978) et *More Delights with Hank Jones* (1978). Il manifeste toujours une prédilection pour le trio piano-batterie-contrebasse, dont témoignent les albums *Eclypso* (1977) et *Confirmation* (1977-1978), avec Elvin Jones et George Mraz, *Super-Session* (1980), avec Elvin Jones et Red Mitchell, *Thelonica*

(1982), hommage à Thelonious Monk, avec Art Taylor et George Mraz, *Let's Play the Music of Thad Jones* (1993), avec Lewis Nash et Jesper Lundgaard. Tommy Flanagan meurt à New York le 16 novembre 2001.

Pierre BRETON

FLANIGAN BOB (1926-2011)

Le vocaliste de jazz et musicien américain Bob Flanigan connut une immense notoriété avec les Four Freshmen, formation dont il fut l'un des membres fondateurs et qui, au cours de sa longue carrière, enregistra quelque cinquante albums et reçut six nominations aux Grammy Awards.

Robert Lee Flanigan naît le 22 août 1926, à Greencastle, dans l'Indiana. Alors qu'il étudie à la Butler University d'Indianapolis, il fonde en 1948, avec ses cousins Don et Ross Harbour ainsi que leur ami Hal Kratzsch, l'ensemble de jazz vocal des Four Freshmen. Pendant plus de quarante ans, Flanigan, principal chanteur du groupe, y jouera également du trombone et de la contrebasse. Si le quartette doit son succès à ses harmonies sophistiquées, les qualités que ses membres déploient comme instrumentistes – caractéristique rare dans les années 1950 pour ce type de formation – n'y sont pas étrangères. Beaucoup de ses titres vont ainsi caracoler en tête des hit-parades : *It's a Blue World* (1952), *Mood Indigo* (1954), *Graduation Day* (1956)... En 1992, Bob Flanigan cesse de se produire sur scène, mais continue à assumer ses responsabilités de manager du groupe. Il meurt le 15 mai 2011 à Las Vegas (Nevada).

Les Four Freshmen influenceront nombre de groupes, notamment les Beach Boys, les Lettermen et Manhattan Transfer.

Barbara A. SCHREIBER

FLATT & SCRUGGS

Flatt & Scruggs and the Foggy Mountain Boys demeure le plus célèbre des orchestres de bluegrass.

Lester Flatt (né le 19 juin 1914 à Overton, Tennessee, mort le 11 mai 1979 à Nashville, Tennessee), guitariste rythmique original – il est renommé pour ses attaques spéciales sur l'accord de *sol* – et chanteur à l'accent nasillard trahissant ses origines de paysan du Tennessee, commence sa carrière avec Charlie Monroe, frère aîné de Bill Monroe, avant d'être engagé en 1944 dans les Blue Grass Boys de ce dernier, en même temps qu'Earl Scruggs (né le 6 janvier 1924 à Flint Hill, Caroline du Nord, mort le 28 mars 2012 à Nashville, Tennessee), un formidable banjoïste qui popularise et développe une technique de jeu à trois doigts, fluide et swinguante. Après quelques superbes séances avec Bill Monroe, Flatt et Scruggs quittent en 1948 leur leader, avec lequel ils s'entendaient mal, afin de former leur propre orchestre, les Foggy Mountain Boys. Ils joueront ensemble jusqu'en 1969, enregistrant pour Mercury et Columbia une œuvre abondante mais de très haut niveau qui comprend certains des plus grands classiques du bluegrass. Leur musique, profonde et sensible, est très innovante et ils introduisent dans l'orchestre de bluegrass la steel-guitare Dobro (avec Josh Graves) et l'harmonica (avec Charlie McCoy).

Ainsi, plus ouverts et « commerciaux » que Bill Monroe, Flatt et Scruggs connaissent auprès du public étudiant nordiste un formidable succès au moment du folk boom du début des années 1960. Ils figurent en tête d'affiche de tous les grands festivals, font figure de « créateurs » du bluegrass – au grand dam de Bill Monroe –, composent les musiques de séries télévisées et *Foggy Mountain Breakdown*, une formidable pièce de banjo composée par Earl Scruggs, figure dans la bande originale du film *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967). Mais Flatt trouve que Scruggs, de plus en plus influencé par ses fils musiciens, se tourne beaucoup trop vers le folk-rock à la Dylan ; ils se séparent à l'amiable en 1969. Lester Flatt s'associe à un autre pionnier du bluegrass, Mac Wiseman, et enregistre pour R.C.A. dans un style plus traditionnel, connaissant encore de forts succès commerciaux. Earl Scruggs, qui avait beaucoup perdu de sa fougue et même de sa précision durant les dernières années des Foggy Mountain Boys, a aussi beaucoup enregistré avec ses fils, au sein de Earl Scruggs Review, dans un style très éloigné du bluegrass.

L'œuvre de Flatt & Scruggs est intégralement disponible chez le label allemand Bear Family en trois coffrets : *Flatt & Scruggs, 1948-1959* capture les Foggy Mountain Boys au sommet de leur art ; *Flatt & Scruggs, 1959-1963* présente Flatt & Scruggs dans leur rôle de vedettes des festivals folk ou au Carnegie Hall de New York ; *Flatt & Scruggs, 1964-1969, Plus* couvre la dernière période de la plus célèbre association du bluegrass.

Gérard HERZHAFT

FLEMING RENÉE (1959-)

Soprano américaine, née le 14 février 1959 dans le comté d’Indiana (Pennsylvanie).

Renée Fleming grandit à Rochester, dans l’État de New York, où ses parents enseignent la musique au lycée. Elle prend des leçons de musique dès son plus jeune âge et se fait remarquer à l’université pour ses talents de vocaliste de jazz. En 1981, elle obtient un diplôme d’éducation musicale de l’université d’État de New York, à Postdam. Elle poursuit ses études à l’Eastman School of Music de l’université de Rochester et à l’American Opera Center de la Juilliard School, à New York. Titulaire d’une bourse Fullbright, elle se rend en R.F.A. de 1984 à 1985, où elle se forme auprès d’Arleen Augér et d’Elisabeth Schwarzkopf. Renée Fleming fait ses débuts sur scène à Salzbourg, en 1986. Deux ans plus tard, elle remporte les auditions du Metropolitan Opera à New York, avant de décrocher les prix George London et Richard Tucker.

Remarquée pour la beauté et la richesse de sa voix et pour l’esprit et la sensibilité qu’elle insuffle à ses textes, Renée Fleming possède ainsi un répertoire d’une extraordinaire variété, qui couvre trois siècles de musique, allant de Haendel et de Mozart aux œuvres de compositeurs contemporains, en passant par le bel canto du XIX^{e} siècle. Parmi les rôles les plus acclamés qu’elle incarne, citons : Fiordiligi dans *Così fan tutte* de Mozart, Marguerite dans le *Faust* de Charles Gounod, Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, la maréchale dans *Le Chevalier à la rose* et la comtesse dans *Capriccio* de Richard Strauss, Ellen Orford dans

Peter Grimes de Benjamin Britten, ainsi que les rôles éponymes dans *Alcina* de Haendel, *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Manon* et *Thaïs* de Jules Massenet, *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, *Rusalka* d'Antonín Dvorák, et *Susannah* de Carlisle Floyd. Elle interprète également différents opéras lors de leur création sur scène : *The Ghosts of Versailles* (« Les Fantômes de Versailles ») de John Corigliano (1991), dans le rôle de la comtesse, *The Dangerous Liaisons* (« Les Liaisons dangereuses ») de Conrad Susa (1994), dans le rôle de la présidente de Tourvel, et *A Streetcar Named Desire* (« Un Tramway nommé Désir ») d'André Previn (1998), dans le rôle de Blanche Dubois. Renée Fleming enregistre de nombreux disques, dont certains s'ouvrent aux univers de la chanson populaire et du rock, et reçoit de multiples distinctions. Elle publie en 2004 *The Inner Voice : The Making of a Singer*. En 2009, elle assure la création mondiale du cycle complet *Le Temps l'horloge* qu'Henri Dutilleux a écrit pour elle.

E.U.

FLESCH CARL (1873-1944)

Avec Adolf Busch, le Hongrois Carl Flesch est l'un des plus purs produits de cette école allemande du violon dont le fondateur est l'instrumentiste, chef d'orchestre et compositeur Louis Spohr (1784-1859). Caractérisée par un refus de la séduction facile, une noblesse naturelle et une grande rigueur de style, elle s'est exprimée au cours du xx^{e} siècle – et s'exprime toujours – sous l'archet d'artistes aussi accomplis que Max Rostal, Reinhold Barchet, Norbert Brainin – un des fondateurs de l'Amadeus Quartet –, Igor Ozim, Edith Peineman, Thomas Brandis, Ulf Hoelscher, Thomas Zehetmair, Frank-Peter Zimmermann ou Anne-Sophie Mutter.

Carl Flesch naît le 9 octobre 1873 à Wieselburg, petite ville de l'empire austro-hongrois (aujourd'hui Mosonmagyaróvár, en Hongrie), située à 80 kilomètres environ de Vienne, dans une région alors totalement germanophone. De son enfance et de ses premières études, nous ne savons presque rien. Ses dons et ses moyens techniques ont dû cependant être suffisamment évidents et précoces pour que s'ouvrent devant lui les portes d'institutions aussi célèbres que le Conservatoire de Vienne – où il travaille avec Josef Maxintsak (1885-1886) et Jakob Grün (1886-1890) – et le Conservatoire de Paris où, de 1890 à 1894, il suit les cours d'Eugène Sauzay et de Martin Marsick ; le niveau à Paris est particulièrement élevé puisque l'on compte parmi ses condisciples Georges Enesco, Fritz Kreisler et Jacques Thibaud. En 1894, son premier prix du Conservatoire de Paris en poche, il commence immédiatement une brillante carrière de soliste, essentiellement en Autriche et en Allemagne. Il entame également une carrière d'enseignant qui fera de lui l'un des pédagogues les plus recherchés du début du xx^{e} siècle. Son influence ne cesse de s'étendre : il enseigne au Conservatoire de Bucarest (1897-1902), à celui d'Amsterdam (1903-1908), à Berlin, où il s'établit en 1908 (il y donnera des cours privés de 1908 à 1934 et sera professeur à la Hochschule für Musik de 1928 à 1934), au Curtis Institute de Philadelphie (1924-1928), à Baden-Baden (où il donne des conrs d'été de 1926 à 1934). Sous sa férule, Max Rostal, Szymon Goldberg, Norbert Brainin, Ginette Neveu, Henryk Szeryng, Ivry Gitlis, notamment, peuvent épanouir des personnalités aussi diverses qu'affirmées.

Tout autant que les concertos, la musique de chambre attire le grand violoniste. En 1908, il s'associe avec Arthur Schnabel dans un duo qui se transforme rapidement en trio avec, successivement, les violoncellistes Jean Gérardy, Hugo Becker et Gregor Piatigorsky.

En 1930, Carl Flesch adopte la nationalité allemande, tout en conservant la nationalité hongroise. Mais, le 20 juin 1935, Carl Flesch, qui est d'origine juive, est déchu de sa nationalité allemande par les nazis. Il fuit l'Allemagne et se fixe à Londres. Dans les premiers mois de la Seconde Guerre mondiale, il est aux Pays-Bas, où il honore des engagements, mais il y est piégé par l'offensive allemande de mai 1940 ; il ne pourra gagner Budapest qu'en 1942, grâce notamment à l'intervention de Ernst von Dohnányi. En avril 1943, il parvient à gagner la Suisse et s'établit à Lucerne, où il enseigne au conservatoire durant les derniers mois de son existence et rédige ses Mémoires, *Erinnerungen eines Geigers* (« Souvenirs d'un violoniste »), qui ne seront publiées qu'après sa mort. C'est un maître unanimement respecté qui s'éteint à Lucerne le 15 novembre 1944.

Ce grand artiste s’est notamment exprimé sur un Storioni, un Goffriller, un Guadagnini, un Pietro Guarneri et un Stradivarius de 1725, le « Brancaccio ».

Carl Flesch a publié de nombreux ouvrages techniques et pédagogiques qui constituent la base de la technique moderne du violon, parmi lesquels *Urstudien für Violine* (Berlin, 1911) et *Die Kunst des Violinspiels* (Berlin, 1923). Il a participé à la publication de nouvelles éditions d’œuvres de Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, Pietro Nardini, Wolfgang Amadeus Mozart, Rodolphe Kreutzer, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Niccolò Paganini, Piotr Ilitch Tchaïkovski, Johannes Brahms, Max Reger, Christian Sinding, et composé des cadences pour le *Troisième Concerto*, en *sol* majeur, K 216, de Mozart, le *Premier Concerto*, en *ut* majeur, de Joseph Haydn, le *Premier Concerto*, en *ré* majeur, opus 6, de Paganini, le *Concerto pour violon*, en *ré* majeur, opus 35, de Tchaïkovski. Le 29 avril 1930, Carl Flesch avait assuré à Dresde la création du *Concerto pour violon* de Nicolai Berezowski.

On regrettera que le legs discographique de ce grand interprète du répertoire allemand, notamment de Beethoven et de Brahms, ne comporte qu’un seul grand concerto, le *Concerto pour deux violons*, en *ré* mineur, BWV 1043, de Jean-Sébastien Bach, enregistré à Londres le 30 août 1937 avec Joseph Szigeti, sous la baguette de Walter Goehr.

Pierre BRETON

FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)

La musique française a toujours engendré des créateurs résolument indépendants qui ont su traverser les époques en restant imperméables aux influences et aux querelles de chapelle. Jean-Louis Florentz était du nombre : à l'image de son maître Olivier Messiaen, ce solitaire contemplatif a trouvé dans le sacré la source de son inspiration.

Il voit le jour à Asnières (Hauts-de-Seine), le 19 décembre 1947 et commence à étudier l'orgue en 1962. Il mène de front des études universitaires et musicales et obtient des diplômes d'arabe littéraire et d'ethnomusicologie ainsi qu'un premier prix de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il est l'élève de Messiaen et de Pierre Schaeffer. Il travaille aussi avec Antoine Duhamel et reçoit les conseils d'Henri Dutilleux. Entre 1971 et 1979, il effectue une quinzaine de voyages en Afrique et puise dans les racines culturelles de ces régions la matière de base de sa création. Sa première œuvre importante – *Ténéré* (1978), une incantation pour orchestre sur un verset coranique – se réfère au désert saharien. Lauréat de l'Institut de France, il séjourne à la Villa Médicis à Rome (1979-1981) puis à la Casa de Velázquez à Madrid et à Palma de Majorque (1983-1985). Pendant cette période, il compose sa première œuvre d'inspiration chrétienne, le *Magnificat-Antiphone pour la Visitation*, pour ténor, chœur mixte et orchestre (1979-1980), suivi des *Laudes*, 7 pièces pour orgue (1984). Il effectue quatre voyages au Kenya entre 1981 et 1986, notamment pour enseigner au Kenyatta University College, à Thika-Nairobi

(1981-1982). Comme Messiaen, les oiseaux le fascinent et il travaille sur leurs polyphonies en milieu équatorial à l'Institut d'étho-écologie des communications animales de l'École pratique des hautes études. Entre 1982 et 1997, ses voyages le mènent en Israël, où il entre en contact avec la communauté orthodoxe éthiopienne de Jésusalem-Ouest, en Égypte, en Martinique, en Polynésie et en Afrique du Nord. Il décide alors (1989-1990) d'apprendre l'éthiopien pour approfondir ses relations sur le terrain. Entre 1985 et 2000, il est professeur d'analyse des musiques de tradition orale au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Son œuvre s'enrichit d'une pièce pour orchestre, *Les Marches du soleil* (1983), du *Chant de Nyandarua*, pour quatre violoncelles (1985), et de ce qui est son chef-d'œuvre, le *Requiem de la Vierge*, conte liturgique pour l'Assomption de Marie, pour soprano, ténor, baryton, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre, auquel il donnera plus tard le titre d'*Asun* (1986-1988). Il compose un chant de résurrection pour orgue, *Debout sur le soleil* (1990), *Asmarâ, le livre des enchantements II*, melt'ân pour chœur mixte a cappella sur le psaume VIII éthiopien (1991), son concerto pour violoncelle *Le Songe de Lluc Alcari* (1993), qui s'impose rapidement comme une œuvre majeure de la littérature concertante pour cet instrument, et *L'Ange du Tamaris*, pour violoncelle seul (1995). En 1995, il est élu à l'Académie des beaux-arts au fauteuil de Raymond Gallois-Montbrun. Entre 1995 et 1997, il est compositeur en résidence à l'Orchestre national de Lyon (pour lequel il écrit *Les Jardins d'Amènta*, 1997, et *L'Anneau de Salomon*, 1999), puis, entre 2000 et 2002, à celui des Pays de la Loire (*L'Enfant des îles*, 2001). Parmi ses œuvres ultimes figurent deux partitions pour orgue de caractère symphonique, *La Croix du Sud* (2000) et *L'Enfant noir* (2002), ainsi qu'un poème symphonique, *Qsar Ghilâne* (2003). Il meurt à Paris le 4 juillet 2004.

Les sources d'inspiration auxquelles Florentz a puisé au cours de ses voyages ont forgé un langage d'une grande diversité, tant sur le plan harmonique que métrique. Les éléments de la musique africaine sont totalement assimilés dans une écriture très claire sans modernisme gratuit ni séduction tonale. Selon son jeune collègue Guillaume Connesson, il est parvenu à créer entre la musique africaine et la France une relation comparable à la synthèse Orient-Occident de Tōru Takemitsu. Le catalogue de Jean-Louis Florentz est très restreint, mais sa vingtaine d'œuvres, toutes marquées d'un sens du fini qu'admirait Henri Dutilleux, traduisent la diversité de pensée de l'un des principaux créateurs de la fin du xx^{e} siècle.

Alain PÂRIS

Bibliographie

« Jean-Louis Florentz », in *Zodiaque* n° 163, 1990.

FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)

Lorsqu'il incarna Tonio dans *La Fille du régiment* de Donizetti au Metropolitan Opera de New York, en avril 2008, le ténor péruvien Juan Diego Flórez brisa, avec l'accord de la direction, l'interdit ancestral qui pesait sur les bis lorsqu'il chanta une seconde fois l'aria « Ah ! mes amis, quel jour de fête ! », avec ses neuf contre-*ut* aigus. Il faut souligner qu'un an auparavant, à la Scala de Milan, Flórez avait déjà brisé, dans le même rôle, un interdit similaire, vieux de soixante-quatorze ans.

Juan Diego Flórez naît le 13 janvier 1973 à Lima ; son père, Rubén Flórez, est un guitariste et un interprète renommé de musiques péruviennes traditionnelles, ce qui explique que l'adolescent est d'abord attiré par les musiques populaires, la pop et le rock. Il entre à l'âge de dix-sept ans au Conservatoire national du Pérou, à Lima, et il va peu à peu s'orienter vers l'art lyrique. Grâce à une bourse, il étudie de 1993 à 1996 au prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie, puis se forme auprès du ténor péruvien Ernesto Palacio, qui deviendra son impresario. Le premier triomphe de Flórez date de 1996, lorsqu'il remplace au pied levé Bruce Ford, interprète du rôle masculin principal, Corradino, de *Matilde di Shabran*, lors du festival Rossini de Pesaro, en Italie. Il fait ses débuts tout aussi triomphants à la Scala à la fin de la même année – dans le rôle du Chevalier danois d'*Armide* de Gluck sous la direction de Riccardo Muti –, et au Covent Garden de Londres l'année suivante, dans *Elisabetta* de Donizetti (le comte Potoski). Considéré comme le meilleur ténor *di grazia* de sa génération, il va rapidement se produire dans les principales maisons d'opéra d’Europe – à la Staatsoper de Vienne en 1999, dans le comte Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini – et des États-Unis – au Metropolitan Opera de New York en 2002, dans le même rôle du comte Almaviva –, et donner des récitals dans le monde entier.

Juan Diego Flórez possède une voix légère et agile, très expressive, une ample tessiture et une grande endurance dans le registre aigu. Il s’est spécialisé dans le répertoire « belcantiste » de Donizetti et de Bellini et est considéré comme le meilleur interprète rossinien de sa génération. Dans sa vidéographie, il faut retenir son interprétation du Comte Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini, aux côtés de María Bayo, de Pietro Spagnoli et de Ruggero Raimondi (Orchestre et chœurs du Teatro Real de Madrid sous la direction de Gianluigi Gelmetti, 2005) et de Tonio dans *La Fille du régiment*, où il donne la réplique à la soprano française Natalie Dessay, qui incarne Marie (2008). Dans sa discographie d’intégrales d’opéras se détachent *Mitridate* de Mozart, où il chante Marzio, aux côtés de Natalie Dessay et de Cecilia Bartoli, avec Les Talens lyriques sous la baguette de Christophe Rousset (1998), et *Le Comte Ory* de Rossini, enregistré au festival de Pesaro en 2003, avec Jesús Lopez-Cobos à la tête de l’Orchestre du Teatro Comunale de Bologne. Citons encore *Orphée et Eurydice* de Gluck, avec Jesús Lopez-Cobos à la tête du Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (2010). Il a gravé avec Riccardo Chailly des pièces sacrées de Rossini et de Verdi. Juan Diego Flórez a par ailleurs enregistré plusieurs albums de récitals, parmi lesquels *Una furtiva lagrima*, consacré à Bellini et à Donizetti (2003), *Sentimiento latino*, recueil de chansons d’Amérique du Sud et d’Espagne (2006), ou encore *Arias for Rubini*, réunissant des extraits d’ouvrages de Donizetti, de Bellini et de Rossini, dans lequel il rend hommage au grand ténor du XIX^e^ siècle Giovanni Battista Rubini (2007). *Bel canto spectacular* (2008) mêle interprétations solistes et duos avec d’autres chanteurs, comme les sopranos Anna Netrebko et Patrizia Ciofi ou le ténor Plácido Domingo. *L’Amour* (2014), enregistré avec l’Orchestre et le Chœur du Teatro Comunale de Bologna sous la direction de Roberto Abbado, est entièrement consacré à des airs d’opéra français. Juan Diego Flórez a été élevé en 2007 au rang de Grand Croix de l’ordre du Soleil, plus haute distinction existant au Pérou.

On citera encore, parmi ses rôles de prédilection, Elvino (*La Sonnambula* de Bellini), Ernesto (*Don Pasquale* de Donizetti), Rodrigo (*Otello* de Rossini), Lindoro (*L’Italiana in Algeri* de Rossini), Don Ramiro (*La Cenerentola* de Rossini), mais aussi Fenton (*Falstaff* de Verdi) et Rinuccio (*Gianni Schicchi* de Puccini).

Robert RAUCH

E.U.

FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)

Compositeur allemand surtout actif en France, Friedrich von Flotow est passé à la postérité pour son opéra *Martha*.

Né le 27 avril 1812, à Teutendorf, près de Lübeck, dans le Mecklembourg, appartenant alors à l'Empire français, Friedrich Adolf Ferdinand Freiherr (baron) von Flotow se destine d'abord à la carrière diplomatique. À partir de seize ans, il étudie la musique à Paris, notamment auprès d'Anton Reicha (composition) et de Johann Peter Pixis (piano). Contraint de quitter la capitale française durant la révolution de juillet 1830, il regagne son pays natal, avant de revenir à Paris en 1831. Six ans plus tard, le 2 février 1837, il présente au Théâtre du Palais-Royal, à Paris, une « comédie en vaudeville » en un acte, *Stradella*, qui donnera naissance à son opéra romantique en trois actes sur un livret de Friedrich Wilhelm Riese *Alessandro Stradella,* dont la création aura lieu au Stadttheater de Hambourg le 30 décembre 1844, et qui obtiendra un grand succès. Flotow collabore avec le compositeur Auguste Pilati pour le grand opéra *Le Naufrage de la Méduse*, créé le 31 mai 1839 au Théâtre de la Renaissance, à Paris. Entre 1840 et 1878, Flotow va composer une vingtaine d'ouvrages lyriques. L'opéra romantique en quatre actes *Martha*, composé sur un livret en allemand de Riese et créé au Kärntnertortheater de Vienne le 25 novembre 1847, sera traduit pour être joué dans de nombreuses villes d'Europe ; sa mélodie la plus célèbre, la « chanson de Martha » (*Letzte Rose*), repose sur un air populaire irlandais, *The Groves of Blarney*, publié par Thomas Moore dans ses *Irish Melodies* sous le titre *'Tis the Last*

Rose of Summer. D’un charme mélodique indéniable, *Martha* est le seul ouvrage de Flotow à s’être maintenu au répertoire des opéras du monde entier. Flotow a également composé des ballets, notamment pour le théâtre de la cour ducale de Schwerin, dont il est l’intendant de 1855 à 1863. Friedrich von Flotow meurt le 24 janvier 1883, à Darmstadt.

E.U.

FOERSTER JOSEF BOHUSLAV (1859-1951)

Le compositeur tchèque Josef Bohuslav Foerster (son nom est parfois orthographié Förster) naît à Prague le 30 décembre 1859. Son père, Josef Foerster (1833-1907), organiste, compositeur et théoricien, est son premier professeur. Il étudie au conservatoire de Prague et commence sa carrière comme organiste, en particulier à Saint-Adalbert (1882-1888), puis comme professeur de chant et chef de chœur ; il est aussi critique musical du quotidien *Národní Listy*. En 1893, il suit à Hambourg son épouse, la soprano Berta Foerstrová-Lautererová (qui adoptera à Vienne Berta Foerster-Lauterer comme nom de scène), qui vient d'être engagée par Gustav Mahler à l'Opéra de la métropole hanséatique. Foerster enseigne au conservatoire de Hambourg et devient assistant de Mahler à l'Opéra. En 1903, le couple part pour Vienne. Foerster y poursuit ses activités de professeur, au Nouveau Conservatoire, et de critique, en particulier au quotidien *Die Zeit* ; il fréquente Richard Strauss et Mahler. En 1919, il regagne Prague, où il a été nommé professeur au conservatoire. Il dirigera cet établissement entre 1922 et 1931. Il meurt à Nový Vestec, en Bohême, le 29 mai 1951.

Témoin des bouleversements tant historiques qu'esthétiques de la fin du XIX^{e} siècle jusqu'au mitan du XX^{e}, le catalogue de Foerster reflète bien évidemment son extraordinaire longévité : 190 opus touchant tous les genres, avec une prédilection pour la musique symphonique, la musique concertante et la musique chorale, sur laquelle sa renommée s'est d'ailleurs établie : il a écrit plusieurs cantates, un *stabat mater*, quatre messes, dont une messe glagolitique. La nature recueillie et lyrique, introvertie et subjective de ce créateur s'exprime le plus parfaitement dans ses cinq symphonies, échelonnées entre 1890 et 1929 (citons en particulier sa *Quatrième Symphonie* op. 54 dite « Pâques », 1905), et dans ses nombreux poèmes symphoniques (notamment son op. 93, *Printemps et désir*, 1915). Il a composé six opéras : *Debora* (1893), *Eva* (1899), assurément le plus achevé, *Jessika* (1905, fondé sur *Le Marchand de Venise*, et qui en prendra ultérieurement le titre, *Kupec benátský*), *Nepřomoženi* (« Les Forces invincibles », 1919), *Srdce* (« Le Cœur », 1923), *Bloud* (« Le Simplet », 1936). Dans sa musique de chambre, il faut au moins retenir sa *Sonata quasi una fantasia* pour violon et piano, op. 177.

Attaché à la tradition, Foerster est le dernier représentant de l'école romantique tchèque, dans la lignée de Dvořák et de Smetana. Mais il assure, grâce à ses recherches mélodiques, harmoniques et rythmiques, influencées par la musique de Mahler, la transition vers la musique tchèque moderne. C'est à lui en outre que l'on doit le renouveau de la musique chorale tchèque. Son œuvre, très riche d'inspiration, rencontre cependant peu de succès en France, où son lyrisme méditatif, son mysticisme et son héroïsme ont du mal à s'acclimater.

Le talent de Josef Bohuslav Foerster s'est également exprimé en peinture et en littérature. Homme cultivé, il s'intéressera, sa vie durant, tout autant au théâtre qu'à la chimie.

Alain FÉRON

FOLDES ANDOR (1913-1992)

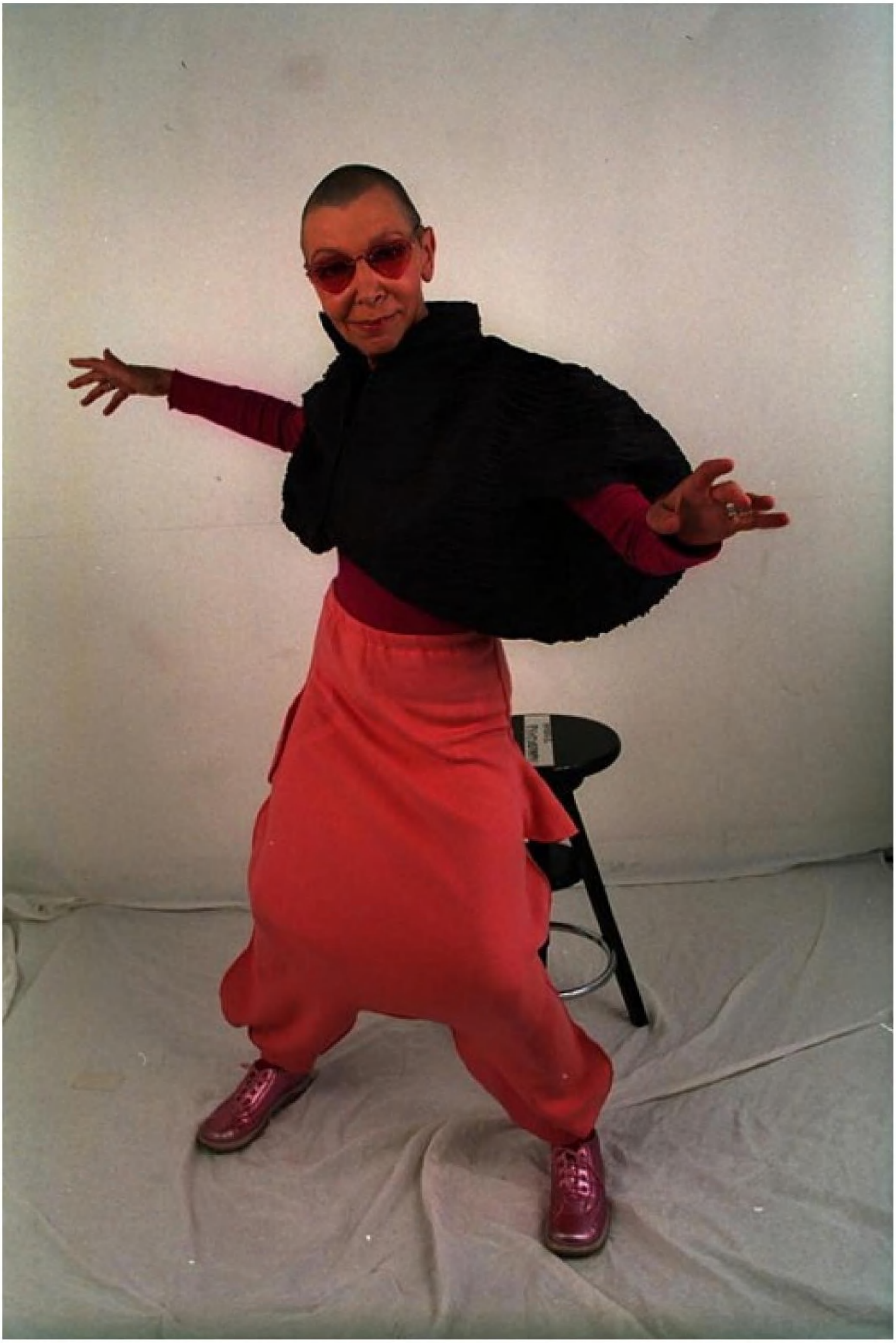
Pianiste hongrois qui a marqué l'interprétation des œuvres de Beethoven et de Bartók, Foldes était l'un des représentants les plus éminents d'une école disloquée au milieu du xx^{e} siècle à la suite des événements politiques après avoir engendré des personnalités comme Annie Fischer, György Cziffra, Géza Anda ou Tamás Vásáry.

De son vrai nom Andor Foldës, il naît à Budapest le 21 décembre 1913 et commence à étudier le piano avec sa mère, elle-même pianiste. Puis il travaille avec Tibor Szatmari et donne son premier concert à l'âge de huit ans en interprétant le *Concerto pour piano* K 450 de Mozart. L'année suivante, il entre à l'académie Franz-Liszt de Budapest, où il est l'élève d'Ernst von Donhányi, lui-même disciple du grand Eugène D'Albert. Il travaille également la composition avec Leo Weiner et la direction d'orchestre avec Ernst Unger. Il se lie alors d'amitié avec Béla Bartók, dont il deviendra l'un des interprètes les plus fidèles. Il donne son premier concert à Vienne en 1929, et reçoit le prix Franz-Liszt en 1933. Un an plus tard, il commence une carrière qu'il interrompt très vite pour étudier la philosophie et les langues. Il refuse en fait l'aspect trop virtuose de son approche pianistique et éprouve le besoin de mûrir sa démarche d'interprète. Sa carrière ne reprend vraiment qu'en 1939, lorsqu'il joue le *Concerto pour piano n^{o} 2* de Beethoven sous la direction d'Erich Kleiber. Un an plus tard, il fait ses débuts aux États-Unis avec l'orchestre symphonique de la N.B.C., à New York. Il se fixe dans ce pays et obtient la nationalité américaine en 1948. C'est l'époque des retours en Europe, où il effectue plusieurs tournées ; on voit déjà se dessiner les deux grands axes de son répertoire : Beethoven et les deux grands maîtres hongrois, Bartók et Kodály. Il joue au Japon, en Amérique du Sud, en Australie, mais s'impose surtout en Allemagne et aux États-Unis. Entre 1958 et 1965, il est professeur à la Musikhochschule de Sarrebruck, au poste qu'occupait auparavant Walter Gieseking. Il se fixe alors à Herrliberg, près de Zurich, et poursuit une carrière internationale, donnant une soixantaine de concerts par an. Il y meurt le 9 février 1992.

Foldes constitue l'exemple parfait de l'interprète en perpétuelle évolution : son répertoire se concentre d'abord sur les classiques viennois (Haydn, Mozart, le jeune Schubert), qu'il joue avec une spontanéité jaillissante, pour parvenir à des pages plus denses, évolution qui se retrouve dans la musique de Beethoven, dont il n'aborde les dernières œuvres que relativement tard. Seule l'ensemble de la production de Bartók reste omniprésente, car il a vécu le cheminement du compositeur à ses côtés. Doté d'un talent encyclopédique, il a enregistré l'intégrale de la musique pour piano seul de Mozart, Beethoven, Schumann et Bartók (grand prix du disque en 1957). En 1959, il a joué à Sydney vingt-deux concertos différents en deux semaines seulement ! Au point de vue stylistique, Foldes est toujours resté un architecte du piano, alliant une rythmique puissante à un sens délicat de la transparence. Il a composé quelques œuvres (*Petite Suite* pour cordes, *Prélude* pour piano) et transcrit pour piano trois pièces de l'opéra de Kodály *Hary János*. Avec sa femme Lili Foldes, il a écrit un livre de souvenirs, *Two on a Continent* (New York, 1947). On lui doit aussi un manuel de piano, *Keys on the Keyboard* (New York, 1948, traduit en treize langues) et un essai sur l'interprétation, *Gibt es einen Zeitgenössischen Beethoven-Stil und andere Aufsätze* (« Y a-t-il un style Beethoven contemporain ? », Wiesbaden, 1963).

FONTAINE BRIGITTE (1940-)

Auteur-interprète atypique et décalée, Brigitte Fontaine apporte depuis les années 1960 un vent de fantaisie et de liberté sur la scène musicale française.



Copyrighted material

Brigitte Fontaine. *Brigitte Fontaine, ici en 2001. Inclassable, excentrique, excessive : les adjectifs ne manquent pas pour qualifier cette chanteuse à la poésie souvent saugrenue ou carrément surréaliste, qui transcende le cadre de la chanson en collaborant avec des personnalités aussi différentes et singulières que Jacques Higelin, Étienne Daho ou encore les membres de l'Art Ensemble of Chicago.*

La chanteuse naît le 24 juin 1940 à Morlaix, dans le Finistère. Dans une Bretagne en pleine guerre scolaire, ses parents sont des instituteurs laïques. Si le breton n'est plus parlé chez eux, Brigitte Fontaine n'en revendiquera pas moins son appartenance à la culture bretonne, comme en témoigne son sens de l'imaginaire et du fantastique, écho des chants populaires bretons assemblés par La Villemarqué dans son recueil *Barzaz Breiz* (1839). Dans la troupe de « l'amicale laïque », elle fait ses débuts encore enfant sur les planches du Théâtre de Morlaix.

• Entre théâtre et chanson

Si Brigitte Fontaine néglige ses études, elle est cependant une lectrice passionnée et lit notamment Rimbaud avec acharnement. Titulaire du baccalauréat, elle quitte la Bretagne au début des années 1960 pour étudier à la Sorbonne.

À vingt et un ans, elle intègre une troupe de théâtre pour une tournée en Provence. Est-ce une carrière d'actrice qui se profile ? Les critiques parisiens l'ont remarquée. Pour autant, l'attrait de Fontaine pour le monde du spectacle l'amène à se lancer également dans la chanson. Elle se produit à Paris, dans différents lieux de la rive gauche où elle est bientôt repérée par Gilbert Sommier. Ce dernier, dans le cadre des concerts des « Mardis de la chanson », programme chaque semaine au Théâtre de la Huchette des chanteurs débutants. Fontaine se présente avec cinq morceaux de son cru. Le public est déconcerté mais séduit. Gilbert Sommier convainc alors Georges Brassens de la prendre en première partie à Bobino, ce qui marque une belle consécration pour la chanteuse débutante. En parallèle, sa carrière théâtrale se poursuit et le metteur en scène Marc'O, une figure de l'avant-garde des années 1960, l'engage pour jouer en 1965 dans sa pièce *Les Bargasses*. Dans la foulée, elle enregistre un album produit par Jacques Canetti, *Chansons décadentes et fantasmagoriques*, qui sortira en 1966. Si Brigitte Fontaine les désavoue aujourd'hui, certaines chansons de cet album, comme *J'suis décadente*, n'en seront pas moins reprises par d'autres interprètes.

Pendant deux ans, la comédienne est également à l'affiche de *Maman j'ai peur* (1964), spectacle farfelu qu'elle a monté avec Jacques Higelin et le comédien Rufus. La pièce, qui préfigure le chamboulement de Mai-68, est nn succès. Elle marque aussi le début d'une grande complicité entre Fontaine et Higelin. Le duo enregistre pour Canetti *Douze Chansons d'avant le déluge* suivi de *Quinze Chansons d'avant le déluge* (1965), puis trouve un nouveau producteur en la personne de Pierre Barouh, qui a monté Saravah, une maison de disque indépendante. Higelin présente à Fontaine son copain de régiment, un musicien, Arezki Belkacem. Celui-ci conjugue des études de musiques sérieuses, l'expérience des bals et la musique arabo-berbère de ses origines. Il va devenir le compagnon de Brigitte Fontaine.

Loin du show business, des yéyés et de la chanson rive gauche, Fontaine, Areski et Higelin élaborent une chanson révolutionnaire dans leur laboratoire de Saravah. Les textes de Fontaine, s'ils sont souvent écrits dans un français littéraire – sans oublier l'argot – et dans une versification élaborée, n'ont pas de logique apparente : tout est allusif – à l'image de la poésie japonaise dont elle s’inspire –, pince-sans-rire, et se veut un défi au conformisme. La musique et les arrangements sont modernes, sans pour autant copier la musique anglo-saxonne, avec des emprunts aux musiques du monde. Son premier album solo, *Brigitte Fontaine est folle,* sort en 1968. Suivra *Comme à la radio* (1969), longue psalmodie enregistrée en une prise avec l’Art Ensemble of Chicago, un orchestre afro-américain de free jazz. Dans une France de l’après Mai-68, certains animateurs de radio se risquent à diffuser des titres comme *Cet enfant que je t’avais fait,* en duo avec Higelin. Toutefois, pendant des années Brigitte Fontaine va rester une marginale de luxe de la chanson. Au cours des années 1970, elle sort une série d’albums dont *L’Incendie* (1974) et *Le Bonheur* (1975). Un public fidèle la suit dans toute la France, même au-delà, et les critiques des meilleurs journaux la portent aux nues. Mais seules quelques radios la diffusent.

• Une reconnaissance tardive

Quand, en 1986, Reiko Kidachi, une journaliste japonaise, apprend que personne ne veut distribuer en France le dernier album de Brigitte Fontaine, elle lui trouve un producteur japonais, et l’emmène en tournée dans son pays. *French Corazon* sort finalement en France en 1989 et la chanson orientalisante *Le Nougat*, qui en est extraite, connaît un certain succès.

Puis la situation se renverse. Brigitte « qui faisait peur » est désormais recherchée et rencontre un succès public lors de la sortie de l’album *Genre Humain* (1995), réalisé en collaboration avec Étienne Daho. La jeune génération de chanteurs lui rend hommage et les collaborations se multiplient : avec Alain Bashung sur l’album *Les Palaces* (1997), avec Noir Désir ou encore M sur *Kékéland* (2001)... Suivront *Rue Saint-Louis-en-l’Île* (2004), *L’un n’empêche* *pas l'autre* (2011) et *J'ai l'honneur d'être* (2013). Les chanteuses qui tenaient le haut du pavé dans les années 1970 envient désormais sa longévité et la passion que lui voue la jeunesse, sensible à son intégrité et à son goût de l'extravagance. L'engouement qu'elle rencontre enfin est justifié par des textes solides, très variés, par une tenue de scène où elle mélange le music-hall avec les arts les plus contemporains, comme la danse butō, et par des musiques inventives, hors-recettes. Sans oublier la voix, coupante comme le fil d'une faux, qui tape sur les mots tel un marteau de xylophone.

En outre, depuis 1975, Brigitte Fontaine a publié une douzaine de romans entre humour et imaginaire, qui ne ressemblent à rien sinon à ceux de Boris Vian.

Hélène HAZERA

FONTYN JACQUELINE (1930-)

À Anvers, où elle naît le 27 décembre 1930, la compositrice belge Jacqueline Fontyn étudie le piano avec Ignace Bolotine ; puis elle suit les cours de composition et d'écriture de Marcel Quinet. Partie pour Paris afin d'étudier auprès de Nadia Boulanger, elle fréquente en 1954 les classes de Max Deutsch avant de suivre à l'académie de musique de Vienne l'enseignement de Hans Swarowsky (direction d'orchestre). Elle enseigne au Conservatoire royal flamand d'Anvers de 1963 à 1970, avant d'être, de 1970 à 1990, professeur de composition au Conservatoire de Bruxelles. Elle fut l'épouse du compositeur belge Camille Schmit (1908-1976).

Ses premières œuvres – comme *Capriccio*, pour piano (1954) – sont encore placées sous l'influence de Schönberg (par l'intermédiaire de l'enseignement de Max Deutsch, qui avait été son élève) et sont caractérisées par un langage sériel et dodécaphonique dont elle usera jusqu'en 1978, avec souplesse et liberté à la fois : *Psalmus Tertius*, pour baryton, chœur et orchestre (1959), *Spirales*, pour deux pianos (1971), *Per Archi*, pour onze instruments à cordes (1973), *Halo*, pour harpe et seize instruments ou orchestre de chambre (1978).

À partir d'*Éphémères*, pour mezzo-soprano et onze instruments, sur des poèmes de Robert Guiette (1979), Jacqueline Fontyn se détourne d'un matériau fondé sur les séries, lui préférant un langage modal, atonal et dodécaphonique, plus riche en potentialités expressives et capable de dépasser l'effet pervers de l'emploi des techniques sérielles, à savoir l'impossibilité de discerner, à l'audition, la fonction d'un son (un même son pouvant revenir dans une œuvre avec, à chaque fois, une fonction sérielle différente, soit harmonique, soit mélodique). Sous l'influence de Witold Lutosławski, elle intègre en outre à ses techniques d'écriture une dimension « d'aléatoire contrôlé », afin de conférer à sa musique des irisations de couleurs de timbres ainsi que des climats harmoniques aussi raffinés qu'impressionnistes : *In The Green Shade,* pour orchestre (1988) ; *Rose des sables,* pour mezzo-soprano, récitant, chœur de femmes et orchestre (1990) ; *Colinda,* concerto pour violoncelle et orchestre (1991) ; *Sul Cuor della Terra,* pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe (1993) ; *Vent d'Est,* pour accordéon et cordes (1995) ; *L'Anneau de jade,* pour orchestre (1996) ; *Ich kannte meine Seele nicht,* pour six voix de femmes (1997) ; *Aube,* pour flûte(s), guitare et piano (1998) ; *Capricorne,* concerto pour percussion et orchestre de chambre (2003) ; *Éole,* pour trio de flûtes (2005) ; *Ferne Spuren,* pour violon, violoncelle et piano (2009) ; *Fille du vent,* pour récitant(e), flûte, alto et piano (2013).

Si Jacqueline Fontyn ne renie point l'héritage du passé (non pour le restaurer mais, au contraire, afin de le dépasser, de le subvertir et de le transcender), elle ne dédaigne pas les idiomes et les techniques conquises par le langage et les techniques du jeu instrumental. Mais jamais elle ne se sert des avancées de notre présent comme d'un « catalogue » d'effets. Ce qui l'intéresse, c'est la richesse et la diversité des expressions qui lui sont ainsi permises et qu'elle met au service d'une rythmique souple, qui fait imploser la barre de mesure, d'un matériau mélodique et harmonique toujours à la recherche du sensible (son emploi des clusters au sein d'une harmonie dodécaphonique et atonale *dynamique* est à cet égard caractéristique) et de structures formelles organiques se désirant tout autant poésie qu'architectonie. Dans ce désir de ne point se restreindre au seul domaine objectif de l'écriture réside tout l'art de cette compositrice, qui a su retenir et adapter à son style propre la leçon de Cézanne, « Je travaille sur le motif », et celle de Debussy, écrivant en 1903 dans la revue *Musica* « La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes. [...] Les musiciens regardent dans les livres, à travers les maîtres, remuant pieusement cette vieille poussière sonore ; c'est bien, mais l'art est peut-être plus loin. » L'art de Jacqueline Fontyn va effectivement plus loin.

Que son langage spécifique ne fasse point école, et n'y soit point appelé, n'infirme en rien celui qu'elle pratique, ni dans son évidence ni dans sa justesse conquises, pour reprendre des termes chers à Max Deutsch. Sa nouveauté est avant tout individualité et sensibilité propres aussi bien qu'attitude et démarche singulières face à la pensée, au geste et à l'écriture musicales, donc, aussi, face au monde qui l'entoure.

Alain FÉRON

FORRESTER MAUREEN (1930-2010)

Au cours d'une carrière s'étendant sur cinq décennies, la contralto canadienne Maureen Forrester a fait entendre sa voix richement timbrée lors de récitals de lieder, au concert et sur les scènes lyriques.

Née le 25 juillet 1930, à Montréal, Maureen Katherine Stewart Forrester étudie le piano dès l'enfance, chante au sein de chœurs d'églises, et commence véritablement à étudier l'art vocal à l'âge de seize ans. Elle se perfectionne auprès de Bernard Diamant, qui sera le plus influent de ses professeurs, de 1950 jusque dans les années 1960 ; en 1955, elle étudie également à Berlin avec le maître de l'accompagnement qu'est le pianiste Michael Raucheisen. Elle débute sur scène dans de petits rôles : la Première dans *Louise* de Gustave Charpentier (1953), l'Hôtesse dans *Boris Godounov* de Moussorgski (1954). Le 29 mars 1953, elle donne à Montréal son premier récital, accompagnée par John Newmark, un pianiste exceptionnel qui lui restera fidèle. Le 8 décembre 1953, Maureen Forrester est une des solistes de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, avec l'Orchestre symphonique de Montréal sous la baguette d'Otto Klemperer.

Sa carrière internationale est lancée. Le 14 février 1955, elle se produit pour la première fois à Paris, à la salle Gaveau, avec John Newmark, prélude à une longue tournée européenne qui ne s'achève qu'en janvier 1956. Elle donne le 12 novembre 1956 son premier récital aux États-Unis, au Town Hall de New York. Elle attire l'attention de Bruno Walter, qui l'invite à venir interpréter en février 1957, au Carnegie Hall de New York, avec l'Orchestre philharmonique de New York, la *Deuxième Symphonie* « *Résurrection* » de Mahler, compositeur dont elle va devenir une interprète d'élection.

Maureen Forrester débute sur scène à Toronto, le 28 mai 1962 (Orfeo, *Orfeo ed Euridice* de Gluck). Elle triomphe en incarnant Cornelia (*Giulio Cesare* de Haendel) pour ses débuts scéniques aux États-Unis, au New York City Opera, le 27 septembre 1966. Sa voix de mezzo-soprano claire et puissante évoluera vers celle de contralto. Chez Wagner, elle incarne les deux Erda (de *L'Or du Rhin* – rôle de ses débuts au Metropolitan Opera de New York, le 10 février 1975 – et de *Siegfried*), Fricka (*La Walkyrie*) et Brangäne (*Tristan und Isolde*). Elle est Ulrica (*Un ballo in maschera* de Verdi), Mistress Ford (*Falstaff* de Verdi), la Sorcière (*Hänsel und Gretel* de Humperdinck), la Comtesse (*La Dame de pique* de Tchaïkovski, rôle de ses débuts à La Scala de Milan, en 1990), l'Aveugle (*La Gioconda* de Ponchielli), Madame Flora (*The Medium* de Menotti), Hérodias et Klytämnestra (*Salomé* et *Elektra* de Richard Strauss, respectivement), la Marquise de Berkenfield (*La Fille du régiment* de Donizetti), Madame de la Haltière (*Cendrillon* de Massenet), Madame de Croissy (*Dialogues des Carmélites* de Poulenc). Elle grave de nombreuses œuvres de Haendel (*Hercules, Serse, Rodelinda, Theodora, Jephtha*...). Son legs principal est cependant le lied – Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Mahler, Richard Strauss –, les cantates et oratorios de Bach, les œuvres pour voix et orchestre : *Missa solemnis* et *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Rhapsodie* pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre de Brahms, *Songs of Sunset* de Delius, symphonies, *Das Lied von der Erde, Des Knaben Wunderhorn, Kindertotenlieder* de Mahler, *Vêpres* de Rachmaninov... Maureen

Forrester a participé aux créations de *Mort* de Jean Papineau-Couture (1956), de *Bar Mitzvah Israël* de Darius Milhaud (1961), de *A Child's Garden of Verses* d'Oskar Morawetz (1973), de *Ra* de R. Murray Schafer (rôle d'Amente Nufe, 1983). Dotée d'un solide sens de l'humour, elle n'hésite pas à interpréter des rôles plus légers, comme ceux de Bloody Mary dans le musical *South Pacific* de Rodgers et Hammerstein, de la Reine des fées dans *Iolanthe* ou de Katisha dans *The Mikado* de Gilbert et Sullivan. Elle se consacre également à l'enseignement et préside, de 1983 à 1988, le Conseil des Arts du Canada. Élevée au rang de Compagnon de l'Ordre du Canada en 1967, Maureen Forrester reçoit en 1983 la médaille du Conseil canadien de la musique. Souffrant de la maladie d'Alzheimer, elle se retire de la scène dans les années 1990, et meurt le 16 juin 2010, à Toronto. Elle a publié en 1986, avec Marci MacDonald, des Mémoires, *Out of Character* (McClelland and Stewart, Toronto), traduits en français sous le titre *Au-delà du personnage* (Libre expression, Montréal, 1989).

E.U.

FORTNER WOLFGANG (1907-1987)

Né à Leipzig le 12 octobre 1907, le compositeur allemand Wolfgang Fortner est élevé dans la rigueur de la tradition musicale protestante, travaillant l'orgue avec Karl Straube, le cantor de Saint-Thomas, la composition avec Hermann Grabner et la musicologie avec Theodore Kroyer. Parallèlement, il étudie la philosophie à l'université et compose ses premières cantates dès 1928 (*4 Marianische Antiphonen*).

En 1931, il est nommé professeur de composition et de théorie musicale à l'Institut de musique sacrée de Heidelberg. Dans cette même ville, il fonde en 1935 un orchestre de chambre et, en 1947, avec Karl Amadeus Hartmann, une série de concerts de musique contemporaine, à l'image de ceux de Munich, Musica Viva, dont il partagera la direction avec Ernst Thomas à la mort de Hartmann en 1964.

En 1946, Fortner est nommé professeur à Darmstadt, en 1956 à la Nordwestdeutsche Musikakademie de Detmold et, en 1957, à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau, où il enseigne jusqu'en 1972. À partir de 1961, il anime des séminaires de composition au Berkshire Music Centre de Tanglewood (États-Unis), puis au Brésil. En 1955, il est élu à la tête de la section musicale de l'Académie des arts de Berlin et membre de l'Académie des beaux-arts de Bavière. Entre 1957 et 1971, il exerce les fonctions de président de la section allemande de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.). Considéré comme l'une des figures les plus importantes du monde musical allemand, il avait reçu le prix Schreker (Berlin, 1948), le prix Spohr (Brunswick, 1953), le Grosse Kunstpreis (Nord-Rhein Westphalie, 1955), le prix Bach (Hambourg, 1960) et était docteur honoris causa des universités de Heidelberg et de Fribourg. Il meurt à Heidelberg le 5 septembre 1987.

Le chemin esthétique de Fortner est l'un des plus complets qu'ait pu effectuer un compositeur du xx^e^ siècle. Élevé à Leipzig dans une tradition issue du romantisme et marquée par le renouveau de la musique chorale à la fin du xix^e^ siècle, il refuse cette orientation et se tourne d'emblée vers les formes baroques et prébaroques en pratiquant un style très contrapuntique dans lequel reste toujours présente une certaine notion de tonalité (*Concerto pour orgue*, 1932, révisé en *Concerto pour clavecin*, 1935, *Quatuors n^{os} 1* et *2*, 1929 et 1938). Puis il se tourne vers une écriture néo-classique marquée par Igor Stravinski et Paul Hindemith : tout en conservant un contrepoint rigoureux, son style s'enrichit d'un sens rythmique très fort. Cette période transitoire va le mener au dodécaphonisme, qu'il adopte vers 1945-1947 : recherches de couleurs, harmonies très denses (*Symphonie*, 1947 ; *An die Nachgeboren*, cantate sur un texte de Brecht, 1947 ; *Quatuor n^{o} 3*, 1948).

Cette dernière phase va donner naissance à ses plus grandes œuvres. Procédant de la même façon qu'Olivier Messiaen à la fin des années 1940, il élargit le dodécaphonisme à tous les paramètres de la musique, tout en conservant une grande souplesse d'écriture. Il approfondit ses recherches dans le domaine des modes et prolonge, dans une certaine mesure, l'approche de Max Reger. Il touche aussi à l'aléatoire, à l'électronique (*Gladbacher Te Deum*, 1973) et au collage (*Carmen*, ballet d'après Bizet, 1971). Il parvient ainsi à éviter le piège d'une écriture dodécaphonique austère et c'est surtout dans le domaine théâtral qu'il met en valeur les différentes facettes de son art : le ballet *Die weisse Rose,* d'après Oscar Wilde (1950), deux opéras d'après Federico García Lorca, *Bluthochzeit* (*Noces de sang,* 1957-1963) et *Don Perlimplin* (1962), un opéra historique, *Elizabeth Tudor* (1971), et *That Time* d'après Samuel Beckett (1977). Dans le domaine symphonique, la *Phantasie über Bach* pour deux pianos et orchestre (1950) marque la filiation de Leipzig, alors que les *Mouvements pour piano et orchestre* (1954) ou *Aulodia* pour hautbois et orchestre (écrite pour Heinz Holliger, 1960, rév. 1966) trahissent une écriture plus hermétique. Son langage orchestral semble se diversifier avec *Triplum* pour orchestre et trois pianos (une commande de Paul Sacher, 1966), *Prismen* pour flûte, hautbois, clarinette, harpe, percussion et orchestre (1974), *Triptychon* (1977) et *Variationen* (1979). Mais c'est à la musique vocale qu'il confie le plus profond de lui-même : la cantate sur un texte français de Saint-John Perse, *Chant de naissance* (1958), qui met en valeur une chanteuse (soprano) et un instrumentiste (violon), les *Terzinen,* quatre lieder sur des poèmes de Hugo von Hofmannsthal, créés par Dietrich Fischer-Dieskau (1965), ou les *Machaut Balladen* (1973). Dans le domaine de la musique de chambre, outre ses quatre quatuors à cordes, il a laissé des sonates pour violon et piano (1945), flûte et piano (1947), violoncelle et piano (1948), un trio à cordes (1954) et un trio avec piano (1978).

Fortner revêt, en Allemagne, une importance analogue à celle de Messiaen en France. Antoine Goléa le considérait comme le plus important compositeur allemand de sa génération. Il a su évoluer avec son temps sans subir la pression des modes ou des courants esthétiques dominants. Son enseignement ne relève pas vraiment d'une école de composition : il a surtout formé des disciples qu'il a aidés à trouver leur propre personnalité et à effectuer un chemin analogue au sien (Hans Werner Henze, Aribert Reimann ou Rudolf Kelterborn).

FOSS LUKAS (1922-2009)

Introduction

Compositeur, pianiste et chef d’orchestre, Lukas Foss a joué un rôle déterminant dans la vie musicale américaine, tant au service des compositeurs contemporains que comme pédagogue ou comme bâtisseur d’orchestres. Son œuvre, très abondant, fait preuve d’un éclectisme qui le situe aussi bien dans la lignée de Samuel Barber, d’Aaron Copland ou d’Elliott Carter que dans celle de Leonard Bernstein.

• Compositeur et animateur

Lukas Fuchs, de son vrai nom, voit le jour à Berlin le 15 août 1922. Son père est philosophe, sa mère artiste peintre. Il commence des études musicales avec Julius Goldstein-Herford. En 1933, devant la montée du nazisme, sa famille émigre à Paris, où il poursuit sa formation au Conservatoire avec Lazare Lévy pour le piano, Noël Gallon pour la composition, Louis Moyse pour la flûte et Felix Wolfes pour l’orchestration. En 1937, nouvel exil, vers les États-Unis cette fois, où il adopte le nom de Lukas Foss (il sera naturalisé américain en 1942). Il travaille alors au Curtis Institute of Music de Philadelphie, avec Isabelle Vengerova (piano), Rosario Scalero (composition) et Fritz Reiner (direction d’orchestre). Il étudie aussi avec Paul Hindemith à Yale University (1939-1940). Mais la figure marquante de ces années de formation est Serge Koussevitzky, avec qui il travaille au Berkshire Music Center de Tanglewood entre

1939 et 1943 avant d'entrer comme pianiste dans les rangs du prestigieux Orchestre symphonique de Boston (1944-1950).

Sa carrière se développe alors très rapidement avec une bourse Guggenheim (1945) et le prix de Rome américain (1950) ; ses premières œuvres sont dirigées par des chefs de la stature d'Eugene Ormandy, de George Szell ou de Fritz Reiner. En 1951, il crée son *Deuxième Concerto pour piano* à la Biennale de Venise, ce qui consacre sa réputation internationale. En 1953, il succède à Arnold Schönberg comme professeur de composition à l'université de Californie à Los Angeles. Il fonde alors l'Improvisation Chamber Ensemble (1957). Plus tard, on le retrouve à l'université de Buffalo et à la tête de l'Orchestre philharmonique de cette ville (1963-1970). Puis il est directeur musical du Brooklyn Philharmonia (1971-1990), de l'Orchestre symphonique de Jérusalem (1972-1976), de l'Orchestre symphonique de Milwaukee (1981-1986) et professeur à Boston University (à partir de 1991). Partout, il se fait le champion de la musique de son temps, sans distinction d'écoles. En 1983, il est élu à l'American Academy and Institute of Arts and Letters. Il meurt à New York le 1er février 2009.

• Une voix majeure de la musique américaiue

Le catalogue de Lukas Foss (riche d'une centaine de partitions) touche à tous les genres et styles et peut être considéré comme un raccourci de la musique américaine contemporaine. Au début des années 1940, il compose une musique de scène pour *La Tempête* de Shakespeare, dont il tire une suite pour orchestre. Puis sa cantate *The Prairie* (1944) est créée par Koussevitzky. À cette époque, sa musique est très mélodieuse, néoclassique, mêlant les influences de Gershwin au chant des grands espaces, la fameuse « vox americana ». Il s’inscrit volontiers dans les formes traditionnelles avec son *Premier Concerto pour piano* (1943), son *Premier Quatuor à cordes* (1947) ou l’opéra *The Jumping Frog of Calaveras County*, d’après Mark Twain (1950). Dès le milieu des années 1950, il évolue vers le sérialisme et les techniques d’avant-garde, notamment l’aléatoire organisé, qui lui permet de donner libre cours à son penchant pour l’improvisation. En 1960, son cycle de mélodies avec orchestre *Time Cycle*, sur des poèmes de Wystan Hugh Auden, Alfred Edward Housman, Kafka et Nietzsche, est créé sous la direction de Leonard Bernstein, l’un de ses plus fidèles amis. Elle deviendra l’œuvre la plus fréquemment jouée de Lukas Foss. En 1966, il compose à l’intention de Mstislav Rostropovitch son *Concert pour violoncelle*, dans lequel il intègre une sarabande de Bach. Avec les *Baroque Variations* (1967), ce concerto est l’un des meilleurs exemples d’une nouvelle évolution de Lukas Foss, tiraillé entre les langages modernes, la liberté qu’offre l’improvisation et les références aux grands maîtres du passé. Parmi les procédés employés, le soliste peut choisir entre trois accompagnements au choix, les deux autres devenant le matériau du mouvement suivant ; on le voit également affronter sa propre partie préenregistrée. Dans les variations, il procède à ce qu’il appelle une « déconstruction » des œuvres de Bach, Haendel et Domenico Scarlatti qui lui servent de référence. Tous les procédés d’écriture vont le tenter à un moment ou un autre, mais à contretemps des modes, comme il aimait à le préciser. *The Cave of Winds*, pour quintette à vent (1972), cherche à reconstituer des sons de musique électronique. Puis vient une période minimaliste, avec notamment le *Troisième Quatuor à cordes* (1975) et le cycle de mélodies *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, sur des textes de Wallace Stevens (1978). Sa dernière période créatrice est beaucoup plus traditionnelle, une sorte de synthèse des différents langages de la musique occidentale de son temps dans laquelle il revient sur le néoclassicisme et la « vox americana » de ses premières années. *Renaissance Concerto,* pour flûte et orchestre (1985), se réfère à des motifs musicaux du XVI^{e} siècle alors qu'*American Landscapes,* pour guitare et orchestre (1989), parle le langage de Copland et de Virgil Thomson. Mais dans toutes ces œuvres, l'expérience d'un nouvel univers sonore reste présente, avec des effets spéciaux et des timbres qui viennent enrichir la palette sonore du musicien.

Alain PÂRIS

BIBLIOGRAPHIE

K. GANN, *American Music in the Twentieth Century,* Schirmer Books, New York, 1997
D. VON GLAHN, *The Sounds of Place : Music and the American Cultural Landscape,* Northeastern University Press, Boston, 2003
K. L. PERONE, *Lukas Foss : a Bio-Bibliography,* Greenwood Press, New York, 1991.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

American Landscapes, Sharon Isbin, guitare, St. Paul Chamber Orchestra, direction Hugh Wolff
American Pieces, pour violon et orchestre, Itzhak Perlman, Orchestre symphonique de Boston, direction Seiji Ozawa
Deuxième Concerto pour piano, Yakov Kasman, Pacific Symphony Orchestra, direction Carl St. Clair
Premier Quatuor à cordes, American Art Quartet
Renaissance Concerto, Carol Wincenc, flûte, Brooklyn Philharmonic Orchestra, direction Lukas Foss
Song of Songs, cantate biblique, Jennie Tourel, mezzo-soprano, Orchestre philharmonique de New York, direction Leonard Bernstein
Intégrale de la musique pour piano seul, Scott Dunn.

FOSTER FRANK (1928-2011)

Saxophoniste ténor et soprano, compositeur, arrangeur et chef d’orchestre, le jazzman américain Frank Foster est d’abord réputé pour ses solos bop énergiques exécutés au saxophone ténor au sein du grand orchestre de Count Basie durant onze ans ; ses arrangements contribueront par ailleurs de manière décisive à la modernisation du style de Basie dans les années 1950.

Frank Benjamin Foster, III, naît le 23 septembre 1928, à Cincinnati (Ohio). Il apprend très tôt le piano et la clarinette, puis le saxophone alto. Il se perfectionne en musique à la Wilberforce University de son État natal, une institution qui est réservée aux Noirs. Ayant opté pour le saxophone alto, il se produit à Detroit, dans le célèbre club Blue Bird, où il a l’occasion de jouer au côté du saxophone ténor Wardell Gray, dont le style l’influence profondément, comme l’influencera celui de Sonny Stitt. Il accomplit son service militaire (1951-1953) avant de rejoindre en juillet 1953 l’orchestre de Count Basie. L’élégance épurée teintée de blues de ses arrangements, ses voicings caractéristiques mêlant flûtes, clarinettes et cuivres bouchés marquent d’une trace indélébile de nombreux albums du Count, comme *Count Basie Swings, Joe Williams Sings* (1955) ou *April in Paris* (1956), grâce auxquels Basie renoue avec le succès. Foster élabore l’intégralité des arrangements de l’album *Easin’ It*. Comme instrumentiste, Frank Foster est souvent opposé à Frank Wess, formant une de ces confrontations de saxophonistes – les fameuses *tenor battles* – qu’affectionnait Count Basie, dans la lignée du duo Herschel Evans et Lester Young des années 1930. Certaines de ses compositions, comme *Blues in Hoss' Flat*, *Blues Backstage*, *Down for the Count* ou *Shiny Stockings* sont devenues des standards.

Après avoir quitté Count Basie à l'été de 1964, Frank Foster, qui a déjà enregistré sous son propre nom ou comme sideman de Thelonious Monk (*Monk*, 1954) ou de Milt Jackson (*Plenty, Plenty Soul*, 1957), se produit fréquemment avec Elvin Jones (*Coalition*, 1970 ; *Genesis*, 1971 ; *Time Capsule*, 1977 ; *Elvin Jones Music Machine*, 1978 ; *Elvin Jones Jazz Machine*, 1978) et continue de composer des arrangements pour des big bands et des vocalistes (Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Tony Bennett, Lena Horne...). À partir du début des années 1970 jusqu'en 1986, il dirige à New York son propre Loud Minority Big Band (que l'on pourrait traduire par « Grand Orchestre de la minorité bruyante »). De 1986 – deux ans après la mort de Count Basie – à 1995, il assume la direction musicale du Count Basie Orchestra. En 2002, il reçoit un American Jazz Masters Fellowship du National Endowment for the Arts (Fonds national pour les arts) des États-Unis, distinction la plus prestigieuse du jazz américain. Frank Foster meurt le 26 juillet 2011, à Chesapeake, en Virginie.

John LITWEILER

E.U.

FOUILLAUD PATRICE (1949-)

Prix des jeunes compositeurs de la S.A.C.E.M. en 1985, le Français Patrice Fouillaud, né le 28 mars 1949 à Limoges, étudie la flûte au Conservatoire de sa ville natale, puis se perfectionne en composition à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne (1979), auprès de Franco Donatoni, puis à l'Accademia nazionale di Santa Cecilia de Rome (1980-1982), où il obtient, à la fin de son cursus, un premier prix de composition. Il dirige le Conservatoire de Villeneuve-le-Roi, en région parisienne, de 1982 à 2009. Là, il conduit de multiples initiatives pédagogiques, dont témoigne *Récréation, oratorio pour enfants* (1987).

Son catalogue comporte des partitions touchant à tous les genres, avec une prédilection pour la musique de chambre et les petits ensembles instrumentaux, dont témoignent *Voile mauve*, pour flûte, clarinette et piano (1976), *Polyphonies d'exil*, pour hautbois, violon, alto, violoncelle et clavecin (1981), *D'une rumeur nocturne*, pour flûte, piano et percussion (1983), *Quintette pour le temps qui passe*, pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano (1988), *Pourri, papou rit !*, pour flûtiste jouant les quatre flûtes, bande magnétique et deux corps en mouvement (1997), *À partir du moment*, pour quatuor à cordes (2002).

Amoureux du timbre, Fouillaud déploie toute son inspiration à travers une matière instrumentale et orchestrale qu'il traite, à la façon d'un peintre, par touches soulignées de lumière. Celle-ci, dans sa dimension solaire, possède chez ce créateur la réalité d'un véritable objet sonore, l'accord de *si* majeur – appelé par lui « *si* de lumière » –, qui illumine sa page la plus dramatique, *Souviens-toi,* pour orchestre (1994).

Cette passion pour les variations et les chatoiements infinis d'une lumière allant se couchant, une poétique du *Naturlaut,* la « voix de la Nature » chère à Gustav Mahler, ainsi qu'une prédilection pour des harmonies nocturnes sont, de fait, les traits caractéristiques fondamentaux de la musique de Fouillaud, particulièrement manifestes dans *Langsam*, pour piano et petit orchestre (1985), *Huit Préludes symphoniques*, pour quatuor à cordes et grand orchestre (1989), *Au-delà des horizons expansibles*, pour guitare électrique et grand orchestre (1991), *Souvenir du présent*, pour hautbois, orchestre à cordes, harpe et clavecin (1993).

Le langage de ce créateur atonal est donc placé tout entier dans le registre expressif, sa musique obéit à une intériorité de la nuit régie par une attention sans failles à l'écriture et par un incoercible amour du métier artisanal. Là tout n'est qu'ordre, tendresse, mélancolie et volupté. Là s'impose l'esthétique du *nocturne*, révélée par le choix des titres. Là se complaît une sensualité sonore « impressionniste », où la Nature tient une place des plus importantes : que ce soit un soleil couchant, dans *Crépusculaire,* pour sept altos (1984), un matin d'hiver, dans le *Prélude inachevé pour un matin d'hiver*, pour orchestre (1990), un parfum, dans *Comme un parfum de mûres sauvages*, pour piano (1993), ou encore un chant d'oiseau, dans le thrène désolé qu'est *Souviens-toi*, pour orchestre (1994).

Raffinement et sensibilité caractérisent ainsi les œuvres de ce musicien aimant le mystère (*Vers un espace déchiré,* pour grand orchestre, 1985), les éclairages à la Turner (*Vers l'aube*, pour petit orchestre, 1985 ; *Franges dans le contour de l'ombre*, pour clarinette basse et ensemble, 2010), les résonances et les vibrations sonores subtiles (*Sonate pour piano*, 1979), et que la nostalgie et la contemplation colorent (*Preludio alla notte*, pour neuf instruments, 1982 ; *Méditation II*, pour flûte en *sol*, 1985 ; *Le Bel Hautbois dormant*, pour hautbois et piano, 1997 ; *Dans la mélodie de la contemplation et de l'oubli*, pour violon et ensemble, 2005).

Portant un soin particulier à la dimension harmonique, souvent modale chez lui, aux articulations et transitions, aux détails organiques et structurels de son matériau sonore – il a même donné à sa préoccupation le titre d'une œuvre : *Picture's Detail*, pour violoncelle et piano, 1985 –, mais aussi aux gestes musicaux archétypaux venus de notre passé – *Concert pour harpe et guitare*, pour harpe, guitare et petit orchestre (1987), se souvient ainsi du concerto grosso –, Patrice Fouillaud, tout naturellement, ne se réclame d'aucune chapelle, d'aucune esthétique particulière. Et s'il use parfois de la tonalité, c'est uniquement comme d'une couleur supplémentaire à sa palette et jamais pour sacrifier aux goûts du jour. Car l'attitude néo-classique est tout à fait étrangère à ce compositeur, qui recherche avant tout, au travers de l'homogénéité du discours musical, sa propre vérité.

Alain FÉRON

FOUNRET JEAN (1913-2008)

Considéré comme une référence en matière de musique française, notamment aux Pays-Bas, sa seconde patrie, ainsi qu'au Japon, le chef d'orchestre français Jean Fournet a effectué sa carrière davantage hors des frontières de son pays natal qu'à la tête des orchestres français.

Il naît à Rouen le 14 avril 1913. Son père est un flûtiste et un chef de musique de talent qui le guide vers la flûte. Il travaille avec Gaston Blaquart et, à l'âge de quinze ans, il est seconde flûte à l'orchestre du Théâtre des Arts de Rouen. En 1930, il poursuit sa formation au Conservatoire de Paris, dans la classe de Philippe Gaubert, puis dans celle de Marcel Moyse ; après seulement deux ans d'études, il remporte un premier prix de flûte. Il travaille également la composition et retrouve Philippe Gaubert, devenu entre-temps professeur de direction d'orchestre, passage sanctionné par un autre premier prix. Il commence à diriger dans les opéras de province : Rouen en 1936 (où on lui offre un poste permanent en 1938), puis Marseille en 1940. Il se produit régulièrement à la tête de l'Orchestre de Radio-Paris, sous le contrôle des forces d'occupation allemandes. Cette période de sa carrière, qui lui sera longtemps reprochée, est marquée par des enregistrements de référence du *Requiem* (septembre 1943) et de *La Damnation de Faust* de Berlioz. En 1950, il remplace au pied levé Eduard van Beinum à la tête de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dans des programmes consacrés à Maurice Ravel. Les Pays-Bas l'adoptent et l'idylle durera jusqu'à la fin de sa vie.

À Paris, il débute à l'Opéra-Comique en 1944, dans *Werther* de Massenet, avant d'en devenir le directeur musical (1953-1957). Il dirige également au Palais-Garnier, où il paraît pour la première fois en 1956, dans *Thaïs* de Massenet. Il est souvent à la tête des Concerts Lamoureux, avec lesquels il enregistre pour Philips de nombreux disques consacrés au répertoire français. Au Japon, il conduit en 1958 la première locale de *Pelléas et Mélisande*. Entre 1961 et 1978, il est à la tête de l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise, à Hilversum ; il en restera longtemps chef invité permanent, jusqu'au dernier concert qu'il donnera en 2004. Pendant la même période, il est directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam (1968-1973). L'Amérique fait appel à lui pour le répertoire lyrique français, d'abord le Teatro Colón de Buenos Aires (à partir de 1962), puis le Lyric Opera de Chicago (1965-1973). Dans les années 1960, il entretient une étroite collaboration avec la Philharmonie tchèque, qui se traduit par de nombreux enregistrements de musique française sous le label Supraphon ; il dirigera cet orchestre une dernière fois en 2003. En 1974, Marcel Landowski lui offre la direction de l'Orchestre de l'Île-de-France qu'il vient de constituer ; il conserve ce poste jusqu'en 1982. Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1987, dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Entre 1983 et 1986, il est chef invité du Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, puis chef honoraire à partir de 1990. C'est avec cet orchestre qu'il donne ses derniers concerts en janvier 2005. Il meurt à Weesp (Pays-Bas) le 3 novembre 2008.

L'enseignement aura occupé une place importante dans sa carrière : à l'École normale de musique, à Paris (1944-1962), ou à Hilversum (à partir de 1966). Parmi ses élèves figurent Marius Constant, Jacques Houtmann, Jean Périsson, Hiroshi Wakasugi, Fernando Lozano, Pierre Mercure, Karel Husa, Jacques Jouineau, Jean-Yves Ossonce. Pendant plusieurs années, Jean Fournet a présidé le jury du concours international de jeunes chefs d'orchestre de Besançon (1965-1971).

Sa stature imposante, l'élégance un peu froide du personnage se retrouvent dans un style de direction raffiné et contenu. Plus introverti qu'un Cluytens, moins axé sur le rythme qu'nn Dervaux, il a perpétué un style français de direction d'orchestre qui a pratiquement disparu avec les générations suivantes, où le brillant s'efface derrière la précision, la transparence, le sens des couleurs et l'élégance. S'il était considéré comme un spécialiste du répertoire français, qu'il a exporté dans le monde entier, il a dirigé un éventail d'œuvres beaucoup plus large, notamment à l'opéra. Parmi les compositeurs contemporains dont il a créé des pièces, on retiendra Guy Ropartz (*Petite Symphonie*, 1946), Marcel Landowski (*Chant de solitude*, 1960), Frank Martin (*Maria-Triptychon*, 1969), Alexandre Tansman (*Hommage à Érasme de Rotterdam*, 1971), Henry Barraud (*Ouverture pour un opéra interdit*, 1972).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

H. BERLIOZ, *La Damnation de Faust*, avec Laurette Mona (Marguerite), Georges Jouatte (Faust), Paul Cabanel (Méphisto), chœur Émile Passani, Grand Orchestre de Radio-Paris (enregistré en 1943)
G. BIZET, *Les Pêcheurs de perles*, avec Pierrette Alarie (Leïla), Léopold Simoneau (Nadir), René Bianco (Zurga), Xavier Depraz (Nourabad), chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
C. DEBUSSY, *La Damoiselle élue*, avec Janine Micheau, soprano, Janine Collard, mezzo-soprano, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1952) ; *Trois Nocturnes, La Mer, Iberia*, Philharmonie tchèque (enregistré en 1963) ; *Pelléas et Mélisande*, avec Janine Micheau (Mélisande), Camille Maurane

(Pelléas), Michel Roux (Golaud), chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
P. Dukas, *La Péri, Symphonie en Ut*, Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise (enregistré en 1990 et 1992)
G. Fauré, *Requiem*, avec Pierrette Alarie, soprano, Camille Maurane, baryton, chorale Élisabeth Brasseur, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1953)
C. Franck, *Symphonie en ré mineur*, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (enregistré en 1985)
É. Lalo, *Symphonie espagnole*, avec Arthur Grumiaux, violon, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954)
A. Messager, *Les Deux Pigeons*, Orchestre Colonne (enregistré en 1947)
M. Ravel, les deux concertos pour piano, avec Jean Doyen, piano, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954) ; *Shéhérazade*, avec Janine Micheau, soprano, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1954)
C. Saint-saëns, *Symphonie n^{o} 3*, avec Matsui Naomi, orgue, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (enregistré en 1990).

FOURNIER PIERRE (1906-1986)

Introduction

Sorti de son isolement par Pablo Casals, élevé au rang de vedette par Mstislav Rostropovitch, le violoncelle a trouvé sa véritable place sur l'échiquier instrumental grâce à des musiciens comme Pierre Fournier, André Navarra, Gregor Piatigorsky ou Paul Tortelier, qui ont su imposer ses qualités mélodiques et la richesse de sa palette sonore. Instrument nécessaire par excellence dans la musique classique, où il assurait la basse, il devient recherché pour ses qualités spécifiques et voit son répertoire s'enrichir sous l'incitation de ses interprètes. S'inscrivant, au sein de l'école française de violoncelle, dans la lignée d'Auguste Franchomme (1808-1884) par l'intermédiaire de Jules Delsart (1844-1900) et de Paul Bazelaire (1886-1958), Pierre Fournier a révolutionné la technique de l'archet ; il affirmait : « La main gauche forme les notes et traduit l'écriture, mais c'est avec la main droite qu'on parle. »

• L'élégance avant tont

Petit-fils de Léopold Morice, le sculpteur de la statue de la place de la République et des anges du pont Alexandre-III à Paris, Pierre Léon Marie Fouruier se destinait à l'origine au piano. Né à Paris le 24 juin 1906, il est frappé à l'âge de neuf ans par la poliomyélite, dont les séquelles à une jambe l'obligent à abandonner le piano ; il décide alors de se tourner vers le violoncelle. Il travaille avec Odette Krettly, sœur de Robert Krettly, le violoniste qui allait fonder l'un des plus célèbres quatuors à cordes français, le Quatuor Krettly. Puis il entre en 1920 au Conservatoire de Paris, où il est l'élève de Paul Bazelaire et d'André Hekking, pour le violoncelle, de Camille Chevillard et de Lucien Capet, pour la musique de chambre. Nanti d'un premier prix de violoncelle en 1923, il commence à jouer dans les orchestres de cinéma muet et de théâtre ou dans les kiosques ; au Vieux-Colombier, son voisin, à la batterie, s'appelle Arthur Honegger. Il pratique régulièrement la musique de chambre, notamment au sein du Quatuor Krettly, entre 1923 et 1927 : il participe ainsi, en 1925, à la deuxième audition du *Quatuor à cordes* de Gabriel Fauré, et il remplace en 1926 son maître André Hekking lors de la création des *Chansons madécasses* de Maurice Ravel.

Son premier récital à Paris, en 1928, marque le début de sa carrière de soliste. II est rapidement invité dans le monde entier, et joue sous la direction des plus grandes baguettes (sauf Arturo Toscanini). Il compte les partenaires les plus illustres : Artur Schnabel, avec lequel il enregistre les sonates pour violoncelle et piano de Beethoven, Wilhelm Backhaus – les sonates de Brahms –, Dinu Lipatti ou Nikita Magaloff ; en 1947, il s'associe à Joseph Szigeti, Artur Schnabel et William Primrose pour une importante tournée aux États-Unis ; plus tard, ses partenaires seront Sviatoslav Richter, David Oïstrakh ou Zino Francescatti, puis Wilhelm Kempff et Henryk Szeryng, avec lesquels il enregistre les sonates et les variations pour violoncelle et piano et les trios de Beethoven à l'occasion du bicentenaire de la naissance du compositeur. En famille, il joue souvent avec son fils, le pianiste Jean Fonda, ou avec son frère, le violoniste Jean Fournier (1911-2003), et la femme de celui-ci, la pianiste Ginette Doyen (1921-2002).

Parallèlement, il se consacre à l'enseignement : professeur de violoncelle et de musique de chambre à l'École normale de musique de Paris, où il succède à Pablo Casals (1937-1939), puis de violoncelle au Conservatoire de Paris (1941-1949), il continuera à donner des cours d'interprétation, notamment à Zurich, Genève et Berlin. En 1943, aux côtés d'Alfred Cortot et de Jacques Thibaud, il succède, au sein du fameux trio, à Pablo Casals, qui s'est retiré à Prades. En 1956, il se fixe à Genève, où il réside entre ses tournées ; il s'y éteindra, à la suite d'une attaque d'hémiplégie, le 8 janvier 1986.

• Le violoncelle qui chante

Le répertoire de Pierre Fournier couvrait la totalité de la littérature destinée au violoncelle : musique de chambre, soliste ou concertante (il a notamment fait revivre le *Concerto en ré majeur* de Joseph Haydn, et son deuxième enregistrement du *Concerto* de Dvořák, sous la direction de George Szell, a constitué pendant de nombreuses années une référence en la matière). Plusieurs compositeurs ont écrit à son intention : Arthur Honegger (1939), Othmar Schoeck (1948), Jean Martinon (1963) et Frank Martin (1965-1966) lui ont dédié chacun un concerto, Bohuslav Martinů (*n^{o} 1*, 1939) et Francis Poulenc (1949) une sonate. Il a créé le *Concertino* d'Albert Roussel en 1937 et la seconde version du *Concerto* de Martinů en 1955.

Pierre Fournier aura contribué à donner au violoncelle sa véritable identité en révélant toutes les possibilités mélodiques de l'instrument : il savait faire chanter son violoncelle comme la voix humaine, ce qui a fait dire à Colette que Pierre Fournier « chantait mieux que tout ce qui chante ». Il tirait de son Matteo Goffriller de 1722 et de son Miremont des sonorités puissantes et envoûtantes, mais son approche esthétique était dominée par la sobriété, par un goût musical parfait, la discrétion, l'élégance. Il cherchait davantage à émouvoir qu'à surprendre : « Faire de la musique signifie aimer pour transmettre aux autres, à ceux qui sont émus par votre grâce, cet amour, et créer avec eux un lien indissoluble, un royaume sans frontière. » Mstislav Rostropovitch, qui avait organisé à Zurich un hommage émouvant pour son soixante-quinzième anniversaire, en 1981, parlait de lui en l'appelant « mon ami, mon idole et mon dieu ».

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. Gavoty, *Pierre Fournier*, R. Kister, Genève, 1955
A. Hughes, *Pierre Fournier : Cellist in a Landscape with Figures*, Ashgate, Aldershot, 1998.

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Six Suites pour violoncelle seul*, BWV 1007-1012, studios de la Radio suisse romande (1959), Beethovensaal de Hanovre (1960), Toranomon Hall de Tōkyō (1972)
L. van Beethoven, *Sonates pour violoncelle et piano n^o 1 à 5*, opus 5, 69 et 102, avec Artur Schnabel (1948), avec Friedrich Gulda (1959), avec Wilhelm Kempff (1965) *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle*, opus 56, avec Géza Anda et Wolfgang Schneiderhan, Orchestre radio-symphonique de Berlin, dir. Ferenc Fricsay (1960)
J. Brahms, *Sonates pour violoncelle et piano n^o 1*, opus 38, et *n^o 2*, opus 99, avec Wilhelm Backhaus (1955), avec Rudolf Firkušný (1965) ; *Double Concerto pour violon et violoncelle*, opus 102, avec David Oïstrakh, Philharmonia Orchestra, dir. Alceo Galliera (1956), avec Zino Francescatti, Columbia Symphony Orchestra, dir. Bruno Walter (1959)
A. Dvořák, *Concerto pour violoncelle*, opus 104, Philharmonia Orchestra, dir. Rafael Kubelík (1948), Orchestre philharmonique de Berlin, dir. George Szell (1961)

E. ELGAR, *Concerto pour violoncelle,* opus 85, Orchestre philharmonique de Berlin, dir. Alfred Wallenstein (1966)
G. FAURÉ, *Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle,* opus 45, avec Marguerite Long, Jacques Thibaud et Maurice Vieux (1940)
Z. KODÁLY, *Sonate pour violoncelle seul,* opus 8 (1959)
E. LALO, *Concerto pour violoncelle,* Orchestre Lamoureux, dir. Jean Martinon (1961)
F. MARTIN, *Concerto pour violoncelle,* Orchestre de la Suisse romande, dir. Ernest Ansermet (1967)
F. POULENC, *Sonate pour violoncelle et piano,* opus 143, avec Jacques Février (1971)
C. SAINT-SAËNS, *Premier Concerto pour violoncelle,* opus 33, Philharmonia Orchestra, dir. Walter Süsskind (1947)
F. SCHUBERT, *Sonate pour arpeggione et piano,* D821, avec Jean Hubeau (1937), avec Jean Fonda (1967) ; *Trios pour piano, violon et violoncelle n^o 1,* D 898, et *n^o 2,* D 929, avec Artur Schnabel et Joseph Szigeti (1947), avec Artur Rubinstein et Henryk Szeryng (1974)
R. SCHUMANN, *Concerto pour violoncelle,* opus 129, Orchestra Philarmonia, dir. Malcolm Sargent (1956)
R. STRAUSS, *Don Quichotte,* Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Clemens Krauss (1953), Orchestre de Cleveland, dir. George Szell (1960), Orchestre philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (1965).

FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

Musicien, chanteur et compositeur malgache. De son vrai nom Philibert Rabezoza. Maître de la *sodina*, flûte traditionnelle malgache, il commence très jeune à animer les fêtes et les rituels – notamment les *famadihana*, cérémonies de retournement des morts –, dont il va enrichir le répertoire de 700 pièces environ. Il est l'un des premiers, au début des années 1950, à faire connaître les musiques malgaches en dehors de son pays. Il effectue de nombreuses tournées dans le monde à partir de 1967. Après une éclipse durant la présidence de Didier Ratsiraka (1975-1993), il réapparaît dans les années 1990 au sein du groupe Feo Gasy, formé par le guitariste Erick Manana, avec lequel il enregistre l'album *Tsofy Rano* (1996). On peut l'entendre dans les disques *Flute Master of Madagascar* (GlobeStyle, 1988), *Souffles de vie*, avec Solo Razafindrakoto (Musikela, 1998) et *Chants et danses en Imerina* (Arion, 2000).

E.U.

FRANÇAIX JEAN (1912-1997)

Un des rares compositeurs français qui soit resté fidèle à une musique écrite pour le seul plaisir, Jean Françaix s'inscrit dans la filiation de Chabrier ou de Poulenc, avec une musique fine et élégante, brillante et pleine de charme. Du début à la fin de sa carrière, il ne s'est jamais écarté de cet esprit français où le sourire et le raffinement ont toujours fait bon ménage.

Jean Françaix naît au Mans le 23 mai 1912. Son père, Alfred Françaix, est directeur du Conservatoire de sa ville natale, et sa mère professeur de chant dans le même établissement. Après y avoir commencé ses études musicales, il vient à Paris, où il travaille la composition avec Nadia Boulanger à partir de 1922. Puis il entre, en 1926, dans la classe de piano d'Isidor Philipp au Conservatoire et remporte un premier prix en 1930. Ses premières œuvres rencontrent rapidement un grand succès et sont jouées par les plus grands interprètes de l'époque : Pierre Monteux, Alfred Cortot, Maurice Maréchal... En 1933, son ballet *Scuola di ballo*, sur des thèmes de Boccherini, est créé par les Ballets russes de Monte-Carlo, dans une chorégraphie de Léonide Massine. Le jeune homme aborde tous les genres musicaux avec une égale réussite. Doué d'une étonnante facilité, il semble maîtriser d'instinct les règles académiques de l'écriture que Nadia Boulanger avoue n'être jamais parvenue à lui inculquer : « Les plus belles théories sont la dernière chose à quoi je pense. Les autoroutes de la pensée m'intéressent moins que les sentiers forestiers. »

Introduit dans le salon de la princesse Blanche de Polignac, il fréquente l'élite artistique parisienne dans les années 1930. C'est dans ce salon qu'est créé, en 1938, son opéra-comique *Le Diable boiteux*. Un an plus tard, il compose un oratorio, qu'il considérait comme l'œuvre de sa vie, *L'Apocalypse selon saint Jean*, créé sous la direction de Charles Münch en 1942. La légèreté et le sourire permanent s'effacent derrière une puissance dramatique qui trouve un écho particulier en ces années de l'Occupation. Pourtant, cette œuvre ne connaîtra que de rares reprises, victime du mépris que le monde musical français porte à la musique de Jean Françaix. L'heure est à l'intellectualisme et au postsérialisme ; il n'y a pas de place pour un musicien qui compose encore de la musique tonale et ne cherche que le plaisir dans la musique. La France l'ignore, l'Allemagne l'adopte. Il trouve en son éditeur, Schott, mieux qu'un partenaire, un véritable promoteur de sa musique, qui est bientôt jouée dans le monde entier. Lui-même participe, au piano, à l'exécution de ses propres œuvres, notamment son *Concertino pour piano* (1932) et son *Concerto pour deux pianos* (1965), qu'il joue avec sa fille, Claude Françaix. Parmi ses œuvres le plus souvent programmées figurent *Les Bosquets de Cythère*, suite de valses pour orchestre (1947), la *Symphonie d'archets* (1948), *L'Horloge de Flore* pour hautbois et orchestre (1959), les concertos pour clavecin (1959), pour flûte (1966), pour clarinette (1967). Il signe de nombreuses partitions pour le cinéma, notamment *Si Versailles m'était conté* (Sacha Guitry, 1954). Entre 1961 et 1963, il compose un opéra, *La Princesse de Clèves*, d'après le roman de M^{me} de La Fayette. Sa carrière est également jalonnée de ballets qui l'amènent à collaborer notamment avec Serge Lifar, Roland Petit et Georges Balanchine : *Les Malheurs de Sophie* (1935), *Le Roi nu* (1935), *Les Demoiselles de la nuit*, d'après Jean Anouilh (1948), *La Dame dans la Lune* (1957-1958), *Pierrot ou les Secrets de la nuit*

(1980). En 1962, il signe une orchestration de *L'Histoire de Babar* de Poulenc, qui devient vite un classique du genre.

Sa musique de chambre, qui comporte un nombre considérable de compositions pour toutes nomenclatures, du duo au dixtuor, reflète l'étroite collaboration qu'il entretient avec les musiciens qui lui commandent des œuvres ; l'écriture qui en résulte est parfaitement adaptée aux possibilités des instrumentistes, souvent difficile et toujours gratifiante. Pour Nicolas Slonimsky, la musique de Jean Françaix représente une stylisation de la musique française classique, un prolongement de l'approche ravelienne, « poussant à l'extrême la recherche du charme, de l'élégance, de l'esprit et de l'ironie ». Car il ne faudrait pas voir en Jean Françaix un musicien léger et superficiel ; fidèle à la voie qu'il s'était tracée, il a traversé des époques et des courants esthétiques en toute indépendance, continuant à faire, comme il aimait à le dire, « de la musique sérieuse sans gravité ». Il n'a jamais occupé de fonction officielle, mais sa carrière a été jalonnée de nombreuses distinctions, notamment le prix Arthur-Honegger (1992). Il meurt à Paris le 25 septembre 1997.

Alain PÂRIS

FRANCESCATTI ZINO (1902-1991)

Au sein de l'école française de violon, Zino Francescatti incarnait la tendance méditerranéenne, parfaite osmose entre la justesse de style de la lignée franco-belge et la chaleur ensoleillée de la tradition italienne.

De son vrai nom René-Charles Francescatti, il naît à Marseille le 9 août 1902 et commence à étudier le violon avec son père, René-Fortuné, violon solo à l'Opéra de Marseille, un excellent instrumentiste d'origine italienne formé par Camillo Sivori, lui-même disciple de Paganini. Dès l'âge de cinq ans, il se produit en public et, en 1912, joue, avec orchestre, le *Concerto pour violon* de Beethoven. Il monte à Paris, où il effectue ses premiers enregistrements en 1922. Il travaille avec Jacques Thibaud, qui l'emmène chez lui à Saint-Jean-de-Luz pendant l'été de 1924, et il fait ses débuts à Paris en 1925, au palais Garnier, avec l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. Pour vivre, il joue dans l'orchestre de Walther Straram, le meilleur de la capitale. En 1926, il effectue une tournée en Grande-Bretagne avec Maurice Ravel, et il est l'un des premiers interprètes de *Tzigane*, après sa dédicataire Jelly d'Arányi. Mais c'est avec le pianiste Robert Casadesus qu'il va constituer l'un des plus fameux duos du XX^e^ siècle, dans le prolongement de celui que formèrent Alfred Cortot et Jacques Thibaud. Tous deux enregistreront aux États-Unis l'essentiel de la littérature pour violon et piano. En 1927, Francescatti est nommé professeur de violon à l'École normale de musique de Paris.

Assistant de Gaston Poulet, il dirige aussi parfois les Concerts Poulet. Il fait ses débuts en Amérique du Sud, à Buenos Aires, en 1938. Un an plus tard, il donne son premier concert aux États-Unis, avec l'Orchestre philharmonique de New York, et il se fixe à Boston pendant la guerre. C'est là que se déroulera désormais l'essentiel de sa carrière, au point qu'il partagera sa vie, à la fin des hostilités, entre la France et le Nouveau Monde. À la mort de Jacques Thibaud, en 1953, il devient le chef de file de l'école française. À partir de 1970, il cesse progressivement de jouer et se retire en 1975 dans le midi de la France, où de nombreux jeunes instrumentistes viennent prendre conseil auprès de lui. En 1987, il vend son violon, un Stradivarius de 1727, le *Hart*, sur lequel il jouait depuis 1942, pour fonder un concours international de violon qui se déroule tous les deux ans à Aix-en-Provence puis à Marseille (cet instrument exceptionnel a été acquis par le violoniste italien Salvatore Accardo). Francescatti meurt dans sa maison de La Ciotat, le 16 septembre 1991.

Le répertoire de Francescatti s'est rarement écarté des sentiers battus. C'était l'homme des grands concertos, qu'il jouait dans un style pur et classique, avec un lyrisme généreux reflétant un amour de la vie et du soleil. Il fut pourtant un des premiers violonistes à lutter contre les excès expressifs des générations issues du XIX^{e} siècle, tant au point de vue de la rigueur rythmique que de la clarté de l'intonation. S'il se présente, à bien des égards, comme un des successeurs d'Eugène Ysaÿe et de Jacques Thibaud, il n'a conservé de ces maîtres que le pouvoir expressif et le charme de la sonorité. Son sens parfaitement exact de l'intonation s'est enrichi, au fil des années, d'un discours mélodique beaucoup plus rigoureux que celui qu'il pratiquait dans sa jeunesse, sans tomber dans l'excès que cultiveront plus tard les disciples de Galamian. À cet égard, on retrouve en lui l'héritier de l'école italienne, où l'expression instrumentale est calquée sur les inflexions de la voix humaine. Francescatti est aussi parvenu à concilier l'image du musicien et celle du virtuose : ses enregistrements de Paganini sont des modèles du genre, au même titre que Ies concertos de Mozart qu'il grava avec Bruno Walter ou que le *Double Concerto* de Brahms dans lequel il dialoguait avec le violoncelliste Pierre Fournier. Mais sa démarche n'était pas celle d'un intellectuel : tout, chez ce bon vivant amateur de soleil et de bonne chère, reposait sur la spontanéité. Francescatti était aussi un champion de Ia musique française, et il n'a jamais hésité à maintenir dans ses programmes les œuvres de Fauré, Lalo, Lekeu, Saint-Saëns ou Chausson, à une époque où cette musique était violemment remise en cause par les tendances modernistes. Il a créé Ia *Sonate pour violon et piano n° 2* (1942) de Robert Casadesus et la *Suite anglaise* pour violon et orchestre (1945) de Darius Milhaud. Il a également composé plusieurs préludes pour piano et une *Berceuse sur le nom de Ravel* pour violon et piano.

Alain PÂRIS

FRANCK CÉSAR (1822-1890)

Introduction

La trop grande richesse de la musique française est peut-être responsable du malentendu dont reste victime Franck, d'abord adulé puis traînant l'image du « Pater Seraphicus », quelque peu aspergée d'eau bénite, due à ses disciples qui croyaient défendre leur maître devant la vague novatrice qui lui succéda. Le respect qu'il a toujours suscité a relégué au second plan le tempérament complexe de ce musicien, belge de cœur mais profondément français, dont la pudeur voile souvent les véritables sentiments, un musicien dont la richesse et la diversité de la création montrent qu'il n'était pas seulement un chef d'école, comme le présentent maints ouvrages de référence.

• L'oppression

Le 10 décembre 1822, César Auguste voit le jour à Liège. Dès 1835, il se lance à la conquête de la capitale française, où il est l'élève d'Anton Reicha et de Pierre Zimmermann. Au Conservatoire, il travaille le contrepoint avec Aimé Leborne et l'orgue avec François Benoist. Toute sa carrière se déroulera en France, à l'exception d'une brève tournée en 1842. Lorsqu'il arrive à Paris, il est chaperonné par un père tyrannique dont le seul but est de transformer ses deux fils (César, l'aîné, et Joseph, le cadet) en enfants prodiges. Pour entrer au Conservatoire, les formalités de naturalisation sont vite expédiées ; quant aux études, certaines ne seront jamais achevées tant l'impatience du père est grande. Des campagnes publicitaires « orchestrent » des récitals au goût de l'époque, au cours desquels le jeune César côtoie les plus grands virtuoses de son temps : Liszt, Alkan... Bientôt, il y joue ses premières œuvres, des fantaisies à la mode. Une première parenthèse dans la tutelle paternelle va s'ouvrir avec les trois *Trios concertants* pour piano, violon et violoncelle op. 1 (1841), qui lui valent l'amitié et les encouragements de Liszt. Mais le père-imprésario ne voit pas d'un bon œil ces essais hors des sentiers battus. La mode est aux fantaisies de concert et paraphrases sur des airs d'opéras, où doit briller la virtuosité de l'interprète.

Une seconde parenthèse se présente en 1844 avec *Ruth*, églogue biblique pour soli, chœur et orchestre. L'année précédente, Franck avait déjà composé un opéra en trois actes, *Stradella*, et l'oratorio semble une suite naturelle pour ce jeune homme qui cherche sa manière propre. Par ailleurs, sa rencontre récente avec Gounod l'a poussé sur les chemins de la Bible, où il reviendra souvent. L'année 1846 marque la fin de la tutelle paternelle : César avait jusqu'alors accepté les directives de son père sans que les circonstances ne l'incitent à les discuter. Mais il s'éprend d'une de ses élèves, Félicité Desmousseaux. Le climat change vite, et une dédicace peu appréciée par le père met le feu aux poudres. César quitte le domicile paternel. Deux ans plus tard, au milieu des barricades de la révolution de 1848, il épouse Félicité.

Sa vie devient celle d'un modeste professeur de musique, dont les ressources ne permettent pas une vie aisée. Organiste à Notre-Dame-de-Lorette en 1847, puis à Saint-Jean-Saint-François du Marais en 1851, il est nommé titulaire du nouveau Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde en 1857 et professeur d'orgue au Conservatoire en 1872. Homme bon, trop discret pour rechercher la notoriété ou le succès, il se contente d'une vie paisible un peu en marge de la réalité, sur laquelle s'est créée la légende du « Pater Seraphicus ». Les véritables chefs-d'œuvre ne voient le jour qu'après 1870, à l'époque où se forme autour de lui une pléiade d'élèves (Duparc, d'Indy, Chausson, Bordes), qui feront rayonner un enseignement fondé sur la musique, l'expression et la beauté, plutôt que sur une technique rigoureuse et froide.

• Un romantique

César Franck a été catalogué comme organiste et musicien d'église, mais une connaissance objective de son œuvre ne doit jamais perdre de vue les années de jeunesse, passées sous l'autorité d'un père tyrannique. Le jeune César n'avait pas un caractère à s'affirmer et il ne l'aura jamais. Plus tard, sa femme ou ses élèves choisiront pour lui ou le pousseront à prendre les décisions importantes. Timide de nature, il y a pourtant en lui une passion qui ne demande qu'à s'épanouir, mais que sa pudeur entrave. Avec l'oratorio, il trouvera le moyen de s'échapper un peu de lui-même par un biais qui lui semble naturel, la religion. Ce chrétien sincère n'hésite pas à consacrer le plus clair de son temps à la composition de fresques aussi gigantesques que *Rédemption* ou *Les Béatitudes*. Car, au fond de lui-même, c'est un romantique dont la passion ne parvient pas à s'exprimer. Il tâtonne pour trouver son cadre, et des œuvres comme *Ruth, La Tour de Babel* (oratorio inédit, 1865) ou *Rédemption* (1871-1872) ne seront que des étapes vers le libre épanouissement d'un homme étouffé : *Les Béatitudes* en sont une première manifestation, mais la véritable explosion survient avec le *Quintette* avec piano en *fa* mineur (1878-1879). Le musicien romantique s'est enfin révélé, donnant libre cours à sa passion et laissant passer un souffle dévastateur. Franck s'est affranchi au point de composer une œuvre d'une sensualité étonnante. L'ombre de son élève Augusta Holmès plane sur cette période de sa vie : est-elle la cause de ce revirement ? L’éventualité d’une liaison a été souvent avancée, mais l’incertitude demeure. Dans le sillage du *Quintette*, il donne *Le Chasseur maudit* (1882), *Prélude, choral et fugue* pour piano (1884), les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885), la *Sonate pour violon et piano* (1886), dédiée à Eugène Ysaÿe, *Psyché* (1886), *Prélude, aria et finale* pour piano (1887), la *Symphonie en ré mineur* (1886-1888), le *Quatuor* et les *Trois Chorals pour orgue* (1890). En dix ans, Franck livre le meilleur de lui-même, revenant d’ailleurs à l’inspiration religieuse pour son ultime œuvre. On regrettera qu’il ait consacré ses derniers efforts à orchestrer son opéra *Ghiselle*, alors qu’un projet de sonate pour violoncelle et piano l’attendait depuis quelques mois.

• Un symphoniste

En 1847, Franck signait un premier poème symphonique, d’après Victor Hugo, *Ce qu’on entend sur la montagne*. L’œuvre de Liszt qui porte le même titre, publiée seulement en 1857, semble avoit été composée vers 1848-1849. Franck avait des modèles dans les ouvrages de Berlioz, les ouvertures de Mendelssohn ou les symphonies de Spohr, mais jamais avant lui un argument n’avait fait l’objet d’une véritable description musicale : Mendelssohn proposait une succession d’impressions, Berlioz l’évocation d’un être, d’une ambiance, d’une scène. Franck montre une affinité profonde pour Victor Hugo, qui lui servira plusieurs fois de source d’inspiration : deux mélodies (*Passez, passez toujours*, 1862 ; *Roses et papillons*, 1872) et *Les Djinns*, poème symphonique pour piano et orchestre (1884). Si ce premier essai symphonique n’est pas un coup de maître, la démarche est essentielle car elle innove profondément : au cours des années suivantes, de nombreuses partitions de forme analogue ou apparentée verront le jour, sous la plume de Liszt, Saint-Saëns, Smetana, Dvořák, Moussorgski...

Après cette première tentative, Franck attendra près de vingt-cinq ans avant de revenir à l'orchestre avec *Rédemption*, dont le volet central est un véritable poème symphonique. Libéré d'une certaine contrainte, l'orchestre deviendra une préoccupation constante : seul, en oratorio ou simplement par sa façon de traiter la musique de chambre, le piano ou l'orgue.

• Un nonveau cadre

D'un voyage en Languedoc et dans la vallée du Rhône vont naître *Les Éolides* (1875-1876), d'après le poème de Leconte de Lisle. Cinq ans plus tard, Franck se laisse tenter par une légende de Bürger, dont il va tirer *Le Chasseur maudit*. La littérature allemande commence à pénétrer les milieux musicaux en France : Duparc s'inspire de Bürger pour composer *Lénore*, d'Indy emprunte à Schiller le sujet de *La Trilogie de Wallenstein*. Dans un tel contexte, Franck semble élargir ses centres d'intérêt. C'est l'époque où il découvre Wagner. L'été de 1884, il renoue avec Hugo en puisant le sujet des *Djinns* dans *Les Orientales*. Sur le plan formel, Franck innove en ajoutant un piano à l'orchestre : jusqu'alors, les œuvres concertantes étaient surtout des concertos ou des fantaisies. Louis Diémer crée *Les Djinns* le 15 mars 1885 à la Société nationale. Enthousiasmé par son interprétation, Franck compose les *Variations symphoniques* à son intention (été de 1885). C'est sa première tentative de musique pure dans le domaine symphonique. C'est aussi la suite logique d'une série de partitions destinées au piano, inaugurée en 1884 avec *Prélude, choral et fugue*, triptyque dans lequel l'instrument est traité comme un roi, avec une richesse inconnue auparavant : déferlements sonores, superpositions des thèmes qui restent toujours distincts dans une écriture très chargée. À côté de ce concerto pour piano seul, *Les Djinns* représentent l'équilibre concertant classique alors que les *Variations* *symphoniques* permettent au piano de s’intégrer totalement à l’orchestre : trois manières de servir l’instrument.

• L’épanouissement

En 1886, Franck revient au poème symphonique avec *Psyché,* dont Sicart et Louis de Fourcaud lui ont réécrit l’argument : six courtes pages qui forment l’une de ses œuvres les plus parfaites et dont se dégage une atmosphère sensuelle. Tout en achevant *Psyché,* il commence son ultime œuvre orchestrale, la *Symphonie en ré mineur*. Aucun argument, seule la musique pure. La concurrence de ses contemporains (Lalo, Saint-Saëns et d’Indy venaient d’écrire leurs symphonies ou y travaillaient) semble l’avoir incité à composer cette symphonie, mais celle-ci est aussi l’aboutissement logique d’une évolution qui devait le mener à se passer d’argument. La musique à programme lui avait permis de se livrer totalement. Avec le *Quintette*, il s’était montré aussi libre que dans *Psyché* ; la *Sonate pour violon et piano,* la *Symphonie* et le *Quatuor* n’en sont que les conséquences. L’âme chante librement sans le moindre programme.

La musique d’orgue et la musique religieuse de Franck s’inscrivent dans une évolution beaucoup plus naturelle : musicien d’église, il était normal qu’il s’exprimât sur cette voie. Certes, des inégalités se font sentir, et il est difficile de situer toute sa musique d’orgue au niveau de *Prélude, fugue et variations* (1862) ou des *Trois Chorals* (1890). *Les Béatitudes* ont occupé dix ans de sa vie (1869-1879), car il voulait livrer à la postérité une œuvre parfaite dans un domaine qui lui était particulièrement cher : la puissance et la sincérité de la musique ne peuvent laisser insensible même si la faiblesse du texte en atténue la portée. Est-elle trop révélatrice du « musicien imprégné d’eau bénite » ? Chez Franck, deux visages sont indissociables : le chrétien, image trop systématisée, le romantique passionné trouvant dans l'orchestre nn moyen d'expression au travers de sujets d'où les notions chrétiennes ne s'écartent que progressivement. L'homme était trop sincère et il semble avoir éprouvé les plus grandes difficultés à laisser libre cours à son tempérament sans mêler ses convictions religieuses à ses élans passionnés. Mais peut-on lui en vouloir ?

Alain PÂRIS

Bibliographie

J.-L. BEAUVOIS, *Prélude, aria et final : avec César Franck, cinquante ans de musique française (1830-1880)*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1990
E. BUENZOD, *César Franck*, Seghers, Paris, 1966
M. EMMANUEL, *César Franck*, H. Laurens, Paris, 1930
J. GALLOIS, *Franck*, Seuil, Paris, 1966, rééd. 1980
V. D'INDY, *César Franck*, Alcan, Paris, 1910, rééd. Michel de Maule, Paris, 1987
R. JARDILLIER, *La Musique de chambre de César Franck*, Mellottée, Paris, 1930, éd. rév., Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1978
M. KUNEL, *La Vie de César Franck*, Grasset, Paris, 1947
É. LEBRUN & V. AUBERTIN, *César Franck*, Bleu Nuit éditions, Paris, 2012
F. SABATIER, *César Franck et l'orgue*, P.U.F., Paris, 1982
L. VALLAS, *La Véritable Histoire de César Franck*, Flammarion, Paris, 1955.

FRANÇOIS CLAUDE (1939-1978)

Claude François a marqué une période active et excitante de la chanson française, celle que le sociologue Edgar Morin baptisa « yéyé », en référence au « yeah ! » fréquent dans les textes des adaptations de rock'n'roll américains prisés par cette nouvelle vague des années 1960. Après la période du grand défoulement, dominée par les groupes français, avec à leur tête Eddy Mitchell ou Dick Rivers (qui suivaient de près l'explosion du timide mais agressif Johnny Hallyday), la récupération commerciale du rythme à des fins rassurantes explique le vedettariat de Claude François.

Né en Égypte, à Alexandrie le 11 février 1939, il suit sa famille ruinée, rapatriée sur la côte d'Azur. De son enfance, il n'oubliera jamais le rythme de la musique des Bédouins et il chantera son premier disque en 1962, le *Nabout twist*, en arabe, sous le pseudonyme de Koko. Élevé dans l'amour de la musique par ses oncles pianiste et violoniste, il forme sa voix dans les chœurs d'église. Mais c'est comme batteur, au casino de Monte-Carlo, dans l'orchestre de Louis Frosio qu'il prend contact avec le monde du show-business. Puis on le retrouve percussionniste dans le groupe des Gamblers.

Avec un super-45 tours sur lequel se trouve entre autres *Belles, belles, belles*, Claude François devient une tête d'affiche. Un an plus tard, en 1963, il a déjà vendu deux millions de disques. Les grands succès commerciaux vont s'enchaîner : *Si j'avais un marteau*, *La Ferme du bonheur*, *Comme d'habitude* (repris par Frank Sinatra et Paul Anka sous le titre *My Way*), *J'y pense et puis* *j'oublie*, *Donna, Donna*, etc. C'est avec deux chansons tristes qu'il touche le plus juste : *Le téléphone pleure*, un succès européen (qui a rapporté deux milliards de centimes) et *Le Mal-Aimé*, qui résume simplement ses états d'âme de star jalousée. Dédiée à sa ville natale, *Alexandrie* sera son « tube » posthume.

Véritable bourreau de travail, Claude François savait s'entourer de bons musiciens, de belles danseuses, les Claudettes, et voulait offrir, à chaque prestation, un spectacle digne de ses maîtres américains (Sammy Davis Junior, surtout). Producteur, compositeur, éditeur, il possédait sa propre maison de disques (Flèche) et avait lancé deux magazines mensuels, *Podium* et *Absolu*.

François JOUFFA

FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)

La chanteuse française Jacqueline François (de son vrai nom Jacqueline Guillemautot) naît le 30 janvier 1922, à Neuilly-sur-Seine. Issue d'une famille aisée, elle apprend très tôt le piano. En rébellion contre son milieu, elle se tourne vers la chanson réaliste dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, et commence à se produire dans des cabarets, où sa voix claire, au phrasé impeccable, la conduit rapidement au succès. En 1947, Loulou Gasté, futur mari de Line Renaud, lui fait enregistrer deux de ses compositions, *Gentleman* et *Ça n'était pas original* (dont les paroles sont de Françoise Giroud). Jacques Canetti, directeur artistique de la firme discographique Polydor, et le musicien Paul Durand la convainquent d'abandonner le genre réaliste pour une chanson plus moderne, fleur bleue, imprégnée de jazz et de rythmes latins. En 1948, *C'est le printemps,* adaptation par Jean Sablon d'une chanson de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein, II, *It Might as Well Be Spring,* lui apporte un succès qui se transforme en gloire avec *Mademoiselle de Paris,* de Paul Durand et Henri Contet, premier grand prix du disque. Puis c'est *Trois Fois merci,* de Pierre Dorsay et Michel Emer, *Tu n'peux pas t'figurer,* de Paul Misraki (1951), *Les Lavandières du Portugal,* de Roger Lucchesi et André Popp, qui est le premier microsillon sorti en France, en 1955 – et son deuxième grand prix du disque –, *Qué será será* et *Mon Oncle* (sur la musique du film éponyme de Jacques Tati). Elle devient la première millionnaire française du disque à une époque où les meilleures ventes ne dépassaient pas quelques dizaines de milliers d’exemplaires. Elle fait la connaissance du pianiste et compositeur Michel Legrand, qui est son accompagnateur lors de son récital à l’Olympia en 1954, année de la réouverture de la salle. Elle quitte Polydor pour Philips, puis elle passe aux éditions Raoul Breton (qui appartiennent aujourd’hui à Charles Aznavour), et chante Charles Trenet (*La Mer*) et Charles Aznavour (*Sa Jeunesse, On ne sait jamais*). Aux États-Unis, où elle chante pour la première fois en 1950, elle publiera douze 33-tours, ce qui constitue un record pour une chanteuse française. Elle cesse de chanter en 1984 et, oubliée, meurt à Paris le 7 mars 2009.

E.U.

FRANÇOIS SAMSON (1924-1970)

Introduction

« Ne jamais jouer pour bien jouer. Ne jamais chercher à réaliser une interprétation ou une performance technique, cela empêche de se mettre à l’écoute de ce que les sons nous disent. » « On exécute une œuvre pour la première fois, ou pour la dernière. Ce sont les deux seules formes d’interprétation. » « Ce qu’il faut, c’est qu’on n’ait jamais l’impression d’être obligé de jouer la note qui suit. » Ces aphorismes du pianiste français Samson François définissent parfaitement son art : des interprétations considérées comme de véritables recréations.

• « Scarbo »

Samson Pascal François naît à Francfort-sur-le-Main, en Allemagne, le 18 mai 1924. Sa mère aurait choisi son premier prénom « pour la force », son second « pour l’esprit ». Fils d’un consul de France, il suit pendant son enfance les pérégrinations paternelles. La légende veut qu’il ait été remarqué, dès l’âge de six ans, par le compositeur italien Pietro Mascagni. Au Conservatoire de Belgrade – où il fréquente notamment la classe de Cyril Licar, qui lui fait découvrir Béla Bartók –, il obtient un premier prix de piano en 1931. Il confirmera ses progrès en remportant la même récompense au Conservatoire de Nice en 1934. C’est là qu’Alfred Cortot le découvre et lui ouvre les portes de l’École normale de musique, à Paris, le confie aux bons soins d’Yvonne Lefébure mais le fait aussi travailler personnellement. Samson François suit également les cours de Nadia Boulanger – qui le forme à l’harmonie – et entre en 1938 au Conservatoire de Paris, dans la classe de Marguerite Long, qui déclarera : « Il fallait avec lui faire des qualités de ses défauts. » En 1940, à seize ans, il en sort avec un très brillant premier prix de piano. L’année suivante, il fait ses débuts en public, aux Concerts Lamoureux, dans le redoutable *Premier Concerto pour piano* de Franz Liszt. En 1943, il décroche le premier prix de piano lors de la première édition – alors nationale – du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud. C’est le début d’une éblouissante carrière.

Samson François se révèle au disque dès 1947 avec une interprétation restée légendaire de *Scarbo,* morceau de bravoure des pianistes extrait de *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel. Il crée en 1951 son propre concerto pour piano, et, en 1956, le *Concerto pour piano* écrit pour lui par son ami Pierre-Petit. C’est à Iui que sont confiées les premières exécutions française et américaine (1947, sous la direction de Leonard Bernstein) du *Cinquième Concerto pour piano* de Serge Prokofiev. Un grand prix de l’Académie du disque français salue dès 1954 un remarquable récital Chopin et, quelques années plus tard, une mémorable interprétation des deux concertos pour piano de Ravel sous la baguette d’André Cluytens. En 1956, il effectue en U.R.S.S. une tournée triomphale, en qualité de premier artiste français invité pour la reprise officielle des échanges culturels franco-russes. Il est également le premier pianiste occidental invité à se produire en république populaire de Chine, en 1964.

• « Samson de la nuit »

Les romantiques – Chopin et Schumann essentiellement – et les musiciens français – Fauré, Debussy et Ravel – constituent le noyau dur de son répertoire. Cependant, sa fringale de musique supporte mal les frontières et la dictature des conventions. Il se passionne donc pour Scriabine, Bartók, Hindemith et Prokofiev. Soliste avant tout, Samson François ne s'intéressera à la musique de chambre qu'à la fin de sa vie, avec quelques pages de Franck et de Fauré. Il s'adonne aussi à l'art bien difficile de l'improvisation. Grand amateur de jazz, il n'hésite pas à en jouer – il écrit même quelques pièces pour la chanteuse américaine Peggy Lee –, et compose aussi quelques musiques de film (notamment celle de *Ballade pour un voyou*, de Jean-Claude Bonnardot, 1962). Le personnage fascine et le réalisateur Claude Santelli lui consacrera plusieurs documentaires, parmi lesquels *Portrait d'un pianiste* (1967).

« Il y a longtemps que je voulais faire un pacte avec le diable mais il n'a jamais voulu de moi », avait-il déclaré. Mais les excès en tout genre auxquels Samson François s'abandonne ont un prix. Dès la fin des années 1960, le déclin tant physique qu'artistique de cet immense musicien ne peut plus s'ignorer. Les fulgurances se font de plus en plus rares, les doigts ne suivent plus, un grave laisser-aller s'instaure. Celui qui n'est plus que l'ombre de lui-même peine maintenant à terminer ses concerts. En 1968, il est victime d'un infarctus sur scène. Il n'a que quarante-six ans quand il meurt à Paris, le 22 octobre 1970, laissant inachevée une intégrale de l'œuvre pour piano de Debussy.

Samson François a laissé une trace aussi profonde qu'irritante dans le répertoire qu'il s'était choisi. Son héritage discographique propose tout à la fois d'inaccessibles sommets et d'amères désillusions. Sa technique, manifestement transcendante, peut le trahir à tout moment. Ce qui ne l'empêche pas de frôler les précipices dans Liszt ou Prokofiev avec une allure inimitable. Dans Chopin, au-delà de sérieuses baisses de tension, d'improbables rubatos et de fréquentes scories digitales, ce musicien de l'instant fait triompher un tempérament de feu, une patte de velours et des intuitions poétiques qui confinent au génie : les quatre *Scherzos* et les quatre *Impromptus*, ainsi que les *Polonaises n*^{o} *1* à *10*, notamment, semblent avoir été écrits pour lui. Schumann, avec ses élans fous et ses vagues rêveries, convient admirablement à cet esprit fantasque. La magie des couleurs et le charme du toucher le rendent irrésistible dans Debussy et Ravel. Toutes les extravagances, toutes les défaillances de Samson François ne sont rien. Reste pour l'éternité une immense leçon de liberté et de vie.

Pierre BRETON

Bibliographie

M. S. François, *Samson François, histoires de... mille vies, 1924-1970*, Bleu nuit, Paris, 2002
J. Roy, *Samson François. Le poète du piano*, éd. Josette Lyon, Paris, 1997
J. Spycket, *Scarbo : le roman de Samson François*, Van de Velde-Payot, Paris-Lausanne, 1985.

Discographie sélective

F. Chopin, *Andante spaniato et grande Polonaise*, pour piano et orchestre, opus 22, Société des Concerts du Conservatoire, direction Georges Tzipine ; *Premier Concerto pour piano et orchestre, Deuxième Concerto pour piano et orchestre*, Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo, direction Louis Frémaux (1966) ; *Nocturnes n*^{os} *1* à *19* (1966)
C. Debussy, *Arabesques, Berceuse héroïque, Children's Corner, Estampes, Études* (extraits), *Images, L'Isle joyeuse, Masques, La plus que lente, Rêverie, Suite bergamasque* (1970) : dans ce testament, Samson François fait rêver, inquiète, charme
C. Franck, *Quintette pour piano et cordes*, avec le Quatuor Bernède
F. Liszt, *Rapsodies hongroises n*^{os} *4, 5, 6, 8, 12, 13* et *15* ; *Premier Concerto pour piano et orchestre*, Philharmonia Orchestra, direction Constantin Silvestri (1960) : la perfection technique alliée

à la poésie
M. RAVEL, Intégrale de l'œuvre pour piano seul ; *Gaspard de la nuit* ; *Ma Mère l'Oye*, avec Pierre Barbizet (piano) ; *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction André Cluytens (1959) ; *Concerto pour piano et orchestre en ré majeur, « pour la main gauche »*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, direction André Cluytens (1959)
R. SCHUMANN, *Concerto pour piano et orchestre en la mineur*, Orchestre national de la Radiodiffusion française, direction Paul Kletzki (1958).

FRANKLIN ARETHA (1942-)

Introduction

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, Clyde McPhatter, Jackie Wilson, Ray Charles, James Brown, Sam Cooke, Solomon Burke, Otis Redding, Wilson Pickett et Curtis Mayfield opèrent une synthèse des éléments vocaux et instrumentaux du gospel, du blues et du rhythm and blues. Ils créent ainsi un nouveau genre, la soul music, qui va trouver son plein épanouissement avec Aretha Franklin, « Queen of soul », dont *I Never Loved a Man (The Way I Love You)* et *Respect*, enregistrés en 1967, demeurent emblématiques de cette « musique de l'âme ». Par son extraordinaire maîtrise vocale et pianistique, l'influence d'Aretha Franklin va être considérable sur le développement de la soul music.

E.U.

• Les années de recherche

Née le 25 mars 1942 à Memphis, dans le Tennessee, la chanteuse américaine Aretha Franklin a marqué l'âge d'or de la musique soul. Sa mère, Barbara, est chanteuse de gospel et pianiste. Son père, Clarence L. Franklin, qui préside la New Bethel Baptist Church de Detroit, dans le Michigan, est un pasteur dont l'influence s'étend à l'ensemble des États-Unis. Lui-même chanteur, il est réputé pour ses sermons brillants, dont un grand nombre ont été enregistrés par Chess Records.

Aretha Franklin a six ans lorsque ses parents se séparent ; elle reste avec son père à Detroit. Sa mère meurt quatre ans plus tard. Adolescente, Aretha chante des gospels avec son père dans les grandes villes américaines, et ne tarde pas à être reconnue comme un prodige vocal. La personne qui l'influence le plus, Clara Ward, membre des célèbres Ward Singers, est une amie de la famille. De grands interprètes de gospels de l'époque – Albertina Walker et Jackie Verdell – vont également contribuer à façonner le style de la jeune Aretha Franklin. Son album *The Gospel Sound of Aretha Franklin* (1956) restitue l'électricité de ses prestations.

À dix-huit ans, avec la bénédiction de son père, elle passe de la musique sacrée à la musique profane. Elle s'installe à New York, où John Hammond, producteur de Columbia Records – c'est lui qui a découvert Count Basie et Billie Holiday, notamment –, l'engage par contrat et supervise des séances d'enregistrement qui la mettent en valeur dans la veine blues-jazz. Parmi ces premières sessions, *Today I Sing the Blues* (1960) reste un classique. Mais, alors que ses collègues de Detroit qui enregistrent sous le label Motown – Marvin Gaye, The Supremes, Stevie Wonder, The Temptations, The Four Tops, Junior Walker... – accumulent les succès, Aretha Franklin cherche encore sa voie. Columbia la confie à divers producteurs qui la lancent à la fois sur le marché des adultes (*If Ever You Should Leave Me*, 1963) et sur celui des adolescents (*Soulville*, 1964). Au lieu de se concentrer sur un genre particulier, elle chante tout, des ballades de Broadway au rhythm and blues destiné à la jeunesse. Les critiques reconnaissent son talent, mais le public reste réservé jusqu'en 1966, lorsqu'elle passe chez Atlantic Records, dont le producteur Jerry Wexler va l'aider à se forger sa propre identité musicale.

• « I'm black and I'm proud »

Aretha Franklin revient aux racines du gospel et du blues, et les résultats sont extraordinaires. Avec *I Never Loved a Man (The Way I Love you)*, enregistré le 24 janvier 1967 pour Atlantic au Fame Studio de Muscle Shoals, dans l'Alabama, elle passe pour la première fois la barre du million d'exemplaires vendus. Entourée de musiciens avec lesquels elle est en affinité, dont la spontanéité est exemplaire et qui élaborent eux-mêmes l'accompagnement vocal le plus approprié, Aretha Franklin affine un style dans la veine de Ray Charles – un mélange stimulant de gospel et de rhythm and blues – et le porte vers de nouveaux sommets. À une époque où la reconnaissance des droits civiques par les États-Unis contribue à l'essor des musiques urbaines afro-américaines, Aretha Franklin est consacrée « reine de la soul ». En 1967, elle reprend *Respect, I can't turn you loose*, œuvre emblématique d'Otis Redding, qu'elle charge de significations personnelles, sexuelles et raciales : la soul music entre dans une nouvelle phase d'engagement politique. *Think* (1968), qu'Aretha Franklin écrit elle-même, est également lourd de sens. Pendant les six années suivantes, elle accumule les succès dans des proportions sans précédent ; elle devient « Lady Soul ».

Au début des années 1970, elle triomphe au Fillmore West de San Francisco devant un auditoire de hippies et effectue des tournées en Europe et en Amérique latine. *Amazing Grace*, enregistré en 1972 à la New Temple Missionary Baptist Church de Los Angeles, marque son retour aux racines du gospel ; il est considéré comme l'un des plus grands albums de gospels de tous les temps. À la fin des années 1970, le disco la marginalise et sa popularité décline. Mais, en 1982, avec l'aide du chanteur, auteur-compositeur et producteur Luther Vandross, elle revient au sommet avec un nouveau label, Arista, et un nouveau succès de dance music, *Jump to it*, suivi de *Freeway of Love* (1985).

En 1987, Aretha Franklin est la première femme admise au Rock and Roll Hall of Fame. Elle continue à enregistrer, mais la veine s'est quelque peu tarie.

David RITZ

Bibliographie

S. DANCHIN, *Aretha Franklin : portrait d'une « natural woman »*, Buchet-Chastel, Paris, 2005
A. FRANKLIN & D. RITZ, *From These Roots*, Villard Books, 1999 (autobiographie)
M. BEGO, *Aretha Franklin, the Queen of Soul*, St. Martin's Press, New York, 1989
P. GURALNICK, *Sweet Soul Music : Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, Harper & Row, New York, 1986, nouv. éd. Little, Brown, Boston, 1999
G. HIRSHEY, *Nowhere to Run : the Story of Soul Music*, Penguin Books, New York, 1984, nouv. éd Da Capo Press, New York, 1994
C. HODENFIELD, « Baby, I Know : Reassessing Aretha » in *Rolling Stone*, pp. 62-68, mai 1974
J. WEXLER & D. Ritz, *The Rhythm and the Blues : a Life in American Music*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.

Discographie sélective (albums originaux)

The Gospel Sound of Aretha Franklin, 1956
Aretha, 1961 / *Unforgettable : A Tribute to Dinah Washington*, 1964
I Never Loved a Man (The Way I Love You), 1967
Respect, 1967
Aretha Arrives, 1967
Aretha Now, 1968
Lady Soul, 1968
Soul '69, 1969
Spirit in the Dark, 1970
Aretha Franklin's Live at the Fillmore, 1971
Amazing Grace, 1972
Sparkle, 1976
La Diva, 1979
Aretha, 1980

Jump to It, 1982
One Lord, One Faith, One Baptism, 1987
A Rose Is Still a Rose, 1998
I Dreamed a Dream, 1999.

FREDERICKS CAROLE (1952-2001)

Chanteuse américaine. Elle débute professionnellement en Californie, en 1972, d'abord au sein de l'orchestre de son frère aîné, le chanteur et guitariste de blues Taj Mahal (dont le vrai nom est Henry Saint Clair Fredericks), puis dans une chorale de gospel. Elle s'installe en France en 1979, où elle devient une choriste réputée ; elle se produira et enregistrera avec Dalida, Johnny Hallyday, Hugues Aufray, Carlos, Sylvie Vartan, Laurent Voulzy, Mireille Mathieu, Michel Berger, France Gall, Gilbert Bécaud, Eddy Mitchell, Mylène Farmer, Céline Dion... En 1986, elle rencontre Jean-Jacques Goldman : elle participe à son album *Entre gris clair et gris foncé* (1987) puis effectue des tournées avec le chanteur. En décembre 1991 paraît l'album *Fredericks, Goldman, Jones*, auquel participe le guitariste gallois Michael Jones, et qui est couronné d'un disque de diamant. Puis elle entame une carrière de soliste et publie en 1996 un recueil de chansons à tonalité blues et gospel, *Springfield*, hommage à sa ville natale ; elle enregistre en 1999 un album en français, *Couleurs et parfums*.

E.U.

FRENI MIRELLA (1935-)

Introduction

L'une des plus longues et belles carrières lyriques de la seconde moitié du xx^e^ siècle commence à Modène, le 3 février 1955. Mirella Freni (Fregni de son vrai nom), née le 27 février 1935 dans cette cité qui est aussi celle de Luciano Pavarotti (leurs deux mères travaillent dans la même entreprise), a tout juste vingt ans ; elle incarne la douce et tendre Micaëla dans la *Carmen* de Georges Bizet.

• Puccini et Gounod

Attirée par le chant dès son plus jeune âge, Mirella Freni a patiemment étudié et s'est forgée une technique solide qui explique sa longévité vocale. Il ne lui faut pas longtemps pour que sa réputation se conforte, y compris à l'étranger. D'autant qu'en 1957 elle remporte le prestigieux Concorso Viotti de Vercelli. Elle se produit aux Pays-Bas en 1959. Invitée, en 1960, au festival de Glyndebonrne, qui a toujours été une fabuleuse pépinière de jeunes talents, pour y incarner la Zerlina du *Don Giovanni* de Mozart (elle y retournera ensuite pour *Les Noces de Figaro* puis *L'Elixir d'amour*), elle effectue ses débuts au Covent Garden de Londres un an plus tard, et foule pour la première fois les planches de la Scala de Milan en 1963, dans une production qui est restée dans les annales du théâtre : Herbert von Karajan dirige *La Bohème* de Giacomo Puccini dans une mise en scène de Franco Zeffirelli.

Mirella Freni y est la plus exquise des Mimì, un rôle qui marquera à jamais sa vie.

Car elle a tout pour incarner les héroïnes fragiles et douloureuses de Puccini, Mimì ou encore Liù de *Turandot* : la silhouette fine et délicate, la voix claire et lumineuse, le sens dramatique, l'émotion sincère, à fleur de peau, mais sans jamais céder à l'histrionisme. Ce qui caractérise son art ? Une musicalité scrupuleuse et raffinée, qui n'a pu que se développer au contact des opéras de Mozart – Paris n'oubliera jamais sa Susanna pour l'inauguration au Palais-Garnier de « l'ère Liebermann » en 1973 –, une spontanéité communicative, et le talent d'établir avec ceux qui l'écoutent des liens immédiats. Le lyrisme italien n'est pas son seul domaine d'élection : dans l'opéra français elle est tout aussi à l'aise, et sa Manon, sa Micaëla, sa Marguerite de *Faust* comptent parmi ses incarnations les plus réussies. Comment ne pas se rappeler la mise en scène de Jorge Lavelli qui fit scandale en 1975 à l'Opéra de Paris, et qui renouvelait le chef-d'œuvre de Gounod ; Freni y était exceptionnelle.

• Les années Verdi

Souvent affichée à la Scala, jusque dans les tournées comme à Moscou, elle y connaît maints triomphes, mais également un échec cuisant avec *La Traviata*, en 1964, malgré la direction de Karajan et la mise en scène de Zeffirelli. Ce qui ne l'empêche pas, en 1965, de traverser pour la première fois l'Atlantique et de se produire à Chicago et au Metropolitan Opera de New York, où elle reviendra fréquemment, notamment pour une Juliette de Gounod en 1967, au côté du Roméo de Franco Corelli.

Dans les années 1970, Freni, star incontestée, étend son répertoire ; à la Scala, en 1971, elle est Amelia de *Simon Boccanegra* dans une mise en scène fabuleuse signée Giorgio Strehler. Mirella aborde peu à peu des emplois plus lourds et dramatiques, la plupart du temps guidée par Karajan, qui a fait d'elle l'une des vedettes les plus appréciées du festival de Salzbourg. Verdi prend, dans sa vie artistique, une place de plus en plus importante. Elle incarne tour à tour la Desdemona d'*Otello*, l'Elisabeth de Valois de *Don Carlos* (l'Opéra d'Avignon a le bonheur de l'applaudir dans ce rôle), et même le rôle-titre d'*Aïda*, généralement confié à des sopranos plus corsées. Mais, très prudente, elle refuse toujours, à la scène, les Puccini les plus dramatiques – Tosca, Butterfly –, et se contente de les enregistrer. Plus inattendues mais très réussies sont ses incursions dans le répertoire russe : le personnage de Tatiana dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski lui vaut de beaux succès, y compris en France puisque, entourée d'une distribution à sa hauteur, elle le chante au Grand-Théâtre de Bordeaux en 1985. Elle incarne aussi Lisa (*La Dame de pique*) et Joanne dans *La Pucelle d'Orléans*. Si elle n'a fait que de rares apparitions dans les emplois belcantistes, n'étant pas une vocalisatrice née (elle fut Marie dans *La Fille du régiment*, tenta *Les Puritains* et *Beatrice di Tenda* de Bellini), elle compte parmi celles qui donnèrent ses lettres de noblesse au vérisme ; on l'apprécia ainsi dans *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Fedora* et *Madame Sans-Gêne* de Giordano.

Épouse, en premières noces, du pianiste, pédagogue et chef d'orchestre Leone Magiera, Mirella Freni s'unit ensuite à la basse bulgare Nicolai Ghiaurov, disparu en 2004. Tous deux participent, en 2002, à la fondation du Centro universale del bel canto de Vignola, où elle donne des classes de maître jusqu'au début des années 2010.

En 2005, elle fête au Metropolitan de New York à la fois ses cinquante ans de carrière et les quarante ans de ses débuts dans cette illustre salle. Un bel exemple de professionnalisme, d’intégrité et de sagesse.

Michel PAROUTY

FRESCOBALDI GIROLAMO (1583-1643)

L’une des figures les plus marquantes du premier âge baroque en Italie. Élève de Luzzasco Luzzaschi à Ferrare, sa carrière semble avoir été précoce : dès 1604, Frescobaldi est organiste et cantor de la congrégation Sainte-Cécile à Rome. Après un court voyage en Flandre avec le nonce (il publie à Anvers son premier recueil), il est nommé organiste de Saint-Pierre de Rome, en 1608. Il quitte ce poste durant six ans (1628-1634) pour entrer au service de la cour de Toscane, comme organiste et musicien de chambre, puis retourne à Rome et y retrouve son orgue, qu’il ne quittera plus jusqu’à sa mort. À l’exception d’un livre de *Madrigaux* (1608), d’un recueil d’airs pour une ou deux voix et clavier (1630), de quelques messes et motets, son œuvre est instrumentale : deux recueils de *Canzoni* pour ensemble instrumental (1615-1645), mais surtout quantité de recueils de *Ricercari*, *Toccate*, *Caprici*, *Fiori musicali* destinés au clavier (orgue ou clavecin, sans distinction). Les titres mêmes de ces œuvres indiquent que Frescobaldi n’a rien d’un révolutionnaire quant aux formes : il utilise les titres et les cadres formels dont se sont servis tous ses prédécesseurs au XVI^{e} siècle. De même dans sa technique instrumentale : pas de gymnastique au pédalier (les Allemands y sont maîtres depuis longtemps), ni de virtuosité digitale aux claviers (comme chez les émules anglais de John Bull). C’est son langage qui est nouveau, sa grammaire et sa syntaxe, sa stylistique et son expressivité. Situé à une époque partagée entre la modalité et la tonalité classiques, Frescobaldi joue sur les deux tableaux et profite de l’ambiguïté qui naît de cette situation de transition. Il fait du chromatisme un usage fréquent. Ambiguïté modale et tonale, chromatisme : la liberté et la subtilité harmoniques de Frescobaldi sont extraordinaires. Rien pourtant de confus, au contraire : son œuvre est limpide, d'une clarté exemplaire. Dans ses grandes *Toccate*, il enchaîne librement des épisodes homophones avec des passages fugués (jusqu'à quinze épisodes successifs). La toccata est ainsi une forme mouvante, dont les fragments contrastants vont de l'exubérance au contrepoint le plus strict. L'art du contrepoint est impressionnant chez Frescobaldi : la fugue classique est déjà pratiquement constituée. Enfin, le génie de la variation se manifeste dans les *Caprici*, sur des thèmes célèbres — parfois du compositeur lui-même.

Frescobaldi a été reconnu comme maître par des musiciens de l'Europe entière — dont la France —, mais particulièrement en Allemagne. Son élève Froberger répandit son style et sa pensée dans l'Allemagne du Sud, qui en fut marquée profondément. Jean-Sébastien Bach recopiera pieusement les *Fiori musicali* de sa main, en 1714, et lui rendra hommage dans nombre de ses pièces pour orgue.

Philippe BEAUSSANT

FRIEDRICH GÖTZ (1930-2000)

Tout en menant une importante carrière de metteur en scène marquée notamment par la « production du centenaire » de *Parsifal* au festival de Bayreuth en 1982, Götz Friedrich a fait de la Deutsche Oper de Berlin, dont il fut l'intendant général de 1981 à sa mort, l'une des principales scènes lyriques allemandes.

Né le 4 août 1930 à Naumburg (Saxe-Anhalt), Götz Friedrich étudie le théâtre à l'université de Weimar et devient en 1953 assistant de Walter Felsenstein à la Komische Oper de Berlin-Est que celui-ci dirige. Il signe sa première mise en scène à Weimar en 1958 (*Così fan tutte* de Mozart) et est engagé l'année suivante à la Komische Oper, où il est premier metteur en scène entre 1968 et 1972. Dès lors, il signe environ cinq nouvelles mises en scènes par an, d'abord dans les deux Allemagnes puis à l'échelon international. Il se forge une réputation de metteur en scène exigeant, réclamant de longues périodes de répétition et capable de retarder la première d'un spectacle qu'il ne juge pas suffisamment prêt. Pendant quelque temps, il est professeur à l'Académie Hanns-Eisler de Berlin-Est mais, en 1972, il choisit de passer à l'Ouest. Il fait alors ses débuts au festival de Hollande avec *Falstaff* de Verdi et au festival de Bayreuth avec *Tannhäuser* ; il reviendra à Bayreuth en 1979 pour *Lohengrin* et en 1982 pour *Parsifal*. En 1973, il monte *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg à l'Opéra de Vienne, production qui est reprise en 1975 à la Scala de Milan. En 1974, il est invité au Covent Garden de Londres, où il propose une vision spectaculaire de la *Tétralogie*, transposée dans l'univers de la société industrielle moderne. De 1973 à 1980, il est premier metteur en scène à l'Opéra de Hambourg tout en occupant des fonctions analogues à Covent Garden (de 1976 à 1981). En 1981, il est nommé intendant général de la Deutsche Oper de Berlin-Ouest, poste qu'il aurait dû occuper jusqu'en juillet 2001. En 1982, il fait ses débuts américains au Houston Grand Opera avec une production de *Wozzeck* d'Alban Berg. En 1984, il est invité au festival de Salzbourg pour la création mondiale de l'action musicale de Luciano Berio *Un Re in ascolto*. Plácido Domingo fait appel à lui pour *Otello* de Verdi au Los Angeles Music Center Opera en 1986, l'une de ses rares apparitions dans le répertoire italien (avec *Aïda* et *Falstaff* de Verdi, *Manon Lescaut* et *Turandot* de Puccini). La France le découvre en 1980 au palais Garnier dans une mise en scène de *Jenůfa* de Leoš Janáček produite pour l'Opéra royal de Stockholm, puis, en 1988, dans *Kátia Kabanová*. En 1989, il revient à Covent Garden pour une nouvelle mise en scène de la *Tétralogie*, version remaniée de celle qu'il avait présentée auparavant à Berlin.

Au cours des années 1990, le metteur en scène s'efface derrière le directeur de théâtre, qui doit surmonter les problèmes de fonctionnement de son opéra, confronté à la concurrence issue de la réunification de l'Allemagne : celle de la Staatsoper Unter den Linden, dirigée par Daniel Barenboïm, et celle de son ancienne maison, la Komische Oper, dirigée par Harry Kupfer. Ironie du sort, cet ancien adepte du dogme marxiste lutte farouchement pour protéger ses acquis contre la concurrence des anciens théâtres de Berlin-Est. En 1998, il signe néanmoins une nouvelle production de *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns au New Israeli Opera de Tel-Aviv. Il meurt à Berlin le 12 décembre 2000. Il avait épousé en secondes noces la soprano américaine Karan Armstrong, qui chantait souvent dans ses productions.

Les productions de Götz Friedrich reflètent son engagement politique, avec un fréquent parti pris de transposition propice à la critique sociale. Mais son sens du théâtre et la puissance dramatique de ses productions l'emportent toujours. En fidèle disciple de Felsenstein, Götz Friedrich s'est toujours efforcé de transformer les chanteurs en acteurs, de faire du théâtre à l'opéra. Son répertoire de prédilection était centré sur les ouvrages lyriques allemands et sur ceux de Janáček. Il a notamment assuré, à la Deutsche Oper, les mises en scène des créations mondiales de *Das verratene Meer* de Hans Werner Henze (5 mai 1990) et de *Desdemona und ihre Schwestern* de Siegfried Matthus (12 mai 1992). À l'époque où il travaillait à la Komische Oper de Berlin-Est, il avait signé des traductions en allemand des livrets de *Jenůfa* et de *Porgy and Bess* de George Gershwin. Il a publié *Walter Felsenstein : Weg und Werk* (Henschel Verlag, Berlin, 1961), *Wagner-Regie* (édité par S. Jaeger, Zurich, 1983) et *Musiktheater : Ansichten, Einsichten* (Francfort-sur-le-Main, 1986).

Alain PÂRIS

FROBERGER JOHANN JACOB (1616-1667)

Né à Stuttgart, Froberger constitue, après Frescobaldi et avant Pachelbel, un maillon essentiel de la chaîne de clavecinistes et d'organistes originaires du Sud aboutissant à Bach et se distinguant par une grande rigueur formelle et par une écriture plutôt serrée : cela par opposition à ces artistes du Nord, plus portés vers l'envolée lyrique et la liberté formelle, ayant nom Sweelinck, Scheidt ou Buxtehude. Nommé organiste de la cour de Vienne en 1636, il est envoyé l'année suivante par l'empereur Ferdinand III, son patron, étudier à Rome auprès de Frescobaldi. Après avoir voyagé en France, dans les Pays-Bas et en Allemagne, il est de nouveau à Vienne de 1653 à 1657. En 1662, il est en Angleterre, puis passe les dernières années de son existence chez la princesse Sybille de Wurtemberg au château d'Héricourt près de Montbéliard, où il meurt. Peu avant, il a interdit la diffusion de ses œuvres, qu'on ne connaît que par des impressions posthumes parues à partir de 1693, et surtout par des recueils manuscrits offerts par lui aux empereurs Ferdinand III et Léopold I^er^.

Toutes sont destinées au clavier, mais sans qu'il soit précisé s'il s'agit d'un orgue, d'un clavecin ou d'un clavicorde. Son art est la synthèse achevée de ceux des Italiens (Frescobaldi) et des luthistes et clavecinistes français. Il fut le créateur de la suite de danses dans sa succession allemande-courante-sarabande-gigue, mais on lui doit aussi des ricercari, des fantaisies, des caprices. Dans ces œuvres se manifestent souvent une mélancolie et un côté introspectif dont témoignent également ses *Lamentations* et ses *Tombeaux*, comme ceux à la mémoire de Blancheroche, luthiste français, ou de Ferdinand III, et qui l'ont fait comparer à John Dowland. Son jeu, selon les témoignages du temps, était d'une qualité exceptionnelle. Une édition complète de sa musique, due à Guido Adler, est parue en 1903.

Marc VIGNAL

FROUNBERG IVAR (1950-)

Né en 1950 à Copenhague, le compositeur Ivar Frounberg fut, dans son pays, Ie premier à s’intéresser à l’ordinateur et à ses possibilités de manipulation en direct du matériau sonore (*live electronic music*). Il obtient son diplôme d’organiste en 1976 au Conservatoire royal de sa ville natale, où il sera ultérieurement nommé professeur de musique électro-acoustique puis de composition, avant d’enseigner cette dernière discipline à I’Académie norvégienne de musique, à Oslo.

Frounberg s’attache à mettre en forme l’expansion temporelle, grâce à la mise en pratique de processus compositionnels qui développent ceux de ses maîtres.

Stockhausen ? Parce que les *Klavierstücke* explorent non plus les unités de temps communes aux pulsations mais les divisions de ces unités.

Xenakis ? Parce que celui-ci délaissa I’espace tempéré et la hiérarchie des hauteurs afin de se pencher sur les masses sonores et les intervalles infrachromatiques ; et parce qu’il inventa la musique stochastique, constituée d’états sonores dont la succession est régie selon des lois probabilistes qui permettent de choisir et d’organiser les « particules sonores » : hauteurs, timbres, passages d’un état à un autre, comme celui du discontinu au continu, de l’ordre au désordre... Frounberg s’appropriera cette combinatoire en réintégrant un concept nié par Xenakis : l’harmonie, considérée cependant non plus dans son acception tonale, mais dans son élargissement modal, atonal et dodécaphonique. Xenakis encore, parce que Frounberg envisage le temps musical de façon discontinue.

Varèse ? Parce que Frounberg considère le son comme un élément structurel autonome sur lequel la pensée compositionnelle peut fonder une combinatoire. Comme lui, Frounberg pense les hauteurs en fonction des fréquences mais aussi en fonction des paramètres timbre et intensité, auxquels il ajoute des transformations des sources sonores.

Feldman ? Pour sa liberté formelle, son attention à l'événement sonore le plus ténu, l'indétermination formelle alliée à un matériau simple, minimaliste, à des sonorités discrètes, à des timbres soigneusement composés.

Chez Frounberg, l'œuvre nous cache les opérations combinatoires qui ont préludé à sa conception, soit que celles-ci sont trop fines pour notre entendement, soit que ces opérations, se superposant à plusieurs niveaux du matériau, s'entremêlent tant qu'il devient impossible d'en retracer l'origine.

La quasi-totalité du langage de Frounberg est déjà contenue dans ses premières partitions. Dès *Drei-Klang,* pour ensemble de chambre (1982), on remarque de courtes cellules mélodiques, des intervalles simples, une tendance à l'homorythmie ; l'ajout d'éléments rythmiques organise peu à peu le temps en séquences. Cette économie de matériau qui refuse la linéarité de la polyphonie se pare, en contrepartie, d'un amour du timbre qui jamais ne se démentira, et cela dès *Five Echoes of a sonata,* pour clarinette, percussion et piano (1978). Précisons que ses modes de jeux instrumentaux n'ont rien à voir avec un quelconque « catalogue d’effets », chaque timbre devant être considéré comme un élément structurel à part entière, au même titre que le rythme.

La réflexion de Frounberg sur l’aléatoire date aussi de ses premières compositions et se retrouve, plus ou moins sensible, dans ses œuvres ultérieures. De la même façon, il emploie indifféremment et sans systématisme des échelles dodécaphoniques ou micro-intervalliques. Par exemple, dans *Multiple Forms,* pour cinq groupes orchestraux (1986), Frounberg explore l’imprévisibilité au sein d’une harmonie « brouillée », emplie d’une liberté et d’une souplesse rythmique obtenue par le moyen le plus simple qui soit : le décalage. Il joue avec une harmonie chromatique, avec des superpositions polyrythmiques, des notes répétées, employant le tempo comme un élément rythmique à part entière, ou encore compose des trilles articulés grâce à des décalages intervalliques et rythmiques.

« D », pour violon et alto (1986), se coule dans un univers micro-intervallique et le processus compositionnel qui s’y déploie relève de la stochastique xénakienne, aboutissant à la perception de mouvements browniens sonores.

L’année précédente, Frounberg avait écrit une œuvre pour violon amplifié, trio à cordes, piano, synthétiseur DX7 et électronique, *Embryo,* fonctionnant par sections, avec des changements de mesure perpétuels, des glissandos, mais sans micro-intervalles. Cette œuvre est fondée sur les six hauteurs d’une échelle d’intervalles qui ne peut être assimilée à un thème ou à une série mais fonctionne plutôt comme élément structurant, fondateur d’harmonie et générateur de rythme.

Frounberg ne s’enferme jamais dans une systématique compositionnelle. On retrouve cependant des invariantes dans ses œuvres : un certain minimalisme, un univers timbrique singulier, une propension pour les contrastes (par exemple entre sons tenus et passages rapides), une construction autour de principes simples qu’il complexifie...

Le caractère faussement improvisé de sa musique se perçoit avant tout dans ses pages orchestrales, où l’ambiance minimaliste et répétitive se pare d’une orchestration soyeuse, glissant sur un temps suspendu, jouant des intervalles et du rythme pour fixer ce temps dans un espace que ces éléments particuliers sont chargés de sculpter. Frounberg considère d’ailleurs tous les éléments musicaux comme des objets sonores : une attitude qui constitue son lien le plus profond avec Feldman.

Dans l’œuvre de Frounberg, l’électronique est utilisée soit comme une entité singulière, utilisée en symbiose avec un ou des instruments – *Embryo* ou *Time and the Bell*, pour percussions et live electronic (1990), *Waves and Velocities at Dawn and Dusk*, pour marimba et live electronic (2003, révisé en 2007) –, soit comme un élément structurel – *Hydra*, pour trombone et live electronic (1996) –, soit encore comme élément d’inspiration pour créer un univers instrumental onirique, poétique, « extra-ordinaire » – *A Dirge : « Other Echoes Inhabit the Garden »*, pour accordéon et orchestre (1988), *NU*, pour soprano et orchestre (1998).

Sa partition la plus audacieuse pour ordinateur est assurément *What did the Sirens Sing, as Ulysses Sailed by ?* (1988), page orchestrale qui constitue une somme de ses acquis, un résumé de son esthétique, qui reflète l’essence de son originalité, et se présente comme un hommage à son maître américain.

À partir du début des années 2000, le travail de Frounberg est influencé par la culture norvégienne dans laquelle il baigne, comme en témoignent *Prelude-Voyage-Jotunheim*, pour ensemble (2002) – deuxième des cinq mouvements de *From the Diary of an Asylant*, pour ensemble (2004) – et plus encore *The Quantum Mechanics of my Life I-VI* (2010). Le projet *Material Investigations*, commencé en 2011, explore quant à lui la notion de recherche sur le matériau sonore à travers des créations en temps réel et des performances pouvant faire appel à d'autres disciplines artistiques.

Alain FÉRON

FULLER BLIND BOY (1907-1941)

Dans une œuvre riche et dense, Blind Boy Fuller a rassemblé divers courants musicaux qui s'étaient développés dans les vallées du piémont des Appalaches et les a synthétisés en un style particulier qui a fini par dominer tous les États de la côte atlantique. Grâce à l'énorme succès commercial de nombre de ses disques (*Step It up and Go, I'm a Rattlesnakin' Daddy, Ain't It a Cryin' Shame ?, Truckin' My Blues Away, Rag Mama Rag*), Fuller a suscité d'innombrables émules et imitateurs et apparaît donc comme le principal et le plus influent chef d'école du Piedmont blues (encore appelé blues des Appalaches, ou East Coast blues, parfois ragtime blues), un des trois grands genres régionaux du blues original, avec le Delta blues et le blues du Texas.

Fulton Allen Fuller naît le 10 juillet 1907 à Wadesboro, en Caroline du Nord. Détesté de la seconde épouse de son père qui le vitriole et le rend aveugle, le jeune Blind Boy est obligé, pour gagner sa vie, de chanter et jouer dans les rues des villes de la *tobacco belt* (« ceinture du tabac ») : Winston-Salem, Durham, Richmond. Il absorbe avec une grande facilité le jeu de tout ceux qu'il entend, collègues musiciens (Reverend Gary Davis) ou disques (Blind Blake, Josh White), et s'affirme comme un remarquable guitariste, au *fingerpicking* délié et plein de dextérité, mêlant les accords du blues aux rythmes syncopés du ragtime.

La réputation de Fuller est bientôt telle que la Tobacco Workers International Union (T.W.I.U.), le puissant syndicat des ouvriers du tabac, l'embauche pour jouer devant les fabriques de tabac de

Durham afin d’attirer l’attention des syndiqués à qui on distribue en même temps tracts et consignes. Fuller y rencontrera Sonny Terry. Lorsque le producteur J. B. Long le fait enregistrer pour le label Vocalion en 1935, Fuller connaît une étonnante aisance financière, venant avec voiture et chauffeur jouer devant les fabriques ! Entre 1935 et 1940, il grave plus de 150 titres, des pièces instrumentales endiablées et des blues pleins d’humour, de métaphores sexuelles ou sociales à double sens qui font le délice des ouvriers agricoles et industriels des États de la côte est, Blancs et Noirs. Son public déborde aussi largement ses marges régionales et ses disques se vendent autant à New York qu’à Chicago ou dans tout le Sud.

Mais Fuller est un alcoolique chronique, souvent violent, qui n’hésite pas, malgré sa cécité, à user de son revolver, ce qui lui vaut plusieurs séjours en prison. Le 13 février 1941, il meurt à Durham (Caroline du Nord) lors d’une délicate opération du foie. Sa popularité est telle que ses élèves Brownie McGhee et Richard Trice enregistreront sous les noms de Blind Boy Fuller n^0 2 ou Little Boy Fuller, respectivement, tentant de perpétuer une œuvre magistrale et extrêmement influente.

Celle-ci a été intégralement rééditée (sous le label Document) ; une excellente sélection est constituée par *Truckin’ my Blues Away* (Yazoo).

Gérard HERZHAFT

FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)

Introduction

Dans le monde de la direction d'orchestre Wilhelm Furtwängler fait figure d'exception : plus d'un siècle après sa naissance, il est le seul chef dont les témoignages sonores n'ont connu aucune éclipse, continuant à susciter l'admiration ou à provoquer la discussion. Sa stature, sa démarche d'interprétation, les fonctions qu'il a occupées en ont fait un chef hors du commun. Un peu réticent à l'égard du disque, surtout dans ses premiers temps, Furtwängler a bénéficié des recherches d'admirateurs infatigables qui ont exhumé des enregistrements de concert partout où ils pouvaient se trouver. Tous ces documents ont été « modernisés » et ont connu d'emblée les honneurs de la gravure numérique. Au cœur de cette action figurent toutes les sociétés Wilhelm Furtwängler qui ont vu le jour principalement dans les pays occidentaux et qui jouent, en outre, un rôle médiatique non négligeable.

Cette médiatisation de son art, qu'il avait toujours refusée, n'a pas fait pour autant de lui une vedette. Il reste celui dont Fred Goldbeck a dit qu'il était « l'art de diriger fait homme ». Paradoxalement, alors qu'il n'avait pas fait école de son vivant, n'apportant aucun enseignement direct à de jeunes chefs d'orchestre, il semble inspirer la démarche de toute une génération qui a grandi plusieurs années après sa disparition, de Daniel Barenboïm à Simon Rattle, génération qui a su dépasser les problèmes politiques ou les choix d'un répertoire pour recevoir ce qui existe et non supputer ce qui aurait pu exister. Alfred Brendel n'hésite pas à écrire (dans *Réflexions faites*, Buchet-Chastel, Paris, 1979) : « Qu'est-ce qui peut aujourd'hui faire le plus sûrement l'unanimité parmi les jeunes musiciens de tous les pays ? Leur admiration pour le grand chef d'orchestre Furtwängler. »

• Un chef hors du siècle

Fils de l'archéologue Adolf Furtwängler, Wilhelm voit le jour à Berlin le 25 janvier 1886. Son enfance se déroule à Munich, où son père est professeur à l'université. Il interrompt ses études secondaires en 1898 et prend des cours particuliers dispensés par les assistants de son père, Ludwig Curtius et Walter Riezler. À la même époque, il commence à étudier la composition avec Anton Beer-Walbrunn puis Max von Schillings, et le contrepoint avec Joseph Rheinberger. En 1903, il suit les cours de Konrad Ansorge à Berlin et est engagé, deux ans plus tard, comme corépétiteur au théâtre de Breslau. En 1906, il dirige son premier concert à Munich (avec, en particulier, la *Neuvième Symphonie* de Bruckner) et devient répétiteur au théâtre municipal de Zurich, où il dirige des opérettes. En 1908, il occupe les mêmes fonctions à l'Opéra de Munich, auprès de Felix Mottl. En 1910, il devient troisième chef d'orchestre à l'Opéra de Strasbourg, qu'il quitte en 1911 pour prendre la direction des concerts de la Société philharmonique de Lübeck. Réformé en 1914, il succède l'année suivante à Artur Bodansky comme premier chef d'orchestre à Mannheim. Sa réputation commence à s'affirmer : il dirige des concerts à Vienne et à Berlin, et ses premières œuvres importantes (notamment un *Te Deum*) font l'objet de plusieurs exécutions. Puis, il est nommé à la tête du Museumsorchester de Francfort-sur-le-Main et succède à Richard Strauss comme premier chef à l'Opéra de Berlin, où il assure la direction des concerts symphoniques (1920-1922). Entre 1921 et

1930, il est directeur du Wiener Singverein et il succède à Arthur Nikisch à la tête de l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (1922-1925) et de l’Orchestre philharmonique de Berlin, dont il est nommé chef à vie (1922-1954). II dirige pour la première fois aux États-Unis en 1925 et prend la direction de l’Orchestre philharmonique de Vienne entre 1927 et 1929. Pendant toute sa carrière, il restera étroitement attaché à cet orchestre tout en refusant la direction de l’Opéra de Vienne, qu’on lui propose en 1928. En 1931, il partage Ia direction artistique du festival de Bayreuth avec Arturo Toscanini. En 1934 et 1935, il est directeur général de la musique à la Staatsoper de Berlin. En décembre 1934, il se démet de toutes ses fonctions pour protester contre l’antisémitisme et l’immixtion du pouvoir dans le domaine artistique. Après plusieurs mois de négociations, il reprend ses activités à Berlin. L’Orchestre philharmonique de New York lui offre la succession de Toscanini, sous réserve qu’il abandonne toute fonction officielle en Allemagne. Il accepte, mais une campagne menée depuis Berlin fait échouer ce projet.

Furtwängler prend alors ses distances à l’égard de Berlin et dirige davantage hors d’Allemagne : à Paris, pour l’Exposition universelle de 1937, Londres, Salzbourg (où il se brouille avec Toscanini pendant le festival). Mais il ne peut se dégager totalement des concerts officiels de l’Orchestre philharmonique de Berlin dont il reste le directeur musical. Il refuse toutefois de participer à diverses manifestations de propagande, ce qui lui vaut l’hostilité de Goebbels et une étroite surveillance de la part de Himmler. En février 1945, il préfère s’exiler en Suisse où il se consacre surtout à la composition. Interdit de direction par les Alliés, il devra attendre le 17 décembre 1946 pour être lavé de toute accusation d’activités nazies, notamment grâce aux interventions de Yehudi Menuhin et d’Ernest Ansermet.

Dès 1947, il reprend ses activités avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il dirige régulièrement les concerts de la Philharmonie de Vienne (1947-1949) et est invité dans le monde entier : Scala de Milan, Paris, Londres, Buenos Aires, Lucerne, Salzbourg... C'est l'époque des grands enregistrements qu'il réalise sous la direction artistique de Walter Legge avec le Philharmonia Orchestra de Londres. En Italie, il enregistre *La Tétralogie* pour la R.A.I. (1953) ; mais sa santé se détériore rapidement et il meurt à Baden-Baden le 30 novembre 1954.

• Une approche structurelle

Le nom de Furtwängler reste indissociable du grand répertoire romantique allemand, de Beethoven à Wagner et Richard Strauss. Mais il est aussi un étonnant mozartien, surtout à l'opéra, où son sens dramatique donne à *Don Giovanni* ou à *La Flûte enchantée* une profondeur auparavant insoupçonnée. Cette prédilection romantique ne le rend pas insensible à la musique de son temps : il prend fait et cause pour Hindemith lorsque Hitler et Göring interdisent les représentations de *Mathis le peintre* à l'Opéra de Berlin et il crée, envers et contre tout, la symphonie tirée de cet ouvrage (1934). Il dirige en première audition des œuvres de Schönberg (*Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16, seconde version, 1922 ; *Variations pour orchestre*, op. 31, 1928), Bartók (*Concerto pour piano n^o 1*, 1927), Prokofiev (*Concerto pour piano n^o* 5, 1932), Honegger (*Mouvement symphonique n^o* 3, 1933), Richard Strauss (*Quatre Derniers Lieder*, 1950).

Furtwängler appartient à la première génération de chefs d'orchestre qui se sont enfin trouvés libérés des limites techniques des instrumentistes. Wagner se plaignait de l'incompétence de bien des musiciens d'orchestre. Hans Richter, Hans von Bülow, Arthur

Nikisch ou même Arturo Toscanini étaient autant des pédagogues que des chefs d'orchestre, dans l'acception moderne du terme. Après la Première Guerre mondiale, une page est tournée, surtout au sein d'orchestres comme les Philharmonies de Vienne et de Berlin ou l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, qui seront les trois partenaires privilégiés de Furtwängler. Il est donc l'un des premiers chefs d'orchestre qui puisse s'adonner en toute liberté à l'élaboration d'une interprétation transmise à des musiciens responsables et capables de la mettre en œuvre. Furtwängler a certainement été profondément marqué par l'analyse schenkérienne des symphonies de Beethoven. Mais aurait-il pu concrétiser cette démarche d'interprétation structurelle, intellectuelle, qui émane totalement de l'intérieur, s'il n'avait pas disposé des moyens adaptés à cette approche ?

La construction est l'élément fondamental de la démarche de Furtwängler : pour les instrumentistes qui ont joué sous sa direction, elle s'imposait comme une évidence sans qu'il soit nécessaire de l'expliquer. Ses répétitions, rarement d'un nombre excessif, étaient d'ailleurs d'une grande sobriété : on y parlait peu ; on jouait, afin de parvenir à un état de mise en place qui n'était pas une fin en soi, mais le moyen d'approcher la conception unique de l'œuvre : « Il n'y a qu'une seule conception d'une symphonie de Beethoven et tout ce que l'on peut espérer, c'est de s'en approcher le plus près que l'on en est capable. »

Furtwängler appartenait encore à ces générations de chefs pour qui la musique naissait du silence d'une partition et non de l'écoute d'un enregistrement. Et il ne se reconnaissait qu'un seul maître en la matière, Arthur Nikisch : « De lui, j'ai appris le son, la façon d'obtenir le son. » Il ne faudrait pas comparer cette conception du son à celle de certains magiciens de la baguette de notre époque, véritables alchimistes des couleurs orchestrales : les données n’ont rien de commun, à commencer par les orchestres, qui ont connu depuis un demi-siècle une évolution encore plus profonde que celle dont bénéficia Furtwängler à ses débuts. « Obtenir le son », c’est simplement traduire : « Quel que soit le geste sobre de Nikisch, il s’adresse exclusivement à l’orchestre, afin précisément d’y être traduit en musique. »

• Une gestique énigmatique

La gestique de Furtwängler est un des éléments les plus mystérieux de sa personnalité. Incompréhensible à tous ceux qui n’avaient pas l’habitude de jouer sous sa direction, elle n’était qu’un code librement élaboré dans un contexte d’échange : il savait mieux que quiconque l’importance du geste et faisait souvent reprendre l’orchestre parce qu’il avait mal battu certain passage et n’était pas parvenu, pour cette raison, au résultat escompté : « Il est absolument nécessaire que l’orchestre et le chef créent entre eux un langage de signes. Tout chef d’orchestre a une battue qui lui est propre et cette battue influence la sonorité. » Replacée dans son contexte, la gestique prétendument incompréhensible de Furtwängler s’explique aisément : ses prédécesseurs devaient se limiter à une gestique dont la base restait claire pour des raisons pédagogiques évidentes. Le surplus venait du tempérament de l’individu et d’un certain nombre d’attitudes qu’il avait pris l’habitude d’adopter après en avoir constaté l’efficacité. Chez Furtwängler, le premier stade semble réduit à sa plus simple expression. La gestique de Furtwängler peut s’expliquer par le fait qu’il ne dirigeait régulièrement qu’un petit nombre d’orchestres qui le comprenaient sans difficulté, le geste s’étant formé en fonction de ce qu’il exprimait et des réactions de ceux à qui il était destiné ; mais se limiter à cette seule explication ferait abstraction du pouvoir magique de communication qu’il possédait au plus haut degré et qui lui permettait de se faire comprendre, mystérieusement, mais aussi aisément, des orchestres français ou italiens qu'il dirigea souvent à la fin de sa vie.

La présence permanente de Wilhelm Furtwängler dans le domaine de l'interprétation musicale semble le situer hors du temps. Personne n'est parvenu à l'imiter avec succès ; seuls ceux qui se réclament de son héritage intellectuel ont pu tirer profit de sa démarche. L'histoire a prouvé que Furtwängler n'était pas ce chef démesurément lent – réputation fabriquée par des comparaisons hâtives – mais que son approche de la musique était avant tout humaine, sans cesse différente, capable de se mouvoir au sein d'une œuvre tout en restant indépendante du métronome, et qu'elle procédait d'un souffle qui n'existait peut-être qu'en présence du public.

Avant d'opter pour la direction d'orchestre, Furtwängler se destinait à la composition : ses premières œuvres datent de son enfance, mais les grandes fresques postromantiques qui le situent dans la mouvance de Bruckner ont été écrites dans les années trente ou pendant son séjour en Suisse à la fin de la guerre : *Quintette avec piano* (1934), *Concerto symphonique pour piano et orchestre* (1937), deux sonates pour piano et violon (1935 et 1938), *Deuxième Symphonie* (1943-1946). Son testament, la *Troisième Symphonie* (1954), reste inachevé. Tout aussi importants, ses écrits traduisent cette réflexion profonde qui situait Furtwängler en marge des autres interprètes, et qui fait de lui un véritable créateur de la musique dans la lignée de Berlioz ou de Wagner.

Alain PÂRIS

Bibliographie

E. Furtwängler, *Uber Wilhelm Furtwängler*, Brockhaus, Wiesbaden, 1980 (*Wilhelm Furtwängler*, Lattès, Paris, 1983)
W. Furtwängler, *Gespräche über Musik*, Atlantis Verlag, Zurich, 1948, 2^e^ éd. 1949 (*Entretiens sur la musique*, Albin Michel, Paris, 1953) ; *Ton und Wort*, Brockhaus, 1954, 10^e^ éd. 1982 (*Musique et verbe*, Albin Michel, 1963, rééd. Hachette, coll. Pluriel, Paris, 1979 ; comporte également *Entretiens sur la musique*) ; *Der Musiker und sein Publikum*, Atlantis Verlag, 1954 ; *Aufzeichnungen 1924-1954*, E. Furtwängler & G. Birkner éd., Brockhaus, 1980 (*Notebooks 1924-1954*, M. Tanner, Londres, 1989)
G. Gefen, *Furtwängler. Une biographie par le disque*, Belfond, Paris, 1986
D. Gillis, *Furtwängler and America*, Maryland Books, New York, 1970, repr. Rampart Press, Forestville (Calif.), 1980
K. Hocker, *Wilhelm Furtwängler, Weg und Wesen*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1960
A. Pâris, « Wilhelm Furtwängler ou la permanence de l'interprétation », in *Universalia 1987*, pp. 478-479, Encyclopædia Universalis
H.-H. Schönzeler, *Furtwängler*, Timber Press, Portland (Ore.), 1990
S. H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford Univ. Press, New York, 1992
F. Thiess, *Wilhelm Furtwängler Briefe*, Brockhaus, 1980
P. Wackernagel, *Wilhelm Furtwängler. Die Programme der Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, 1922-1954*, *ibid.*, 1958
B. Wessling, *Furtwängler, eine kritische Biographie*, Deutsche Verlag Anstalt, Stuttgart, 1985.

Discographie sélective

L. van Beethoven, *Concerto pour piano n^o^ 5*, Edwin Fischer, Philharmonia Orchestra (Londres, 1951) ; *Concerto pour violon*, Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra (Londres, 1953) ; *Symphonie n^o^ 3*, Philharmonie de Vienne (Vienne, 1952) ; *Symphonie n^o^ 5*, Philharmonie de Vienne (Vienne, 1954) ; *Symphonie n^o^ 7*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1953) ; *Symphonie n^o^ 9*, chœurs et orchestre du festival de Bayreuth, Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Höngen, Hans Hopf, Otto Edelmann (Bayreuth, 1951)

J. Brahms, *Symphonie n° 1*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1952) ; *Symphonie n° 4*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1948)

A. Bruckner, *Symphonie n° 4 « Romantique »*, Philharmonie de Vienne (Stuttgart, 1951) ; *Symphonie n° 9*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1944)

W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Philharmonie de Vienne, chœurs de l'Opéra de Vienne, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger, Elisabeth Grümmer, Anton Dermota, Walter Berry, Cesare Siepi (Salzbourg, 1953)

F. Schubert, *Symphonie n° 9*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1951)

R. Schumann, *Symphonie n° 4*, Philharmonie de Berlin (Berlin, 1953)

R. Strauss, *Quatre Derniers Lieder*, Kirsten Flagstad, Philharmonia Orchestra (Londres, 1950)

R. Wagner, *La Tétralogie*, Martha Mödl, Hilde Konetzni, Ludwig Suthaus, Wolfgang Windgassen, Julius Patzak, Josef Greindl, Orchestre de la R.A.I. de Rome (Rome, 1953) ; *Tristan et Isolde*, Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus, Philharmonia Orchestra (Londres, 1952).

FUX JOHANN JOSEPH (1660-1741)

De la jeunesse de ce compositeur et théoricien autrichien, né à Hirtenfeld en Styrie, on ignore à peu près tout, et notamment si, oui ou non, il étudia en Italie. Nommé organiste à l'église des Écossais (Schottenkirche) de Vienne vers 1696, puis compositeur de la Cour en 1698, Fux fut aussi maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne de 1705 à 1715, date à laquelle, succédant à une lignée d'Italiens, il prit les fonctions, qu'il devait conserver jusqu'à sa mort, de maître de chapelle de la Cour. Sa célébrité lui vient surtout de son *Gradus ad Parnassum*, sans doute le plus remarquable traité de contrepoint jamais écrit : paru en 1725 en latin, il fut traduit en allemand en 1742, en italien en 1761, en français en 1773 et en anglais en 1791. Joseph Haydn y apprit presque seul, en autodidacte, les lois du métier, avant de le mettre lui-même entre les mains de nombreux élèves, dont Beethoven. Cet ouvrage valut à Fux, dont il ne faut pas oublier qu'il était de vingt-cinq ans l'aîné de Jean-Sébastien Bach, une réputation de sécheresse et de pédantisme parfaitement injustifiée. Représentant éminent du baroque en musique, il laissa plus de quatre cents œuvres qui font également de lui un tenant de la tradition polyphonique héritée de Palestrina, un des fondateurs de la musique autrichienne du XVIII^{e} siècle, et par là un ancêtre du classicisme viennois. Ces œuvres comprennent plus de cinquante messes a cappella (comme la fameuse *Missa canonica* que Michael Haydn copia de sa main en 1757) ou dans le style concertant ; une dizaine d'oratorios ; une grande quantité de musique religieuse diverse ; une vingtaine d'opéras dont *Angelica, vincitrice di Alcina* et surtout *Costanza e Fortezza* (1723) ; enfin, pour ce qui est de la musique instrumentale, des sonates en trio, des ouvertures à la française et des suites d’orchestre (son principal recueil en ce domaine fut le *Concentus musico-instrumentalis* imprimé à Nuremberg en 1701).

Marc VIGNAL

GABRIEL PETER (1950-)

Ancien leader du groupe de rock progressif Genesis, le Britannique Peter Gabriel (né le 13 février 1950, à Cobham, dans le Surrey) est un chanteur réputé pour l'intelligence et la force des paroles de ses chansons, ainsi que pour son engagement en faveur de diverses causes. Il quitte le groupe Genesis en 1975 pour poursuivre sa carrière en solo. Comme le montrent les albums qui portent son nom (le dernier, sorti en 1982, est sous-titré *Security*), il s'intéresse de près aux rythmes et aux sonorités de toutes les musiques du monde. Par ailleurs, il exprime ses convictions politiques à travers des chansons telles que *Games Without Frontiers* et *Biko*. Son implication à la fois politique et artistique dans des questions touchant le Tiers Monde le mène à devenir cofondateur du festival W.O.M.A.D. (*World of Music, Arts, and Dance*) en 1982 et à créer le label Real World en 1989. Sorti en 1986, l'album *So*, auquel ont contribué des artistes tels que Laurie Anderson, Kate Bush et la vedette de la pop sénégalaise Youssou N'Dour, est salué par la critique et se vend rapidement à plusieurs millions d'exemplaires dans le monde. Sur l'album suivant, *Passion*, qui est la bande originale du film *La Dernière Tentation du Christ* de Martin Scorsese (1989), figurent des œuvres d'artistes d'Afrique et du Moyen-Orient (un certain nombre d'entre eux ayant produit des albums grâce au label Real World). Ce disque remporte un Grammy Award. Le travail de Peter Gabriel est également remarquable par sa créativité visuelle. Les concerts donnés par Genesis étaient célèbres pour leur mise en scène complexe et, à l'heure où naissent les clips vidéo, chacun de ceux qui accompagnent les chansons de Peter Gabriel marque un nouveau jalon dans ce domaine. En 1993, le magazine *Rolling Stone* élit le clip de *Sledgehammer* « meilleur clip de tous les temps » et deux autres clips de Peter Gabriel, accompagnant des titres de son album *Us* (1992), reçoivent des Grammy Awards en 1992 et en 1993. En 1994, Gabriel a lancé *Xplora1*, l'un des premiers CD-ROM multimédia produits par un artiste de renommée mondiale. Dans sa discographie, citons encore *Secret World Live* (1994) et *Up* (2002).

E.U.

GABRIELI ANDREA (1533 env.-1586) ET GIOVANNI (1555 env.-1612)

Introduction

Le rapprochement des arts franco-flamand et italien, qui s'étaient jusqu'alors développés parallèlement, constitue le grand événement musical du XVI^{e} siècle, puisque ses conséquences sur l'évolution de la musique européenne sont essentielles. Il s'accomplit en Italie ; les deux principaux centres créateurs furent d'une part Rome, où la présence du pape favorisa naturellement le développement de la musique religieuse (Palestrina en est le plus illustre représentant), d'autre part Venise, où prit naissance une école de polyphonie vocale et instrumentale qui influencera de façon déterminante la musique lyrique et symphonique du siècle suivant. Dominée par la basilique Saint-Marc, point de rencontre de la vie religieuse et politique de la Sérénissime République, la cité des Doges connaissait alors une gloire à l'illustration de laquelle tous ses artistes, et en premier lieu les peintres et les musiciens, contribuèrent avec éclat. La musique et la peinture évoluaient dans le même sens et, au plaisir des yeux, devaient progressivement ajouter un pouvoir d'émotion grandissant.

Les sommets de l'art vénitien furent aussi bien atteints alors par Titien, Tintoret, Véronèse que par leurs contemporains Andrea et Giovanni Gabrieli. Alors que ceux-là embellissaient les palais et les églises de tableaux magistraux, ceux-ci écrivaient, surtout pour les nombreuses fêtes qui témoignaient du faste de la vie de ce temps, une musique grandiose qui, véritable décor sonore, répondait aux mêmes caractéristiques de couleurs et de mouvement, typiques de l'art et du style de la lagune dont elle reflète l'incomparable lumière.

• Un maître flamand

Adrian Willaert (1490 env.-1562), quittant la Flandre, son pays d'origine, séjourna à Paris où il fut l'élève de Jean Mouton, disciple de Josquin Des Prés, à Bologne, Rome, Ferrare, Milan, avant de s'installer à Venise où il occupa durant trente ans le poste de maître de chapelle de Saint-Marc. La musique régnait en souveraine dans la basilique où l'on chantait déjà en alternant les chœurs. Willaert adopta cet usage dont il profita pour enrichir l'écriture à double chœur, faisant accompagner les voix par l'orgue et des instruments tels que luths, violes ou cornets. Cette disposition en masses sonores allait devenir la forme nouvelle du chant antiphonique et la spécialité de l'école vénitienne dont il est considéré comme le fondateur. Parmi les grands artistes qui fréquentèrent son école de chant, Andrea Gabrieli fut son disciple le plus glorieux.

• Andrea Gabrieli dans la vie vénitienne

Descendant d'une famille noble et connu sous le nom d'Andrea da Canareggio, sans doute parce qu'il naquit dans ce district vers 1533 et peut-être parce qu'il fut organiste de sa paroisse, Andrea Gabrieli entra donc dans la chapelle ducale de Saint-Marc en qualité de chantre. Il y resta un certain temps sans parvenir à obtenir le poste d'organiste ; aussi ses vaines tentatives semblent-elles l'avoir contraint à entreprendre de nombreux voyages, soit en Italie même, soit à l'étranger, notamment à Graz et à Augsbourg où il lia des amitiés durables avec les princes qui devinrent ses protecteurs, comme l'archiduc Charles et les Fugger. Sa renommée était cependant assez grande déjà pour qu'il ait été, en 1558, l'un des deux seuls musiciens admis à l'Accademia della fama de Venise ; six ans plus tard, il fut enfin nommé second organiste de Saint-Marc, aux appointements de quinze ducats, « comme indemnité des frais occasionnés par son voyage pour venir se mettre au service de l'Église ».

À partir de ce moment, il ne quitta plus sa ville, se contentant de sa modeste condition aux côtés de Claudio Merulo (1533-1604), devenu maître de chapelle à la mort de Willaert, et du premier organiste Gioseffo Zarlino (1517 env.-1590). L'existence effacée menée par cet homme secret n'empêcha pas qu'il ait été reconnu comme l'un des meilleurs compositeurs de son époque, et cité comme « un homme de grand mérite, très estimé, et le plus grand dans la musique », comme le nomma un peu plus tard dans le catalogue des écrivains illustres de Venise l'organiste et compositeur Vincente Albrici.

Deux événements étaient survenus qui l'incitèrent à entreprendre des ouvrages plus importants que ceux attachés habituellement à sa charge ; ils allaient attirer l'attention sur lui et, de ce fait, accroître sa renommée. Ce fut tout d'abord la bataille de Lépante. À l'occasion des cérémonies organisées pour célébrer la victoire qui, en 1571, libérait Venise et par là même l'Europe tout entière de la menace d'une domination turque, il reçut commande de plusieurs œuvres, et notamment de deux cantates à huit et douze voix. Trois ans plus tard, d'autres fêtes données lors du passage à Venise de Henri III lui permirent de créer un art nouveau. Comme pour la peinture, la liaison entre les cérémonies religieuses et les manifestations politiques et populaires allait susciter une plus grande diversité de sujets, et quelques épisodes profanes commencèrent à se mêler aux thèmes sacrés.

• Giovanni, disciple et continuateur d’Andrea

Si Andrea Gabrieli eut de nombreux élèves et disciples, parmi lesquels l’organiste allemand Hans Hassler (1564-1612), il avait surtout veillé sur l’éducation musicale et la carrière de son neveu, Giovanni, qu’il aima comme son fils. Né à Venise, Giovanni Gabrieli avait si rapidement acquis une notoriété de musicien qu’un recueil de madrigaux à cinq voix lui permit de figurer, alors qu’il n’avait que dix-huit ans, au nombre des *floridi virtuosi* du duc de Bavière : à cette époque, en effet, il séjournait à Munich comme assistant de Roland de Lassus.

Merulo ayant quitté Venise pour Parme, le poste de premier organiste de Saint-Marc fut libre en 1585. Andrea, qui devait mourir l’année suivante, semble avoir renoncé à cette promotion qui lui revenait de droit pour laisser la charge à son neveu. Giovanni s’installa donc de façon définitive à Venise où il s’affirma comme l’héritier spirituel et le continuateur de son oncle. On ne connaît d’autres détails sur sa vie personnelle que la nature de la longue maladie qui devait l’emporter à cinquante-huit ans, la gravelle, et le lieu où il fut enterré, l’église des Augustins à San Stefano. Ses concitoyens n’ont pas manqué de vanter son talent ; sa gloire se répandit au-delà des frontières nationales et, en Allemagne par exemple, il était loué comme le « flambeau de la musique » par Calvisius qui l’opposa à Monteverdi ; Praetorius l’offrait en modèle.

Une œuvre novatrice

On ne peut séparer les Gabrieli dans leur rôle de créateurs d'un style neuf et original fondé sur les traditions et les habitudes existantes ; leur génie est d'avoir été le trait d'union entre la polyphonie et la musique moderne. Leurs arts se complètent : Andrea s'est exprimé davantage par la polyphonie vocale, Giovanni a su, par la polyphonie instrumentale, donner naissance à une véritable musique symphonique. L'esprit de cette œuvre, comme sa forme, est inséparable du cadre pour lequel elle a été écrite. Comme la rigueur et le recueillement de la chapelle Sixtine ont pu infléchir l'art de Palestrina, la basilique Saint-Marc, éblouissante sous les ors et la polychromie de ses mosaïques et de ses marbres, a incontestablement suscité la naissance de musiques somptueuses accordées aussi bien à l'amour du peuple pour le chant qu'à son goût pour le spectacle et l'apparat, et répondant aux ressources précises offertes par son architecture : les cinq coupoles qui répercutent les échos, les deux orgues placés dans les tribunes de chaque côté du chœur ont concouru à la recherche d'effets de relief sonore de façon à faire valoir l'acoustique particulière de l'église.

En 1587, un an après la mort d'Andrea, une première édition de onze volumes réunissant soixante-sept de ses cantates et dix de celles de son neveu fut publiée à Venise, sous le titre général de *Concerti d'Andrea e di Giovanni Gabrieli, organiste della Serenissima Signoria di Venezia, contenenti musica da chiesa, madrigali ed altro, per voci e strumenti musicali.* La dédicace qui l'accompagnait, adressée au comte Jacob Fugger d'Augsbourg, était due à Giovanni qui, après avoir rappelé ce qu'il devait à l'enseignement de son oncle, vantait « son habileté, sa prodigieuse facilité d'invention, son style, sa manière gracieuse d'écrire [...]. Je pourrais dire aussi que ses ouvrages sont les témoins irrécusables qu'il fut unique dans l'évolution des sons qui expriment le mieux la force de la parole et de la pensée. »

Novateur, Andrea le fut dans tous les genres qu'il traita, et tout d'abord dans ces grandes œuvres chorales, les *Concerti*, auxquels il mêle les instruments, aussi bien que dans les madrigaux, chants sacrés, messes, dont il multiplia la polyphonie jusqu'à atteindre parfois seize voix et qui constituent son importante production religieuse. Il écrivit en outre des chœurs pour accompagner l'*Edipo Tirano* de Sophocle, représenté en 1585 au Teatro olimpico de Vicence dans la tradition d'Orsato Giustiniani. Témoignage unique du point de vue historique, cette composition, dont le caractère fondamental dérive du madrigal, compte au nombre des ouvrages les plus remarquables du répertoire du XVI^e^ siècle. Par la façon dont il a combiné les voix avec le sens du texte, accordé des phrases chantées à la structure de la phrase, Andrea Gabrieli se révèle ici le précurseur du drame lyrique.

Sa musique instrumentale, tout aussi remarquable, comprend des pièces destinées à l'orgue seul, mais aussi des œuvres pour tous les instruments à clavier : *Intonazioni d'organo, Ricercari, Toccate,* et surtout les *Canzoni alla francese* qui forment la partie la plus renommée de sa production. À partir du style vocal dont il s'inspirait puisque les thèmes sont souvent empruntés à des compositeurs français, il réalisa avec adresse le passage au domaine instrumental en donnant un sens nouveau à la musique dont il intégra l'élément décoratif à la ligne fondamentale de façon à les rendre indissociables. Les *Sonate a cinque strumenti,* qui sont les premières œuvres où le terme de sonate est employé, et le fameux motet *Aria della battaglia*, inspiré de la *Bataille de Marignan* de Clément Janequin et de la *Battaglia Taliana* de Mathias Vercors qui évoquaient François I^er^ face aux Sforza, donnent aux groupes instrumentaux une existence et une signification propres.

L’art de Giovanni est plus grave et moins exubérant que celui de son oncle ; à partir de formes identiques (il est l’auteur de très nombreuses compositions pour orgue et pour clavier), il a réalisé une véritable révolution en accusant et en précisant le caractère spécifique des instruments pour en tirer un jeu expressif, tout à fait inconnu auparavant. Différenciant l’importance relative des thèmes, dans les *Ricercari* et surtout les *Canzoni alla francese* dont l’évolution conduira à la création de la fugue, il témoigna de son éclatante maîtrise en utilisant sa virtuosité technique pour dépasser le stade de la décoration et créer des images musicales et poétiques d’une bien autre portée. Ses œuvres les plus originales sont les *Sacrae Symphoniae*, dont la première partie parut à Venise en 1597, l’année même où eurent lieu les fêtes du couronnement de la dogaresse Morosini, et dans lesquelles il ne se contenta pas d’affermir l’équilibre entre les voix et l’orchestre, d’opérer des modulations audacieuses qui dénotent sa grande sensibilité harmonique, mais utilisa à partir d’une construction à plusieurs étages ces oppositions entre cuivres et cordes, ces effets d’écho dont il tira un si puissant dynamisme. Cette alliance entre la polyphonie vocale et l’orchestre se perpétuera, avec Heinrich Schütz (1585-1672) notamment, avant de passer dans l’opéra et de s’organiser ensuite pour aboutir à la sonate et à la symphonie ; sans oublier enfin les *Psaumes* dans lesquels s’accordent si heureusement les splendeurs orientales de la poésie et de Venise.

Une influence essentielle et durable

À l’exemple de son oncle, Giovanni Gabrieli eut de nombreux disciples ; en dehors de ses compatriotes qui s’adressaient naturellement à lui, le plus brillant d’entre eux est sans conteste Heinrich Schütz, qui réalisa une nouvelle étape dans l’alliance des génies italien et allemand : à partir de l’influence exercée sur lui par son maître et dont il se plut à souligner la portée déterminante sur son style personnel, il créa une forme nouvelle de cantate et d'oratorio que Jean-Sébastien Bach allait porter à la perfection. On peut donc estimer en toute justice que l'art du Cantor est en partie redevable de son accomplissement à Giovanni Gabrieli.

Il semble, en définitive, que les Gabrieli attirent davantage la recherche des savants et des historiens de la musique que l'attention du public. Mais peut-être suffira-t-il d'un concours de circonstances pour qu'un regain d'intérêt s'attache à leur œuvre, comme cela s'est produit avec Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Georg Philipp Telemann et même Jean-Sébastien Bach. Le nombre et la diversité de leurs ouvrages pourraient ouvrir des perspectives encore insoupçonnées par les musicologues et, en tout cas, susciter un nouvel élan de curiosité de la part des mélomanes et des discophiles.

France-Yvonne BRIL

Bibliographie

D. ARNOLD, *Giovanni Gabrieli,* Oxford Univ. Press, Londres, 1974 ; *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian high Renaissance, ibid.*, 1980
G. S. BEDBROOK, « The Genius of G. Gabrieli », in *Music Review,* t. VIII, n° 2, 1947
G. BENVENUTI & G. CESARI, « Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco », in *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiano,* vol. I, Ricordi, Milan, 1931
N. BRIDGMAN, *La Musique à Venise,* coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1985
F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Capella ducale di San Marco,* 2 vol., Venise, 1854-1855, rééd. Ricordi, 1931
P. CANGUILHEM, *Andrea et Giovanni Gabrieli,* Fayard, Paris, 2002
E. DAVID, « Les Gabrieli », in *Revue et gazette musicale de Paris,* n° 39, 1872
A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal,* 3 vol., Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1949, 2e éd. 1970

E. F. KENTON, *Life and Works of G. Gabrieli,* Washington (D.C.), 1967
H. C. R. LANDON & J. J. NORWICH, *Cinq Siècles de musique à Venise,* Lattès, Paris, 1991
W. MULLER-BLATTAU, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli,* Bärenreiter, Kassel, 1975
E. QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento,* Olschki, Florence, 1998
L. SCHRADE, *La Représentation d'Edipo Tirano au teatro olimpico,* éd. du C.N.R.S., Paris, 1960.

GADE NIELS (1817-1890)

Personnalité la plus marquante du monde musical danois du XIXe siècle. Élevé dans un milieu musical (son père, ébéniste, s'était spécialisé dans la facture d'instruments), Niels Gade fait ses débuts de violoniste en 1833 à l'Orchestre royal de Copenhague. Il réalise ses premiers essais de composition dans les années 1830. Il faut attendre les années 1840 pour voir naître ses premières grandes œuvres : l'ouverture *Ossian* qui remporte un prix au concours organisé par la Société musicale de Copenhague et la *Symphonie no 1 en « do » mineur*. Si Copenhague refusa de jouer cette dernière œuvre, Mendelssohn s'enthousiasma pour le manuscrit et la fit exécuter en 1843 avec grand succès. Cela marque le début de l'amitié de Gade avec Mendelssohn et de la « germanisation » du Danois. Nanti d'une bourse, le compositeur part pour Leipzig : il y enseigne à l'Académie de musique et devient l'assistant de Mendelssohn à la tête de l'orchestre du Gewandhaus. À la mort de ce dernier, Gade lui succède (1847). Schumann, qui lui avait réservé un accueil très favorable dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*, va être le deuxième compositeur qui, après Mendelssohn, aura le plus d'influence sur son œuvre. La guerre entre la Prusse et le Danemark interrompt la carrière du compositeur à Leipzig (d'où datent notamment la *IIIe Symphonie* et l'*Octuor à cordes*). De retour à Copenhague, Gade y reprend en main les activités musicales. Il réorganise la moribonde Société musicale par la création d'un orchestre et d'un chœur permanents, et l'exécution des œuvres des maîtres du passé (Bach), des grands romantiques (Beethoven) et du répertoire contemporain (Gade ne s'oubliera pas à l'affiche : de la *IVe* à la *VIIIe*, ses symphonies y figureront toutes). Dès lors, le compositeur met une grande partie de son énergie au service du développement de la vie musicale contemporaine : outre sa responsabilité à la tête de la Société musicale, il assurera un poste d'organiste de 1851 jusqu'à sa mort et, à partir de 1866, il va diriger la toute nouvelle Académie de musique de Copenhague au sein de laquelle il enseignera aussi l'histoire musicale et la composition. Toutes ces activités administratives n'entraveront jamais ses capacités créatrices. Hormis l'opéra, Gade a excellé dans tous les genres et notamment dans les œuvres pour voix et orchestre. Si son influence a été déterminante pour la génération de musiciens danois suivante, c'est qu'il a prouvé (avant Nielsen) qu'il était possible de s'affranchir de la toute-puissance germanique, sans tomber à tout prix dans des excès nationalistes. Position certes difficile à tenir : Gade a été jusqu'au bout marqué par son expérience à Leipzig auprès de Mendelssohn et Schumann, et il a subi à quelques reprises la tentation wagnérienne, en particulier dans *Baldurs drøm* (Le Songe de Baldur) ; tandis que les succès de Grieg lui rappelaient à quel point le folklorisme pouvait être payant pour un Nordique (et bien de ses œuvres — entre autres pour voix et orchestre — sonnent, pour le moins, scandinave). Nationaliste par sa volonté de redonner une vie musicale indépendante à son pays, Gade a marqué sa propre indépendance de compositeur en traçant une voie moyenne entre le germanisme étouffant et le scandinavisme facile.

Michel VlNCENT

GAGNEUX RENAUD (1947-)

Né à Paris le 15 mai 1947, le compositeur français Renaud Gagneux étudie le piano avec Alfred Cortot (1961-1962) ; puis, entre 1966 et 1972, il est l'élève, pour la composition, de Dutilleux à l'École normale de musique de Paris, de Stockhausen à Cologne, de Jolivet et de Messiaen au Conservatoire national supérieur de Paris.

Enthousiasmé par l'ouverture et la liberté incluses dans les principes fondamentalement philosophiques de la musique aléatoire-minimaliste, Gagneux est immédiatement fasciné par la découverte de la musique répétitive américaine (Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass), et ses œuvres en porteront longtemps l'empreinte.

Dans les années 1960 et 1970, il va ainsi travailler à la simplification d'une musique à « entendre et non plus à écouter », créant par là même une sorte de musique d'ameublement à fonction incantatoire dont la caractéristique est de « brouiller toute perception temporelle par de lentes évolutions » (*Psaume LXVIII*, par exemple). À cette époque, la provocation musicale du créateur s'exerce par une réflexion ayant trait à l'environnement sonore (qu'il soit naturel ou artificiel), une réflexion qui se fonde sur trois axes : le hasard, la répétition (que l'on retrouve dans les musiques à processus modulaire dont la fonction est de créer un paysage sonore, et musique répétitive américaine) et la synthèse (l'électroacoustique principalement).

À partir des années 1980, Gagneux s'éloigne cependant de ces préoccupations et évacue peu à peu de son langage l'aléatoire et la répétitivité. Depuis lors, sa production touche à tous les genres, y compris le grand opéra (*Orphée*, 1983-1985, créé à l'Opéra du Rhin, à Strasbourg, en 1989), le théâtre musical (*Dédale et Icare*, 1975) et la musique mixte (*Malkruth I* à *IV*, 1978), avec une prédilection marquée pour la musique sacrée, où se trouvent, d'ailleurs, ses meilleures pages : *Requiem*, pour solistes, chœurs, maîtrise et orchestre (1982), *Magnificat* op. 14, pour soprano, mezzo-soprano, chœurs et orchestre (1986), *Te Deum* op. 18, pour soprano, mezzo-soprano, chœurs et orchestre (1987), *Stabat Mater* op. 28, pour chœurs, deux harpes, deux pianos et quatre percussions (1991), *Golgotha* op. 30, oratorio pour solistes, chœurs et petit orchestre sur les sept dernières paroles du Christ (1992), *Messe* op. 43, pour soprano, chœurs, hautbois, clarinette, cor, orgue et percussion (1995).

Musicien remarquablement doué, à l'oreille subtile, au grand raffinement sonore, à la curiosité et à la culture toujours en éveil (que l'on retrouve dans sa musique emplie de clins d'œil et de détournements de techniques contemporaines issues d'esthétiques qui lui sont étrangères), à la rigueur d'écriture cachant l'art par l'art même, Renaud Gagneux atteint, parfois, au sublime. Citons à ce propos son concerto pour violoncelle et orchestre (1990) intitulé *Triptyque*, ses trois quatuors à cordes (op. 15, 1986 ; op. 16, 1987 ; op. 23, 1989), *L'Ombre du souvenir* op. 10, pour orchestre (1983), *Anabole* op. 25, pour orchestre (1990), *Mouvements* op. 31, pour quintette à vent, cordes et célesta (1992), le *Trio à cordes* op. 45 (1995), *Signal de brume*, pour orchestre (1997), *Torii*, pour ensemble de cuivres (1999), le *Deuxième Concerto pour violoncelle et orchestre* (2000).

Alain FÉRON

GAINSBOURG SERGE (1928-1991)

Introduction

« J’ai du succès mais pas en tant qu’auteur, chanteur, acteur. Uniquement parce que je suis un personnage. Celui qui me voit une fois ne m’oublie pas. » (Serge Gainsbourg en 1965). De Gainsbourg à Gainsbarre, cet auteur, compositeur, interprète et provocateur aura parcouru toutes les modes et tous les styles musicaux, du jazz au rap, en passant par la pop, le rock – progressif et psychédélique –, le funk, les musiques afro-cubaines, le reggae...

• « L’Homme à tête de chou »

Le succès n’est pas venu tout de suite pour Serge Gainsbourg, promu vedette de la chanson en 1958, à trente ans, avec *Le Poinçonneur des Lilas* (grand prix de l’Académie Charles-Cros). L’enfance de Lucien Ginsburg – né dans le IX^e^ arrondissement de Paris le 2 avril 1928 – a été celle d’un fils de juifs émigrés russes. Il croise Fréhel, passe par le lycée Condorcet et, avec ses parents, émigre à Limoges pendant l’Occupation. Plus tard, il suit les cours des Beaux-Arts, travaille aux côtés d’André Lhote et de Fernand Léger, mais comprend que ses toiles ne le feront jamais vivre ; il ne reniera cependant jamais la peinture, sa première vocation. Il obtient par son père une place au cabaret *Milord l’Arsouille*, où il accompagne Michèle Arnaud (« Elle a été une des chances de ma vie, elle a eu l’intelligence de percevoir en moi un style nouveau. »)

et interprète les standards du jazz. Cette vie nocturne d'artiste bohème rive gauche – on pense un peu à Boris Vian, qui d'ailleurs l'apprécie –, il ne s'en défera jamais complètement : c'est rue de Verneuil qu'il choisira d'habiter quand, fortune faite, il emménagera dans une maison du faubourg Saint-Germain, dans laquelle il mourra le 2 mars 1991.

De 1959 à 1963, les premiers 33-tours de Serge Gainsbourg révèlent un auteur-compositeur-interprète de chansons « à texte », assez original pour se démarquer des célébrités du moment (Montand, Bécaud, Brassens...). Une voix chargée de gravité douce, un art de la formule et un regard lucide qui excellent à arracher au monde ses brefs instants de poésie, avec une forme amusée de nostalgie un peu lasse : autant de traits communs aux *Goémons*, à *L'Eau à la bouche*, à *La Chanson de Prévert, Black Trombone, La Javanaise...* Ces premières années de l'« étonnant Serge Gainsbourg », pendant lesquelles il fut aussi acteur de cinéma, furent suivies de celles où prit corps l'« effet Gainsbourg », manifesté par un goût frénétique pour les sons et rythmes du monde entier (ballades, jazz, rock, pop, funky un peu plus tard) et pour les textes que traversent le paradoxe, le calembour et l'à-peu-près, l'allitération ou l'onomatopée, voire la bizarrerie prosodique. Si l'on ajoute que cette écriture se nourrit d'abord de motifs érotiques, de flashes sonores et visuels, on comprend que Gainsbourg se soit très lucidement engagé dans l'univers de la pulsion – sans concession au lyrisme ni à l'intellectualisme – et qu'il a fait de cette quête l'alpha et l'oméga de sa démarche. Ses chansons d'alors, jusqu'à l'album *L'Homme à tête de chou* (1976), les siennes ou celles qu'il écrit pour d'autres (*Poupée de cire, poupée de son*, qui vaudra le prix Eurovision à France Gall, *Initials B.B.* pour Brigitte Bardot, *Bonnie and Clyde, Je t'aime, moi non plus* interprétée avec Jane Birkin, *L'Anamour*...) se réfléchissent dans de multiples figures féminines, sex-symbols dont il fut parfois le thaumaturge et qu’un fort exhibitionnisme l’amena à rendre publiques par des photos, des interviews, des films, etc.

• « Aux armes et cætera »

Au cours des années 1980, Gainsbourg devint son propre mythographe, sous le nom de « Gainsbarre ». Ce sont alors les films publicitaires ou de fiction comme *Équateur* (1983), *Charlotte for ever* (1986), *Stan the Flasher* (1989) qu’annonçait déjà *Je t’aime, moi non plus* (1975), et un « look » savamment inspiré d’artistes ou d’intellectuels américains comme Tom Waits ou Bukowski : silhouette d’aristocrate-clochard – barbe de huit jours, lunettes noires, fumée de gitanes –, qui dissimule, pour qu’on les imagine mieux, un visage et une âme tourmentés par le mal de vivre, le tabac et les litres de pastis. De façon plus appuyée, les chansons proclament un pansexualisme obsédant et brutal (*Love on the Beat*), où se croisent les fantasmes et les simulacres de l’inceste, de la sodomie, du sadomasochisme. L’humour et la dérision, tout comme le génie de l’adaptation, n’ont rien perdu de leur vivacité : *La Marseillaise* dans sa version « jamaïcaine » (*Aux armes et cœtera*), *Vieille Canaille* (*You Rascal you*), *Mon Légionnaire* sont des chefs-d’œuvre de la chanson, où des textes anciens sont détournés de leur sens dès qu’on les traduit dans les sonorités cosmopolites de notre temps.

Il y a eu chez Serge Gainsbourg une authentique rencontre avec un public, le paradoxe étant qu’il ait été idolâtré – dans les années 1980, surtout – par des gens qui avaient vingt ou trente ans de moins que lui. Par son désintérêt pour toutes les formes de l’engagement, son dandysme et son goût de la bohème hérités du XIX^{e} siècle – qui l’éloignent également du salarié abruti et de l’épais philistin –, par son individualisme mégalomaniaque de don Juan dont la seule éthique est d'obéir aux battements de son sexe et de défier la mort, sa seule maîtresse, Serge Gainsbourg a su bel et bien devenir un personnage emblématique. Mais emblématique de quoi ?

Au milieu des années 1970 s'est produit dans la société française un séisme d'une gravité dont les historiens des mentalités diront plus tard l'amplitude : abandon des idéologies syncrétiques de 1968 (contestataires, utopiques, festives), repli sur les valeurs de l'argent et du divertissement, dégoût marqué pour la référence au politique bavard. Serge Gainsbourg a pu incarner, à travers un personnage excessif et caricatural que le ridicule a parfois failli rattraper, une *attitude* dans un monde désenchanté, en écho à l'adjuration baudelairienne : « Je dois créer un poncif. » Comme si le spleen et l'inclination pour la transgression, traduits dans les termes de la modernité de la seconde moitié du xxe siècle (rock, musique africaine, reggae, verbe éclaté de la publicité et des médias contemporains...) étaient la réponse désespérée mais digne, parce qu'esthétique, à un monde terrifiant et terrifié qui a perdu ses valeurs. À la fois chanteur et figure médiatique, Gainsbourg réalise alors une forme moderne de la solitude urbaine, celle où l'égo, coupé de tout et peut-être aussi de lui-même (réécoutons *L'Homme à tête de chou*, le plus beau de ses concepts-albums, qui raconte un amour fou, tragique et dérisoire), s'abîme dans le culte superlatif du désir sexuel et s'abandonne au flirt avec la mort. Luxe, calme et volupté, pour tuer l'ennui qui ronge le monde, quand les médiocres s'agitent autour de soi. Puisqu'on est seul et lucide, que changer le monde serait le rendre pire ou se montrer naïf, mieux vaut chercher au fond du gouffre du nouveau, dans l'érotomanie éthylique et tabagique ou la provocation amplifiée par les salles de concert et l'écran de télévision. Mais le génie de ce faux prince dostoïevskien est d'avoir incarné l'ambiguïté en tout : l'exhibitionnisme de son autodestruction n’a pas empêché qu’il en meure, la mise en garde adressée aux « enfants de la chance » contre les drogues est aussi le constat désespéré qu’elles sont peut-être la seule image possible du bonheur, les bras d’honneur inachevés et les poses de mâle pervers accompagnent le plus terrible des aveux : « L’amour physique est sans issue. »

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

Écrits de Serge Gainsbourg

Chansons cruelles, Cercle du livre précieux-Tchou, Paris, 1968
Histoire de Melody Nelson, E. Losfeld, Paris, 1971 ; *Evguénie Sokolov : récit*, Gallimard, Paris, 1980 ; *Au pays des malices, Le Temps singulier*, Nantes, Plasma, Paris, 1980, rééd. Nouvelles éditions Tchou, Paris, 1988 ; *Des Corps naturels*, Filipacchi-Union des éditions modernes, Paris, 1980 (photographies de Jacques Bourboulon) ; *Bambou et les poupées*, Filipacchi, Paris, 1981 (photographies de Serge Gainsbourg) ; *Gainsbourg*, avec Alain Coelho et Franck Lhomeau, Denoël, Paris, 1986, nouv. éd. *ibid.* 1992 ; *Mon propre rôle*, I Textes 1958-1975 précédé d’un entretien, *ibid.*, 1987, II Textes 1976-1987 suivi d’un recueil de pensées, aphorismes et humeurs, *ibid.*, 1987, rééd. Gallimard, coll. Folio, 1991 ; *Mauvaises nouvelles des étoiles :* Chansons et photos, Seuil, Paris, 1991, rééd. coll. Points, Point virgule, Seuil, Paris, 1994.

Études, recueils

L. Balandras dir., *Les Manuscrits de Serge Gainsbourg : brouillons, dessins et inédits*, 3 vol. (1950-1968 *Être ou ne pas naître question-réponse*, 1968-1979 *Les Impudeurs d’un timide*, 1979-1990 *Vieille canaille*), Textuel, Paris, 2006
Bayon, *Serge Gainsbourg mort ou vices*, Grasset, Paris, 1992 ; *Gainsbourg raconte sa mort, ibid.*, 2001
Y. F. Bouvier & S. Vincendet dir., *L’Intégrale et cætera*, Bartillat, Paris, 2005
M. David, *Serge Gainsbourg : la scène du fantasme*, Actes Sud,

Arles, 1999
M. D. Lelièvre, *Gainsbourg sans filtre,* Flammarion, Paris, 1994
C. Marchand-Kiss, *Gainsbourg : le génie sinon rien,* Textuel, 2005
J. C. Maillard, *Rue Gainsbourg : ici cogitait une âme slave,* éd. Alternatives, Paris, 1998
J. C. Maillard & M. de Pierrefeu, *Gainsbourg,* Bréa éditions, Paris, 1980
F. Maubert, *Voyeur de première,* Mentha, Paris, 1991, nouv. éd. *Gainsbourg : voyeur de première,* La Table ronde, Paris, 1998 ; *Gainsbourg for ever,* Scali, Paris, 2005
L. Rioux, *Serge Gainsbourg,* coll. Poésie et chansons, Seghers, Paris 1986, nouv. éd. 1991
Y. Salgues, *Gainsbourg ou la provocation permanente,* Jean-Claude Lattès Paris, 1991
S. Streker, *Gainsbourg. Portrait d'un artiste en trompe-l'œil,* De Boeck, Bruxelles, 1990
G. Verlant, *Gainsbourg, Albin Michel, Paris, 2000 ; Gainsbourg. Au bout de la nuit : textes, chansons, propos et vacheries,* Hors collection, Paris, 1996
A. Wodrascha, *Serge Gainsbourg : over the rainbow*, Carpentier, Paris, 2006.

Discographie sélective (albums originaux avec leurs principaux titres)

Du chant à la une !... : « Le Poinçonneur des Lilas », « La Recette de l'amour fou », « Douze Belles dans la peau », « Ce mortel ennui, Ronsard 58 », 1958
Serge Gainsbourg n^o^ 2 : « Le Claqueur de doigts », « L'Amour à la papa », « Indifférente », « L'Anthracite », 1959
L'Étonnant Serge Gainsbourg : « La Chanson de Prévert », « En relisant ta lettre », « Les Amours perdues », « Les Femmes c'est du chinois », 1961
Serge Gainsbourg n^o^ 4 : « Les Goémons », « Black Trombone », « Baudelaire », « Requiem pour un twisteur », 1962
Gainsbourg Confidentiel : « Chez les yé-yé », « Elaeudanla teïtéïa », « Scenic railway », 1963
Gainsbourg percussions : « Pauvre Lola », « New York-U.S.A. », « Couleur Café », « Ces petits riens », 1964
Bonnie and Clyde (Brigitte Bardot et Serge Gainsbourg,) : « Bonnie and Clyde », « Bubble Gum », « Comic Strip », 1968
Initials B.B. : « Initials B.B. », « Docteur Jekyll et Monsieur

Hyde », « Torrey Canyon », « Ford Mustang », « Qui est „in“ qui est „out“ », 1968
Jane Birkin-Serge Gainsbourg : « Je t’aime... moi non plus », « L’Anamour », « Orang-outan », « 18-39 », « 69 année érotique », « Jane B », « Elisa », 1969
Histoire de Melody Nelson : « Melody », « Ballade de Melody Nelson », « Cargo culte », 1971
Gainsbourg « vu de l’extérieur » : « Je suis venu te dire que je m’en vais », « Vu de l’extérieur », « La Poupée qui fait », 1973
Rock around the bunker : « Nazi rock », « Eva, Yellow star », « Rock around the bunker », « S.S. in Uruguay », 1975
L’Homme à tête de chou : « L’Homme à tête de chou », « Chez Max coiffeur pour hommes », « Aéroplanes », « Marilou reggae », « Variations sur Marilou », « Marilou sous la neige », 1976
Aux armes et cætera : « Aux armes et cætera », « Des laids des laids », « Brigade des stups », « Vieille Canaille », « Lola rastaquouère », 1979
Mauvaises Nouvelles des étoiles : « Ecce homo », « Shush Shush Charlotte », « La Nostalgie camarade », 1981
Love on the Beat : « Love on the Beat », « Sorry Angel », « Lemon Incest », 1984
You’re under Arrest : « You’re under Arrest », « Aux enfants de la chance », « Shotgun, « Mon légionnaire », 1987.

GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)

L’évolution de l’interprétation, du style ou de la technique instrumentale est souvent le fait d’hommes qui restent dans l’ombre, révélant les talents, les guidant à chaque étape de leur carrière et les aidant à livrer le meilleur d’eux-mêmes. Au-delà de la simple attitude pédagogique, ces hommes font figure de chefs d’école et leur nom reste inscrit dans l’histoire de la musique au travers de ceux qui ont transmis leur message.

Ivan Galamian était l’un d’eux. Véritable fondateur d’école, il a marqué les violonistes de la seconde moitié du xx^{e} siècle au même titre que Joseph Joachim en Allemagne, Leopold Auer en Russie ou Eugène Ysaÿe en Belgique à la fin du xix^{e} siècle et au début du xx^{e}. Né dans une famille arménienne, il voit le jour à Tabriz, dans l’Empire perse, le 5 février 1902. Très jeune, il étudie le violon avec Konstantin Mostras à l’école de la Société philharmonique de Moscou (1916-1922). Il vient ensuite à Paris, où il travaille, en privé, avec Lucien Capet, le fondateur du fameux quatuor à cordes et l’un des chefs de file de l’école française de violon. Il reste deux ans son disciple (1923 et 1924) et fait alors ses débuts dans la capitale française en 1924. Aussitôt, il commence à enseigner, au Conservatoire Rachmaninov (1925-1939) et à l’École normale de musique (1936-1939). Pendant quelques années, il mène une carrière de concertiste, essentiellement en France et en Allemagne. Il séjourne aux États-Unis dès le début des années 1930 et s’y fixe à la déclaration de guerre.

Sa grande carrière de pédagogue ne débute qu'en 1944 lorsqu'il est nommé professeur au Curtis Institute de Philadelphie. Deux ans plus tard, il prend en charge la classe de violon de la Juilliard School de New York, enseignant ainsi dans les deux établissements les plus réputés des États-Unis. Dès lors, sa carrière de concertiste est terminée. L'été, il donne des cours à la Meadowmount School of Music qu'il fonde à Westport en 1944. Il devient docteur honoraire en musique de plusieurs établissements (Curtis Institute de Philadelphie, en 1954, Oberlin College, en 1966, Cleveland Institute of Music, en 1968) et membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres en 1965. Il meurt à New York le 14 avril 1981.

Son enseignement repose sur une approche minutieuse de la personnalité de chacun. Il refuse d'appliquer des principes uniformes ou des règles rigoureuses. Sa technique est issue des deux grandes écoles du violon qui l'ont formé : l'école russe et l'école française. C'est une synthèse enrichie par la réflexion et l'expérience de plus d'un demi-siècle d'enseignement. Le geste est à la base de tout dans l'acte violonistique. Il faut donc le contrôler parfaitement, intellectuellement, pour le mettre au service de la démarche artistique. Galamian cherche à mettre en lumière l'analogie qui existe entre la phrase musicale et le geste qui la crée. Les notes d'un même coup d'archet prennent leur indépendance au sein d'une même ligne mélodique et, inversement, les différents coups d'archet nécessaires à l'exécution d'une phrase se relient entre eux, formant un tout : de la pulsation à la continuité, le geste crée un langage plus vrai, plus proche du texte.

Parmi les élèves de Galamian, on compte Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Erick Friedman, Jaime Laredo, Paul Zukofsky, Michael Rabin... La plupart des violons solos des grands orchestres américains ont été ses disciples et diffusent son enseignement au sein de ces formations.

Galamian possédait un violon particulièrement précieux, signé Niccolo Amati (1680) et surnommé l'ex-Walton.

Il a publié, avec Elizabeth A. H. Green, *Principles of Violin Playing and Teaching*, 1962, 2e éd. rev. 1985.

Alain PÂRIS

GALILEI VINCENZO (1520 env.-1591)

Humaniste érudit, compositeur, luthiste, théoricien, le moindre mérite de Vincenzo Galilei n'est pas d'avoir engendré Galileo Galilei, l'astronome. Érudit, il publia (sans pouvoir les déchiffrer) les trois hymnes attribués à Mésomédès. Théoricien, élève de Zarlino, il combattit le système d'intervalles musicaux de son maître en faveur (on retrouve l'humaniste) de celui de Pythagore : *Discorso intorno all' opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (1589). Luthiste, il publie une méthode de tablature, un recueil de pièces (*Musiche in tavolare per liuto*). Chanteur, il a laissé deux livres de *Madrigaux* à quatre et cinq voix (1574-1587). Chaque domaine de son activité est ainsi le moyen de publications à la fois théoriques et créatrices. La synthèse de toutes ces facultés et de toutes ces recherches s'exprime dans le *Dialogo della musica antica e della moderna*, publié en 1581, où Galilei définit, pour la première fois, l'idéal musical de la *Camerata Fiorentina* du comte Bardi. Cette académie d'artistes, de poètes et d'érudits, cherchait à retrouver littérairement un équivalent de la perfection à laquelle étaient parvenus les Anciens Grecs. L'alliance de la musique et de la poésie parut à certains d'entre eux l'une des conditions essentielles de cette réussite. De leurs recherches se dégage peu à peu l'idée d'un style de récitation musicale (*recitar cantando, stile rappresentativo, stile recitativo*) qui a, bien entendu, fort peu de rapports avec le style des Grecs, mais qui est l'amorce du récitatif d'opéra. Galilei semble avoir été le véritable animateur de cette recherche. Lui-même, prenant un texte de Dante (le Chant du comte

Ugolin) et les *Lamentations* de Jérémie, tente les premiers essais de monodie récitative. Ces deux musiques sont perdues ; il reste un madrigal : *Fuor dell'humido nido*, qui témoigne de cette recherche. L'expérience de Galilei devait être poursuivie, après lui, par Caccini, Cavalieri et Peri, et aboutir très vite à l'apparition de l'opéra.

Philippe BEAUSSANT

GALIMIR FELIX (1910-1999)

Violoniste et pédagogue américain d'origine autrichienne, Felix Galimir naît à Vienne le 12 mai 1910. Au conservatoire de sa ville natale, il étudie le violon et la musique de chambre sous l'autorité d'Adolf Bak (1922-1928). Avec ses sœurs Adrienne (violon), Renée (alto) et Marguerite (violoncelle), il fonde en 1927, à l'occasion du centenaire de la mort de Beethoven, un quatuor à cordes qui adoptera en 1929 son nom de famille. Maurice Ravel, qui l'entend lors de l'une de ses premières prestations publiques, en restera durablement impressionné. Felix Galimir continue de se perfectionner, à Berlin et à Baden-Baden, auprès du grand violoniste hongrois Carl Flesch (1932-1933). Mais il consacre l'essentiel de son énergie à l'ensemble familial et oriente son répertoire vers la musique de son temps. Dès 1934, le Quatuor Galimir enregistre le *Quatuor* de Ravel et le *Septième Quatuor* de Darius Milhaud – sous le contrôle des deux compositeurs –, ce qui lui vaut de remporter le Grand Prix du disque français. Spécialisé dans la musique de la deuxième École de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), le Quatuor Galimir réalise en 1936 la première au disque de la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Adrienne Galimir épousera le violoniste Louis Krasner, créateur du *Concerto pour violon « à la mémoire d'un ange »* de Berg, et qui en réalise le premier enregistrement, le 1^er^ mai 1936, sous la baguette d'Anton von Webern à la tête de l'Orchestre symphonique de la B.B.C.

L'Anschluss de 1938 chasse Felix Galimir de sa patrie. Il émigre aux États-Unis (il adoptera la nationalité américaine en 1944), où il crée un nouveau Quatuor Galimir qui se produira jusqu'au milieu des années 1980 (la dernière équipe comprenait Hiroko Yajima – violon –, John Graham – alto – et Timothy Eddy – violoncelle). Parallèlement, Felix Galimir poursuit une carrière personnelle. En 1939, Arturo Toscanini l'appelle au poste de violon solo de l'Orchestre symphonique de la N.B.C., qu'il dirige depuis deux ans. À la mort du maestro, en 1957, la formation prendra la dénomination d'Orchestre symphonique de l'Air (Symphony of the Air) et conservera son premier violon jusqu'à sa dissolution, une dizaine d'années plus tard. À partir de 1954, Felix Galimir enseigne au City College of New York. Dès le début des années 1960, son activité professorale – qu'il s'agisse de violon ou de musique de chambre – prend un nouvel essor : Juilliard School of Music de New York (à partir de 1962), Curtis Institute of Music de Philadelphie (à partir de 1972), Mannes College of Music de New York (à partir de 1977), où réside son quatuor. Son immense culture ainsi que sa grande exigence technique et musicale en font une autorité unanimement respectée. Il est aussi à partir de 1954 l'un des plus solides piliers du festival et de l'école d'été de Marlboro (Marlboro Music Festival et Marlboro Summer School of Music), dans l'État du Vermont, qu'avaient fondé Rudolf Serkin et les frères Busch. Parmi les enregistrements de Felix Galimir, mentionnons ceux qui sont effectués dans le cadre du festival de Marlboro, avec le violoniste Alexander Schneider et le pianiste Peter Serkin, notamment, et accordons une mention particulière à celui du *Quintette à cordes avec deux violoncelles* en *ut* majeur de Schubert, réalisé lors du quarantième anniversaire du festival, en 1990.

Celui qui jouait d'un prestigieux stradivarius de 1720, le *Woolhouse*, meurt à New York le 10 novembre 1999.

Pierre BRETON

GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)

Soprano américaine d’origine italienne, née le 18 novembre 1882 à Milan, morte le 26 novembre 1963 à La Jolla (Californie, États-Unis).

Amelita Galli étudie le piano et la composition au Conservatoire royal de Milan, dont elle sort diplômée en 1903. Elle apprend en revanche le chant en autodidacte. Elle fait ses débuts à l’opéra en 1909 à Trani, en Italie, interprétant Gilda dans *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, et se produit l’année suivante à Rome dans *Don Procopio* de Georges Bizet. Ensuite, pendant quelques années, elle part en tournée, se produisant en Égypte, en Russie, en Espagne et en Amérique du Sud au sein de plusieurs compagnies d’opéra. En 1910, elle épouse Luigi Curci, marquis de Simeri, et prend dès lors le nom de Galli-Curci.

Elle fait ses débuts aux États-Unis en novembre 1916, à Chicago, où elle est acclamée pour sa prestation dans *Rigoletto* à l’Auditorium Theatre. Elle reste à la Chicago Opera Association jusqu’en 1921, et fait ses débuts à New York dans le rôle-titre de *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer en janvier 1918. En novembre 1920, elle se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, dans *La Traviata*. Divorcée de son premier mari, elle épouse en 1921 Homer Samuels, son partenaire de scène, obtenant ainsi la citoyenneté américaine.

De 1921 à 1930, Amelita Galli-Curci chante régulièrement au « Met ». Elle brille dans *Madame Butterfly, Le Chevalier à la rose, Lakmé, Roméo et Juliette, Lucia di Lammermoor* et *Les Puritains.* Sa voix de soprano à la colorature fleurie est d'une beauté sans pareille. Devenue une artiste populaire, elle fait de nombreux enregistrements. Celui de l'aria « Caro nome » tiré de la partition de *Rigoletto,* réalisé vers 1919, est considéré comme l'un des meilleurs enregistrements d'opéra de tous les temps. Elle apparaît pour la dernière fois au Metropolitan Opera, dans *Le Barbier de Séville,* en janvier 1930, puis continue à donner de multiples concerts avant de se retirer définitivement, en 1937.

E.U.

GALUPPI BALDASSARE (1706-1785)

Les ouvrages lyriques du compositeur italien Baldassare Galuppi lui ont valu le titre de « père de l’opéra bouffe ».

Né le 18 octobre 1706, sur l’île de Burano, près de Venise, Baldassare Galuppi, qui sera surnommé « Il Buranello » en raison de son lieu de naissance, se forme auprès de son père, barbier et violoniste, compose dès l’âge de seize ans la « favola pastorale » *La Fede nell’inconstanza* (créée à Vicence en 1722) puis étudie à Venise sous la férule d’Antonio Lotti. Après avoir composé, en collaboration avec Giovanni Battista Pescetti, un « dramma per musica », *Gl’odi delusi dal sangue* (1728), son premier grand succès, et une pastorale, *Dorinda* (1729), il compose de nombreux autres ouvrages lyriques pour les théâtres de la Vénétie, d’abord dans le geure « seria », comme *Alessandro nell’Indie* (1738) ou *Adriano in Siria* (1740), tous deux sur des livrets de Métastase. En 1741, Galuppi se rend à Londres et arrange un « pasticcio », *Alexander in Persia*. Plusieurs de ses ouvrages sont montés en Angleterre, parmi lesquels le « melodramma » *Penelope* (1741) et le « dramma per musica » *Enrico* (1743) ; Charles Burney évoque l’influence considérable de cet Italien sur les compositeurs anglais. En 1748, Galuppi devient vice-maître de chapelle à la basilique Saint-Marc de Venise, avant d’y devenir maître de chapelle en 1762. De 1765 à 1768, il officie comme maître de chapelle de Catherine II à la cour de Saint-Pétersbourg, où il fait représenter en 1768 un dramma per musica, *Ifigenia in Tauride*, et où il est le maître de Dmytro Bortnianski. De retour à Venise en 1768, il reprend ses fonctions à Saint-Marc. Baldassare Galuppi meurt dans la cité vénitienne, le 3 janvier 1785.

Baldassare Galuppi est l'un des compositeurs d'opéras les plus prolifiques et les plus joués de son temps : il signera plus d'une centaine d'ouvrages lyriques entre 1722 et 1773, aussi bien comiques (« dramma comico », « dramma giocoso ») que sérieux (« dramma per musica »). Nombre d'entre eux (composés après 1749) sont le fruit d'une collaboration avec le dramaturge vénitien Carlo Goldoni : *L'Arcadia in Brenta* (1749, qui lui confère le titre de « padre dell'opera buffa »), *Arcifanfano re dei matti* (1750), *Il paese della cuccagna* (1750), *Il mondo alla roversa* (1750), *Il mondo della luna* (1750), *Il conte Caramella* (1751), *Le virtuose ridicole* (1752, d'après *Les Précieuses ridicules* de Molière), *La calamita de' cuori* (1752), *I bagni d'Abano* (1753), *Il filosofo di campagna* (1754, son opéra bouffe le plus populaire de son vivant), *La diavolessa* (1755), *Le nozze* (1755), *La cantarina* (1756), *La cameriera spiritosa* (1766)... Doté d'un sens aigu de l'harmonie, du rythme et de l'orchestration, choisissant fort habilement ses sujets, Galuppi est l'un des premiers compositeurs d'opéra à avoir pris conscience de l'importance dramaturgique des finales intermédiaires, dans lesquels tous les personnages apparaissent dans un ensemble musical qui mène l'action jusqu'au terme d'un acte. Galuppi est également l'auteur de pièces sacrées – il a notamment composé une trentaine d'oratorios – et de musique instrumentale, dont se détachent sept *Concerti a quattro*, pour deux violons, alto et violoncelle, et de nombreuses sonates, toccatas et divertimentos pour clavecin qui préfigurent le style classique.

E.U.

GARANT SERGE (1929-1986)

Figure marquante de la musique québécoise du xx^e^ siècle, Serge Garant (né à Québec le 22 septembre 1929) s'initie très tôt à la clarinette, au saxophone et au piano. Mais c'est avec la clarinette qu'il débute sa carrière professionnelle. Entre 1946 et 1950, il continue ses études de piano avec Yvonne Hubert, tout en suivant des cours de composition avec Claude Champagne au conservatoire de Montréal. Ses premières œuvres voient le jour en 1948. C'est à cette époque qu'il prend connaissance des musiques de Schönberg et de Webern. En 1951, il vient à Paris afin de travailler l'analyse avec Olivier Messiaen et le contrepoint avec Andrée Vaurabourg-Honegger ; il découvre à cette occasion les œuvres de Stockhausen et de Boulez.

De retour l'année suivante au Québec, Garant compose sa première partition déterminante, *Pièce n^o^ 1*, pour piano (1953), ainsi que des *Variations* (1954) – toujours pour piano – et des mélodies pour ténor et piano : *Concerts sur terre* (1951-1952), cycle de cinq lieder sur des poèmes de Patrice de La Tour du Pin ; *Et je prierai ta grâce* (1952), sur un texte de Hector de Saint-Denys Garneau ; *Caprices* (1954), sur quatre poèmes de Federico García Lorca.

En 1955, Serge Garant signe la première œuvre mixte de la musique canadienne, *Nucléogame*, pour bande magnétique et septuor (flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone et piano). Pour gagner sa vie, il se met à composer de la musique légère, à faire des arrangements, à écrire des articles et à réaliser des émissions de radio. C'est ainsi qu'il débute la direction d'orchestre.

Avec Gilles Tremblay, François Morel, Jeanne Landry et Otto Joachim, il fonde en 1956 le groupe Musique de notre temps, qui donne des concerts de musique contemporaine au conservatoire de Montréal. En 1958, il compose *Asymétries n*^{o} *1*, pour piano – une œuvre où rythmes, sons, intensités, attaques et tempos sont totalement organisés –, suivie en 1959 d'*Asymétries n*^{o} *2*, œuvre aléatoire pour clarinette et piano. Suit un silence de deux ans, dont il sort avec une page très libre de ton, d'écriture, et usant de quelques approximations concernant la notation ou la durée, *Anerca* (« L'Âme »), pour soprano et ensemble sur deux poèmes esquimaux (1961, révisée en 1963). C'est d'ailleurs avec cette œuvre qu'il conquiert la reconnaissance, le 3 août 1961, à Madrid, lors d'un concert de la Semaine internationale de musique actuelle où Mauricio Kagel la dirige, en présence de John Cage et de Morton Feldman.

À Paris, sa notoriété naissante conduit le Domaine musical à programmer une de ses œuvres en 1961, et ce n'est autre que Claude Helffer qui assure la création européenne d'*Asymétries n*^{o} *1.*

Nommé professeur de composition et d'analyse à la faculté de musique de l'université de Montréal en 1967, sa triple activité de pédagogue, de chef d'orchestre et de compositeur le propulse aux postes d'avant-garde des activités de musique contemporaine canadienne. En 1966, il participe à la fondation de la Société de musique contemporaine du Québec (S.M.C.Q.), dont il assurera la direction jusqu'à sa mort.

Après avoir écrit *Cage d'oiseau*, pour soprano et piano (1962), *Pièce pour piano n*^{o} *2* (qui reprend *Cage d'oiseau*, mais pour piano seul, 1962), *Ouranos*, pour orchestre (1963), *Ennéade*, pour orchestre (1964), Serge Garant s'arrête à nouveau de composer pour écrire des arrangements et diriger des émissions de variétés. Et c'est pour répondre à une commande du pavillon de la Jeunesse de l'Exposition universelle de Montréal (1967) qu'il reprend la plume afin de composer *Phrases I*, œuvre dans laquelle il propose dix séquences composées rigoureusement mais dont l'ordre demeure aléatoire (une des séquences synthétise en une sorte de coda le total du matériel thématique utilisé dans lesdites séquences).

Il écrira ensuite *Phrases II* (sur des proclamations de Che Guevara), pour deux orchestres (1968), dont le matériau – fait toujours de dix séquences – est issu de *Phrases I*, puis, pour clore ce triptyque, *Jeu à quatre*, pour quatre groupes instrumentaux totalisant seize musiciens (1968).

Fasciné par la polyphonie, attaché à l'écriture contrapuntique, il n'est pas étonnant que Serge Garant ait voulu rendre hommage au génie de Jean-Sébastien Bach : il compose cinq partitions fondées sur l'*Offrande musicale : Offrande I, II* et *III* ainsi que *Circuits I* et *II*. La forme en arche d'*Offrande I* (pour deux quatuors à cordes, deux harpes, six instruments à vent, piano, percussions et soprano) s'appuie sur l'exposition d'un thème suivi de dix variations et d'une coda (trois canons signés de Bach y sont utilisés – celui des variations 4 et 5 et celui de la coda – ainsi qu'une citation du ricercare, qui est, de plus, un clin d'œil à Webern). Bâtie sur une série de proportions (qui joueront sur le nombre des événements musicaux, sur leur durée, sur les timbres et sur les tempos), sont élaborés ici une série de hauteurs fondée sur le thème « royal » et quarante complexes sonores au travers desquels le matériau sera filtré. Mais si Bach est abondamment cité dans cette œuvre, *Offrande II* (1970) est plus circonspect en ce domaine. Et *Offrande III* (1971) n'use de l'œuvre de Bach que par défaut. Cette absence même de la thématique citationnelle joue sur un son unique autour duquel gravitent tous les événements sonores : il s'agit du *si* bémol, qui est le seul son absent du thème « royal », qui en emploie onze. Dans *Circuits II* (pour deux flûtes, clarinette, trompette, cor, trombone, deux pianos et trois percussions, 1972), la série de proportions tirée du thème originel s'est démultipliée en un réseau de 1 264 séries ! Microcosme et macrocosme obéissent alors (plus ou moins) aux « suggestions » de ce réseau, comme les dénomme si justement le musicologue et critique musical Gilles Potvin. Une des dernières œuvres de Serge Garant est... *chant d'amours* (pour trois voix et violoncelle, ensemble de cuivres, de harpes et de percussions, 1975). Garant meurt à Sherbrooke (province de Québec), le 1er novembre 1986.

Ayant choisi de s'exprimer avec une technique sérielle – dont il use sans aucun dogmatisme –, Serge Garant possédait un tempérament lyrique et un sens du coloris certains qui rendent sa personnalité des plus attachantes. On pourra consulter : Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, éd. Louise Courteau, Québec, 1986 ; « Serge Garant », in *Circuit*, no spéc., vol. VII, no 2, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1996.

Alain FÉRON

GARCIA JERRY (1942-1995)

Le guitariste, chanteur et compositeur Jerry Garcia est l'une des figures les plus anticonformistes du monde du rock.

Jerome John Garcia naît le 1er août 1942 à San Francisco, Californie. Il se passionne très jeune pour la guitare, instrument dont il est déjà un virtuose au début des années 1960, au sein des Mother McCree's Uptown Jug Champions puis des Warlocks. En 1965, avec Robert Hall (alias Bob Weir, guitare rythmique), Philipp Chapman (alias Phil Lesh, basse), Ron "Pigpen" McKernan (claviers) et William "Bill" Kreutzmann (batterie), il fonde Grateful Dead ("Le Mort reconnaissant", d'après le *Livre des morts* de l'Égypte antique).

Ce groupe culte – il l'est devenu autant pour des prestations scéniques qui peuvent durer plusieurs heures que pour sa participation aux expériences légales sur les effets du L.S.D. – sort, en 1967, son premier album, au titre éponyme, *The Grateful Dead*. Sa participation au mythique festival de Woodstock, en 1969, comme les sorties d'*Anthem of the Sun* (1968), d'*Aoxomoxoa* (1969) et, surtout, de *Live/Dead*, en 1970, orchestré autour des vingt-trois minutes de *Dark Star*, font du groupe l'un des fers de lance de la scène *acid rock* californienne.

Les années 1970 confirment Jerry Garcia dans son rôle de gourou psychédélique. Le quatuor formé par David Crosby, Steve Stills, Graham Nash et Neil Young ne s'y trompe pas, et l'invite à participer à l'un des plus importants albums de cette décennie, *Déjà* *vu* (1970). Le parcours du groupe californien devient plus chaotique dans les années 1980, au rythme des changements de personnels imposés par les circonstances : décès ou défaillances physiques. Garcia lui-même n'est pas épargné par les problèmes de santé. Il confesse son héroïnomanie en 1982 et sombre même dans un coma diabétique en 1986. Il sera de nouveau hospitalisé en 1991 pour une grave infection pulmonaire, peu après la sortie du dernier album de Grateful Dead, *Without a Net*, en 1990.

Le 9 août 1995, un mois jour pour jour après un dernier concert à Chicago, une crise cardiaque le terrasse alors qu'il séjourne dans un centre de traitement pour drogués à Novato, en Californie. La nouvelle plonge ses fans – les fameux Deadheads qui le surnommaient affectueusement Captain Trips – et Bob Dylan – qui le considérait comme un frère – dans la tristesse.

Ardent défenseur de l'improvisation et de la libre expression, valeureux résistant face aux pressions médiatique, mercantile et politique, Jerry Garcia aura milité trente années durant pour préserver ses libertés d'artiste et d'homme. Avec succès.

Philippe JUGÉ

GARCÍA MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ (1805-1906)

Le baryton espagnol Manuel García (Garcia) fut le professeur de chant le plus réputé d'Europe au XIX^{e} siècle. Fils de Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García, un des plus illustres ténors et pédagogues de son temps, Manuel Patricio Rodríguez García naît le 17 mars 1805, à Madrid. Il étudie le chant avec son père, et l'harmonie à Naples, auprès de Niccolò Antonio Zingarelli (1814). Il se destine initialement à une carrière de baryton, mais, après avoir, en octobre 1828, essuyé un échec à l'Opéra de Paris dans le rôle de Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, il décide, au début de 1829, de se tourner vers l'enseignement du chant. Professeur de chant au Conservatoire de Paris de 1847 à 1850, Manuel García occupe un poste identique à la Royal Academy of Music de Londres à partir de 1848 ; il ne prendra sa retraite qu'en 1895, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Sa méthode d'enseignement du chant, fondée sur celle de son père, est en tout point remarquable. Parmi ses élèves figurent Jenny Lind, Hans Hermann Nissen, Erminia Frezzolini, Julius Stockhausen, Jessie Bond, Charles Bataille, Charles Santley et Mathilde Marchesi.

Son *Mémoire sur la voix humaine*, présenté à l'Académie des sciences, à Paris (« Mémoire sur la voix humaine », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des sciences*, 12 avril 1841) pose les bases de toutes les études scientifiques sur la voix ; son *Traité complet de l'art du chant* (Paris, 1840, 1847 ; reproduction fac-similé Minkoff, Genève, 1985), dans lequel il expose les principes et les méthodes de son père, demeurera longtemps une référence fondamentale. Ses études minutieuses sur la physiologie et le fonctionnement des organes vocaux amènent Manuel García à inventer le laryngoscope (1855). Il publie également *Observations physiologiques sur la voix humaine* (Paris, 1855). Manuel meurt le 1er juillet 1906, à Londres, à l'âge de cent un ans.

E.U.

GARCÍA NAVARRO LUIS ANTONIO (1941-2001)

Chef d’orchestre et directeur d’opéra espagnol. Il étudie au Conservatoire de Valence puis au Conservatoire de Madrid (piano, hautbois et composition). À Vienne, il travaille la direction d’orchestre avec Karl Österreicher, Reinhold Schmid et Hans Swarowsky, ainsi que la composition, avec Alfred Uhl. En Italie, il suit en 1966 l’enseignement de Franco Ferrara. De 1970 à 1974, il dirige l’Orchestre municipal de Valence. Il est chef permanent de l’Orchestre symphonique de la Radio portugaise de 1976 à 1978 et directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne de 1980 à 1982. De 1987 à 1992, il est directeur général de la musique à l’Opéra de Stuttgart, tout en dirigeant régulièrement à l’Opéra de Vienne. En 1991, il est nommé chef permanent de l’Orchestre de la Ville de Barcelone. Il est directeur artistique et musical du Teatro Real de Madrid de sa réouverture, en 1997, à 2001. Ardent défenseur de la musique de son pays, il a gravé en 1978, à la tête de l’Orchestre symphonique de Londres, un enregistrement de référence de *La Vie brève* de Manuel de Falla avec Teresa Berganza, José Carreras et Juan Pons.

E.U.

GARCIN MICHEL (1923-1995)

L’importance prise par le disque dans la vie musicale a conféré aux directeurs artistiques des éditions phonographiques un rôle déterminant. Ce sont eux qui découvrent les nouveaux interprètes que le disque va lancer sur la scène internationale ; ils persuadent les artistes chevronnés d’enregistrer ce qu’ils pressentent comme la révélation du lendemain ; ils suscitent des rencontres ; ils choisissent entre la énième version d’une œuvre illustre ou un répertoire moins connu, plus risqué d’un point de vue commercial. Pendant l’enregistrement, ils secondent les artistes d’une oreille impitoyable, prêts à intervenir de la cabine pour réclamer une prise supplémentaire avant de superviser le montage final. Véritables managers de leurs artistes, ils doivent travailler avec eux dans un climat de confiance absolue. Michel Garcin était un des grands directeurs artistiques français et il avait su créer avec les interprètes enregistrant pour Erato un véritable esprit de famille, qui se retrouve dans plus de trois mille disques réalisés en près de quarante ans, et s’est vu récompensé par cent soixante grands prix du disque.

Michel Garcin naît à Rochefort (Charente-Maritime) le 28 février 1923 et passe son enfance à Saint-Maixent-l’École. Il étudie le violoncelle et le piano au conservatoire de Poitiers. En 1943, il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il travaille l’harmonie, le contrepoint, la fugue et l’histoire de la musique avec Georges Dandelot, Jacques de La Presle, Simone Plé-Caussade et Norbert Dufourcq. Il obtient des prix dans toutes ces disciplines avant d’enseigner l’histoire de la musique à l’école César-Franck. C’est l’époque où apparaît le microsillon. Il se passionne pour l’édition phonographique et entre au Club des discophiles de Paris, aux côtés d’André Charlin, Norbert Dufourcq, Armand Panigel, François Pouget... En 1953, quelques mois après la fondation des Disques Erato par Philippe et Christiane Loury, il rejoint cette nouvelle équipe. Ses premiers enregistrements révèlent de nombreuses œuvres de musique française des xvii^e^ et xviii^e^ siècles, puis le répertoire s’élargit avec toujours cette volonté de révéler des œuvres oubliées ou mal connues. Le *Requiem* de Jean Gilles sera ainsi en tête des ventes pendant de nombreuses années. Plus tard, les concertos pour une ou deux mandolines et cordes de Vivaldi, le *Concerto pour harpe* de Nicolas-Charles Bochsa et la *Messa di Gloria* de Puccini connaîtront de grands succès populaires.

Michel Garcin réunit autour de lui un groupe d’artistes français qui parviennent rapidement à une notoriété internationale : Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Lily Laskine, Jean-François Paillard, Marie-Claire Alain, Jean Hubeau, Alain Lombard... Au fil des années, il poursuit cette recherche de talents nouveaux et enregistre les premiers disques de Maria-João Pires, Pierre Amoyal, Claudio Scimone, Theodor Guschlbauer, Michel Dalberto, Armin Jordan, Michel Corboz, Charles Dutoit, du quatuor Via Nova... Lorsque Charles Münch revient en France, après son séjour à Boston, c’est chez Erato qu’il enregistre. Michel Garcin attire dans son équipe Mstislav Rostropovitch, auquel il fait enregistrer, en 1988, la bande sonore de *Boris Godounov*, film d’Andrzej Zulawski. L’évolution de l’interprétation de la musique ancienne l’incite à découvrir de nouveaux talents : John Eliot Gardiner, Scott Ross et Ton Koopman rejoignent l’équipe d’Erato. En 1970, il fonde les Soirées musicales au château de Villevieille, près de Sommières, dans le Gard, dont il assure la direction artistique avec sa femme. En 1975, il obtient le diplôme d’honneur au VIII^{e} prix mondial du disque de Montreux et, en 1983, la médaille d’or de la

Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (S.A.C.E.M.) pour services rendus à la musique et aux musiciens. Il conservera ses fonctions chez Erato jusqu'en 1990. Il meurt à Paris le 23 mars 1995.

Au fil des années, la petite entreprise des années 1950 était devenue la plus importante maison d'édition de disques dans le secteur de la musique classique. À une époque où les multinationales commençaient à imposer leur loi sur le marché, l'équipe d'Erato était parvenue à conserver son indépendance pendant plus d'un quart de siècle. Mais une entreprise de cette dimension ne pouvait résister à la concurrence internationale. Dans les années 1970, la distribution est confiée à R.C.A., qui prend 25 p. 100 du capital. En 1980, Erato est rachetée par le groupe Gaumont avant d'être reprise par Warner Music International en 1992. Toutefois, la réédition progressive en disques compacts de ce catalogue montre que Michel Garcin a su créer une page d'histoire de la musique française.

Alain PÂRIS

GARDEL PIERRE (1758-1840)

Danseur, chorégraphe et compositeur français né à Nancy et mort à Paris. Frère et élève de Maximilien Gardel (1741-1787), Pierre Gardel débute à l'Académie royale de musique en 1771 et devient soliste en 1780. Il remplace ensuite son frère comme maître de ballet (1787). Excellent danseur, d'une technique très précise, d'une apparence fragile et élégante, virtuose du violon, compositeur, il subit l'influence de Jean Georges Noverre (1727-1810) et permet à Auguste Vestris de déployer son talent. Ses principaux ballets furent *Psyché* (1790), *Le Jugement de Pâris* (1793), *La Rosière républicaine* (1794), sur une musique de Grétry, *La Dansomanie* (1800), sur une sienne musique, où il introduit la « walse » avec les trois Vestris (Gaétan, Auguste et Armand), *Paul et Virginie* (1806), premier ballet romantique. Il a contribué au maintien de la danse à l'opéra, assurant la continuité entre l'opéra-ballet et le ballet romantique (*La Servante justifiée*, 1818). Son épouse, Marie Miller (1770-1833), dite M^{me} Gardel, interpréta ses ballets.

Jane PATRIE

GARDELLI LAMBERTO (1915-1998)

Chef d’orchestre et compositeur suédois d’origine italienne. Assistant de Tullio Serafin à Rome, il fait ses débuts en dirigeant *La Traviata* au Teatro Reale de l’Opéra de Rome en 1944. Il va effectuer la plus grande partie de sa carrière en dehors de l’Italie, à l’Opéra de Stockholm (dont il est le chef permanent de 1946 à 1955), à Copenhague (où il dirige, de 1955 à 1961, puis de 1986 à 1989, l’Orchestre symphonique de la Radio danoise), à l’Opéra d’État hongrois de Budapest (1961-1965), avant de se produire dans les grands théâtres lyriques : Metropolitan Opera de New York, où il débute en 1966 en dirigeant *Andrea Chenier* de Giordano, Covent Garden de Londres, festival de Glyndebourne... Spécialisé dans le répertoire lyrique italien, il fait redécouvrir les opéras de jeunesse de Verdi (*Ernani, Stiffelio, Nabucco, I Lombardi*), qu’il enregistre avec, notamment, Placido Domingo, José Carreras, Ruggero Raimondi, Katia Ricciarelli, Jessye Norman, Montserrat Caballé. Il a créé la *Quatrième Symphonie* de Gottfried von Einem en 1988.

E.U.

GARDEN MARY (1874-1967)

Soprano américaine d’origine écossaise, Mary Garden est célèbre pour la véracité des personnages qu’elle a dépeint à l’opéra. Aussi bien connue pour ses talents dramatiques que pour son art du chant, elle est une figure majeure de l’opéra américain.

Née le 20 février 1874, à Aberdeen, en Écosse, Mary Garden quitte son pays natal à l’âge de sept ans, ses parents s’établissant aux États-Unis. Elle commence à étudier le violon et le piano et à travailler le chant dès son plus jeune âge. En 1897, elle se rend à Paris pour poursuivre sa formation lyrique. Elle fait des débuts parisiens triomphaux le 10 avril 1900, lorsqu’elle remplace au pied levé Marthe Rioton dans le rôle-titre de *Louise* de Gustave Charpentier, donné à l’Opéra-Comique. Elle chante ensuite les rôles-titres de *La Traviata* de Verdi, de *Thaïs* de Massenet, de *Madame Chrysanthème* de Messager . Claude Debussy la choisit pour incarner Mélisande lors de la création de *Pelléas et Mélisande* à l’Opéra-Comique (salle Favart), le 30 avril 1902. Cette prestation fera de Mélisande son rôle le plus célèbre.

Parmi les autres grands rôles de Mary Garden, citons ceux du rôle-titre du *Jongleur de Notre-Dame* de Massenet (qui réécrit la partition du ténor pour elle), ceux de *Thaïs* (avec lequel elle fait ses débuts aux États-Unis, au Manhattan Opera House, en novembre 1907), de *Salomé* de Richard Strauss (où elle fait sensation), de *Monna Vanna* de Henri Février et le rôle de Flora dans *L’amore dei tre re* d’Italo Montemezzi. Mary Garden est applaudie pour son chant mais aussi pour ses remarquables talents dramatiques. Elle rejoint le Civic Opera House de Chicago en 1910 et se produit avec sa troupe jusqu'en 1931, occupant parallèlement le poste de directrice générale de la compagnie de la Chicago Opera Association pour la saison 1921-1922. Elle fait ses adieux à la scène lyrique en 1931 mais demeure active pendant vingt ans dans les cercles musicaux, réalisant de nombreuses tournées aux États-Unis, au cours desquelles elle donne des conférences et des récitals. Elle a publié une autobiographie, *Mary Garden's Story* (co-écrite avec Louis Biancolli, Simon and Schuster, New York, 1951 ; rééd. Arno Press, New York, 1980). Elle meurt, quasiment oubliée, le 3 janvier 1967, à Inverurie, près d'Aberdeen, en Écosse.

E.U.

GARLAND RED (1923-1984)

William M. « Red » Garland naît le 13 mai 1923 à Dallas. De son enfance et de son adolescence, peu de chose nous est parvenu. C’est Hot Lips Page qui découvre ce jeune pianiste d’à peine vingt ans. À compter de 1945, il figure dans divers ensembles animés par les grands noms de l’époque, parmi lesquels il convient de citer Charlie Parker, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Billy Eckstine, Charlie Ventura, Sonny Stitt, Ben Webster et Lou Donaldson. Red Garland est en pleine possession de ses moyens dès le début des années1950. Sa collaboration avecMiles Davis et les divers groupes instrumentaux qu’il dirige date de 1955. Elle ne l’empêche pas de se produire à New York et dans sa région avec Donald Byrd, John Coltrane ou Art Taylor. En 1959, il forme un trio dont la vedette demeure Miles Davis. Peu attiré par le concert ou le disque en solo, il enregistre également avec Art Pepper. Il meurt à Dallas le 23 avril 1984.

Souvent controversé et taxé de superficialité, Red Garland est un pianiste complet, développant un jeu linéaire et bien assis rythmiquement. Comme beaucoup de musiciens de sa génération, il s’emploie à rajeunir la tradition du blues et du swing en y mêlant le sang neuf du bop. Son style, d’une grande souplesse, associe un accompagnement en blocs d’accords inspiré de la manière d’Ahmad Jamal à une ligne mélodique d’une simplicité parfaite. Red Garland sait créer un climat rythmique très particulier en accentuant à la main gauche les premier et troisième temps de chaque mesure. Un lyrisme profond se cache sous une sobriété que beaucoup ont prise pour une absence d’imagination. Il n’est que de réécouter les trois fameux albums (*Soulin'*, *Cookin'* et *Workin'*) qu'il réalisa avec Miles Davis et John Coltrane au milieu des années 1950 pour être convaincu que la discrétion est une composante essentielle de son art. Le soliste est bref et concis ; l'accompagnateur sait se faire oublier comme pour mettre mieux encore en valeur, par son classicisme, la modernité de la musique offerte par les deux souffleurs de génie. Au sein d'une section rythmique — où Paul Chambers tenait la basse et Philly Joe Jones la batterie —, dont on reconnaît unanimement l'idéale perfection, Red Garland tient un rôle aussi effacé que fondamental.

Pierre BRETON

GARNER ERROLL (1921-1977)

Pianiste afro-américain, Erroll Garner fut à la fois un innovateur qui ouvrit de nouveaux horizons aux pianistes de jazz et un musicien populaire admiré aux quatre coins du monde : pour beaucoup, il personnifiait presque le jazz. Il était l'homme de la solution aimable des contradictions : contradiction entre le travail acharné de l'instrument, qu'il poursuivit même jusque dans la maladie, et l'apparence de souveraine facilité qu'il prodiguait dès qu'il se trouvait sur scène ; entre la méconnaissance des canons traditionnels de la musique (entièrement autodidacte, il ne sut jamais lire les notes) et une science profonde de l'harmonie et du développement mélodique ; entre l'audace des accords, des superpositions rythmiques qu'il imaginait, et le tour coulé qu'il savait donner à ses improvisations.

Dès 1938, il travaille avec des orchestres locaux de sa ville natale, Pittsburgh. Mais sa carrière commence véritablement lorsqu'il se rend à New York en 1944 : il joue alors dans différents petits groupes, avec le bassiste Slam Stewart, le trompettiste Charlie Shavers, entre autres, et entreprend de se produire en soliste ou en trio, accompagné d'une basse et d'une batterie. La même année, il grave deux faces qui vont le rendre célèbre, déroutant d'abord les musiciens et les critiques, puis suscitant l'admiration des amateurs en révélant une approche tout à fait inédite du piano : *Frankie and Garnie* et *Play Piano Play*. On y sent l'influence de Fats Waller et de Duke Ellington, mais ce qui frappe surtout c'est l'étonnante densité rythmique créée par un décalage systématique entre les deux mains : la gauche marquant régulièrement le rythme sur les quatre temps, un peu à la manière dont le faisaient alors les guitares, et la droite brodant en liberté sur toute l'étendue du clavier, en accords ou en succession de notes isolées, mais toujours très légèrement en retard sur la senestre. Ce fractionnement du temps en intervalles inhabituels suscitait la surprise et mettait en mouvement une formidable dynamique ; mais, dans la mesure où la construction musicale reposait sur la régularité de la main gauche, l'incertitude née de la non-coordination exacte des deux mains se résolvait dans le contentement d'une scansion immuable, même si parfois elle était brisée dans son expression. Tous ses concerts, tous ses disques témoigneront de cette particularité.

À partir de 1950, il jouera pour l'essentiel en trio. Cette formule lui permet de laisser libre cours à une extraordinaire créativité, à un placide sens de l'humour qui enthousiasmait ses auditoires : longues introductions rhapsodisantes où s'accumulent les citations, puis brusques démarrages sur le thème enfin énoncé avec rythme ; improvisation de mélodies toujours renouvelées, mais toujours chantantes, sur des harmonies qui portaient la trace de Debussy ou de Ravel. C'est là un autre apport qu'on a souvent méconnu chez Erroll Garner ; n'ayant pas appris académiquement le piano, il composait les accords à sa guise, en se fiant à son oreille d'une infinie précision pour les maintenir dans le juste ton ; en fait, il harmonisait plus à la façon dont procède un arrangeur écrivant pour une section de trompette qu'à la manière des pianistes qui l'avaient précédé. De là venait la couleur toute personnelle qu'il savait donner à son instrument. En outre, utilisant à la main gauche des renversements d'accords inusités, n'exprimant pas nécessairement la tonique, il laissait une plus grande liberté de jeu à son bassiste.

Moins évident que sa faconde mélodique ou que ses entremêlements rythmiques, c'est cet aspect de son art que retinrent surtout les musiciens. Erroll Garner n'a pas eu de disciples au sens étroit du terme ; pourtant, la plupart des pianistes modernes se sont inspirés de lui : Ahmad Jamal, son ami d'enfance, mais aussi Bill Evans, Red Garland, Wynton Kelly, Bobby Timmons.

Sans Erroll Garner, des pianistes comme McCoy Tyner, Keith Jarrett, Herbie Hancock ou Chick Corea, n'auraient pas tout à fait joué comme ils ont joué.

Denis Constant MARTIN

GASCONGNE MATHIEU (déb. XVI^{e} s.)

Musicien français, originaire du diocèse de Cambrai, Gascongne illustra la chanson française à l’époque de Josquin Des Prés. Il fait partie de cette pléiade de petits maîtres dont les œuvres virent le jour entre la mort de Ockeghem et celle de Josquin. Rabelais cite son nom dans le prologue du *Quart Livre* parmi vingt-cinq autres compositeurs. Il fut certainement prêtre et fit sans doute partie de la chapelle de François I^{er} : en 1518, en effet, il fut appelé comme témoin, en compagnie d’Antoine de Longheval (ou Longueval), à la maison des enfants de chœurs de la Sainte-Chapelle du Palais ; en outre, il célébra à plusieurs reprises François I^{er} dans ses motets. On connaît de lui sept messes, à quatre voix, vingt motets, à deux et à quatre voix, ainsi que quinze chansons à trois et à quatre voix. Zarlino cite Gascongne, près de Josquin et de Jean Mouton, parmi les *buoni antichi*. Ses qualités de contrapuntiste n’atteignent pas celles de Josquin, aussi bien en variété d’inspiration qu’en ampleur et en profondeur expressive. Toutefois, plusieurs de ses œuvres, notamment certains motets homophones, furent transcrits pour orgue (ainsi le *O Bone Jesu*) ; en Italie, Marc Antonio da Bologna écrivit quatre chansons françaises, sous forme de variations, de gloses, dont l’une emprunte son inspiration à l’œuvre de Gascongne, *L’Aultre Yor per ung matin*. En revanche, on a pu attribuer formellement à ce compositeur des chansons « rurales » publiées à Venise en 1541 par Antonio Gardano (Gardane), vraisemblablement dans un but commercial, sous le nom de Clément Janequin, ce dernier nom se vendant certainement mieux.

Pierre-Paul LACAS

GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)

Né à Bordeaux, virtuose précoce du violon, Gaviniès joue dès l'âge de quatorze ans au Concert spirituel, dont il deviendra le premier violon, puis, en 1773, le codirecteur, avec Gossec et Leduc. La Révolution fera de cet ardent rousseauiste le premier professeur de violon du Conservatoire (1793). L'influence de Gaviniès se manifeste dans deux domaines, et elle est importante. Violoniste brillant, excellent pédagogue, il a formé une génération de violonistes de premier plan, et il a laissé des études et exercices de virtuosité (*Vingt-Quatre Matinées*) encore en usage aujourd'hui. Il est l'auteur de douze sonates pour violon et basse, six sonates à deux violons, trois sonates pour violon et violoncelle, et six concerts pour violon. Beaucoup de virtuosité, mais aussi de la rigueur et parfois une touche lyrique. D'autre part, Gaviniès a participé, de manière significative, avec Gossec, à l'implantation et à l'évolution de la symphonie en France. Il affectionne le style de la symphonie concertante (où le virtuose qu'est Gaviniès établit un compromis avec Gaviniès symphoniste). C'est à Paris que Mozart découvrira cette forme. Sans avoir la personnalité de J. M. Leclair, ni son génie, Gaviniès est, une génération après lui, son véritable successeur.

Philippe BEAUSSANT

GAYE MARVIN (1939-1984)

Le chanteur, auteur-compositeur et producteur de soul américain Marvin Gaye a, dans une large mesure, ouvert la voie à l’ère de la musique populaire des années 1970 émancipée de la dictature des producteurs et placée sous le contrôle des artistes.

Marvin Pentz Gay, Jr., naît le 2 avril 1939 à Washington (D.C.). Son père est un prédicateur pentecôtiste ; sa mère est domestique. Marvin chante à l’église évangélique de son père à Washington et devient membre d’un groupe de doo-wop connu au niveau national, les Moonglows, dirigé par Harvey Fuqua, l’un des principaux maîtres du genre, qui transfère le groupe à Chicago.

Lorsque le doo-wop disparaît à la fin des années 1950, Gaye a assimilé les leçons de chant de Fuqua. Après avoir dissous les Moonglows, Fuqua emmène Gaye, alors âgé de vingt ans, à Detroit, dans le Michigan, où Berry Gordy, Jr., est en train de constituer Motown Records.

Gaye, qui joue aussi de la batterie et du piano, se révolte contre le système Motown visant à privilégier les « tubes » pour adolescents. Il tient absolument à être un crooner dans le style de Nat King Cole et de Frank Sinatra, mais ses tentatives en la matière sont des échecs. Il se fait connaître avec *Stubborn Kinda Fellow* (1962), qui inaugure une longue série de succès dans le moule Motown – essentiellement des chansons écrites et produites par d’autres, notamment *I’ll Be Doggone* (1965) de Smokey Robinson et *I Heard It Through the Grapevine* (1968) de Norman Whitfield.

Gaye fait aussi une série de duos réussis, surtout avec Tammi Terrell (*Ain't Nothing Like the Real Thing,* 1968).

Doté d'une tessiture exceptionnellement large qui couvre trois styles vocaux distincts – une voix de fausset perçante, un ténor fluide dans le médium et le grognement profond du gospel –, Gaye allie de grandes prouesses techniques à une personnalité musicale rare. Rebelle par nature, il renverse les rôles aux dépens de la hiérarchie de Motown en devenant son propre producteur pour *What's Going On* (1971), l'œuvre la plus importante de sa carrière. Composé de chansons influencées par le jazz sur la nature des malheurs politiques et sociaux de l'Amérique, cet album concept – une formule encore originale à l'époque – dépeint le paysage poignant des quartiers noirs des villes d'Amérique. En outre, Gaye fait preuve d'une virtuosité éblouissante en superposant sa propre voix trois ou quatre fois (pour cela, il enregistre la bande sonore plage par plage sur une seule bande) pour restituer la richesse de sa propre harmonie, technique qu'il utilisera pendant le reste de sa carrière. *What's Going On* est un succès critique et commercial bien que Gordy, qui en redoutait le contenu politique – et tout particulièrement ses prises de position contre la guerre du Vietnam – se soit prononcé contre sa publication.

D'autres grands artistes – en particulier Stevie Wonder – suivent l'exemple de Gaye et deviennent leurs propres producteurs. En 1972, Gaye écrit la musique du film *Trouble Man,* dont les paroles reflètent sa propre insécurité. *Let's Get It On,* publié en 1973, montre le côté sensuel de Gaye. *I Want You* (1976) est une autre méditation sur la libération de la libido. *Here, My Dear* (1979) traite brillamment du divorce de Gaye d'avec la sœur de Gordy, Anna (le premier des deux divorces tumultueux du chanteur). La dépendance croissante de Gaye à la cocaïne exacerbe ses combats psychologiques. Très endetté envers le fisc, il quitte les États-Unis et s'exile en Angleterre et en Belgique, où il écrit *Sexual Healing* (1982), chanson qui marque son come-back et lui vaut son unique Grammy Award.

De retour à Los Angeles, où il a habité depuis le début des années 1970, son principal conflit – entre le sacré et le profane – s'intensifie de plus en plus. En 1983, sa tournée *Sexual Healing*, la dernière, est marquée par le chaos et la confusion. Le 1er avril 1984, au cours d'une dispute familiale, Gaye est à l'origine d'un combat violent avec son père, qui l'abat d'un coup de fusil. Ses proches considèrent qu'il s'agit-là de la réalisation d'un désir : depuis quelques mois, il était en effet au bord du suicide.

Ses principales influences furent, selon ses propres dires, Ray Charles, Clyde McPhatter, Rudy West (principal chanteur du groupe de doo-wop les Five Keys) et Little Willie John. Chanteur d'une grande sensibilité et d'une grâce romantique, ayant su utiliser la musique soul urbaine pour exprimer des problèmes sociaux et personnels, Marvin Gaye a laissé un héritage musical dont l'importance s'est accrue depuis sa disparition.

David RITZ

GAZZANIGA GIUSEPPE (1743-1818)

En 1888, le musicologue allemand Friedrich Chrysander attira l’attention de ses confrères sur la filiation existant entre le *Don Giovanni Tenorio* de Giuseppe Gazzaniga, représenté à Venise en février 1787, et l’*opera buffa* de Mozart écrit sur le même thème, créé à Prague le 28 octobre suivant ; Chrysander accusait le compositeur autrichien d’avoir, en quelques endroits, plagié l’œuvre vénitienne. Depuis lors, les spécialistes se sont efforcés de revaloriser ce petit opéra de Gazzaniga, sur le plan de la recherche (H. Abert, 1955-1956 ; G. Macchia, 1957 ; L. Valentini et S. Kunze, 1972 ; L. Alberti et G. Turchi, 1975 ; D. Heartz, 1979) comme sur celui de l’édition (partition publiée à Kassel par S. Kunze en 1974) et de la recréation sur scène (Vérone, Salzbourg, Montpellier), évinçant injustement le reste de l’œuvre de ce compositeur qui ne comporte pas moins d’une soixantaine d’opéras, plusieurs oratorios et de nombreuses pièces religieuses et instrumentales.

Giuseppe Gazzaniga naît à Vérone le 5 octobre 1743. Il étudie la musique, d’abord secrètement et contre la volonté paternelle. En 1760, il se rend à Venise pour suivre les leçons de Nicola Porpora. Ce dernier devant regagner Naples, où il vient d’être nommé maître de chapelle au conservatoire de Sant’Onofrio, invite Gazzaniga à le suivre dans son voyage. Porpora obtient en sa faveur une place d’élève non payant dans l’institution napolitaine où il professe, lui enseignant durant six ans le contrepoint et la composition (1762-1767). Gazzaniga poursuit ensuite sa formation musicale avec Niccolò Piccinni, qui lui procure sa première commande : *Il Barone* *di Trocchia*, intermezzo représenté au Teatro Nuovo de Naples en 1768. En 1770, il remonte au nord de la péninsule. Il occupe pendant deux ans un poste de maître d'orgue à l'Ospedale dei Derelitti à Venise, où il devient l'ami d'Antonio Sacchini. De 1771 à 1791, Gazzaniga mène une activité intense, composant pour de nombreux théâtres italiens : Venise (22 productions), Vicence, Padoue, Turin, Milan, Florence, Ferrare, Bologne, Modène, Rome et Naples. En 1775-1776, Gazzaniga est maître de chapelle à la cathédrale d'Urbino. Dans les années qui suivent, il séjourne peut-être à Dresde (où sont créées en 1778 et 1780 *La Contessa di Nuovaluna* et *La Moglie capricciosa*) et à Munich. L'une de ses comédies, *Il Finto Cieco* (dont le livret a été attribué, probablement à tort, à Lorenzo Da Ponte), est mise en scène à la cour de Vienne en février 1786. En 1791, alors qu'il se trouve à l'apogée de sa carrière théâtrale, Gazzaniga accepte le poste de maître de chapelle de la cathédrale de Crema, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort, le 1^er^ février 1818. Il est remplacé par l'un de ses élèves, Stefano Pavesi.

Dans une lettre adressée de Crema le 23 mai 1811 à Simon Mayr, Gazzaniga dit admirer les œuvres de Haendel, de Antonio Caldara, de Francesco Durante et d'« autres compositeurs anciens ».

Les œuvres religieuses de Gazzaniga comprennent une cantate sacrée écrite pour l'investiture du cardinal Marolini (Bologne, 1777), un *Requiem*, une *Missa pro defunctis*, un *Te Deum laudamus*, des sections de messe et au moins cinq oratorios (*I profetti al calvario*, 1781 ; *San Mauro abate* et *Sansone*, 1788 ; *Il Trionfo di Giuditta* et *Per le tre ore di agonia di N.S.*, 1803). En collaboration avec Stefano Pavesi, il publie à Milan, en 1817, chez Ricordi, un recueil de *Salmi, Cantici ed inni cristiani del conte Luigi Tadini ad 1-3 voci posti in musica popolare*.

La musique instrumentale occupe une place secondaire dans l'œuvre de Gazzaniga : seuls trois concertos pour piano, une symphonie et une ouverture sont parvenus jusqu'à nous.

Une cinquantaine d'opéras connus sont représentés entre 1768 et 1807, la quasi-totalité d'entre eux dans le genre comique (on ne compte que sept *opere serie*) et sous des appellations qui varient selon la longueur des œuvres : *dramma giocoso, commedia, intermezzo, opera buffa, farsa*...

Originaire du nord de l'Italie et ayant reçu l'enseignement des musiciens du Sud, ses œuvres comiques font la synthèse des traditions vénitienne et napolitaine. Gazzaniga travaille en collaboration étroite avec les librettistes (qu'il choisit parmi les meilleurs), cherchant à traduire avec fidélité et fantaisie la trame dramatique. Ses meilleures pages annoncent la verve de Rossini. Plusieurs extraits de ses opéras furent publiés de son vivant en France et en Angleterre. Face aux compositeurs de sa génération comme Giovanni Paisiello et Domenico Cimarosa, Gazzaniga est considéré comme un musicien mineur.

Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di Pietra, dramma giocoso en un acte représenté pendant le carnaval de 1787 au théâtre *San Moisè*, remporte dans le public vénitien un très vif succès dont témoignent les très nombreuses éditions du livret. L'œuvre est reprise à Bologne (1788), Milan et Turin (1789), Lisbonne et Paris (avec quelques arias de Mozart insérés par Luigi Cherubini) en 1791, à Londres sous forme de pastiche (1794), et à Madrid (1796). Lorenzo Da Ponte s'est inspiré amplement du livret vénitien de Giovanni Bertati, poète qui le supplante à la cour de Vienne en 1791 et pour lequel il ne peut cacher un certain antagonisme (il donne dans ses *Mémoires* un jugement peu élogieux de Gazzaniga et de

Bertati...). On dit aussi que Mozart s'est inspiré de la première scène de la partition de Gazzaniga (mort du commandeur) pour écrire son *Don Giovanni*. La comparaison entre les deux œuvres doit toutefois s'arrêter Ià, car, si la partition de Gazzaniga ne manque pas de qualités (nervosité stylistique, sens du théâtre, fidélité au personnage de *Don Juan* campé par Tirso de Molina...) qui prouvent les compétences musicales et dramatiques du compositeur, elle n'atteint pas la dimension universelle de l'opéra mozartien.

Sylvie MAMY

GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)

On considérait Gazzelloni comme l'homologue italien de Jean-Pierre Rampal, mais, alors que le Français a popularisé la flûte et l'ensemble de son répertoire, Gazzelloni était surtout tenu pour l'apôtre de la musique contemporaine.

Il naît à Roccasecca Frosinone, le 5 janvier 1919, et commence à étudier la flûte dès l'âge de sept ans avec Giambattista Creati. Il travaille ensuite au Conservatorio di Santa Cecilia à Rome, dont il sort diplômé en 1942. Il commence à jouer dans des orchestres de musique légère avant d'être engagé comme flûte solo à l'Orchestre symphonique de Belgrade puis à l'Orchestre symphonique de la R.A.I. de Rome, où il reste plus de trente ans. Il se consacre alors à une carrière de soliste et de pédagogue. Il collabore régulièrement avec l'ensemble I Musici pour la musique baroque et avec le pianiste Bruno Canino pour le répertoire moderne. Dès 1952, il donne des cours d'été à Darmstadt, où il rencontre Heinrich Strobel et Karl Amadeus Hartmann, les responsables des deux centres de musique contemporaine allemands les plus importants (Baden-Baden et Munich), qui le mettent en contact avec les principaux compositeurs de son temps. Tous sont fascinés par son sens inné du déchiffrage, ses qualités de mémoire et son pouvoir d'adaptation et écrivent à son intention. Stravinski parle de lui dans ses mémoires. Il enseigne également à Dartington, en Angleterre, à l'académie Sibelius d'Helsinki et à l'Accademia Chigiana de Sienne, à partir de 1966. Il mène une carrière à un rythme effréné (plus de deux cents concerts par an) et meurt à Rome le 21 novembre 1992.

Gazzelloni a abordé tous les genres de musique, de Vivaldi au jazz, mais il a surtout marqué son temps par la liste impressionnante des pièces qu'il a créées (plus de cent cinquante), écrites pour la plupart à son intention, œuvres de compositeurs d'avant-garde — Luciano Berio (*Serenata I* pour flûte et quatorze instruments, 1957 ; *Sequenza*, 1958), Aldo Clementi, Franco Donatoni, Henryk Mikołaj Górecki (*Diagrame*, 1961), Roman Haubenstock-Ramati, Bruno Maderna (*Honeyrêves*, 1961 ; *Hyperion*, 1963), Luigi Nono (*Y su sangre ya vene cantando*, 1954, qui provoqua un scandale à Darmstadt), Luis de Pablo, Bernd Alois Zimmermann (*Tempus loquendi*, 1964) — ou de compositeurs plus traditionnels — Giorgio Federico Ghedini (*Sonata da concerto*, 1958), Goffredo Petrassi (*Concerto pour flûte*, 1961 ; *Souffle*, 1969), Roman Vlad, Wladimir Vogel. Il possédait un enthousiasme et une présence scénique qui ont conquis tous les publics et lui ont permis d'imposer les œuvres les plus difficiles. Il s'était fait notamment le champion de la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez, qu'il avait créée en 1957.

Gazzelloni a fait évoluer considérablement les possibilités techniques de la flûte sans que ces apports restent l'apanage de la musique contemporaine : de nombreuses difficultés du répertoire, autrefois considérées comme insurmontables, ont été maîtrisées par la plupart des flûtistes grâce à cette approche élargie de l'instrument. Il avait été l'un des premiers à adopter une flûte en or. On lui doit deux livres, *Facciamo con Severino Gazzelloni* (Bologne, 1977) et *Il Flauto d'oro*, autobiographie avec E. Granzotto (Turin, 1984).

Alain PÂRIS

GELU VICTOR (1806-1885)

Boulanger marseillais, qui a connu, grâce à ses chansons écrites en provençal, une très grande célébrité dans sa ville natale. Poète véritablement populaire, au parler dru et aux images colorées, Gelu sait évoquer avec plus que du réalisme le Vieux-Port, ses truands et ses portefaix, ses travailleurs et ses gueux bavards et soliloqueurs. Ses chansons restent attachées aux traditions et aux mœurs du vieux Marseille, et il s'en prend vivement au progrès et au monde industriel. Ce patoisant voulut toujours rester solitaire et ne s'associa pas au mouvement qui prépara le félibrige. Son succès ne fut pas seulement populaire ; les lettrés s'intéressèrent à son œuvre. Ses chansons provençales furent publiées en 1840 et, augmentées, elles furent rééditées plusieurs fois au cours du XIXe siècle. Son nom reste un des plus célèbres de la poésie occitane.

Claude BURGELIN

GEMINIANI FRANCESCO SAVERIO (1687-1762)

Élève de Corelli pour le violon, à Rome, Geminiani est aussi l'élève d'Alessandro Scarlatti, à Naples, pour la composition. S'il est l'un des plus brillants représentants de l'école issue de Corelli, son tempérament le portait à l'opposé de son maître : la vivacité et la *stravaganza* de son jeu comme de son tempérament lui causèrent des difficultés tout au long de sa vie. À Naples, d'abord : directeur de l'Opéra, « il furibondo Geminiani », comme l'appelait Tartini, était incapable de diriger, aucun musicien ne pouvant le suivre dans son tempo rubato et dans ses changements de mouvement imprévisibles. Il quitte l'Italie en 1714 et s'installe à Londres, où très vite sa renommée de virtuose s'étend. Invité à jouer à la Cour, il exige d'être accompagné au clavecin par Haendel alors en disgrâce, et le fait ainsi rentrer dans la faveur royale. A partir de 1733, il s'installe à Dublin. Il passe à nouveau quelques années à Londres, puis à Paris, où l'on joue aux Tuileries sa *Forêt enchantée,* d'après le Tasse, retourne à Londres, enfin à Dublin, où il meurt. Son œuvre est constituée principalement de sonates et de concertos grossos. Il reste fidèle à la forme corellienne, au concerto et à la sonate d'église en quatre mouvements et au style en imitation, alors que ses contemporains italiens pratiquent déjà le concerto de soliste. C'est par le perfectionnement de la technique du violon qu'il se distingue surtout, dans ses œuvres comme dans ses traités. Son *Art of Playing on the Violin* (1731) est la première grande méthode moderne : elle précède de vingt-cinq ans la *Violinschule* (1756) de Leopold Mozart et donne les premières indications raisonnées sur la tenue du violon, de l’archet, de la main, qui sont encore les bases de l’enseignement. Ses traités sont nombreux et en tous genres : méthode de guitare, traité d’harmonie, méthode d’accompagnement, traité « du bon goût », et ils furent pour la plupart traduits dans les principales langues européennes.

Philippe BEAUSSANT

GENCER LEYLA (1928-2008)

Peut-on croiser impunément l'incandescente trajectoire de Maria Callas et côtoyer sans dommage la parfaite épure musicale dessinée par Renata Tebaldi ? La carrière de la soprano turque Leyla Gencer apporte une réponse négative à ces questions. « La Regina » avait la même personnalité explosive et le même caractère ombrageux que sa rivale grecque. Mais cette « orientale musulmane », comme elle aimait à se définir, a toujours su protéger jalousement une vie privée qu'elle refusait de jeter en pâture à la presse. Et, malgré les fêlures d'une voix sollicitée à outrance, la « Diva turque » a mené sur les planches une très brillante carrière. Scandaleusement ignorées par les grandes maisons de disque, les prestations de celle que l'on a aussi surnommée « la reine des pirates » ne nous parviennent que grâce à des enregistrements de radios ou des prises sur le vif qui, effectuées dans des conditions parfois sommaires, ne rendent pas justice à l'un des plus évidents tempéraments dramatiques de sa génération.

Ayşe Leyla Çeyrekgil naît à Istanbul (Turquie), le 10 octobre 1928 (il n'est pas impossible qu'il s'agisse en fait de 1924), d'une mère polonaise et d'un père turc. Elle commence ses études musicales au Conservatoire de sa ville natale avant de venir à Ankara prendre des leçons privées avec la célèbre soprano italienne Giannina Arangi-Lombardi ; à la mort de cette dernière, en 1951, elle poursuivra sa formation avec le baryton Apollo Granforte. En 1946, elle a épousé le banquier Ibrahim Gencer ; c'est sous ce nom que commence sa carrière. Elle chante d'abord dans le chœur de l'Opéra d'État turc (Devlet Opera), avant de faire ses débuts à

Ankara sous les traits de Santuzza (*Cavalleria rusticana* de Mascagni). C'est dans le même rôle que cette comédienne à l'instinct déjà très sûr fait des débuts remarqués, en plein air, à Naples, en 1953. Le San Carlo lui offre rapidement Madama Butterfly (Puccini) puis Tatiana (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). Pendant plus de vingt ans elle restera fidèle à la grande scène napolitaine. Après avoir incarné Tosca (Puccini) à l'Opéra de Munich, elle fait sa première apparition outre-Atlantique en 1956, à l'Opéra de San Francisco – qui la réinvitera pour les deux saisons suivantes – dans le rôle-titre de *Francesca da Rimini* de Riccardo Zandonai. La Scala de Milan, qui l'accueille le 26 janvier 1957 pour la création mondiale des *Dialogues des carmélites* de Poulenc, dans le rôle de Madame Lidoine (la Nouvelle Prieure), deviendra pour Leyla Gencer un véritable port d'attache. Entre 1957 et 1983, elle n'y interprétera pas moins de 19 rôles différents – d'abord dans le cadre de secondes distributions, les premières étant monopolisées par Maria Callas, puis en vedette incontestée –, qui montrent tout l'éventail de ses curiosités : Verdi est en bonne place avec Leonora de *La Forza del destino* (1957, 1961, 1965), Elisabetta di Valois de *Don Carlo* (1961, 1963, 1964, 1970), Aïda (1963, 1966) et Lady Macbeth (1964), mais aussi Monteverdi (Ottavia dans *L'Incoronazione di Poppea*, 1967), Bellini (Norma, 1965) et Gluck (Alceste, 1972). Elle y participe, le 1er mars 1958, à une autre création, celle de *Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti. La mozartienne accomplie est appelée par le Covent Garden de Londres et le festival de Glyndebourne. Elle s'investit avec autant de rigueur que de passion dans la résurrection d'œuvres oubliées ou méconnues signées Luigi Cherubini (*Medea*), Gaspare Spontini (*La Vestale*, *Agnes von Hohenstaufen*), Simon Mayr (*Medea in Corinto*), Rossini (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*) ou Giovanni Pacini (*Saffo*) et dans la défense de pages contemporaines écrites par Serge Prokofiev (*L'Ange de feu,* Renata), Benjamin Britten (*Albert Herring,* Lady Billows), Gian Carlo Menotti (*The Consul,* Magda) et Lodovico Rocca (*Monte Ivnor,* Edali). Elle se fait une spécialité du répertoire des sopranos d'agilité du début du XIX^{e} siècle. Elle triomphe dans Gilda (*Rigoletto* de Verdi), Amina (*La Sonnambula* de Bellini) mais, surtout, dans les opéras de Donizetti : *Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Roberto Devereux* (Elisabetta), *Anna Bolena, Caterina Cornaro, Belisario* (Antonina), *Poliuto* (Paolina), *Maria Stuarda.*

Reconnue par les plus grands chefs – Herbert von Karajan,Georg Solti, Tullio Serafin, Vittorio Gui, Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Muti –, elle fréquente l'élite du chant de sa génération : Fiorenza Cossotto, Giulietta Simionato, Ruggero Raimondi, Giacomo Aragall, Renato Bruson, Shirley Verrett, Piero Cappuccilli, Giuseppe Taddei, Teresa Stich-Randall, Sena Jurinac, Mirella Freni, Jerome Hines, Carlo Bergonzi, Tito Gobbi, Mario Del Monaco, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Giuseppe Di Stefano... Sa carrière, essentiellement italienne, ne l'empêche pas de se produire à Monte-Carlo, en Norvège, en Suède, en Pologne, en U.R.S.S. et en Espagne. Néanmoins, les portes de l'Opéra de Paris et celle du Metropolitan Opera de New York lui resteront obstinément fermées.

La fulgurante ascension de Leyla Gencer doit plus à l'intensité musicale de ses interprétations et à une présence scénique hors du commun qu'aux qualités intrinsèques de son organe. La voix, d'une plaisante flexibilité, malgré un manque d'amplitude dans le grave et un faible volume, offre un timbre particulièrement riche et séduisant. Belcantiste de grand style, inégalée dans l'art du *messa di voce* et de la nuance, elle s'affirme comme l'une des plus grandes tragédiennes de son temps. La beauté de ses aigus pianissimo reste dans les mémoires, même si, pour masquer certaines lacunes techniques et les effets du surmenage – vibratos mal maîtrisés, dureté des aigus à pleine puissance –, elle avait quelque tendance à en abuser. Leyla Gencer met fin à sa carrière lyrique en 1985, sur la scène de la Fenice de Venise, avec *La Prova d'un opera seria* (« La répétition d'un opéra seria ») de Francesco Gnecco. Elle donnera des récitals – notamment à Paris, avec Nikita Magaloff, dans des mélodies de Chopin – jusqu'en 1992.

Elle enseigne à la Scala de Milan. Riccardo Muti lui offre la direction d'un programme pour de jeunes chanteurs. En 1996 est créé à Istanbul un concours de chant qui porte son nom. Leyla Gencer meurt à Milan le 10 mai 2008. Selon son désir, ses cendres ont été dispersées dans les eaux du Bosphore qui baignent son pays natal.

Pierre BRETON

GENDRON MAURICE (1920-1990)

Avec Pierre Fournier, André Navarra et Paul Tortelier, Maurice Gendron comptait parmi les plus brillants représentants de l’école française de violoncelle. Né à Nice le 26 décembre 1920 dans une modeste famille de musiciens, il commence l’étude du violoncelle dès l’âge de cinq ans, sur un petit instrument fabriqué spécialement à son intention. Son premier professeur, à Cannes, s’appelle Stéphane Odéro. Emanuel Feuermann l’auditionne et le pousse à entrer au conservatoire de Nice, où il travaille avec Jean Mangot jusqu’en 1935. Il vient ensuite à Paris, où il est admis dans la classe de Gérard Hekking et remporte un premier prix de violoncelle en 1938. Il entre à l’Orchestre symphonique de Paris et joue dans des salons que fréquentent Jean Cocteau, Pablo Picasso, François Mauriac, Francis Poulenc. Il rencontre Dinu Lipatti, avec lequel il se produit à plusieurs reprises, et trouve chez Jean Françaix un partenaire avec lequel il jouera en sonate jusqu’à la fin de sa carrière. Ses véritables débuts de soliste datent de février 1944, lorsqu’il remplace, au pied levé, Gaspar Cassadó dans le concerto de Dvořák avec l’Orchestre de Radio-Paris sous la direction de Willem Mengelberg. Il est aussitôt invité à jouer avec l’Orchestre du Concertgebouw d’Amsterdam. À la même époque, il étudie la direction d’orchestre avec Roger Désormière, Hermann Scherchen et Mengelberg. En 1945, il donne à Londres la première audition européenne du concerto, op. 58, de Serge Prokofiev et obtient l’exclusivité de cette œuvre pendant trois ans. Benjamin Britten, avec lequel il donne une série de récitals, lui ouvre les portes de l’Angleterre, où sa carrière se développe rapidement. Pablo Casals l’invite au festival de Prades et l’accompagne à la tête de l’Orchestre des Concerts Lamoureux lorsqu’il enregistre les versions originales des concertos en *ré* majeur de Haydn et en *si* bémol majeur de Boccherini, dont il avait retrouvé les manuscrits à la bibliothèque d’État de Dresde. Il fait ses débuts aux États-Unis en 1957 et, un an plus tard, joue avec l’Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Leonard Bernstein. Entre 1953 et 1970, il enseigne à l’Académie nationale de musique de Sarrebruck, où il se voit décerner le titre de professeur, puis, entre 1970 et 1987, au Conservatoire de Paris. Il enseigne aussi à l’école Yehudi-Menuhin, à Stoke d’Abernon, en Angleterre, au Mozarteum de Salzbourg et à l’académie Maurice-Ravel, à Saint-Jean-de-Luz.

Avec Yehudi et Hephzibah Menuhin, il forme un trio qui va marquer son époque pendant un quart de siècle. Sans avoir fait une véritable carrière de chef d’orchestre, il a néanmoins dirigé régulièrement l’Orchestre de chambre de la Sarre après la mort de Karl Ristenpart (1967) et a été chef permanent du Bournemouth Sinfonietta (1971-1973). Il jouait sur un violoncelle de Stradivarius. Paul Hindemith, Francis Poulenc et Jean Françaix ont écrit des œuvres à son intention. Il est mort à Grez-sur-Loing (Seine-et-Marne) le 20 août 1990.

Formé à l’école française de violoncelle, Maurice Gendron s’en démarquait par une technique d’archet plus souple (Casals l’avait visiblement beaucoup influencé) et une diversité de nuances dans le vibrato qui lui donnaient une étonnante palette sonore ; à l’inverse, il ne recherchait pas la puissance comme moyen d’expression, ce qui explique qu’il ait donné le meilleur de lui-même dans un répertoire où le violoncelle n’avait pas à affronter des masses orchestrales trop épaisses.

GERGIEV VALERY (1953-)

Le chef d'orchestre russe Valery Gergiev, directeur musical du théâtre Mariinski (ex-Kirov) de Saint-Pétersbourg, a redoré le blason de son illustre compagnie et lui a redonné une place de premier plan parmi les maisons d'opéra du monde entier.

Valery Abissalovitch Gergiev naît à Moscou, le 2 mai 1953. D'origine ossète, il passe une grande partie de son enfance dans le Caucase, à Ordjonikidze (aujourd'hui Vladikavkaz, capitale de la république d'Ossétie-du-Nord-Alanie), où il commence en 1961 à étudier le piano et la direction d'orchestre. Il se perfectionne en direction d'orchestre au Conservatoire Rimski-Korsakov de Leningrad (auj. Saint-Pétersbourg), sous l'égide d'Ilia Musin (1972-1977). En 1976, il remporte à Moscou le premier prix au concours de direction d'orchestre de l'ensemble des Républiques soviétiques, puis, un an plus tard, le deuxième prix (mais le premier prix n'a pas été décerné) au concours Herbert von Karajan à Berlin. Valery Gergiev devient cette même année chef assistant de Iouri Temirkanov, alors directeur musical du Kirov. Il dirige sa première représentation dans ce théâtre en 1978 (*Guerre et paix* de Prokofiev). Chef permanent de l'Orchestre de l'État d'Arménie de 1981 à 1985, Gergiev dirige pendant cette période la plupart des principaux orchestres de l'Union soviétique.

En 1988, Valery Gergiev succède à Temirkanov comme chef principal et directeur artistique du Kirov, qui redevient le Mariinski en 1992. Son charisme et sa forte personnalité aidant, il commence à se forger une solide réputation. En 1991, il dirige pour la première fois un opéra en Occident, *Boris Godounov* de Moussorgski à la Bayerische Staatsoper de Munich. La même année, il débute comme chef d'opéra aux États-Unis, avec *Guerre et paix*, donné à l'Opéra de San Francisco. Sa renommé internationale ne cesse de croître. En 1993, à Londres, il se voit décerner le titre de « chef de l'année » lors de la cérémonie des Classical Music Awards. Il est invité à diriger les plus grands orchestres du monde : l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia à Rome, l'Orchestre symphonique de la N.H.K. à Tōkyō...

Gergiev fonde en 1993 le festival des Nuits blanches à Saint-Pétersbourg, puis, en 1994, le festival international de musique de Mikkeli, en Finlande. À partir de 1996, il dirige le festival de Rotterdam – il est de 1995 à 2008 chef principal de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam – et le festival international de musique de la mer Rouge à Eilat, en Israël. Il est nommé en 1997 chef principal invité du Metropolitan Opera de New York, où il a débuté en mars 1994, en dirigeant *Otello* de Verdi ; il occupe ce poste jusqu'en 2008. En 2007, il succède à Colin Davis comme chef principal de l'Orchestre symphonique de Londres ; il se voit ensuite confier la même fonction à l'Orchestre philharmonique de Munich à partir de 2015.

Exigeant beaucoup de travail de ses musiciens, Gergiev consacre plus de 250 jours par an au théâtre Mariinski, où il choisit lui-même les chanteurs, et où il assume à partir de 1996 les fonctions de directeur artistique et de directeur général. Il y fait entrer au répertoire les opéras et ballets de nombreux compositeurs russes et remet au goût du jour certains opéras de Wagner. Il y monte par ailleurs en 2003 la tétralogie wagnérienne dans sa langue d'origine, première production du genre en Russie qui sera par la suite saluée en Allemagne et dans le monde entier. En 2013, Valery Gergiev inaugure le Mariinski II, un projet né à la fin des années 1990 qui augmente considérablement les capacités de cette scène lyrique de premier plan.

Harry SUMRALL

E.U.

GERHARD ROBERTO (1896-1970)

Après Manuel de Falla, le plus brillant et le plus audacieux représentant de la musique espagnole est Roberto Gerhard. Né en Catalogne d’un père suisse allemand et d’une mère alsacienne, unique élève espagnol d’Arnold Schönberg, Gerhard sera contraint à l’exil par la guerre civile, deviendra citoyen britannique et finira sa vie à Cambridge.

Robert Gerhard Ottenwaelder naît à Valls, près de Tarragone, le 25 septembre 1896. Catalan de cœur – il affirmera toujours sa *Catalanitat* –, il suit de 1916 à 1920 l’enseignement de Felipe Pedrell, dont il sera le dernier disciple pour la composition (Pedrell, fer de lance du renouveau folklorique et national espagnol, avait compté parmi ses élèves Isaac Albéniz, Enrique Granados et de Falla). Ses *Sept Haïki*, pour voix et ensemble (1923), manifestent l’influence du *Pierrot lunaire*. De la fin de 1923 à 1928, Gerhard est l’élève puis l’assistant de Schönberg, d’abord à Vienne – où il se lie d’amitié avec Berg et Webern et fait la connaissance de sa future épouse, Leopoldina (« Poldi ») Feichtegger –, puis à Berlin, à partir de 1925.

Fort de cette formation technique et intellectuelle, Gerhard revient s’installer à Barcelone. Il y compose pour la soprano Conchita Badía les quatorze *Cançons populars catalanes* (1928), dont six seront orchestrées par ses soins (1931). Il fréquente l’avant-garde intellectuelle, artistique et politique de Barcelone, il est l’un des fondateurs, avec Joan Miró, José Luís Sert et Salvador Dalí, du groupe radical Agrupación d’Amics de l’Art Nou (« groupe d’amis de l’art nouveau »). Ardent propagateur des musiques de son temps, il en dirige les premiers concerts à Barcelone ; en 1931 et 1932, Schönberg et son épouse passent huit mois chez les Gerhard. Son admiration pour Schönberg n’empêche cependant pas Roberto Gerhard d’être profondément influencé par Stravinski ou Bartók ; comme chez le Hongrois, l’amour pour la musique populaire de son pays sera une constante sa vie durant, soit qu’il se serve de thèmes folkloriques, réels – comme dans Ie ballet *Don Quixote* (1940-1941), qui comporte une mélodie entendue lors de processions religieuses – ou inventés, recréés, à l’instar de Bartók, comme dans *Albada, interludi i dansa,* pour orchestre (1936). De 1932 à 1938, il dirige le département de musique de la Bibliothèque de Catalogne, où il édite des compositeurs catalans du XVIII^e^ siècle. En 1932, il est nommé conseiller du ministère catalan des Beaux-Arts. Il est le principal organisateur du festival de la Société internationale de musique contemporaine de Barcelone, en 1936, au cours duquel est créé Ie *Concerto pour violon « À la mémoire d’un ange »* de Berg. Devenu en 1937 membre du conseil musical central du gouvernement républicain, il doit quitter son pays en janvier 1939, lorsque Barcelone est prise par les forces nationalistes. Il gagne Cambridge, en Angleterre, où il mourra le 5 janvier 1970, après trente ans d’exil (il deviendra citoyen britannique en 1960). Il mènera en Angleterre une existence précaire, dans un quasi-anonymat, dont il ne sortira qu’au milieu des années 1950.

La production de Gerhard touche à peu près tous les genres, y compris la musique pour la radio et la musique de film (qui lui permit de subvenir en partie à ses besoins en Angleterre), mais ses deux domaines de prédilection sont l’orchestre et la musique dramatique. Gerhard a composé quatre symphonies (*n^o 1,* 1952-1953 ; *n^o 2,* 1957-1959, remaniée sous le titre *Métamorphoses,* 1967-1968 ; *n^o 3 « Collages »*, pour orchestre et bande magnétique, 1960 ; *n^o 4 « New York »*, 1967) et entamé la composition d'une cinquième (1968-1969), qu'il n'eut pas le temps d'achever ; pour l'orchestre, il a composé des pièces qui, si elles ne portent pas le nom de symphonie, se rattachent néanmoins à ce genre, comme *Epithalamion* (1965-1966). Gerhard a excellé dans le genre dramatique, dont se détachent son unique mais brillant opéra, *The Duenna* (1945-1947, d'après la pièce homonyme de Sheridan, et qui ne sera créé à la scène qu'en 1992, au Teatro Lírico Nacional de Madrid), son ballet *Don Quixote* (1940-1941), et son chef-d'œuvre, l'oratorio *The Plague* (1963-1964), pour récitant, chœur et orchestre, d'après *La Peste* d'Albert Camus.

Jamais la méthode sérielle, à laquelle Gerhard restera toujours fidèle, ne rendra son langage uniforme ou grisâtre. En digne élève de Schönberg, il sut se forger un style propre, d'une inspiration aux aspirations éthiques et philosophiques jamais démenties. Techniquement, il a développé une conception tout à fait personnelle, fondée sur une rythmique passée au crible de la pensée sérielle. Il la met en œuvre à partir du premier (1950-1955) de ses deux quatuors à cordes et la porte à son point culminant dans son *Concerto pour orchestre* (1964-1965), sa *Quatrième Symphonie « New York »* (1967) et dans deux pièces pour petit ensemble, *Libra*, pour six instrumentistes (1968), et *Leo*, pour dix instrumentistes (1969).

Son goût pour les sonorités inusitées le conduira dès le début des années 1950 à utiliser les techniques électroniques, alors balbutiantes. La musique qu'il compose pour la pièce de Bridget Boland *The Prisoner* (1954) est probablement la première en Grande-Bretagne à utiliser une bande magnétique. Sa musique de scène pour la production controversée du *Roi Lear* de Peter Brook à Stratford-upon-Avon en 1955 fait largement appel à l'électronique.

Ce qui rend sa musique attachante, c'est la grande humanité qui anime chacune de ses pages, ainsi que le lyrisme qui s'y épanche. C'est en ce sens qu'il faut envisager le thème mélodique récurent, issu d'un chant catalan tragique, *El Cotiló*, que l'on trouve dans sa cantate *L'alta naixença del rei en Jaume* (1932), dans l'interlude de son *Albada, interludi i dansa*, pour orchestre (1936), dans la coda poignante de sa *Symphonie « Homenaje a Pedrell »* (1940-1941) – œuvre symphonique en trois parties fondée sur des thèmes de *La Celestina*, opéra de son maître resté inédit –, enfin, dans sa *Quatrième Symphonie* (1967), tel le leitmotiv de toute une vie condensée.

Alain FÉRON

Bibliographie

J. Homs, *Roberto Gerhard and his music*, Anglo-Catalan Society-Pandora Arts, Londres, 2000
M. Bowen dir., *Gerhard on Music : Selected Writings*, Ashgate, Aldershot, 2000.

GERLIN RUGGERO (1899-1983)

Dans la mouvance de Wanda Landowska, toute une génération d'interprètes et de musicologues ont contribué au regain d'intérêt dont bénéficie désormais le clavecin. Si l'approche d'ensemble de la prestigieuse claveciniste polonaise garde toute sa vie au travers des enregistrements qu'elle a légués, certaines de ses conceptions — touchant notamment à la démarche musicologique et à la facture instrumentale — sont dépassées par celles des clavecinistesde la génération suivante, plus proches du contexte historique véritable. Ceux-ci, trop jeunes pour avoir étudié directement avec Wanda Landowska, ont souvent travaillé avec ses disciples, qui constituent un trait d'union capital dans cette évolution : Ralph Kirkpatrick (1911-1984), Ruggero Gerlin (1899-1983), Isabelle Nef (1898-1976), Antoinette Vischer (1909-1973), Aimée van de Wiele (1907-1991), Rafael Puyana (1931-2013)...

Ruggero Gerlin voit le jour à Venise le 5 janvier 1899. Il reçoit une formation de pianiste au conservatoire Giuseppe Verdi de Milan avant de se fixer à Paris, où il travaille avec Wanda Landowska, d'abord à l'École normale de musique, à partir de 1920, puis à Saint-Leu-la-Forêt, dans le cadre de son école de musique ancienne. Il devient l'un de ses partenaires privilégiés et joue souvent avec elle à deux clavecins. Dès 1929, il enregistre ses premiers disques. Surtout attiré par la musique ancienne, il reprend pourtant le *Concert champêtre* de Poulenc peu après sa création par Wanda Landowska, en 1929, et tient, en 1933, la partie de clavecin dans l'enregistrement de la musique de Jacques Ibert pour le film de Pabst, *Don Quichotte* (avec Fedor Chaliapine dans le rôle titre).

Ruggero Gerlin quitte la France au moment des hostilités et se fixe à Naples, où il est nommé professeur au conservatoire San Pietro a Majella (1941). Il s'intéresse alors à l'édition musicale des œuvres anciennes, jusqu'alors réalisée dans une optique pianistique. En 1943, il publie l'édition intégrale des sonates de Domenico Scarlatti, qui sera suivie, notamment, de celles de Benedetto Marcello et de Gianbaptista Grazioli. À partir de 1947, il enseigne chaque été à l'académie Chigiana de Sienne, où il compte parmi ses élèves l'élite des clavecinistesde la seconde moitié du xx^{e} siècle : Huguette Dreyfus, Kenneth Gilbert, Blandine Verlet, Jean-Patrice Brosse...

Sa production discographique est relativement limitée : il grave principalement l'intégrale des concertos pour clavecin de Jean-Sébastien Bach, au début des années1960, en compagnie de certains de ses disciples pour les concertos à plusieurs claviers.

De 1920 à 1940, il a joué sur un clavecin Pleyel avant d'opter pour un Neupert (modèle Bach). Mais la question des instruments anciens l'intéressait peu. Il cherchait avant tout à reconstituer une démarche musicale sincère, à l'image de l'homme qu'il était — l'authenticité n'étant pas le critère absolu mais un élément parmi d'autres contribuant à faire vivre, en tout temps, la musique du passé.

Alain PÂRIS

GERSHWIN GEORGE (1898-1937)

Introduction

Les œuvres et la personnalité de George Gershwin témoignent de ce que furent les années folles d’un peuple qui a perdu à jamais son regard d’enfant. Il serait donc vain de chercher à savoir si le compositeur a « fait école ». En réalité, il incarne une certaine réussite « made in U.S.A. » de la première moitié du xx^{e} siècle, ses compositions musicales sont autant de bandes sonores illustrant le monde dans lequel il vécut : de la conquête de Cuba aux prémices de la Seconde Guerre mondiale, en passant par les rampes de Broadway et les projecteurs d’Hollywood.

De la célèbre *Rhapsody in Blue* à *Porgy and Bess*, du *Concerto en fa* à *Un Américain à Paris*, Gershwin est un compositeur classique, n’en déplaise à quelques musicologues grincheux. Mais il a commis le crime, impardonnable aux yeux de certains, de composer des centaines de chansons à succès, et de produire des dizaines de revues musicales et de films qui firent courir un public populaire. Il vécut libre, riche, heureux. Sa mort, aussi tragique qu’absurde, ressemble à celle d’un héros de Francis Scott Fitzgerald.

Jacob Gershovitz est né le 26 septembre 1898 à Brooklyn, de parents juifs russes fraîchement émigrés de Saint-Pétersbourg. Il est élevé dans le ghetto new-yorkais du Lower East Side, dans le grouillement passionné de vies que l’on recommence. Champion de patin à roulettes, excellent joueur de base-ball, cancre et chahuteur en classe, son éducation se fait dans la rue. Dès l'âge de six ans, on l'aperçoit, bien loin de chez lui, du côté de la 125^{e} Rue, écoutant avec passion les premiers airs du jazz et du ragtime. Il apprend les rudiments du piano sur un vieil instrument acheté pour son frère Ira, l'intellectuel de la famille. Il mêle Chopin, Liszt, Rubinstein, Debussy, Wagner et Scott Joplin, passe ses soirées aux concerts les plus variés. À l'âge de seize ans, il informe sa mère qu'il a trouvé un poste de « démonstrateur de chansons » chez un éditeur de Tin Pan Alley, quartier de Manhattan où surgit la pop musique. Il y restera un an, faisant la connaissance des futurs rois du « show-biz », comme son excellent ami Fred Astaire. Il idolâtre le compositeur Jerome Kern (*Show Boat*) et Irving Berlin (*Alexander's Ragtime Band*). Et, en 1919, la chance survient : Al Jolson, célèbre chanteur, s'empare de *Swanee*, qu'il vient d'écrire. Une année plus tard, Jacob Gershovitz devient George Gershwin... et millionnaire.

Musicalement, ses qualités d'improvisateur et de mélodiste de génie continuent à surpasser ses connaissances en harmonie et en contrepoint. Un promoteur musical, Paul Whiteman (qui se dit le Roi du jazz) lui commande une pièce concertante, et lui adjoint un orchestrateur, Ferde Grofé. La création de *Rhapsody in Blue* a lieu le 12 février 1924. Certains critiques iront jusqu'à affirmer qu'il est un compositeur plus important que Stravinski... De fait, il vient d'ouvrir la porte à un nouveau genre, le *jazz concerto,* dont le chef-d'œuvre, le *Concerto en fa*, sera créé à Carnegie Hall, le 3 décembre 1925. À vingt-sept ans, il est le plus célèbre des compositeurs américains.

Dès lors, ses travaux dominent la scène internationale. En 1925, les mélodies de la revue *Tip-Toes* remportent un triomphe ; il s'essaye aussi à composer timidement des œuvres de musique de chambre, ainsi les très remarquables *Préludes pour piano.* Son style s'affine, ses connaissances s'accroissent. Mais il reste le contraire d'un intellectuel, et préfère les démonstrations sportives aux joutes cérébrales, les succès féminins aux recherches culturelles.

Au cours d'un voyage en France, il rencontre Ravel à qui il demande de lui donner des cours de composition. « S'il est vrai que vous gagnez des centaines de milliers de dollars avec vos chansons, c'est plutôt à vous de me donner des leçons », lui répond le grand compositeur basque. Il est vrai que des mélodies comme *Lady Be Good* font des ravages dans le monde entier. Il dépense des fortunes en tableaux de Chagall, Modigliani, Picasso, Rouault, Utrillo, et se constitue une importante collection. Il peint lui-même pendant ses loisirs avec un certain bonheur ; son portrait d'Arnold Schönberg est resté célèbre. Ses succès restent des succès de Broadway où le talent, le flair, le sens commercial, la remise en question de soi et les traits de génie se succèdent. En 1927, le triomphe de *Funny Face* est inimaginable... Il poursuit son œuvre en composant *Un Américain à Paris* à partir de sketches notés pendant son voyage en Europe. En 1930, la revue *Girl Crazy* bat tous les records de recettes. La chanson *I Got Rhythm* est reprise par tous les grands du jazz. La même année, il pulvérise les recettes cinématographiques avec un film d'une rare stupidité, *Delicious.*

En 1932, son frère Ira reçoit le prix Pulitzer pour les paroles d'un nouveau chef-d'œuvre dont George a écrit la musique, *Of Thee I Sing,* la première revue satirico-politique de l'histoire américaine.

En 1934, il prend la décision de composer une « œuvre sérieuse », un véritable opéra américain, *Porgy and Bess,* qui sera créé le 30 septembre 1935, et recevra un accueil mitigé : le public des revues musicales n'y trouve pas son compte ; les amateurs d'opéra jugent l'ouvrage « trop populaire »... Mais les mélodies, elles, feront leur chemin, à travers les clubs de Harlem. Ce sera son seul succès posthume, et incontestablement le plus mérité.

Pour des raisons économiques, Gershwin se voit obligé de quitter son cher Broadway en 1936. Seul le cinéma peut lui permettre de maintenir son incroyable train de vie. Il signe un contrat avec R.K.O. pour une série avec Ginger Rogers et Fred Astaire. Ce seront *Shall We Dance* et *A Damsel in Distress* (avec Joan Fontaine qui a remplacé Ginger Rogers) : des chansons comme *They Can't Take That Away From Me* et *A Foggy Day* attestent de la forme magnifique dans laquelle se maintient le jeune compositeur, qui côtoie de près des actrices comme Simone Simon et Paulette Goddard.

Il se plaint, cependant, de maux de tête et de vertiges. Les contrôles médicaux de routine ne montrent rien ; il s'oppose à des examens sérieux et, le 9 juillet 1937, tombe brutalement dans un profoud coma. Un chirurgien diagnostique une tumeur au cerveau. Il tente une intervention le 11. Gershwin meurt sans avoir repris connaissance.

Le « Robin des Bois » de la musique a vécu : il laisse une empreinte aussi charmante que personnelle et durable dans l'histoire de la musique.

Éric LIPMANN

Bibliographie

M. ARMITAGE dir., *George Gershwin. Man and Legend*, Longmans Green, New York, 1938, repr. en fac-sim. Ayer Company, Salem (N.H.), 1958
M. CLARY, *George Gershwin : une rhapsodie américaine*,

Pygmalion, Paris, 2005
D. EWEN, *George Gershwin : his Journey to Greatness*, Continuum Publ., New York, 1956
A. GAUTHIER, *Gershwin*, Hachette, Paris, 1973
E. JABLONSKI, *Gershwin : a Bibliography*, Doubleday, New York, 1987 ; *Gershwin Remembered*, Timber Press, Portland (Ore.), 1992
D. JEAMBAR, *George Gershwin*, Mazarine, Paris, 1998
A. LACOMBE, *George Gershwin, une chronique de Broadway*, Van de Velde, Paris, 1980
É. LIPMANN, *L'Amérique de George Gershwin*, éd. de Messine, Paris, 1981
« Porgy and Bess », in *L'Avant-scène opéra*, nº 103, 1987
D. ROSENBERG, *Fascinating Rythm : the Collaboration of George and Ira Gershwin*, Dutton, New York, 1991
F. S. DE SANTIS, *Gershwin*, Elite Publ., Bayside (N. Y.), 1987
C. SCHWARTZ, *Gershwin, His Life and His Music*, Bobb-Merril Co., Indianapolis, 1973, rééd. Da Capo, New York, 1979
W. J. SCHNEIDER dir. *The Gershwin Style. New Looks at the Music of George Gershwin*, Oxford Univ. Press, New York, 1999

GERSHWIN IRA (1896-1983)

On crut pendant longtemps qu’il se prénommait Isidore, car son père Moische Gerschowitz écrivait fort mal. Mais Israël Gershwin (né à New York le 6 décembre 1896) devait rendre célèbre son surnom — Ira —, dont la consonance féminine le fit parfois passer pour la sœur de George Gershwin ! Très doué pour les lettres, Ira ne voulut pas profiter du succès de son frère pour se faire un nom, et il commença à écrire sous le pseudonyme d’Arthur Francis, en hommage à son jeune frère Arthur et à sa sœur Frances.

C’est en 1924 que le tandem fut créé, avec la revue *Lady Be Good*. Les frères Gershwin étaient sur le sentier de la gloire. L’association reposait sur deux principes : laisser libre cours à l’imagination sans jamais s’encombrer d’idées préconçues... et ne pas se quitter d’une semelle. Cela supposait une certaine abnégation de la part d’Ira, qui devait se plier aux horaires, la plupart du temps anarchiques, de son frère. George sortait pratiquement toutes les nuits pour jouer du piano à droite et à gauche. L’inspiration pouvait lui venir au cours d’une de ces soirées, en rentrant tard dans la nuit, ou vers deux heures de l’après-midi, heure à laquelle il se réveillait en général. Il notait les thèmes qui lui paraissaient intéressants sur un carnet de croquis. Il fallait donc qu’Ira fût sur le pied de guerre vingt-quatre heures sur vingt-quatre, car il était incapable de lire la moindre note de musique et il devait compter sur son excellente mémoire musicale pour se mettre au travail. Il chantait beaucoup, tout en faisant les cent pas dans son salon, s’arrêtant pour noter une idée et l’essayer aussitôt. Il est rare de voir fonctionner aussi efficacement un tandem comme celui qui était formé par George et

Ira Gershwin. Le premier était un incurable bienheureux ; le second fut, jusqu'à son dernier jour, d'une méfiance atavique, à l'instar des juifs originaires de l'Est, qui ont souvent le bonheur triste et le malheur optimiste. George était d'un dynamisme foudroyant, Ira donna presque toujours une impression d'indolence. Mais, comme tous les paresseux, il était capable de fournir des efforts surhumains lorsqu'il le fallait. Il fut entouré jusqu'à la fin par les soins abusifs de son épouse Leonore, qui l'étouffa d'un amour maternel frustré, puisqu'ils n'eurent jamais d'enfants.

Lorsque les deux inséparables frères vinrent pour la première fois à Hollywood en 1930, après avoir vécu toute leur vie à New York — hormis quelques voyages en Europe —, ils se lancèrent dans le cinéma. De cette époque date *Delicious* (1931), insupportable « navet » qui fit cependant un triomphe. Le 26 décembre 1931, ils présentaient au public de Broadway le plus grand succès personnel d'Ira : *Of Thee I Sing*, pour lequel il reçut la plus haute récompense littéraire possible aux États-Unis, le prix Pulitzer. En cette période troublée de l'histoire, il parvint à faire rire des combines politiques — une première historique ! — sans froisser qui que ce soit, et en amusant tout le monde. Ira a vécu les cinquante dernières années de sa vie dans sa magnifique propriété de Beverly Hills, une maison riche de souvenirs et de la collection de tableaux de son illustre frère. Il meurt à Beverly Hills le 17 août 1983.

Éric LIPMANN

Bibliographie

EWEN, *George Gershwin, a Journey to Greatness*, Henry Holt, New York, 1956 / A. GAUTHIER, *Gershwin*, Hachette, Paris, 1973 / E. JABLONSKI & L. STEWART, *The Gershwin Years*, Doubleday, New

York, 1958
A. LACOMBE, *George Gershwin, une chronique de Broadway*, Francis Van de Velde, Paris, 1980 / É. LIPMANN, *L'Amérique de George Gershwin*, éd. de Messine, Paris, 1981.

GESUALDO CARLO, prince de Venosa (1560 env.-1613)

Le prince de Venosa appartient à l'une des plus anciennes et des plus nobles familles du royaume des Deux-Siciles, remontant au roi normand Roger II. Sa vie tourmentée — qui a inspirè à Anatole France l'une des nouvelles du *Puits de Saint-Claire* est celle d'un grand seigneur de la Renaissance italienne, passionné d'art et de poésie, violent, ombrageux. Marié en 1586 à la belle et ardente Maria d'Avalos, il la tue quatre ans plus tard, de sa propre main semble-t-il, ainsi que son amant Fabrizio Carafa, duc d'Andria : tous les poètes du temps, de Marino au Tasse, composèrent sur ce drame « qui fit pleurer Naples entière » (Le Tasse). Pendant deux ans, Gesualdo se terre dans son château de Venosa, et c'est durant cette réclusion que la musique cesse d'être pour lui un simple passe-temps de dilettante infiniment doué. En 1593, il reparaît à la cour de Ferrare, alors l'un des plus brillants centres artistiques de l'Italie, fréquenté par les poètes (Le Tasse), et par les musiciens de l'Europe entière qui y séjournèrent tour à tour (Obrecht, Lassus, Josquin des Prés, Dowland...). Gesualdo s'y remarie avec Éléonore d'Este et publie ses quatre premiers livres de madrigaux, à cinq voix, déjà très personnels (I et II, 1594 ; III, 1595 ; IV, 1596). C'est la période la plus pacifiée de sa vie. Mais à la mort du duc Alphonse II (1597), Ferrare cesse d'être un foyer artistique ; les artistes s'éloignent. Gesualdo retourne dans ses États du Sud, où il va mener une existence de plus en plus renfermée, peu aimé si ce n'est haï, bizarre et sombre. C'est alors qu'il compose les V^{e} et VI^{e} livres de *Madrigaux*, à cinq voix (1611), les plus pathétiques et les plus fascinants (d'un livre de madrigaux à six voix, il ne reste qu'une seule œuvre). Simultanément, sa vie intérieure se tourne vers un mysticisme violent, dramatique, et il écrit un ensemble d'œuvres religieuses aussi grandioses et aussi pathétiques que ses madrigaux profanes.

Un être « hors du commun », au sens social aussi bien que psychologique. Une personnalité étrange, inquiétante : une sorte de Cenci doublé d'un Maître de Santiago. Une œuvre tombée au milieu du tissu de l'histoire de la musique comme un météore : pas d'antécédents, pas de postérité. Un langage violent, excessif, bouleversant. Une sensibilité baroque — et c'est en cela que Gesualdo tient à son temps — au sens précis où l'on entend ce mot dans l'histoire des arts plastiques : goût du contraste, de l'irrationnel, du mouvant, de l'équivoque. Mais ces caractères, qui sont communs à l'Italie de ces années 1600, sont ici sous-tendus par ceux de l'homme, cette sensibilité authentiquement inquiète, instable, fiévreuse, pathétique. Le baroque n'est ainsi pas seulement pour lui une forme, c'est un langage. En outre, cet artiste baroque est en même temps un grand seigneur, un aristocrate qui ne doit rien à personne, et en tout cas pas au public. En cette époque de mécénat et de profonde intégration de l'art à la vie sociale, lui peut se laisser guider par un individualisme hautain, il a la liberté d'aller où il veut, et jusqu'au bout de la moindre de ses impulsions. Ainsi sa situation sociale, sa personnalité farouche, violente et mélancolique à la fois, et les tendances de l'art italien de ce temps se recoupent et se renforcent pour donner jour à cette œuvre unique en son espèce.

Les poèmes sur lesquels sont construits les madrigaux sont d'inégale valeur ; les plus beaux textes du Tasse y voisinent avec d'insipides versifications. Peu importe ; il suffit à Gesualdo qu'ils puissent lui fournir les quelques mots clés dont il a besoin : *crudele,* *ardente, dolorosa*, et surtout : *morire, morte*, et les paires : *amarti o morire* (« t'aimer ou mourir »)... Dans un contexte musical mouvant, révolutionnaire par son chromatisme ou ses dissonances, ces mots déclenchent aussitôt des modulations imprévisibles, des cadences étranges, des contrastes inouïs, des conclusions inattendues, qui apparaissent et s'évanouissent en une harmonie perpétuellement équivoque et instable. Un madrigal comme le *Moro, lasso, al mio duolo* du VI^e^ livre apparaît ainsi comme une œuvre totalement hors du temps, hors de la trame historique, hors de l'évolution des styles et de l'harmonie. Parmi les textes liturgiques, nulle surprise à voir Gesualdo s'attacher par prédilection aux plus pathétiques, ceux de la semaine sainte en particulier. Le *O vos omnes* (déjà traité si dramatiquement par Victoria) ou l'*Ave dulcissima Maria* sont parmi les pages les plus extraordinaires que la foi ait jamais inspirées à un musicien.

Philippe BEAUSSANT

GETZ STAN (1927-1991)

Dans les années1960, la bossa-nova a fait de Stan Getz une vedette commerciale de renommée mondiale. Et les amateurs de s'irriter. Peut-on obtenir cette popularité quasi universelle sans s'abandonner aux pires facilités, sans renier l'esprit même du jazz ? Oubliés l'instrumentiste d'exception, le maître des couleurs sonores, le styliste parfait. Une succession d'aventures musicales, dédiées tour à tour à des cénacles d'initiés ou aux foules innombrables, déroule un parcours quelque peu chaotique : Stan Getz offre une image brouillée à la postérité.

Stanley Gayetzby, de son véritable nom, naît à Philadelphie le 2 février 1927. À New York, où sa famille se fixe au début des années1930, il étudie d'abord le basson et la contrebasse avant de se consacrer au saxophone. Il a quinze ans quand il fait ses débuts professionnels dans l'orchestre de Dick « Stinky » Rogers. Suivent de premiers engagements dans les formations de Jack Teagarden, Dale Jones et Bob Chesterton. Il est ensuite appelé par Randy Brooks, Buddy Morrow, Herbie Fields et, surtout, après 1944, par Stan Kenton, Jimmy Dorsey et Benny Goodman. En 1947, il réalise son premier disque avec des boppers de la stature de Max Roach. Cette même année, il quitte la côte est pour la Californie. Il y travaille avec Butch Stone, s'associe avec le vibraphoniste Joe Garland et forme son propre trio au Swing Club de Hollywood. À cette époque, il joue aussi dans un orchestre de mambo dirigé par le trompettiste Tony de Carlo, qui se produit *Chez Pontrelli*, un dancing de Los Angeles. La formation présente l'originalité d'offrir quatre saxophones ténors solistes (Stan Getz, Herbie Stewart, Zoot

Sims et Jimmy Giuffre, ce dernier étant responsable des arrangements) que l'on ne tardera pas à surnommer The Four Brothers. Après l'expressionnisme et l'éclatement des formules rythmiques qui viennent de triompher avec Charlie Parker, c'est le retour à un jazz feutré, « paresseux », qui se réclame avant tout du lyrisme pudique et de la nostalgie mélodique de Lester Young. Woody Herman, qui constitue alors son deuxième « troupeau », appelle les trois premiers Brothers. Jimmy Giuffre, bien que non engagé, écrit pour lui *Four Brothers* (1947), où le rôle du quatrième frère est ici tenu par Serge Chaloff (saxophone baryton). Enregistré cette même année, ce morceau est l'évident manifeste d'une nouvelle esthétique faite de mouvances vaporeuses et de nonchalance féline. En 1948, Stan Getz grave ce qui est probablement son chef-d'œuvre, une somptueuse improvisation sur le thème de *Early Autumn*. Celui que l'on surnomme maintenant « The Sound » y révèle une sonorité aérienne, une fluidité détimbrée mais chaleureuse dont on tentera très vite d'imiter le charme suggestif. En 1949, après avoir quitté Woody Herman, il fonde un quartette avec le pianiste Al Haig, qui sera ultérieurement remplacé par Horace Silver. Son style évolue alors de manière très sensible : tempos enlevés, swing affirmé, sonorité virile, architecture solide, improvisations débridées. Le maître du jazz cool aurait-il malgré tout assimilé les leçons de Charlie Parker ? John Coltrane, qui reconnaissait sa dette envers lui, n'en doutait pas.

Il se produit en Scandinavie (1951) et participe aux tournées du Jazz At the Philharmonic de Norman Granz (1952). L'usage de l'héroïne interrompt malheureusement sa carrière. Après un hold-up dans un drugstore de Seattle (1954), il séjourne six mois en centre pénitentiaire, tente de se suicider et arrête de jouer. De 1958 à 1961, il se fixe en Scandinavie, travaille en Europe, voyage en Afrique. Quand il retourne aux États-Unis, en 1961, il est déjà oublié. Il rejoue avec Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Chet Baker et Gerry Mulligan ; il enregistre en 1962 *Focus* — album favorablement accueilli par la critique de jazz bien qu'il y soit accompagné par un orchestre de cordes. Mais déjà il se tourne vers d'autres horizons. Le guitariste Charlie Byrd grave avec lui des thèmes de bossa-nova. Leur premier disque (*Jazz Samba*) est l'une des plus fortes ventes de l'histoire du jazz. Pendant plusieurs années, Stan Getz exploite cette veine brésilienne avec des standards « insubmersibles » comme *Desafinado, Samba de una nota* ou *The Girl from Ipanema,* en compagnie de João et Astrud Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfa, ou avec ses propres formations dans lesquelles il sait attirer d'excellents musiciens comme Gary Burton (vibraphone), Steve Swallow (basse) ou Roy Haynes (batterie). Dès 1965, cependant, sa lassitude devant cet univers trop lisse et convenu devient perceptible. On voit réapparaître un style plus dynamique où percent des influences libertaires (concert à l'Olympia en 1969). Cela n'empêchera pas le retour sporadique de périodes sucrées, mais on assiste alors au démarrage d'une véritable troisième carrière. À la fin de 1970, il constitue un groupe avec René Thomas, Eddy Louiss et Bernard Lubat. Il s'entoure de partenaires de valeur (Chick Corea, Stanley Clarke, Tony Williams, Airto Moreira, Ron Carter ou Jack DeJohnette), affectionne les pianistes (Jimmy Rowles, Albert Dailey, Joanne Brackeen, Andy Laverne, Lou Levy, Jim McNeely, Kenny Barron) ou s'associe encore avec des vedettes du rock (Carlos Santana, Huey Lewis). Il constitue son dernier quartette en 1988, avec Larry Willis (piano), Anthony Cox (basse) et Terri Lyne Carrington (batterie). En 1990, il grave un dernier album avec la chanteuse américaine Abbey Lincoln et le fidèle pianiste Kenny Barron.

Le style de Stan Getz est fait d'influences contradictoires qui dominent l'une après l'autre chacune de ses périodes créatrices :

détachement de Lester Young, rondeur de Coleman Hawkins, exaspération de Charlie Parker. Il a beaucoup été accusé — rançon de son spectaculaire succès — de n'être qu'un esthète superficiel et décoratif. S'il est vrai que son jeu ne traduit que rarement une réelle intensité émotionnelle, il faut reconnaître en lui un remarquable technicien, un coloriste rarement égalé et, surtout, un véritable poète.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Early Autumn, avec Woody Herman (1948) ; *Yesterdays* (1950) ; *Dark Eyes*, avec Dizzy Gillespie (1956) ; *Focus* (1961) ; *Desafinado* (1962) ; *Summertime* (1964) ; *Night and Day*, avec Bill Evans (1964) ; *Sweet Rain*, (1967) ; *The Peacocks*, avec Jimmy Rowles (1975) ; *Stan's Blues* (1977) ; *Live At Montmartre* (1977) ; *Falling in Love* (1986) ; *It Don't Mean A Thing*, avec Helen Merrill (1989).

GHEORGHIU ANGELA (1965-)

Une rare beauté, un art du chant accompli et un tempérament de feu lui ont permis d'inscrire son nom parmi ceux des sopranos les plus marquantes de sa génération. La chanteuse roumaine Angela Gheorghiu était déjà une vedette avant que la romance de ses amours avec le jeune et brillant ténor français Roberto Alagna, tout juste happé par la gloire après des débuts modestes et de douloureuses épreuves dans sa vie privée, ne fasse palpiter le cœur des foules. Le couple, dès lors abonné aux couvertures des magazines, orchestre avec maestria la médiatisation de son intimité et l'organisation d'une vie professionnelle désormais commune pour l'essentiel.

Angela Burlacu (Gheorghiu est le nom du premier mari de la cantatrice) naît le 7 septembre 1965 à Adjud, petite ville du *judet* (« département ») de Vrancea, en Moldavie roumaine. À l'âge de quatorze ans, elle entre au lycée Georges-Enesco de Bucarest, où elle s'initie à l'art dramatique, à la danse et au piano, ainsi qu'au chant, avec la remarquable Mia Barbu. Elle poursuit ses études à l'Académie de musique de Bucarest, où elle travaille avec Arta Florescu, qui avait également été le mentor d'une autre soprano d'origine roumaine, Julia Varady. En 1990, Angela Gheorghiu fait ses premiers pas sur une scène lyrique à l'Opéra de Cluj-Napoca, sous les traits de Mimì (*La Bohème* de Puccini). En 1992, elle remporte à Vienne le Concours international du Belvédère. La même année, elle effectue ses débuts internationaux au Covent Garden de Londres, en incarnant Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart) puis Mimì, rôle qui lui vaut d'être pour la première fois la partenaire de Roberto Alagna. La prestigieuse scène londonienne fera ensuite appel à elle pour plusieurs emplois : Liù (*Turandot* de Puccini), Micaëla (*Carmen* de Bizet) et la rare Nina de *Chérubin* de Massenet. La Staatsoper de Vienne l'invite, toujours en 1992, pour Adina (*L'Elisir d'amore* de Donizetti), Mimì et Nannetta (*Falstaff* de Verdi). Elle se produit pour la première fois au Metropolitan Opera de New York le 4 décembre 1993, dans Mimì, personnage dont elle se fait une véritable spécialité. Vocalement et par son éblouissante présence scénique, l'interprétation qu'elle donne de Violetta (*La Traviata* de Verdi) en 1994 au Covent Garden, sous la direction de Georg Solti, va la révéler au monde entier. La production est en effet enregistrée sur le vif par la firme Decca, et le public international découvre alors une plastique hollywoodienne, un timbre enjôleur et une nature flamboyante qui brûle les planches.

Angela Gheorghiu divorce de son premier mari. Elle épouse le 26 avril 1996 Roberto Alagna de manière on ne peut plus romantique : le mariage de Mimì et de Rodolfo, comme l'annonce l'administrateur général Joseph Volpe devant le rideau de scène, a été célébré par le maire de New York, Rudolph Giuliani, dans les coulisses du Metropolitan Opera, juste avant le très lacrymal dernier acte de *La Bohème* où ils sont tous deux sous les feux des projecteurs. Désormais, la carrière des deux artistes, choyés tant par la presse que par la télévision, se fera essentiellement en couple. L'étendue de leur popularité sur scène comme au disque les amènera parfois à formuler des exigences artistiques et financières jugées déraisonnables par nombre de professionnels. Les frictions avec le milieu musical et la critique – comme celle qui conduira le Metropolitan Opera de New York à annuler en 1998 leur participation à un projet de *Traviata* – sont donc fréquentes. Mais le succès ne se dément pas. Angela Gheorghiu est, avec Roberto Alagna, la vedette du film que Benoît Jacquot consacre en 2000 à

Tosca de Puccini. Le plus souvent en compagnie de son époux, elle s'illustre dans les interprétations de Liù, Micaëla, Adina, Violetta, Marguerite (*Faust* de Gounod), Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), Amelia (*Simon Boccanegra* de Verdi), Charlotte (*Werther* de Massenet), du rôle-titre de *Manon* de Massenet, de Suzel (*L'Amico Fritz* de Mascagni), Magda (*La Rondine* de Puccini). Le 4 septembre 2007, Angela Gheorghiu et Roberto Alagna ont créé à l'Opéra de Marseille l'opéra-comique *Marius et Fanny* de Vladimir Cosma.

La discographie de la diva et de son époux – déjà bien fournie en duos tirés des ouvrages les plus divers – réunit les deux voix dans *La Bohème* sous la direction de Riccardo Chailly (1998), *Roméo et Juliette* sous la baguette de Michel Plasson (1995), *Werther* (1998) ainsi que, de Puccini, *La Rondine* (1996), *Le Villi* et *Le Triptyque – Il Tabarro, Suor Angelica* et *Gianni Schicchi* – conduits par Antonio Pappano (1996). Tous deux participent également à l'un des *Requiem* de Verdi que signe Claudio Abbado avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (2001). Elle ose même – au disque, avec Michel Plasson en 2002, pas à la scène – interpréter le rôle-titre de *Carmen,* que l'on confie de nos jours plus volontiers à une mezzo-soprano. L'idylle, étalée avec complaisance, ne prétend sans doute pas à l'immortalité. Le talent et la présence passionnée d'Angela Gheorghiu méritent en revanche de rester dans les mémoires.

Pierre BRETON

GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)

Le Bulgare Nicolai Ghiaurov est considéré comme l'une des plus grandes basses du xx^e^ siècle. Avec son compatriote Boris Christoff, il a contribué à bâtir la légende des voix bulgares tout en s'imposant dans le répertoire italien, notamment dans les opéras de Verdi, dont il a marqué les principaux rôles.

Né dans le sud de la Bulgarie, à Lydjene, près de Velimgrad, le 13 septembre 1929, Ghiaurov commence à chanter à l'église locale, où son père est sacristain. Il découvre réellement sa voix pendant son service militaire en faisant travailler un chœur militaire qu'il a formé. Un officier le remarque et le présente à Cristo Brambarov, l'un des principaux chanteurs de l'Opéra de Sofia, également professeur à l'Académie de musique de Sofia. Celui-ci le prend dans sa classe à partir de 1949. Le jeune homme travaille également le piano et le violon ainsi que la composition en privé avec le compositeur aveugle Petko Stainov. Puis il va se perfectionner au Conservatoire Tchaïkovski à Moscou (1950-1955). En 1955, il débute à l'Opéra de Sofia, dans Don Basilio (*Le Barbier de Séville* de Rossini) et remporte la même année le Concours international de chant de Paris.

Ghiaurov est engagé presque aussitôt par les plus grandes scènes lyriques internationales : en 1957, il chante au Bolchoï de Moscou (Méphistophélès dans *Faust* de Gounod et Pimène dans *Boris Godounov* de Moussorgski) et à l'Opéra de Vienne (Ramfis dans *Aïda* de Verdi), en 1959 à la Scala de Milan (Varlaam dans *Boris*

Godounov), en 1961 aux Arènes de Vérone, en 1962 au Covent Garden de Londres (Padre Guardiano dans *La Force du destin* de Verdi), en 1963 à l'Opéra de Paris (Philippe ll dans *Don Carlos*) et à l'Opéra de Chicago, en 1965 au Metropolitan Opera de New York (Méphistophélès). Il se fixe en Italie en 1959 et l'essentiel de sa carrière se déroule en Europe occidentale et aux États-Unis. En 1965, au festival de Salzbourg, sous la direction de Herbert von Karajan, il aborde le rôle-titre de *Boris Godounov*, dont il devient l'un des interprètes historiques après Chaliapine et Boris Christoff. À l'Opéra de Paris, il se produit à nouveau en 1974, dans *Don Quichotte* de Massenet, en 1975 dans *Faust*, puis dans *Simon Boccanegra* de Verdi (Jacopo Fiesco) et en 1978 dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Sénèque). Après avoir été marié à la pianiste Zlatina Michakova, il épouse en 1981 la soprano Mirella Freni, avec qui il a souvent partagé la scène. Demandé par les plus grands chefs d'orchestre (Karajan, Solti, Giulini, Abbado, Muti, Levine...), il mène une carrière durable grâce à une technique vocale exceptionnelle qui lui permet de chanter encore en 1996 Colline dans *La Bohème* de Puccini à Turin, pour le centenaire de la création de l'ouvrage, et Sparafucile dans *Rigoletto* de Verdi pour ses adieux au Met. En une trentaine d'années, Nicolai Ghiaurov aura participé à 81 représentations (dix rôles) sur la première scène lyrique américaine et à 227 spectacles à l'Opéra de Vienne. Quelques mois avant sa disparition, il chantait encore le rôle de ses débuts – Don Basilio – à la Fenice de Venise et Ramfis à l'Opéra de Monte-Carlo. ll meurt à Modène le 2 juin 2004.

Sa voix de basse chantante possédait une puissance et un brillant naturellement adaptés au répertoire russe. Mais le legato et la souplesse de sa technique en ont fait l'une des plus grandes basses verdiennes de son temps. Au fil des années, un certain vibrato avait quelque peu alourdi cette flexibilité exemplaire, mais sa maîtrise musicale lui a toujours permis de tirer le meilleur parti de sa voix à chaque moment de sa carrière. Parmi les autres rôles dans lesquels il s'est imposé figurent Don Giovanni, Zaccaria (*Nabucco*), le rôle-titre de *Mefistofele* (Boito), Ivan Khovanski et Dossiféï (*Khovanchtchina* de Moussorgski), Créon (*Médée* de Cherubini), Grémine (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), Ivan Soussanine (*Une vie pour le tsar* de Glinka), Galitski et Kontchak (*Le Prince Igor* de Borodine) ; mais Ghiaurov est toujours resté à l'écart du répertoire germanique.

Alain PÂRIS

GIARDINI FELICE (1716-1796)

Le violoniste et compositeur italien Felice Giardini (Felice de Giardini ou Felice Degiardino), né le 12 avril 1716 à Turin, est, avec Jean-Chrétien Bach, Karl Friedrich Abel et Johann Christian Fischer, un des principaux représentants du style galant. Felice Gardini a par ailleurs laissé une empreinte profonde sur la musique anglaise du XVIIIe siècle.

Choriste à la cathédrale de Milan, Felice Giardini étudie le chant, la composition et le clavecin. Il prend ensuite des cours de violon à Turin auprès du célèbre violoniste Giovanni Battista Somis. Musicien dans un orchestre d’opéra à Rome puis au San Carlo de Naples, il improvise souvent des cadences au violon à la fin des arias, liberté qui lui vaudra, comme il le déclarera à Charles Burney, de recevoir une claque, donnée par le compositeur Niccolò Jommelli. Il se produit en tournée en Allemagne en 1748 et arrive en Angleterre vers 1750. Il fait sensation grâce à son jeu brillant et sa popularité atteint des sommets.

Giardini passera la majeure partie de sa vie à Londres, où il travaillera comme compositeur, violoniste, maître de musique et chef d’orchestre de l’Opéra-Italien pendant trente ans. Après avoir quitté Londres vers 1792, il gagne la Russie. Il mourra à Moscou, dans la misère, le 8 juin (nouveau style ; 28 mai ancien style) 1796.

Influencé par l’école de Mannheim, Giardini a surtout composé des pièces de musique de chambre. De 1751 à 1790, il a publié plus de trente recueils de musique instrumentale comprenant des sonates pour violon, pour clavecin avec violon et flûte, des trios (dont six pour guitare, violon et piano, opus 18, 1775), des quatuors, des quintettes, six concertos pour violon (opus 15, 1771-1772). Il a également composé des operas seria, des pasticcios et, en collaboration avec Charles Avison, un oratorio, *Ruth* (1763).

E.U.

GIBB MAURICE (1949-2003)

Musicien et arrangeur du groupe de pop les Bee Gees. Avec Robin, son frère jumeau, et leur aîné Barry, Maurice forme en 1962 en Australie, où la famille s’est installée, I’un des groupes de pop music les plus célèbres des années 1960. Robert Stigwood, leur agent, les fait venir en Grande-Bretagne où, *Massachusetts* (1967) ou *I Started A Joke* (1969) posent le trio en concurrent des Beach Boys ou des Beatles. Mais le double album *Odessa* (1969), où se mêlent folk, classique et pop, est un échec commercial. Les Bee Gees acquièrent une énorme notoriété en 1977 avec le film *Saturday Night Fever* de John Badham, produit par Robert Stigwood, dont ils signent la musique. La même veine disco inspirera la suite, *Stayin’ Alive* (Sylvester Stallone, 1983), après I’insuccès de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (Michael Schultz, 1978), où les trois frères se retrouvent à l’écran.

E.U.

GIBBONS ORLANDO (1583-1625)

Compositeur anglais le plus proche (en son temps) de William Byrd par la diversité de sa production. Gibbons naît à Oxford dans une famille de musiciens qui choisit son prénom en hommage à Lassus. Admis à douze ans dans le chœur de King’s College, organiste à la chapelle royale dès 1605, virginaliste privé de Jacques Ier en 1619, organiste de l’abbaye de Westminster en 1623, il meurt prématurément deux ans plus tard à Canterbury, où la cour s’est rendue pour accueillir Henriette de France, épouse du nouveau roi Charles Ier. Anglican convaincu, Gibbons destina toute sa musique d’église au culte réformé ; il excelle aussi bien dans le geure polyphonique du « full anthem » (ainsi son célèbre *Hosanna to the Son of David*) que dans celui, plus moderne, inspiré du style concertant et faisant appel à des solistes, à un chœur, à un orgue et à des violes, du « verse anthem » (ainsi son extraordinaire *This Is the Record of John*, sur des versets de l’évangile de Jean). En ce domaine, mais aussi dans celui du madrigal (vingt-cinq pièces à cinq voix parues en 1612), il fut sensible à l’exemple italien. En musique instrumentale, il cultiva avec bonheur le virginal et l’orgue (une cinquantaine de pièces) ; mais c’est surtout sa musique de chambre pour violes qui fait de lui l’égal des plus grands. De ses trente-sept compositions à trois, quatre, cinq ou six voix, certaines, comme les fantaisies à quatre ou le premier « in nomine » à cinq, dépassent même les plus grands chefs-d’œuvre de Byrd. Il a laissé également, avec le madrigal *Le Cygne d’argent* (*The Silver Swan*), une des plus belles mélodies de tous les temps.

Marc VIGNAL

GIELEN MICHAEL (1927-)

Profondément engagé dans la vie musicale de son temps, le chef d'orchestre et compositeur Michael Gielen est l'un des artistes les plus complets de sa génération.

Michael Andreas Gielen, autrichien d'origine allemande, naît le 20 juillet 1927 à Dresde ; son père est le scénographe Josef Gielen ; il est le neveu du pianiste et compositeur Eduard Steuermann, élève de Ferruccio Busoni et disciple d'Arnold Schönberg. Fuyant les persécutions nazies, la famille Gielen, d'origine juive polonaise, s'établit en 1940 à Buenos Aires, où Michael étudie en privé, de 1942 à 1947, avec Erwin Leuchter (composition) et Rita Kurzmann-Leuchter (piano). Il est chef d'orchestre assistant et pianiste accompagnateur au Teatro Colón de Buenos Aires (1947-1950), où il travaille au côté des plus grands chefs, au premier rang desquels Wilhelm Furtwängler et Karl Böhm. De cette formation exceptionnelle, il retire un enseignement précieux et des contacts qui facilitent son retour en Europe.

Répétiteur de 1950 à 1958 à la Staatsoper de Vienne, où il est chef d'orchestre de 1954 à 1960, Gielen, qui s'attache à promouvoir les compositeurs de son temps, n'en oublie pas pour autant qu'un grand chef doit se nourrir de tous les styles et éviter de se spécialiser trop rapidement. Prônant le respect absolu de la partition, il se soumet totalement à la volonté du compositeur, une position qui n'est nullement dévalorisante, car il est plus facile de se laisser aller à une libre interprétation que d'essayer d'aller au plus profond de l'œuvre.

Gielen profite de son séjour à Vienne pour étudier en privé l'analyse musicale avec Josef Polnauer (1950-1953). Ne pouvant mener de front trois carrières différentes, il renonce définitivement à celle de pianiste sans abandonner ses ambitions de compositeur. Il avoue, avec ironie et humilité : « Je suis un chef d'orchestre qui compose et non pas, comme mon voisin et ami Pierre Boulez, un compositeur qui dirige. » Défenseur acharné de la musique du xx^{e} siècle et de la création, il a lui-même signé plusieurs partitions, toujours longuement élaborées. Ses premières œuvres sont fortement influencées par la seconde école de Vienne. Ainsi, les *Vier Gedichte von Stefan George*, pour chœur mixte et dix-neuf instruments (1955-1958), se réclament du sérialisme et rappellent à la fois Webern, par leur harmonie, et les *Vier Lieder*, opus 22, de Schönberg, par leur orchestration. Les *Variationen*, pour quarante instruments (1959), qui prennent pour thème une série atonale, sont très proches de Schönberg par l'esprit et le style : la structure de ces variations ainsi que leurs couleurs orchestrales affirment sans ambiguïté leur filiation viennoise (on retrouve dans la conclusion de cette partition le thème qui en fait l'introduction). Gielen achève en 1963 *Ein Tag tritt hervor*, une cantate sur un poème de Pablo Neruda, pour voix de soprano, alto, ténor, basse et récitant, très ambitieuse sur le plan de la structure et de l'orchestration : il mêle aux voix un important dispositif orchestral qui comprend notamment des cordes, des percussions, des ondes Martenot, un vibraphone, un marimba, toute la famille des clarinettes, un harmonium, un piano, une guitare électrique, une harpe...

Mais, si le sérialisme est toujours d'actualité, il n'est pas la seule force qui domine la musique des années 1960. Comme beaucoup de compositeurs de sa génération, Gielen décide alors de s'écarter de la rigueur de ce principe de composition et de s'intéresser aux potentialités de l'électronique, qu'il adopte dans *Die Glocken sind* *auf falscher Spur* (1969), ensemble de mélodrames et d'interludes sur des poèmes de Hans Arp. *Einige Schwierigkeiten bei der Überwindung der Angst*, pour orchestre (1976), est fondé sur un montage parlé de *Über den Bergen*, extrait du *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno ; pour Gielen, il s'agit « d'une musique sur la musique », dont le rythme passe sans cesse de la valse à la marche, hommage ironique à deux formes emblématiques de l'Empire austro-hongrois. *Pflicht und Neigung*, pour petit orchestre et bande magnétique, est créé en 1989. Se consacrant essentiellement à la direction d'orchestre, Michael Gielen compose peu. Citons encore la *Sonate pour violoncelle seul « Weitblick »* (1991) et *Klavierstück in sieben Sätzen*, pour piano préparé et bande magnétique (2001).

Gielen est notamment directeur général de la musique à Francfort (1977-1987), premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. (1978-1980), chef permanent de l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden (1986-1999), premier chef invité du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et de la Deutsche Staatsoper de Berlin depuis 1999. En 1995, il fait ses débuts au festival de Salzbourg en dirigeant *Lulu* d'Alban Berg.

À Darmstadt, à Donaueschingen, à Hambourg, à l'Opéra de Cologne ou à la tête de l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden, Michael Gielen n'a jamais ménagé son soutien à ses pairs, dirigeant d'innombrables créations, souvent aussi retentissantes que périlleuses, au premier rang desquelles celles de *Carré* de Karlheinz Stockhausen (aux côtés du compositeur, de Mauricio Kagel et d'Andrzej Markowski, 1960), de l'opéra *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann (Opéra de Cologne, 1965) et du *Requiem* de György Ligeti (1965). À celles-ci s'ajoutent d'autres premières mondiales : *Allelujah I* de Luciano Berio (1957), *Sezioni* de Franco Donatoni (1962), *Tombeau* de Luis de Pablo (1963), *Mixtur* de Stockhausen (première version, 1965), *D'un opéra de voyage* de Betsy Jolas (1967), *Ramifications* de Ligeti (première version, 1969), *Canticum graduum* de Henryk Mikolaj Górecki (1969), *Requiem für einen jungen Dichter* de Zimmermann (1969), *Namo* d'Isang Yun (1971), *Klangschatten : mein Saitenspiel* d'Helmut Lachenmann (1972), *Inner Light 3* de Jonathan Harvey (1976), *Troisième Symphonie* de Wolfgang Rihm (1979), *Ata* de Iannis Xenakis (1988), *Dramatic scenes from « Orpheus » I* de Hans Werner Henze (1982), *Sinfonie X* de Dieter Schnebel (1992).

Michael Gielen publie ses Mémoires, *Unbedingt Musik*, en 2005. Le souci constant qu'il manifeste d'être au plus près de l'œuvre a fait dire à Zimmermann : « Le chef peut-il s'identifier totalement à l'œuvre ? Pour cette question, l'idéal serait que le chef d'orchestre Gielen cède le pas au compositeur Gielen. » Et si c'était l'expérience de sa propre création qui l'avait conduit au plus près des œuvres de ses contemporains ?

Juliette GARRIGUES

GIESEKING WALTER WILHELM (1895-1956)

Pianiste allemand né le 5 novembre 1895 à Lyon, mort le 26 octobre 1956 à Londres.

Né en France de parents allemands, Walter Gieseking commence à étudier au Conservatoire municipal d'Hanovre en 1911 et fait ses débuts en 1913. Pendant la Première Guerre mondiale, il rejoint la fanfare de son régiment dans l'armée allemande. À partir du début des années 1920, il fait de nombreuses tournées en Europe et aux États-Unis. Accusé de collaboration avec le régime nazi, il fait l'objet de vives controverses après la Seconde Guerre mondiale. Son récital prévu à New York en 1949 est annulé suite à une violente manifestation. Acquitté de toute collaboration par un tribunal allié en Allemagne, il réussit à faire une tournée aux États-Unis en 1953. Gravement blessé dans un accident de la circulation en Allemagne en 1955, il reprend brièvement ses concerts avant de mourir en 1956.

Gieseking est connu pour ses interprétations de compositeurs classiques (Domenico Scarlatti, Mozart, Beethoven), romantiques et du début du xx^{e} siècle (Claude Debussy, Maurice Ravel). Il possède par ailleurs une maîtrise indiscutée de la technique de pédale. Parmi ses compositions figurent diverses variations et une sonate pour flûte et piano.

E.U.

GIGLI BENIAMINO (1890-1957)

Caruso, seul, pourrait disputer à Beniamino Gigli la palme de ténor italien emblématique du xx^{e} siècle. Ce chanteur-né, au timbre melliflu, aura, durant quarante ans, tenu sous son charme spontané l’Ancien et le Nouveau Monde. Son domaine d’élection se confond avec la mouvance puccinienne et vériste, de *La Bohème* et de *Tosca* de Puccini à *Andrea Chénier* d’Umberto Giordano ou à *Mefistofele* d’Arrigo Boito et aux autres productions de Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo ou Francesco Cilea. Son répertoire incluait aussi bien Donizetti que Verdi, et s’étendait aux emplois français comme au *Lohengrin* de Wagner. Ses disques innombrables laissent entendre un timbre solaire et une santé vocale de jeune premier qu’il réussira à préserver durant toute sa carrière. Un tel bonheur de chanter, une émission d’un équilibre si parfait, une fraîcheur de timbre si constante font de Gigli un véritable miracle vocal. L’artiste n’écoute certes que son instinct, mais l’intégrité de ses moyens purement vocaux rachète par avance ce sentimentalisme auquel l’époque l’incite souvent à se laisser aller et qui ne contribua pas peu à sa popularité. Né à Recanati, près d’Ancône, le 20 mars 1890, Beniamino Gigli est mort à Rome, le 30 novembre 1957.

Jean CABOURG

GILLES JEAN (1669-1705)

Né à Tarascon, Gilles est d'abord enfant de chœur à la cathédrale d'Aix-en-Provence dont la maîtrise est dirigée par Guillaume Poitevin ; il lui succède en 1693. En 1695, il quitte Aix pour Agde, où il remplit les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale. En 1697, grâce à l'appui de Monseigneur de Bertier, évêque de Rieux, il est nommé maître de chapelle à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse ; lors de son séjour dans cette ville, il compose sa *Messe de Requiem* et demande par testament au chapitre de la faire chanter à ses funérailles, pour le repos de son âme. Il meurt prématurément à Avignon. Selon sa volonté, la *Messe de Requiem* est exécutée pour la première fois, lors de ses obsèques, sous la direction de son ami André Campra, qui va contribuer à la faire connaître. Très célèbre durant tout le XVIIIe siècle, la *Messe* est notamment exécutée aux obsèques de Jean-Philippe Rameau (1764) — par cent quatre-vingts musiciens « symphonistes et chanteurs », appartenant à l'Académie royale de musique, à la Musique du roi et à diverses églises — et pour le service funèbre de Louis XV (1774), par les musiciens ordinaires de la Chapelle du roi.

Différents manuscrits de la *Messe de Requiem* existent dans les bibliothèques parisiennes, en particulier le matériel complet utilisé lors des obsèques de Rameau (bibliothèque du Conservatoire). Selon une coutume fréquente au XVIIe siècle et au début du XVIIIe, les partitions ne mentionnent pas le détail de l'orchestration, mais seulement les grandes lignes. Une belle version moderne de la partition d'orchestre, basée sur la confrontation des divers manuscrits, a été établie par l'abbé Jean Prim et Laurence Boulay ;

fidèle à l’écriture instrumentale de l’époque, cette version met en valeur la puissance d’expression, la gravité, la noble beauté de cette œuvre exceptionnelle.

Outre la *Messe de Requiem*, on conserve de Jean Gilles les manuscrits de cinq *Motets à grand chœur et symphonie*, dix *Motets pour voix seule* et trois *Psaumes*.

Nicole LACHARTRE

GILLESPIE DIZZY (1917-1993)

Introduction

Boris Vian en était resté ébahi, sidéré par « la sûreté diabolique de ses attaques, son sens infaillible de l’harmonie, la pureté d’une sonorité un peu sèche mais claire et timbrée, la complexité ahurissante et vertigineuse de ses phrases ». Père fondateur du bop certes, Dizzy Gillespie en a surtout été le tonitruant ambassadeur. Comment résister à cet extraterrestre, embusqué derrière lunettes et béret pour mieux faire jaillir d’une improbable trompette coudée vers les étoiles les plus stupéfiantes fusées sonores ? Comment résister à l’explosive bête de scène, digne fils de Louis Armstrong et de Cab Calloway, dont les joues pouvaient tripler de volume ? C’est ainsi que l’on gagne son surnom : Dizzy, le Dingue.

• Le temps du be-bop

John Birks Gillespie naît le 21 octobre 1917 à Cheraw, en Californie du Sud, dans une famille nombreuse de musiciens amateurs. Après avoir essayé le trombone, il commence l’étude de la trompette à l’âge de quinze ans. En 1937, le foyer se fixe à Philadelphie. C’est dans cette ville qu’il fait ses débuts professionnels, dans l’orchestre de Frank Fairfax, au côté de Charlie Shavers. Quelques mois plus tard, il remplace son idole, Roy Eldridge, dans l’ensemble de Teddy Hill au Savoy Ballroom de Harlem et participe avec lui à une tournée européenne. En 1939, il entre chez Cab Calloway et devient, en compagnie de Chu Berry et de Cozy Cole, l’un des principaux solistes de la formation. À la suite d’une rixe, il la quitte en 1941. Dizzy Gillespie écrit alors des arrangements pour Jimmy Dorsey et travaille dans les orchestres de Benny Carter, Charlie Barnet, Les Hite et Lucky Millinder. Il a fréquemment pour partenaires Ella Fitzgerald, Kenny Clarke et Thelonious Monk.

C’est en 1943 qu’il entre dans la formation d’Earl Hines, où il rencontre Sarah Vaughan, Billy Eckstine et, surtout, Charlie Parker. Cette année-là – qui compte aussi un court séjour chez Duke Ellington –, il participe activement à la naissance du style bop dans ces cabarets de la 52^{e} Rue (Onyx Club, Three Deuces ou Minton’s Playhouse) qui accueillent avec lui Charlie Parker, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian, Bud Powell et Max Roach pour de légendaires jam-sessions. Dès l’année suivante, il forme un petit ensemble où l’on retrouve Don Byas, George Wallington, Oscar Pettiford et Max Roach. La revue *Esquire* lui décerne en 1944 le titre de New Star of the Year, alors qu’il prend la direction de l’orchestre de Billy Eckstine. En 1945, les disques qu’il réalise en tant que soliste – malgré la bataille du be-bop qui fait rage et une critique très divisée – font impression et commencent à lui valoir de premiers imitateurs. Il fonde enfin, en 1946, son premier grand orchestre, avec Milt Jackson, John Lewis, Al McKibbon, Kenny Clarke et un percussionniste cubain, Chano Pozo. Paul Gonsalves et John Coltrane ne dédaigneront pas de rejoindre une formation qui sait mêler rythmes afro-cubains, complexité harmonique et audaces thématiques dans des arrangements qui, outre la signature du leader, portent celles de Tadd Dameron, Walter Gil Fuller, John Lewis et George Russell. L’orchestre voyage beaucoup, de Carnegie Hall à la salle Pleyel (Paris, 1948). Dizzy Gillespie, virtuose du scat comme de la trompette, en est l’âme turbulente jusqu’en 1950, date de sa dissolution.

• Une seconde carrière

Une période de relatif oubli s’instaure. Il travaille avec Stan Kenton, anime de multiples petites formations, fonde à Detroit une maison de disques (Dee Gee) qui sera plus tard rachetée par Savoy, participe aux tournées du Jazz At The Philharmonic, enseigne à la Lenox School of Jazz, dans le Massachusetts (1953). C’est à cette époque qu’il adopte cette étrange trompette coudée qui fera désormais partie du personnage. En 1956, il crée, avec le soutien du Département d’État, un grand orchestre qui, sous la direction musicale de Quincy Jones, effectue de nombreuses tournées internationales. Il retrouve enfin les faveurs du public en triomphant au festival de Newport de 1957.

S’ouvre alors une véritable seconde carrière, essentiellement en petites formations, avec des partenaires comme Benny Golson, Benny Carter, Stan Getz, Sonny Rollins, Sonny Stitt ou le groupe vocal français Les Double Six. Il y conserve toujours le goût des rythmes afro-cubains et des environnements latino-américains.

Dizzy Gillespie participe à plusieurs films. En 1963, il interprète la musique de Mal Waldron pour le film *The Cool World* de Shirley Clarke et participe en vedette au festival de jazz d’Antibes - Juan-les-Pins. Par deux fois – en 1963 et en 1972 –, il annonce sa candidature à la présidence des États-Unis. Il écrit, en collaboration avec Al Fraser, son autobiographie, *To Be or not to Bop* (Doubleday, New York, 1979 ; trad. franç. par Mimi Perrin, Presses de la Renaissance, Paris, 1981). Jusqu’en 1981, il développera une intense activité discographique et une production musicale d’une grande qualité. Quand il disparaît, le 6 janvier 1993, à Englewood (New Jersey), il lègue une talentueuse troupe de disciples – Fats

Navarro, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Art Farmer – ainsi qu'un thème qui a fait le tour du monde : *Night in Tunisia*.

Dizzy Gillespie s'est fait amuseur excentrique pour mieux offrir le be-bop au grand public. S'il n'a pu durablement rester une vedette populaire, il n'a jamais perdu l'infini respect de ses pairs. Derrière les irrésistibles facéties de l'homme de spectacle, il faut savoir redécouvrir l'exceptionnel virtuose et le très sensible musicien. Une vélocité phénoménale qui s'exprime en improvisations impétueuses et en jaillissements volubiles, des suraigus stratosphériques admirablement contrôlés, une concentration rare dans l'exubérance font de lui un acrobate inégalé et le roi du spectaculaire. Faut-il oublier pour autant l'extrême précision de l'émission et de la mise en place, la rigueur du tempo, la fermeté du style sous l'effort instrumental, la sobriété du ton, le goût de la clarté et de l'élégance sous laquelle se cache une très fine sensibilité ? Qu'il suffise d'écouter une fois encore l'historique concert de Massey Hall (Toronto, 1953), où ses partenaires n'étaient autres que Charlie Parker, Bud Powell, Charlie Mingus et Max Roach... Dizzy n'a pas fini de gambader sur les cimes.

Pierre BRETON

Bibliographie

L. Clarke & F. Verdun, *Dizzy Atmosphere : conversations avec Dizzy Gillespie*, I.N.A.-Actes sud, Arles, 1990
D. Gignoux, *Dizzy Gillespie*, éd. du Choucas, Thônes, 1995
R. Horricks, *Dizzy Gillespie and the Be Bop Revolution*, Spellmount England, 1984 (trad. franç. P. Couturiau, *Dizzy Gillespie et la révolution be-bop*, Garancière, Paris, 1986)
I. Leymarie, *Dizzy Gillespie*, Burchet Chastel, Paris, 2004.

Discographie sélective

Une intégrale des enregistrements de Dizzy Gillespie est entreprise dans la collection Masters of Jazz.

In the Beginning (1945-1946-1950) ; *Dizzy Gillespie's Orchestra* (1946-1949) ; *Dizzier and Dizzier* (1947-1949) ; *Pasadena Concert* (1948) ; *Grand Orchestre salle Pleyel* (1948) ; *Good Bait* (1948-1949) ; *The Legendary* (1948-1953) ; *The Champ* (1951) ; *Jazz at Massey Hall* (1953) ; *Dee Gee Days* (1951-1952) ; *Pleyel Concert* (1953) ; *One Night in Washington* (1955) ; For *Musicians Only* (1956) ; *Sonny Side Up* (1957) ; *Newport* (1957) ; *Gillespiana* (1960) ; *Perceptions* (1961) ; *Carnegie Hall Concert* (1961) ; *The New Continent* (1962) ; *On the French Riviera* (1962) ; *Dizzy Gillespie and the Double Six of Paris* (1963) ; *Jumbo Caribe* (1964) ; *Portrait of Jenny* (1972).

GINASTERA ALBERTO (1916-1983)

L’Argentine, qui possède une tradition lyrique fondée sur l’apport d’artistes européens invités au Teatro Colón de Buenos Aires, a pris conscience, grâce à Alberto Ginastera, de son identité musicale. Sous son impulsion , elle s’est dotée des institutions permettant de former des instrumentistes et des compositeurs argentins qui, sans avoir, pour la plupart d’entre eux, travaillé directement avec lui, ont cependant profité de son influence sur le monde musical.

Né à Buenos Aires le 11 avril 1916, dans une famille d’origine italo-catalane, Alberto Evaristo Ginastera étudie au conservatoire Williams de sa ville natale (1928-1935) puis au Conservatoire national (1936-1938) avec Athos Palma, José André et José Gil. Il attire l’attention avec son ballet *Panambí* (1937), créé au Teatro Colón en 1940. Dès l’année suivante, il enseigne la composition au Conservatoire national de Buenos Aires et au Liceo Militar General San Martín (1941-1945). L’octroi d’une bourse Guggenheim, en 1942, lui permet de compléter sa formation aux États-Unis : il vit à New York de 1945 à 1947 et travaille notamment avec Aaron Copland à Tanglewood. De retour dans son pays natal, il est directeur du conservatoire de La Plata (1948-1952, puis 1956-1958) et professeur au Conservatoire national de Buenos Aires à partir de 1953. Il donne une impulsion fondamentale à la vie musicale de son pays en formant, dès 1948, la Ligue des compositeurs argentins, qui va devenir la section locale de la S.I.M.C. (Société internationale de musique contemporaine). En 1962, il crée le Centre latino-américain des hautes études musicales à Buenos Aires, dont il est le directeur jusqu’à son départ aux États-Unis en 1968. Il enseigne à Dartmouth College (New Hampshire), puis il se fixe à Genève en 1970, où il épouse, l’année suivante, la violoncelliste Aurora Natola. Il meurt dans cette ville le 25 juin 1983.

Peu connu en Europe, Ginastera est considéré aux États-Unis comme une figure importante de la musique. Mais sa notoriété a souffert de ses premières orientations esthétiques, fidèles aux sources populaires de la musique argentine et donc incompatibles avec la dictature sérielle qui régnait alors en Europe occidentale.

À ses débuts, il cultive en effet un nationalisme qui prend deux formes successives, qualifiées par Ginastera lui-même d’objective et de subjective. La première période (nationalisme objectif) se réfère au folklore argentin de façon directe. Dans *Estancia,* ballet d’après des scènes de la vie rurale (1941), c’est le folklore brut. Mais ce folklore devient plus élaboré, avec une reconstitution partielle des rites indiens dans *Panambí* (1937). Ginastera utilise un langage harmonique très subtil, hérité de l’impressionnisme, et il s’inspire aussi bien de la *música criolla,* de provenance européenne, que des *pampas,* de tradition gauchesco. De cette époque datent l’*Ouverture pour le Faust créole* (1943), la *Symphonie élégiaque* (1944) et les *Hieremiae Prophetae Lamentationes* (1946) pour chœur *a cappella*.

Après son *Premier Quatuor à cordes* (1948), Ginastera s’oriente vers un nationalisme subjectif ; son écriture s’éloigne d’une inspiration folklorique directe et ne conserve que les motivations populaires de sa musique (choix des sujets et des formes, création de matériaux dérivés des rythmes et mélodies argentins). Dans cette ligne voient le jour les trois *Pampeanas* (n° 1, pour violon et piano, 1947 ; n° 2, pour violoncelle et piano, 1950 ; n° 3, pour orchestre, 1954), la *Sonate pour piano n° 1* (1952), les *Variations concertantes* pour orchestre (1953) — l’une de ses œuvres les plus jouées, créée par Igor Markevitch —, le *Concerto pour harpe* (1956) — créé par Nicanor Zabaleta. Dans les années1960, Ginastera se démarque encore davantage des racines populaires de sa musique en adoptant un style expressionniste qui est une forme de réaction contre les excès des mouvements futuristes de la première moitié du xx^e^ siècle. Cet expressionnisme débouche sur un langage plus moderne, où se mêlent un dodécaphonisme souple (à la façon d’Alban Berg, dont il retrouve le souffle lyrique), la polytonalité, l’usage de micro-intervalles et de séquences aléatoires. Les thèmes directeurs de son inspiration tournent alors autour de la magie et du fantastique. Si les premières traces d’écriture sérielle apparaissent dans sa *Sonate pour piano n^o 1* (1952), le véritable changement ne s’opère qu’en 1958 avec le *Deuxième Quatuor à cordes* destiné au Quatuor Juilliard. Puis il donne la *Cantáta para América mágica* (1960), pour soprano et percussion, le *Concerto pour piano n^o 1* (1961), le *Concerto pour violon* (1963, créé par Ruggiero Ricci), le *Concerto per corde* (1965, dédié à Eugene Ormandy), *Estudios sinfónicos* (1967), le *Concerto pour violoncelle n^o 1* (1968), le *Concerto pour piano n^o 2* (1972), le *Quatuor n^o 3* avec soprano (1973), *Serenata*, pour violoncelle, baryton et orchestre de chambre (1973), *Glosses sobre temes de Pau Casals* (1976), pour cordes, *Puneña n^o 2*, en hommage à Paul Sacher (1976), pour violoncelle seul (créé par Mstislav Rostropovitch), la *Sonate pour violoncelle et piano* (1979), *Jubilum* (1980), pour orchestre, écrit à l’occasion du quatrième centenaire de Buenos Aires, et le *Concerto pour violoncelle n^o 2* (1981).

Mais les grandes dates qui marquent cette période de la vie de Ginastera correspondent à la création de ses opéras, qui s’imposent rapidement comme des pièces maîtresses du répertoire lyrique : *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967) et *Beatrix Cenci* (1971) forment une trilogie fondée sur des personnages historiques, que complète *Barabbas* (1977). *Don Rodrigo* marque les véritables débuts de Ginastera dans l'avant-garde. *Bomarzo* a du mal à s'imposer en Europe, où la critique a surtout retenu l'évocation des névrosessexuelles du duc de Bomarzo, alors que le sujet n'avait pas choqué aux États-Unis. *Beatrix Cenci* est une commande pour l'inauguration du Kennedy Center for Performing Arts de Washington.

Ginastera a tiré de *Don Rodrigo* une *Sinfonia* pour soprano et orchestre (1964) et, sur le sujet de *Bomarzo*, il avait composé en 1964 une cantate sans lien musical avec son opéra. Refusant d'imiter les réalisations du passé en se contentant d'utiliser une langue moderne, Ginastera tend à un renouvellement du genre dans chacun de ses opéras. Il n'a abordé que tardivement l'art lyrique, lorsqu'il était en pleine possession des moyens techniques nécessaires. Dans sa carrière, chaque chose est venue à son heure, une lente démarche dans laquelle il n'a refusé aucune expérience artistique à condition de respecter sa règle de conduite : « une seule chose à la fois ». Véritable trait d'union entre deux cultures, il a apporté la preuve qu'au-delà des écoles et des techniques d'écriture la musique forme un tout historique et géographique qui continuera à vivre et à engendrer des créations sans cesse renouvelées.

Alain PÂRIS

GIRAUDEAU JEAN (1916-1995)

Représentant majeur de la grande école de chant française du milieu du xx^e^ siècle, Jean Giraudeau a tenu les principaux rôles de ténor lyrique à l'Opéra-Comique et au palais Garnier pendant une vingtaine d'années.

Il voit le jour le 1^er^ juillet 1916 à Toulon ; ses parents sont tous deux professeurs au conservatoire de cette ville. Il y fait ses études musicales et remporte des premiers prix de chant, d'opéra et de violoncelle (1941). Ses professeurs de chant sont Amadéo de Sabata et Renée Sabran. Parallèlement, il mène à son terme une licence en droit et occupe un poste d'organiste dans une église locale. Il débute à l'opéra en 1942 dans *Mignon* d'Ambroise Thomas, à Montpellier. Il chante rapidement sur les principales scènes de province, participe à la création de *Martine* de Henri Rabaud à l'Opéra de Strasbourg en 1947. La même année, il fait ses débuts parisiens à l'Opéra-Comique dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet (Nadir). Treize jours plus tard, il incarne Tamino dans *La Flûte enchantée* de Mozart au palais Garnier. Sa carrière est alors étroitement liée à celle des deux scènes nationales françaises. Il y chantera plus de cent quinze rôles et participera à de nombreuses créations (notamment à la première française des *Dialogues des carmélites* de Francis Poulenc, en 1957). Grâce à ses qualités de musicien et à son sens du déchiffrage, il est engagé régulièrement à la radio, où sont exhumés, le temps d'une soirée, de nombreux ouvrages alors oubliés : *Zaïde* de Mozart (1951), *Daphné* de Richard Strauss (1953), *Le Joueur* (1954) et *L'Ange de feu* (1964) de Serge Prokofiev. Hors de France, il se produit notamment à Bruxelles, Genève, Londres (reprise des *Troyens* de Berlioz en 1952), Naples et Moscou (Lenski d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Bolchoï). Il devient l'un des habitués du festival d'Aix-en-Provence. À l'Opéra de Nice, il participe aux premières françaises de *Katerina Ismaïlova* (1964) de Dmitri Chostakovitch et de *De la maison des morts* (1966) de Leoš Janáček. Au concert, il donne les premières auditions en France d'œuvres d'Igor Stravinski (*Canticum sacrum*, 1958 ; *Threni*, 1960) et de Benjamin Britten (*Cantata academica*, 1962). Il enseigne le chant au Conservatoire national supérieur de musique de Paris à partir de 1955, puis l'art lyrique à l'École normale de musique à partir de 1960. Il donne aussi des cours à l'Académie internationale d'été de Nice (1961-1969). En 1964, Georges Auric crée à son intention le poste de préfet du chant à la Réunion des théâtres lyriques nationaux. Entre 1968 et 1971, il est directeur de l'Opéra-Comique mais ne parvient pas à enrayer le déclin de cette scène, minée par le système du répertoire et l'absence de répétitions. Il donne néanmoins leur chance à de nombreux jeunes chanteurs qui feront carrière ultérieurement dans les principaux théâtres de province. Animateur infatigable, il continue à enseigner et à réaliser des mises en scène dans le midi de la France, où il s'est retiré. Il fonde et dirige le festival de Marmande, où il organise, chaque année, un concours international de chant. Il meurt à Toulon le 7 février 1995.

Chanteur d'une grande habileté, à la diction impeccable, il tirait le meilleur parti d'une voix d'une grande souplesse au timbre limpide, peut-être pas exceptionnelle mais qu'il savait mettre en valeur grâce à un métier consommé. Acteur prodigieux, il incarnait avec le même bonheur Chouïski de *Boris Godounov* (Moussorgski), Almaviva du *Barbier de Séville* (Rossini), David des *Maîtres chanteurs* et Erik du *Vaisseau fantôme* (Wagner), Bacchus d'*Ariane à Naxos* (R. Strauss), Des Grieux de *Manon* (Massenet), les héros mozartiens ou ceux d’Offenbach. Parmi les ouvrages dont il a assuré la création figurent *Bolivar* (1950) de Darius Milhaud, *Il était un petit navire* (1951) de Germaine Tailleferre, *Marion* (1951) de Pierre Wissmer, *Le Serment* (1954) d’Alexandre Tansman, *Numance* (1955) de Henry Barraud, *La Vérité de Jeanne* (1957) et *Le Cœur de la matière* (1961) d’André Jolivet, *Colombe* (1961) de Jean-Michel Damase, *Le Cœur révélateur* (1963) de Claude Prey.

Alain PÂRIS

GIROUST FRANÇOIS (1738-1799)

Compositeur français né à Paris, Giroust reçoit sa première formation à Notre-Dame, et fait entendre une de ses œuvres dès l'âge de quatorze ans. Nommé maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans en 1756, il dirige dans cette ville l'orchestre de l'Académie de musique (1762) et celui de la Société des donateurs et des professeurs. Lauréat du Concert spirituel de Paris en 1768 pour son motet *Super flumina Babylonis*, il devient maître de chapelle des Saints-Innocents en 1769, puis membre de la chapelle de Louis XVI (1775), pour le sacre duquel il écrit la messe *Gaudete in Domino semper*. Surintendant de la musique du roi de 1782 à 1792, il n'en écrit pas moins, ultérieurement, le *Chant pour la fondation de la République* et *L'Apothéose de Marat et Le Peletier*. Membre de l'Institut en 1796, il meurt fort pauvre à Versailles. On lui doit essentiellement quatre-vingt-dix motets, sept messes, un requiem et quatre oratorios, mais aussi un opéra (*Télèphe*), un ballet (*Amphion*), un divertissement (*La Guerre*).

Marc VIGNAL

GIUFFRE JIMMY (1921-2008)

Figure centrale du mouvement West Coast, Jimmy Giuffre propose un jazz de chambre subtil et feutré qui avoue de profondes affinités avec la musique classique européenne. Sa délicatesse a tout d'abord conquis un vaste public et enthousiasmé la critique. Son évolution, au début des années 1960, vers des formes, plus libres, qui anticipent le free jazz, en cours d'éclosion, a dérouté à la fois les amateurs et les chroniqueurs spécialisés. L'homme et sa musique ont alors sombré dans un profond oubli. C'est de France que viendront une bien tardive reconnaissance et l'hommage que lui vaut l'originalité de son immense talent.

James Peter Giuffre naît le 26 avril 1921 à Dallas (Texas). Dès ses neuf ans, il s'initie à la clarinette, instrument qui restera son principal moyen d'expression. Il mène ses études musicales au North Texas State Teachers College et joue dans divers groupes de danse ainsi que dans des formations classiques. Pendant ses quatre années de service militaire (1942-1946), il fait partie d'un orchestre de l'armée de l'air américaine. Il figure ensuite dans les formations de Boyd Raeburn (1946), de Gene Roland et de Jimmy Dorsey (1947). Parallèlement, il travaille longuement la composition avec le pédagogue « classique » Wesley La Violette (1947-1952) ; à son contact, il développe une grande maîtrise du contrepoint et apprivoise couleurs et rythmes hérités de Debussy et de Bartók.

Jimmy Giuffre offre en 1947 un premier coup d'éclat au quatuor de saxophones vedette – trois ténors et un baryton – du « deuxième troupeau » de Woody Herman. Le thème qu'il compose et arrange pour Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward et Serge Chaloff, *Four Brothers*, est un petit chef-d'œuvre d'écriture où le jeu collectif se marie admirablement aux envolées individuelles. Il rejoint un temps la formation du batteur Buddy Rich (1948) avant de remplacer Zoot Sims chez Woody Herman (1949). Maître incontesté de la clarinette, il montre une même aisance à la flûte qu'au sein de la famille des saxophones (baryton, ténor et soprano). Jimmy Giuffre se produit beaucoup sur la côte ouest des États-Unis, avec le Lighthouse All Stars d'Howard Rumsay (1951-1953), avec Shelly Manne (1952-1955) et avec Shorty Rogers and His Giants (1953-1956). Il écrit une œuvre abondante et dirige à partir de 1956 de petits groupes sans piano ni batterie. L'essentiel de sa discographie – chez Capitol (1954-1955), Atlantic (1956-1958) puis Verve (1959-1961) – date de cette époque. Parmi ses partenaires habituels, il faut retenir les noms des bassistes Ralph Peña et Ray Brown, du saxophone ténor Lee Konitz, du guitariste Jim Hall et de Bob Brookmeyer au trombone à valve. Avec ces deux derniers musiciens il triomphe au festival de Newport 1958 sur un morceau fugué intitulé *The Train and the River* ; cette interprétation figure dans le film *Jazz on a Summer's Day* (1960) qui est tourné à cette occasion.

Dans un univers qui ne renie pas les influences de Lennie Tristano et de George Russell, Jimmy Giuffre mêle, dans une sorte d'impressionnisme pastel, une pincée de blues, les harmonies du be bop et le doux balancement d'un swing tranquille. Sa sonorité, sombre et veloutée, s'évade rarement du registre grave de l'instrument. Des attaques tout en souplesse et des confidences chuchotées à l'oreille, brouillées parfois par quelques accents rauques venus de La Nouvelle-Orléans, construisent une musique essentiellement faite de transparences, de fluide sensualité, d'intelligence. La sophistication peut conduire à la simplicité.

En 1957, Jimmy Giuffre enseigne à l'école d'été de jazz à Lennox (Massachusetts). Il y rencontre Pee Wee Russell, le Modern Jazz Quartett (M.J.Q.) mais aussi un futur révolutionnaire nommé Ornette Coleman. Dès le début des années 1960, il forme un nouveau trio avec Paul Bley au piano et Steve Swallow à la contrebasse. Désormais – le free jazz n'est pas loin –, il improvise sans grille harmonique ou rythmique préétablie. Pourtant, à des lieues des fureurs rugissantes d'un Cecil Taylor, d'un Albert Ayler ou d'un Archie Shepp, il associe histoire du jazz et musique savante avec la même saisissante liberté, sans rien perdre de sa fraîcheur d'inspiration. L'album *Free Fall* (1962) marque ce tournant esthétique. Devant la désaffection et l'incompréhension grandissantes de ses admirateurs, le trio est contraint de se dissoudre la même année. Commence alors une longue traversée du désert. Jimmy Giuffre se reconvertit dans l'enseignement. Il donne des cours à la New York University puis, jusqu'en 1990, au prestigieux New England Conservatory of Music de Boston. À partir des années 1970, il revient épisodiquement sur scène et dans les studios avec Kiyoshi Tokunaga (contrebasse) et Randy Kaye (batterie). Ses curiosités s'élargissent aux musiques orientales, au jazz-rock et même, sous l'influence de Peter Levin, virtuose du synthétiseur, aux sons électroniques. Grâce à un admirateur français, le clarinettiste et saxophoniste André Jaume, avec qui il forme un duo, il débute une seconde carrière. Applaudi au festival de Paris 1987, il redonne vie à son trio avec Paul Bley et Steve Swallow (cette fois-ci à la guitare basse). Le label Harmonia Mundi publie en 2000 un recueil d'entretiens avec Philippe Carles et un ensemble d'improvisations avec André Jaume (*Talks and Plays*). Atteint de la maladie de Parkinson en 1996, Jimmy Giuffre meurt le 24 avril 2008 à Pittsfield (Massachusetts).

Pierre BRETON

GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)

Introduction

Carlo Maria Giulini est l’un des rares chefs d’orchestre du xx^{e} siècle à avoir mené sa carrière selon sa propre volonté, en dehors de toute pression médiatique ou commerciale, par seul souci de la musique. Unanimement respecté et souvent vénéré dans sa période de maturité, il a suivi un cheminement introspectif qui a dérouté progressivement bon nombre de ses admirateurs ; engagé dans une recherche de la perfection impossible, montrant une soif de musique absolue sans compromis, son aspiration à conserver intacte la passion du concert l’a amené à limiter volontairement ses apparitions, jusqu’au jour où il a décidé de cesser de diriger.

• Il gentilissimo

Carlo Maria Giulini, né à Barletta, dans le sud de l’Italie, le 9 mai 1914, passe une partie de son enfance à Bolzano, dans le Trentin-Haut-Adige, région d’où sa famille est originaire. Il étudie tôt le violon, et entre à seize ans à l’Académie de Sainte-Cécile de Rome, où il travaille le violon et l’alto avec Remy Principe, la composition avec Alessandro Bustini – un des maîtres de Goffredo Petrassi et de Bruno Maderna – et la direction d’orchestre avec Bernardino Molinari ; il se perfectionne en direction auprès d’Alfredo Casella à l’Accademia musicale Chigiana de Sienne. Engagé comme altiste à l’Orchestre de l’Augusteo de Rome, il joue sous la direction des plus grands chefs : Richard Strauss, Bruno Walter, Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Victor De Sabata... Par conviction antifasciste, il se cache durant la Seconde Guerre mondiale pour échapper à l'incorporation dans l'armée italienne. Il célèbre la libération de Rome par les alliés, en 1944, en dirigeant un concert à la tête de l'Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile (nouvelle dénomination de l'Orchestre de l'Augusteo). Aussitôt engagé comme chef assistant de l'Orchestre symphonique de la R.A.I. à Rome, il y débute dans la direction d'opéra en 1945, avec une retransmission radio de *Il Trionfo dell'onore* d'Alessandro Scarlatti, et en devient premier chef en 1946.

En octobre 1951, Giulini fait ses débuts lyriques à la scène en dirigeant *La Traviata* de Verdi au Teatro Donizetti de Bergame – avec Maria Callas dans le rôle-titre – et il participe cette même année à la fondation de l'Orchestre symphonique de la R.A.I. à Milan, avec lequel il va donner en studio de nombreux opéras alors peu connus : *Axur, re d'Ormus* d'Antonio Salieri (1950), *Don Procopio* de Georges Bizet (1950), *I Due Foscari* de Verdi (1951), *Il Mondo della luna* de Joseph Haydn (1951), un *dramma giocoso* alors peu connu ; la retransmission radio de ce concert attire l'attention de Toscanini, qui le fait entrer à la Scala de Milan, où il débute en 1952 dans *La Vie brève* de Manuel de Falla et devient l'assistant de Victor De Sabata, auquel il succède comme chef permanent en 1953. Titulaire de ce poste jusqu'en 1956, il va diriger à la Scala des œuvres nouvelles dans le répertoire de l'illustre maison : *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi dans l'édition de Giorgio Federico Ghedini, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók... 1955 constitue une date clef dans sa carrière : il dirige *La Traviata* avec Maria Callas dans le rôle-titre, et la célèbre mise en scène de Luchino Visconti. La même année, il dirige *Falstaff* au festival d'Édimbourg, dans la production de Franco Zeffirelli pour le festival de Glyndebourne, et fait ses débuts aux États-Unis, à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago ; il entretiendra avec cette phalange des relations privilégiées. En 1958, il collabore avec Luchino Visconti pour un mémorable *Don Carlo* au Covent Garden de Londres.

Walter Legge, le légendaire directeur artistique de His Master's Voice (aujourd'hui E.M.I.), lui fait graver ses premiers disques à Londres avec l'Orchestre Philharmonia. La chance lui sourit en 1959, lorsque Klemperer, malade, ne peut diriger l'enregistrement de *Don Giovanni* de Mozart qui était planifié. Giulini sauve la situation. Le résultat est un chef-d'œuvre, considéré encore aujourd'hui comme la version de référence. En 1960, il effectue sa première tournée au Japon. En 1963, il dirige enfin *Don Giovanni* à la scène, à la Scala de Milan.

• Le refus de toute compromission

Après une série de représentations de *La Traviata* en 1967 au Covent Garden dans une production de Visconti, toujours avec Maria Callas dans le rôle-titre, et des *Noces de Figaro* à Rome en 1968, Giulini décide de renoncer à l'opéra, faute de trouver des conditions de travail satisfaisantes, et de se consacrer exclusivement à la musique symphonique. Il est principal chef invité de l'Orchestre symphonique de Chicago de 1969 à 1978. En 1973, il devient premier chef de l'Orchestre symphonique de Vienne, avec lequel il effectue une tournée mondiale en 1975. Mais, pour préserver sa liberté, il renonce à ce poste en 1976, préférant une carrière de chef invité. En 1978, il accepte pourtant la direction de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, où il succède à Zubin Mehta après avoir imposé des conditions artistiques auxquelles les orchestres américains n’étaient pas accoutumés, notamment la limitation du nombre de ses concerts. Il conservera ce poste jusqu’en 1984, portant l’orchestre au plus haut niveau des phalanges nord-américaines. Il revient à l’opéra en 1982, avec une production historique de *Falstaff*, présentée à Los Angeles, au Covent Garden de Londres et au Mai musical florentin, qui marque à la fois son retour et ses adieux à l’art lyrique.

À partir du milieu des années 1980, Giulini ne dirige plus qu’un nombre restreint d’orchestres : Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Berlin – jusqu’à l’arrivée de Claudio Abbado, en 1986 –, Orchestre philharmonique de la Scala, Orchestre philharmonique de Vienne, Orchestre de l’Académie de Sainte-Cécile de Rome, Concertgebouw d’Amsterdam, Orchestre symphonique de la radio bavaroise, Orchestre symphonique de Chicago. Il cesse de diriger en 1998 et réduit ses activités musicales à l’enseignement. Il meurt à Brescia le 14 juin 2005.

• De l’opéra au mysticisme

Ce spécialiste de l’opéra italien n’a dirigé qu’un petit nombre d’ouvrages (essentiellement de Mozart, de Rossini et de Verdi, mais aucun de Puccini) et s’est montré de plus en plus exigeant au fil des années. Il a beaucoup collaboré avec Maria Callas, qu’il appréciait particulièrement, et dirigé les plus grands chanteurs de son temps. Son répertoire symphonique, qu’il n’a cessé d’approfondir mais qui est relativement limité, est centré sur la musique de Mozart, des grands maîtres allemands et autrichiens du XIX^{e} siècle, des Russes, de Debussy et de Ravel. Il est venu tardivement à Bruckner et à Mahler, mais n’a jamais dirigé de Richard Strauss. Carlo Maria Giulini est resté fidèle à sa patrie, l’Italie, où il a toujours séjourné – pour réfléchir et travailler – au moins la moitié de l’année. Cet ennemi de la routine a limité volontairement le nombre de ses concerts pour leur conserver un caractère d'événement.

Son style de direction d'orchestre est une synthèse entre la grande tradition italienne, issue de Toscanini et de De Sabata, et la culture autrichienne, omniprésente dans sa région d'origine. Son physique, sa manière de parler très douce, son raffinement naturel, son humanisme sont ceux d'un grand seigneur. Son approche de la musique a un côté contemplatif, parfois mystique, qui s'est accentué au fil des années dans des interprétations retenues, plus intériorisées, parfois déroutantes, mais toujours d'une profondeur difficile à égaler.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J.-Y. BRAS, *Carlo Maria Giulini,* Bleu Nuit éditeur, Paris, 2006
R. CHESTERMAN dir., *Conductors in conversation,* Robson Books, Londres, 1990
A. FOLETTO, *Carlo Maria Giulini,* Edizioni San Paolo, Milan, 1997
J.-C. HOFFELÉ, « La musique entre les notes », in *Diapason,* n⁰ 528, sept. 2005
J. HUNT, *Carlo Maria Giulini : Discography and Concert Register,* John Hunt, Londres, 2002
R. PARIENTÉ, *La Symphonie des chefs,* La Martinière, Paris, 2004
S. J. PETTITT, *Philharmonia Orchestra : a Record of Achievement 1945-1985,* Robert Hale Limited, Londres, 1985
A. SANDERS dir., *Walter Legge : Words and Music,* Duckworth, Londres, 1998
P. SZERSNOVICZ, « Carlo Maria Giulini, le maestro », in *Le Monde de la musique,* n⁰ 286, avril 2004 ; « Carlo Maria Giulini, l'adieu au Guépard », in *Le Monde de la musique,* n⁰ 301, sept. 2005
J. TOLANSKY, « Giulini. Il gentilissimo », in *Classic Record Collector,* Spring, 2004.

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Symphonie n^o 3 « Héroïque »*, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1979) ; *Symphonie n^o 6 « Pastorale »*, New Philharmonia Orchestra (enregistré en 1969) ; *Symphonie n^o 7*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1971) ; *Messe en ut majeur*, avec Elly Ameling (soprano), Janet Baker (mezzo-soprano), Theo Altmeyer (ténor), Marius Rintzler (basse), New Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1970) ; *Missa solemnis*, avec Heather Harper (soprano), Janet Baker (mezzo-soprano), Robert Tear (ténor), Hans Sotin (basse), New Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1975) ; *Concertos pour piano n^o 1* et *n^o 3*, avec Arturo Benedetti Michelangeli, Orchestre symphonique de Vienne (enregistrés en 1979) ; *Concerto pour violon*, avec Itzhak Perlman, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1980)

J. BRAHMS, *Concertos pour piano n^o 1* et *n^o 2*, avec Claudio Arrau, Philharmonia Orchestra (enregistrés en 1960 et 1962) ; *Concerto pour violon*, avec Itzhak Perlman, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1976) ; *Symphonie n^o 1*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n^o 2*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n^o 3*, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1962) ; *Symphonie n^o 4*, New Philharmonia Orchestra (enregistré en 1968)

A. BRUCKNER, *Symphonie n^o 8*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1984) ; *Symphonie n^o 9*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1988)

M. de FALLA, *L'Amour sorcier*, avec Victoria de Los Angeles, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1961) ; *Le Tricorne*, avec Victoria de Los Angeles, Philharmonia Orchestra (enregistré en 1957)

G. MAHLER, *Symphonie n^o 1 « Titan »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1971) ; *Symphonie n^o 9*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1976)

W. A. MOZART, *Don Giovanni*, avec Eberhard Wächter (Don Giovanni), Joan Sutherland (Donna Anna), Luigi Alva (Don Ottavio), Gottlob Frick (le Commandeur), Elisabeth Schwarzkopf (Donna Elvira), Giuseppe Taddei (Leporello), Piero Cappuccilli (Masetto), Graziella Sciutti (Zerlina), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1959) ; *Les Noces de Figaro*, avec Eberhard Wächter (le Comte Almaviva), Giuseppe Taddei (Figaro), Elisabeth Schwarzkopf (la Comtesse), Anna Moffo (Susanna), Fiorenza Cosotto (Cherubino), Philharmonia Orchestra (enregistré en 1959) ; *Requiem*, avec Helen Donath (soprano), Christa Ludwig (contralto), Robert Tear (ténor), Robert Lloyd (basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1978)

G. ROSSINI, *Stabat Mater*, avec Katia Ricciarelli (soprano), Lucia Valentini-Terrani (mezzo-soprano), Dalmacio Gonzalez (ténor), Ruggero Raimondi (baryton-basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1981)

F. SCHUBERT, *Symphonie n^o 4 « Tragique »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1978) ; *Symphonie n^o 8 « Inachevée »*, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1978) ;

Symphonie n^o 9, Orchestre symphonique de Chicago (enregistré en 1977)

R. SCHUMANN, *Symphonie n^o 3 « Rhénane »*, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1980), Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1990)

G. VERDI, *Rigoletto*, avec Piero Cappuccilli (Rigoletto), Ileana Cotrubas (Gilda), Plácido Domingo (le Duc de Mantoue), Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1979) ; *La Traviata*, avec Maria Callas (Violetta Valéry), Giuseppe Di Stefano (Alfredo Germont), Ettore Bastianini (Giorgio Germont), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en public à la Scala le 28 mai 1955) ; *Le Trouvère*, avec Plácido Domingo (Manrico), Rosalind Plowright (Leonora), Giorgio Zancanaro (Azucena), Chœur et Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome (enregistré en 1984) ; *Don Carlo*, avec Fedora Barbieri (Eboli), Jon Vickers (Don Carlo), Tito Gobbi (Posa), Boris Christoff (Filippo II), Chœurs et Orchestre du Covent Garden de Londres (enregistré le 12 mai 1958)

Falstaff, avec Renato Bruson (Falstaff), Katia Ricciarelli (Alice Ford), Lucia Valentini-Terrani (Mrs. Quickly), Barbara Hendricks (Nannetta), Leo Nucci (Ford), Los Angeles Master Chorus, Orchestre philharmonique de Los Angeles (enregistré en 1982) ; *Requiem*, avec Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Christa Ludwig (mezzo-soprano), Nicolai Gedda (ténor), Nicolai Ghiaurov (basse), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1964) ; *Quatre Pièces sacrées*, avec Janet Baker (mezzo-soprano), Philharmonia Orchestra and Chorus (enregistré en 1962).

GLASS PHILIP (1937-)

Le compositenr américain Philip Glass naît le 31 janvier 1937 à Baltimore. Son père, disquaire et réparateur de radio, initie le jeune Philip à la musique en lui faisant écouter de nombreux disques. À l'âge de huit ans, il commence à étudier la flûte au Peabody Conservatory of Music de sa ville natale. De 1952 à 1956, il suit des cours de philosophie, de piano et de mathématiques à l'université de Chicago. Élève de la classe de composition de William Bergsma et de Vincent Persichetti à la Juilliard School of Music de New York, il en sort diplômé en 1961 ; il travaille également avec Darius Milhaud et, en France, avec la célèbre pédagogue Nadia Boulanger, de 1963 à 1965. Dès cette époque, Glass compose. Ses premières pièces sont largement méconnues ; on signalera un *Quatuor*, un *Essay for orchestra*, un *Sextet pour cuivres*, une *Sérénade pour flûte*... La liste en est impossible à dresser car le compositeur a renié toutes les partitions composées avant 1965 et il refuse même qu'on les joue ou qu'on les enregistre : Glass n'a par exemple jamais autorisé ses amis du Quatuor Kronos à enregistrer son premier *Quatuor* ; ceux-ci devront se contenter, en 1993, d'enregistrer l'intégrale de sa production en commençant par le deuxième.

Les années suivantes sont capitales pour l'élaboration de son esthétique et pour son évolution tout simplement humaine. En 1965, il rencontre à Paris le célèbre compositeur et joueur virtuose de sitar indien Ravi Shankar. Celui-ci lui demande de le seconder sur une partition qu'il doit éditer pour le film *Chappaqua* ; il s'agit d'un travail de notation et de complément musical. À la demande de Shankar, Glass intègre dans la partition des passages de son propre cru. Cette collaboration lui donnera par la suite l'occasion d'étudier la musique indienne avec ce maître.

Vient l'époque des voyages : en Inde, en Afrique, en Asie centrale ; il s'agit en quelque sorte du complément pratique, en prise directe avec d'autres cultures, des études occidentales. Afin de jouer et de faire connaître sa musique, il forme son ensemble instrumental, le Philip Glass Ensemble, qui voit le jour en 1968 ; il met à son répertoire des pièces hypnotiques, répétitives, austères, écrites dans un langage tonal : *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Fifths* (1969), *Music With Changing Parts* (1970) et, le chef-d'œuvre, *Music in Twelve Parts* (1974), composition fleuve d'une durée supérieure à trois heures. Sa technique d'écriture, librement inspirée par la musique indienne, procède par additions de motifs harmoniques répétés. Ses œuvres sont interprétées snr des instruments amplifiés (flûtes, saxophones, orgue électronique, synthétiseur, voix), la console de mixage étant traitée comme un instrument à part entière ; les musiciens sont assis à même le sol. Michael Riesman, aux claviers et à la direction, ainsi que l'ingénieur du son Kurt Munkacsi vont demeurer ses collaborateurs fidèles. Glass commence à être de plus en plus connu ; de nombreux concerts, des pièces écrites pour la compagnie de théâtre expérimental Mabou Mines rencontrent un public varié et enthousiaste.

En 1976, l'opéra *Einstein on the Beach*, fruit d'une collaboration avec le metteur en scène Bob Wilson, est créé au festival d'Avignon le 25 juillet avant de faire le tour du monde, avec deux représentations en novembre au Metropolitan Opera de New York. il s'agit d'une nouvelle conception de l'opéra, bousculant la narration traditionnelle, illustrant une succession de tableaux par un déferlement de musique extatique. Glass travaillant souvent par cycles de trois œuvres, cet opéra sera suivi de deux autres « portraits ». Si *Einstein on the Beach* symbolise la science, l'opéra *Satyagraha* (1980) illustre le rôle politique de Ghandi et le troisième, *Akhnaten* (1983), la religion. Le compositeur collabore, entre autres, avec les chorégraphes Twyla Tharp et Lucinda Childs : les partitions *Dances* (1979) et *In the Upper Room* (1986) sont représentatives des facultés visuelles et novatrices de sa musique.

Peu à peu, son écriture se fluidifie, et, se tournant vers les formations traditionnelles, Glass ne ressent plus le besoin de provoquer. Ses œuvres symphoniques mélangent allègrement ses techniques fondées sur la répétition, son lyrisme, son goût pour la mélodie, son sens des couleurs. En 1987, une commande de l'orchestre de Cleveland lui permet d'écrire *The Light* ; une autre œuvre pour orchestre, *The Canyon* (1988), le confirme dans la tradition symphonique américaine ; *Itaïpu* (1989), pour chœur et orchestre, dénonce, en citant les textes sacrés de la tribu indienne des Guarani, le choc entre la technologie et la nature. Le *Concerto pour violon* (1987) met en œuvre des matériaux tirés de l'opéra *Einstein*, et emporte l'auditeur vers un aillenrs grâce à une série d'harmonies, de rythmes, de mélodies tourbillonnantes à l'infini.

Parmi ses nombreuses musiques de film, citons la collaboration fructueuse avec le cinéaste Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982 ; *Powaqqatsi*, 1988 ; *Anima Mundi*, 1992 ; Naqoyqatsi, 2002). Viennent ensuite le magnifique *Mishima, A Brief History of Time* (1985) de Paul Schrader, le documentaire *The Thin Blue Line* (1988) d'Errol Morris, *The Secret Agent* de Christopher Hampton (1996, d'après l'œuvre de Joseph Conrad), *Kundun* (1997) de Martin Scorsese, *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, *The Hours* (2003) de Stephen Daldry ou *Le Rêve de Cassandre* (2007) de Woody Allen.

Glass est également directeur du label discographique Point Music Records, qui a pour vocation de faire connaître à un vaste public de nouveaux compositeurs, d'une maison de production, d'une société d'édition musicale et d'un studio d'enregistrement, le Looking Glass Studio. Avec des thèmes tirés d'albums de David Bowie et Brian Eno, il a déjà signé une *Low Symphony* (1992) et une *Heroes Symphony* (1996).

En 1992, son opéra *The Voyage*, une commande du Metropolitan Opera, est présenté à l'occasion du cinq centième anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Une nouvelle trilogie (1992-1996) est fondée sur l'œuvre de Jean Cocteau ; elle « transforme » le film *La Belle et la Bête* en opéra-cinéma (la bande-son du film ayant été complètement éliminée, l'opéra, composé avec le dialogue original, est joué pendant que l'on projette le film ; les voix sont synchronisées avec le mouvement de lèvres des acteurs pour un effet des plus saisissants), le scénario des *Enfants terribles* en spectacle de théâtre et de danse tandis que le scénario d'*Orphée* sert de base pour le livret d'un opéra de chambre.

Les années 2000 et le début des années 2010 sont marquées par de nombreuses œuvres pour l'orchestre et la voix, tantôt séparés, tantôt mêlés. Parmi les partitions purement instrumentales figurent ainsi le *Tirol Concerto pour piano et orchestre* (2000), le *Concerto pour clavecin et orchestre* (2002), le *Deuxième Concerto pour piano* (2004), le *Double Concerto pour violon et violoncelle* (2010) et la *Dixième Symphonie* (2012). Les pièces mixtes comprennent notamment la *Sixième Symphonie « Plutonian Ode »*, pour soprano et orchestre, d'après le poème éponyme d'Allen Ginsberg (2002), la *Septième Symphonie « A Toltec Symphony »*, pour orchestre et chœur (2005), et *Book of Longing*, d'après des poèmes et des peintures de Leonard Cohen (2007), œuvre complexe pour ensemble instrumental, quatre chanteurs et un acteur, que le compositeur considère comme « un nouveau tournant et l'accomplissement d'un rêve artistique ». Les opéras, enfin, ont la part belle avec *In the Penal Colony*, sur un livret de Rudolph Wurlitzer d'après *La Colonie pénitentiaire* de Kafka (2000), *Waiting for the Barbarians*, sur un livret de Christopher Hampton d'après le roman de John M. Coetzee (2005), *Appomattox*, sur un livret de Christopher Hampton (2007), *Kepler*, sur un livret de Martina Winkel (2009), ou encore *The Lost*, sur un livret de Rainer Mennicken d'après une pièce de Peter Handke (2013).

Glass, qui se définit comme un compositeur de théâtre, voit souvent sa volumineuse discographie utilisée par des illustrateurs sonores pour la publicité, des documentaires, des émissions, des reportages... Ainsi, tout auditeur de radio ou tout téléspectateur a entendu, souvent sans le savoir, la musique de Philip Glass.

Patrick WIKLACZ

GLAZOUNOV ALEXANDRE KONSTANTINOVITCH (1865-1936)

Souvent les Russes ont dit de Glazounov : « C’est un chêne ! », et telle est bien l’image que suggèrent l’homme et l’œuvre. On l’a encore considéré parfois comme un homologue russe de Brahms, mais cela n’est pas exact : chez Brahms on trouve un romantisme nordique — donc réservé —, une pensée philosophique et une souffrance humaine qui font défaut à Glazounov, lequel est essentiellement et exclusivement un musicien, c’est-à-dire un très grand artisan, dans la plus noble acception du terme. Sa musique ne vit... qu’en musique ! On n’y trouve guère de nationalisme spectaculaire, mais un caractère russe en profondeur, de même qu’un culte rigoureux — et presque rigoriste — des formes traditionnelles les plus strictes que, dans l’ensemble, il préfère à la « liberté » romantique de la musique à programme.

Sous l’influence de Rimski-Korsakov et de Vladimir Stassov, il écrit d’abord des poèmes symphoniques d’inspiration russe, comme *Stenka Razine* (dédié à la mémoire de Borodine ; d’ailleurs, Glazounov a rédigé une partie de ses œuvres restées inachevées, et notamment d’assez nombreuses pages du *Prince Igor*), *La Mer*, *Le Kremlin*, *Le Printemps* ; il se tourne ensuite vers la musique pure, compose huit symphonies, six quatuors à cordes, son célèbre concerto pour violon (1904), deux concertos pour piano, deux sonates pour piano, un concerto pour saxophone (écrit à Paris, en 1936, en collaboration avec A. Petiot). On lui doit en outre trois beaux ballets apparentés à la tradition chorégraphique de Tchaïkovski : *Raymonda*, *Ruses d’amour* et *Les Saisons*.

Michel-Rostislav HOFMANN

GLIÈRE REINHOLD (1875-1956)

Le compositeur et pédagogue russe Reinhold Glière a joué un rôle prépondérant dans le développement de la musique soviétique.

Reinhold Moritsevitch Glière naît à Kiev, en Ukraine, le 30 décembre 1874 (ancien style)/11 janvier 1875 (nouveau style), dans une famille musicienne : son père, d'origine allemande, est un facteur d'instruments à vent ; sa mère est la fille d'un facteur d'instruments polonais. Reinhold débute très tôt l'étude du violon et révèle rapidement des dispositions exceptionnelles pour cet instrument.

En 1894, il entre au Conservatoire de Moscou, où il aura pour professeurs Jan Hřímalý (violon), Sergueï lvanovitch Taneïev (polyphonie), Anton Stepanovitch Arenski et Georgi Edouardovitch Conus (harmonie), Mikhaïl Mikhaïlovitch Ippolitov-Ivanov (théorie et composition) ; il en sort en 1900, avec la médaille d'or de composition pour son opéra *Terre et ciel*, d'après Byron ; il a déjà composé son *Premier Quatuor à cordes* (1899), un *Octuor* pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles (1900), sa *Première Symphonie* (1899-1900). C'est aussi en 1900 que Taneïev lui adresse deux élèves promis à un brillant avenir, Nikolaï lakovlevitch Miaskovski et Serge Prokofiev.

On retrouve Glière à Berlin de 1905 à 1907, où il se perfectionne et apprend la direction d'orchestre auprès d'Oskar Fried. À son retour en Russie, il s'essaye brièvement à la direction d'orchestre. Il est rapidement considéré comme l'une des personnalités musicales

les plus marquantes de son pays, grâce notamment à ses trois monumentales symphonies – la *Deuxième Symphonie,* composée en 1907, est créée en 1908 à Berlin par son dédicataire, Serge Koussevitzky ; la *Troisième Symphonie « Ilia Mouromets »,* dédiée à Glazounov, composée entre 1909 et 1911, est créée à Moscou en 1912 – et à son poème symphonique *Les Sirènes* (1909).

Il est nommé professeur au Conservatoire de Kiev en 1913, puis directeur de ce même établissement l’année suivante ; il y aura notamment pour élève le compositeur ukrainien Boris Nikolaïevitch Liatochinski. Il s’installe de nouveau à Moscou en 1920, où il sera professeur de composition au Conservatoire jusqu’en 1941 ; parmi ses élèves figureront les compositeurs russes Alexandre Alexandrovitch Davidenko, Anatoli Grigorievitch Novikov, Lev Konstantinovich Knipper, Nikolaï Petrovitch Rakov.

Glière, qui n’avait, avant la révolution d’Octobre, écrit qu’un seul ballet (*Chrisis,* 1912), va créer le standard du ballet soviétique avec *Le Saut des moutons* (1922), d’après la pièce *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega – révisé sous le titre *Les Comédiens* (1931), révisé à nouveau sous le titre *La Fille de Castille* (1955) –, *Cléopâtre* (1926, d’après *Les Nuits égyptiennes* de Pouchkine) et *Le Pavot rouge* (1927, révisé en 1949 sous le titre *La Fleur rouge*). *Cléopâtre* est le premier ballet soviétique à inclure des danses exotiques et une esthétique digne des films à grand spectacle. *Le Pavot rouge,* qui connaîtra un succès extraordinaire en U.R.S.S., constitue l’archétype du ballet à sujet révolutionnaire. La musique de ballet de Glière manifeste son génie mélodique ; ses couleurs orchestrales raffinées se ressentent de l’influence de Rimski-Korsakov et de Glazounov, la sensualité s’exprime par un emploi typique de matériau musical oriental.

C’est que Glière a accompli un véritable travail de pionnier en ethnomusicologie en s’intéressant aux musiques slavones et orientales ; surtout, il participe au programme de développement musical de la république soviétique d’Azerbaïdjan. Ces travaux le conduisent en Azerbaïdjan en 1923 et 1924 ; il y compose l’opéra *Shakh-Senem*, ouvrage syncrétique où se fondent la tradition romantique russe et des éléments folkloriques azerbaïdjanais, créé à Bakou le 17 mars 1927. Il composera également, en collaboration avec Talib Sadïkov, un de ses élèves, virtuose de la flûte orientale *ney*, une musique de scène sur des thèmes populaires ouzbeks, *Gul’sara* (1937), qu’il transformera en un opéra (1949). Un autre opéra, *Leïli et Medjnoun*, créé à Tachkent en 1940, repose sur les musiques traditionnelles des républiques soviétiques orientales. Son dernier opéra, *Rachel*, d’après *Mademoiselle Fifi* de Guy de Maupassant (1942), utilise un idiome plus spécifiquement russe.

Glière a aussi composé, tout au long de sa carrière, des musiques de circonstance célébrant l’Union soviétique ; on mentionnera une *Ouverture solennelle pour le vingtième anniversaire de la révolution d’Octobre* (1937), l’ouverture *La Fête de Fergana* (1940), dédiée à la construction du canal de Fergana et utilisant des thèmes ouzbeks et tadjiks, l’ouverture *L’Amitié des peuples* (1941)...

De 1938 à 1948, Glière est le président du comité d’organisation de l’Union des compositeurs de l’U.R.S.S. Entre 1939 et 1951, il compose quatre concertos : un *Concerto pour harpe* (1938), un *Concerto pour soprano colorature*, le plus connu, où la soliste fait uniquement des vocalises (1943), un *Concerto pour violoncelle* (1947), fruit de la commande d’un jeune violoncelliste, Mstislav Rostropovitch, et qui a la particularité d’être le premier concerto pour violoncelle non seulement soviétique mais russe, et un

Concerto pour cor (1952). Là encore, Glière va créer avec cette série de quatre œuvres le stéréotype esthétique et formel du concerto soviétique.

Après la Seconde Guerre mondiale, Glière compose ses deux derniers ballets, *Le Cavalier de bronze*, d'après Pouchkine (1949), son plus populaire avec *Le Pavot rouge*, et *Tarass Boulba*, d'après Gogol (1952).

Glière meurt à Moscou le 23 juin 1956, au faîte d'une carrière comblée d'honneurs qui aura fait de lui le compositeur type du régime soviétique. Mais sa musique – qui, en dehors des grandes formes, qui ont sa prédilection, comporte également des pièces vocales, de la musique de chambre ainsi que de nombreuses œuvres pour piano – s'inscrit avant tout dans le courant du grand romantisme russe, dans la filiation épique de Borodine ou de Glazounov, plus que dans une quelconque idéologie sociale ou politique.

Alain FÉRON

GLINKA MIKHAÏL IVANOVITCH (1804-1857)

Introduction

« Père de la musique russe », auteur des deux premiers opéras qui n’ont jamais quitté le répertoire national, Glinka fut aussi le compositeur le plus ouvertement « occidental » de son pays ; il puisa très largement son inspiration dans le langage musical italien, en particulier. On peut considérer son œuvre comme un séduisant patchwork d’influences étrangères et nationales, mais un examen plus attentif révèle une forte personnalité qui marqua profondément plusieurs générations de musiciens russes, jusqu’à Stravinski, et qui continue d’exercer une certaine influence.

• Les jeunes années

Issu d’une famille de grands propriétaires terriens, Mikhaïl Ivanovitch GIinka naît Ie 20 mai (1er juin nouveau style) 1804 à Novospasskoïé, près de Smolensk. Il passe sa petite enfance chez sa grand-mère paternelle, où il s’imprègne profondément des chants paysans, au style particulier et à l’harmonie audacieuse. À l’âge de six ans, iI revient dans Ia maison de ses parents, où d’autres musiques lui sont révélées. Il va approfondir ses connaissances générales à partir de 1817, lorsqu’il est envoyé dans une institution de Saint-Pétersbourg. Son éducation musicale demeure pourtant fort erratique et, malgré des contacts avec quelques autorités reconnues (trois leçons de piano auprès du pianiste et compositeur irlandais

John Field, rencontre avec Johann Nepomuk Hummel), il demeurera longtemps un dilettante. En 1823, après un séjour « romantique » dans le Caucase, il retourne dans son village natal, où il s'exerce à diriger l'orchestre privé de son oncle, qui interprète les œuvres des grands classiques, Haydn, Mozart, et même Beethoven. Un bref passage à Saint-Pétersbourg, où il s'adonne à une vie de salon, oisive et superficielle, est interrompu en 1825 par l'insurrection des décembristes. Glinka, indifférent à tout ce qui touche à la politique, fuit à la campagne. Durant ces années, si son éducation musicale au sens propre progresse peu, sa connaissance du répertoire s'élargit et sa fascination à l'égard de la musique occidentale – française, allemande, italienne – croît. Il tente d'imiter les modèles classiques viennois, le style lyrique italien ; il y déploie une certaine adresse, mais peu de personnalité. C'est dans les mélodies russes écrites à la même époque que cette dernière trouve son expression la plus intéressante.

• Le voyage

En 1830, Glinka entreprend un voyage à travers l'Europe, pour s'établir à Milan, où il fait la connaissance de Rossini et de Donizetti, ainsi que de Mendelssohn. Plus tard, à Rome, il rencontre Berlioz, qu'il retrouvera quatorze ans après à Paris, et dont l'influence sera primordiale. Cette fois, la dernière étape est Naples, où il approfondit sérieusement ses connaissances en matière de musique vocale et de chant, grâce à l'enseignement d'Andrea Nozzari et de Joséphine Fodor-Mainvielle. Mais l'Italie commence à le lasser et, comme chez tant d'autres grands immigrés russes – Alexandre Ivanovitch Herzen en sera un autre exemple célèbre –, sa première fascination envers l'Occident s'estompe et cède la place à l'agacement et à la nostalgie. En août 1833, il quitte donc l'Italie, passe par Vienne, où il entend l'orchestre de Johann Strauss, et parvient à Berlin, où il s'astreint à cinq mois d'études systématiques chez Siegfried Dehn. Ce sont les seules qu'il entreprendra jamais. Le fruit de ces efforts apparaît en 1834 dans son *Capriccio sur des thèmes russes*, pour piano à quatre mains, et dans la *Symphonie sur deux thèmes russes*, demeurée inachevée. La mort de son père, en mars 1834, le rappelle en Russie.

• Les deux opéras

En 1835, Glinka épouse Maria Petrovna Ivanova – erreur funeste ! – et se lance dans la composition de son premier opéra, fondé sur l'histoire d'un paysan russe qui, lors du retrait des armées polonaises, en 1613, sacrifia sa vie pour sauver celle du premier tsar de la nouvelle dynastie des Romanov. Le nom du paysan, Ivan Soussanine, donna le premier titre de l'opéra, qui devint par la suite *La Vie pour le tsar*. À la même époque, Glinka écrit une sombre ballade pour voix et piano, *La Revue nocturne*, qui annonce les passages les plus tragiques de l'opéra ; un ton nouveau y apparaît. La première de *La Vie pour le tsar*, sous la haute protection de Nicolas I^{er}, le 27 novembre (9 décembre nouveau style) 1836, se solde par un triomphe qui fait de Glinka un héros national. Paradoxalement, l'œuvre ne comporte que peu d'éléments nationaux dans sa structure, qui ressemble fort à celle du théâtre lyrique italien de Bellini et de Donizetti, ainsi qu'à celle de l'opéra français. Le récitatif apparaît pour la première fois dans l'opéra russe, tout comme la technique du leitmotiv. L'invention mélodique, elle, est effectivement nationale, par l'inspiration plutôt que par l'utilisation directe de thèmes populaires. C'est dans cette stylisation parfaitement réussie, et qui est comme naturelle à Glinka, que réside la force de l'œuvre et sa popularité, qui ne sera jamais démentie. C'est aussi dans cet opéra que se révèle pleinement le talent d'orchestrateur de Glinka, son sens des couleurs et – grâce au livret du baron Gregory Rozen – son génie théâtral indéniable.

L'immense succès de ce premier opéra suscite immédiatement la demande d'un autre, dont la source va cette fois être un poème de Pouchkine, *Rousslan et Loudmilla.* Malheureusement, Pouchkine périt en février 1837 dans son absurde duel, et le livret est finalement écrit par une sorte de comité, composé de Glinka lui-même, et de six camarades, dont Constantin Bakhtourine et Nestor Koukolnik. La construction dramaturgique souffre beaucoup de ce « collectivisme ». Le travail progresse moins vite que dans le cas de *La Vie pour le tsar*, car Glinka est nommé Kapellmeister de la Chapelle impériale, ce qui l'occupe beaucoup, et sa vie conjugale connaît à cette époque une crise dramatique. Glinka rompt bientôt son engagement de Kapellmeister, se sépare de sa femme et entretient une liaison avec Ekaterina Kern, pour laquelle il compose de nombreuses mélodies. Sa liberté reconquise lui permet de reprendre le travail sur *Rousslan et Loudmilla*, abandonné depuis un an et demi. Koukolnik lui demande pourtant de la musique pour sa pièce *Le Prince Kholmsky*, et l'opéra est à nouveau remis dans le tiroir. En mars 1842, Glinka soumet finalement sa partition aux Théâtres impériaux, qui l'acceptent sans réserve. En février de la même année, Franz Liszt arrive à Saint-Pétersbourg, ce qui, selon les dires de Glinka, « provoque la panique chez tous les dilettantes, et même chez les dames à la mode ». L'admiration de Liszt pour Glinka efface dans les mémoires le scandale conjugal, et il est à nouveau admis dans les salons. *Rousslan et Loudmilla* profita certainement de ce changement de climat social. Rien ne peut cacher, toutefois, les faiblesses dramaturgiques de l'œuvre, ni la médiocre qualité de certains interprètes de la création. La première, le 27 novembre (9 décembre nouveau style) 1842, six ans jour pour jour après celle de *La Vie pour le tsar*, ne remporte qu'un succès d’estime. Sept librettistes et cinq années de travail irrégulier ne pouvaient qu’aboutir à ce résultat. Plus que jamais, l’œuvre est un patchwork d’éléments disparates, mal proportionnés, parfois sans rime ni raison. Pourtant, l’invention de Glinka s’y déploie de façon incomparable, l’ouverture est un chef-d’œuvre, et la suite – un festival de styles et de numéros, incohérent, éclaté mais éclatant – hantera les compositeurs russes jusqu’à nos jours. Féerie exotique, couleur orientale, instrumentation déchaînée : Rimski-Korsakov serait inconcevable sans *Rousslan et Loudmilla,* tout comme *L’Amour des trois oranges* de Prokofiev. Sur le plan dramaturgique et psychologique, cet opéra représente un pas en arrière, et l’on peut regretter qu’il demeure la deruière œuvre du genre achevée par Glinka.

• Nouveaux voyages

La déception provoquée par *Rousslan et Loudmilla* incite Glinka à voyager : en juin 1844, il arrive à Paris, où il resserre les liens avec Berlioz, dont le génie d’orchestrateur l’influencera beaucoup. En mai 1845, on le trouve en Espagne, où, toujours sous l’influence de Berlioz, il compose un *Capriccio brillante* sur la *Jota Aragonesa,* encore appelé *Ouverture espagnole n^o 1,* œuvre spectaculaire qui utilise la jota aragonaise comme matériau de base. En juin 1847, il retourne en Russie, mais l’atmosphère de Smolensk en hiver ne lui réussit guère, et il part à nouveau. Il passe une année entière à Varsovie, en écrivant deux œuvres orchestrales majeures, la *Seconde Ouverture espagnole* (« Souvenir d’une nuit d’été à Madrid »), d’une forme très libre, et surtout *La Kamarinskaïa,* où il élabore une technique de juxtaposition et de variations autour de deux thèmes populaires russes qui en fera une de ses œuvres les plus abouties, et une des plus importantes pour la postérité musicale russe. Il continue à écrire de nombreuses mélodies où cette fois –

Varsovie oblige – l’influence de Chopin se fait clairement sentir. Entre 1848 et 1852, il passe son temps entre la Russie et la Pologne (qui à l’époque fait partie de l’Empire), pour reprendre en 1852 le chemin de Paris. Son état de santé s’aggrave, il ne compose plus guère, et mène une vie paisible, loin des salons. La guerre de Crimée l’oblige à rentrer à Saint-Pétersbourg. Sa vie créatrice est pratiquement terminée : il étudie la musique des autres, écrit ses mémoires, tente de reconstituer ses œuvres perdues. Un deruier sursaut le mène à Berlin, où il veut étudier la polyphonie de la Renaissance : c’est là qu’il mourra des suites d’un refroidissement, le 15 février 1857. Le premier enterrement eut lieu à Berlin, après quoi le corps fut exhumé et transporté à Saint-Pétersbourg.

• Un génie capricieux

On admet généralement que, malgré les éclairs de génie, la musique de Glinka ne se présente pas comme un ensemble cohérent. Il fut pourtant le premier à tenter d’arracher la musique russe à l’influence occidentale, et à échafauder une tradition native, grâce à ses relations intimes avec la musique populaire, cette tradition dont la Russie manquait en toutes choses. Ses trouvailles rythmiques et harmoniques ne doivent que peu à l’enseignement classique, et son sens comique original influencera jusqu’à Prokofiev et Stravinski. Le trait principal de sa technique, établi dans la *Kamarinskaïa* et souvent repris par ses héritiers, consistait à juxtaposer un thème bien défini et un accompagnement extrêmement varié : un avatar de la technique des variations à l’occidentale. L’importance de Glinka pour la musique russe, à laquelle il a donné un essor et une confiance nouvelle, est inappréciable, et la vénération qui l’entoure dans sa patrie, justifiée.

Piotr KAMINSKI

Bibliographie

B. Asaf'yev, *M. I. Glinka*, Moscou, 1947
D. Brown, *Mikhail Glinka : a Biographical and Critical Study*, Oxford Univ. Press, Londres, 1974 ; « M. I. Glinka », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980
M. D. Calvocoressi, *Glinka : biographie critique*, Paris, 1911
P. O. Fouque, *Michel Ivanovitch Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance*, Paris, 1880
E. Gord' eyeva dir., *M. I. Glinka, sbornik stat'yey* (M. I. Glinka, recueil d'articles), Moscou, 1958 (avec bibliographie complète en russe)
A. Liapounov & A. Rozanov dir., *Literaturnïye proizvedenïya i perepiska* (Écrits et correspondance), Mouzika, Moscou, 1973
A. Orlova dir., *Glinka v vospominanyakh sovremennikov* (Glinka dans les souvenirs de ses contemporains), Muzgiz, Moscou, 1955
V. Stasov, « M. l. Glinka », in *Russkïy Vestnik*, Moscou, 1857.

GLOBOKAR VINKO (1934-)

D’origine slovène, né à Anderny (Meurthe-et-Moselle), le 7 juillet 1934, le tromboniste et compositeur Vinko Globokar fait ses premières études musicales à Ljubljana, étudie ensuite au Conservatoire de Paris (trombone et musique de chambre), puis travaille la composition avec René Leibowitz et Luciano Berio. Après quoi, il enseigne (trombone et composition) à Cologne ; il a dirigé, de 1976 à 1980, un département de recherches à l’I.R.C.A.M.

Extraordinaire virtuose de son instrument, il n’en professe pas moins la nécessité pour le virtuose « de dépasser le cap du virtuosisme, et de devenir un musicien considérant son instrument comme un moyen avec lequel on fait de la musique et non pas comme un but en soi ». En conséquence, il est tenté par toute forme musicale qui approche de l’improvisation (celle-ci est le sujet de ses cours) ; il fonde, en 1969, avec le compositeur et pianiste Carlos Roqué Alsina, le percussionniste Jean-Claude Drouet et le clarinettiste Michel Portal, un ensemble, le New Phonic Art, voué aux « libres jeux d’ensemble ».

Instrumentiste, il pousse à bout les possibilités de son instrument (*Discours II,* pour cinq trombones, 1968) ; il recherche les analogies entre voix et instruments, tant sur le plan de la rythmique que sur celui de la respiration (*Fluide,* 1967 ; *Discours III,* pour cinq hautbois, 1969 ; *Kolo,* 1988, pour chœur mixte, trombone et électronique ; *Discours IX,* pour deux pianos, 1993).

Les dons d’invention, de fantaisie, le bonheur manifeste qu’éprouve le compositeur à se jouer des sons caractérisent le style de Globokar.

Attentif, l’homme se penche sur le folklore, à la recherche d’un équilibre entre naturel et culturel (*Études pour Folklora I et II*, 1968 ; *Der Engel der Geschichte*, 2000-2004). Passionné de la communication, il invente de grandes fêtes, où la recherche de la sonorité se crée dans un vaste jeu collectif (*Concerto grosso*, 1969-1975 ; *Eisenberg*, 1990 ; *Damdaj*, 2009), parfois aléatoire (*Les Émigrés*, 1986).

Ses convictions politiques et sociales font naître de nouvelles techniques, de nouvelles formes de représentation : *Masse Macht und Individuum* pour quatre instruments solistes et deux orchestres (1995) ; *Les Chemins de la liberté* pour orchestre sans chef (2003-2004) ; *Mutation* pour orchestre chantant (2006–2007). « Il me semble que l’engagement musical réside dans les différentes manières de produire la musique davantage que dans son résultat sonore final. On a dit qu’un son ne peut être ni catholique ni communiste. La manière de produire des sons et les conditions dans lesquelles ces sons sont produits ne seraient-elles pas aujourd’hui plus signifiantes ? »

Brigitte MASSIN

GLOSSOP PETER (1928-2008)

Peter Glossop fut, dans les années 1960 et 1970, l’un des barytons les plus recherchés dans le répertoire verdien, qu’il a chanté notamment au Metropolitan Opera de New York et sous la direction de Karajan. Il s’agit probablement du chanteur anglais qui a fait la plus brillante carrière internationale au cours de la seconde moitié du xx^{e} siècle.

Il voit le jour à Sheffield le 6 juillet 1928, et entre dans la vie active comme employé de banque tout en étudiant le chant avec Eva Rich et Joseph Hislop. Il intègre la Sheffield Operatic Society, ce qui lui permet de faire en 1949 des débuts scéniques – amateurs – dans *Les Contes d’Hoffmann* d’Offenbach (rôles de Docteur Miracle et de Coppelius). Il travaille ensuite avec Leonard Mosley. En 1952, il remporte le Great Caruso Contest et est engagé dans le chœur du Sadler’s Wells Theater de Londres, où il fait un an plus tard ses débuts professionnels dans Moralès (*Carmen* de Bizet). En 1955, il y devient premier baryton et, en dehors des grands rôles verdiens, il chante Scarpia (*Tosca* de Puccini), Gérard (*Andrea Chénier* de Giordano), Figaro (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Zurga (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet), Guglielmo (*Così fan tutte* de Mozart) et le rôle-titre d’*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski. En 1961, il remporte le premier prix du Concours international de chant de Sofia et fait ses débuts à Covent Garden dans *Le Songe d’une nuit d’été* de Britten (Demetrius). Puis il paraît dans *Aïda* de Verdi (Amonasro) et *La Bohème* de Puccini (Marcello) avant de remplacer, au pied levé, en 1964, Geraint Evans dans la production de *Rigoletto* de Franco Zeffirelli, sous la baguette de Georg Solti.

La même année, il incarne le Conte di Luna dans la production du *Trouvère* signée Luchino Visconti, sous la direction de Carlo Maria Giulini. En 1965, il chante pour la première fois à la Scala (Rigoletto, au côté de Luciano Pavarotti, dans le rôle du Duc de Mantoue). Un an plus tard, il incarne Posa (*Don Carlo* de Verdi) pour ses débuts à l'Opéra de San Francisco et à l'Opéra de Paris. Il ne reviendra qu'une fois au Palais-Garnier, en 1974, pour *Les Vêpres siciliennes.* Karajan l'engage pour un *Otello* de légende (Iago), à Salzbourg en 1970, aux côtés de Jon Vickers (Otello) et Mirella Freni (Desdémone). Un an plus tard, il débute au Metropolitan Opera de New York, dans Scarpia, en même temps que le chef d'orchestre James Levine. Au cours des quinze années suivantes, il y participe à quatre-vingt-cinq représentations, mais y chante rarement les opéras de Verdi. C'est dans le rôle de Tonio (*Paillasse* de Leoncavallo) qu'il remporte son plus grand succès à New York. Parmi ses autres rôles, il incarne Escamillo (*Carmen*), Falstaff, Macbeth, Don Carlo (*Ernani*), Choroebus (*Les Troyens* de Berlioz, à Covent Garden, avec Colin Davis, 1969), Jokanaan (*Salomé* de Richard Strauss), Don Giovanni (Covent Garden, 1973), Wozzeck (Met, 1974), Billy Budd, Balstrode (*Peter Grimes*)... À partir de 1979, il se tourne davantage vers le répertoire allemand, ajoutant à son répertoire le Hollandais (*Le Vaisseau fantôme*), Mandryka (*Arabella*, à l'English National Opera, 1980) et Pizarro (*Fidelio,* au Met). Karajan le choisit pour deux de ses opéras filmés : *Paillasse* (Tonio) et *Otello* (Iago). Il se produit à la Staatsoper de Vienne (1968), au San Carlo de Naples, à la Deutsche Oper de Berlin, mais l'essentiel de sa carrière se déroule sur les deux grandes scènes londoniennes. *Simon Boccanegra* au Met en 1985 est peut-être son seul échec, qui le pousse à quitter la scène, après une dernière apparition dans Sharpless (*Madama Butterfly*) à Los Angeles en 1986. Il se retire dans l'ouest de l'Angleterre pour se consacrer à l'enseignement et assouvir sa passion pour le jazz. Il meurt à Devon, le 7 septembre 2008. Il a rédigé un livre de Mémoires avec Jon Tolansky, *Peter Glossop : the Story of a Yorkshire Baritone* (Londres, 2004), riche en anecdotes sur les chefs d'orchestre avec lesquels il a travaillé et sur les metteurs en scène « qui se croient meilleurs que Verdi ou Wagner ».

Glossop possédait une voix puissante qu'il savait gérer avec habileté pour composer des personnages toujours bien définis, mais sans le moindre excès. Son interprétation du *Credo* de Iago restera un sommet du genre, tant par le sens du phrasé que par l'impression d'horreur qui se dégageait de sa voix. Plus musicien qu'acteur, il avait un souci du respect du texte qu'il poussait dans les moindres détails, ce qui dérangeait souvent dans un monde de traditions où l'on joue davantage sur les effets et le côté dramatique que sur la musique. Mais il en tirait une étonnante palette de nuances particulièrement adaptée aux opéras de Verdi. Il restera un Rigoletto de légende.

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

H. Berlioz, *Les Troyens*, avec Josephine Veasey, Berit Lindholm, Jon Vickers, Roger Soyer, chœur et Orchestre du Royal Opera House de Covent Garden, direction Colin Davis (enregistré en 1969)
B. Britten, *Billy Budd*, avec Peter Pears, John Shirley-Quirk, Michael Langdon, Ambrosian Opera Chorus, Orchestre symphonique de Londres, direction Benjamin Britten (enregistré en 1967)
R. Leoncavallo, *Paillasse*, avec Raina Kabaivanska, Jon Vickers, Rolando Panerai, chœur et Orchestre de la Scala de Milan, direction et réalisation Herbert von Karajan (enregistré en 1968, vidéo)
H. Purcell, *Didon et Énée*, avec Victoria de Los Angeles, Heather Harper, Elizabeth Robson, Robert Tear, Ambrosian Singers, English

Chamber Orchestra, direction John Barbirolli (enregistré en 1965)
R. STRAUSS, *Hélène d'Égypte*, avec Gwyneth Jones, Jess Thomas, Peter Schreier, chœur et Orchestre de la Staatsoper de Vienne, direction Josef Krips (enregistré en 1970)
G. VERDI, *Le Trouvère*, avec Gwyneth Jones, Giulietta Simionato, Bruno Prevedi, Joseph Rouleau, chœur et Orchestre du Royal Opera House de Covent Garden, direction Carlo Maria Giulini (enregistré en 1964)
Otello, avec Mirella Freni, Jon Vickers, chœur de la Deutsche Oper, Orchestre philharmonique de Berlin, direction et réalisation Herbert von Karajan (enregistré en 1973, audio et vidéo)
Macbeth, avec Rita Hunter, John Tomlinson, Kenneth Collins, BBC Concert Orchestra, direction John Matheson (enregistré en 1979).

GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)

Introduction

Si Gluck est à ranger parmi les principaux compositeurs de la période « préclassique » (à côté de Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Johann Christian Bach et Carl Philipp Emanuel Bach), c'est avant tout pour avoir proposé une nouvelle conception de l'opéra, d'abord dans le domaine italien (de 1762 à 1770), puis dans la tragédie lyrique française (de 1774 à 1779). La « réforme » gluckiste de l'opéra italien, dont les œuvres les plus représentatives sont *Orfeo ed Euridice* et *Alceste*, doit son importance tout autant à l'originalité d'un style musical énergique et grandiose qu'à ses liens directs avec l'esthétique des Lumières telle qu'elle s'est exprimée à Paris dans les années 1750, puis à Vienne, à la cour de l'impératrice Marie-Thérèse. Gluck termina sa longue carrière en accomplissant à l'Académie royale de musique de Paris une véritable *révolution* (le mot apparaît dans les écrits des contemporains), qui eut pour conséquences la disparition du répertoire lullo-ramiste et l'essor d'un nouveau style lyrique français dans les années 1780.

Toutes les œuvres majeures de Gluck sont le résultat d'une étroite collaboration avec ses librettistes – fait rare au XVIII^e^ siècle – et se caractérisent par la recherche d'une continuité musicale en coïncidence parfaite avec le rythme de l'action dramatique ; chez Gluck, le primat de la pensée architecturale ne doit cependant pas masquer ses dons de mélodiste (en témoignent des airs restés célèbres, comme « Che farò senza Euridice » et « Ô malheureuse lphigénie ») ni la richesse de son écriture orchestrale, maintes fois citée en exemple par Berlioz dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.*

• Le compositenr italien (1741-1754)

On ne sait quasiment rien des études musicales de Gluck dans sa Bohême natale, mais on peut imaginer que ses séjours à Prague et à Vienne (entre 1728 et 1737) furent émaillés d'épisodes aussi pittoresques que ceux que rapporte Charles Burney dans ses vies de Johann Joachim Quantz et de František Benda. C'est à Milan qu'il paracheva sa formation de compositeur, au contact de Giovanni Battista Sammartini, et qu'il fit ses début au théâtre en mettant en musique l'un des plus célèbres livrets de Métastase, *Artaserse* (1741). Dans les dix ans qui suivirent, la carrière de Gluck ressemble à celle de bien d'autres compositeurs d'opéras italiens, avec une production moyenne d'un ou deux ouvrages nouveaux par saison. Outre la précieuse expérience qu'offrait au jeune musicien la possibilité d'écrire pour certains des plus grands chanteurs de son temps (les castrats Angelo Maria Monticelli et Caffarelli, la soprano Vittoria Tesi) et de se faire jouer devant les publics les plus variés, en Italie comme en Allemagne, Gluck eut par deux fois l'occasion d'élargir son horizon au-delà des limites de l'*opera seria* traditionnel : un long séjour à Londres (1745-1746) le mit en contact avec les oratorios de Haendel, mais lui permit aussi de découvrir, dans les *ballad operas* qui faisaient alors fureur, un style vocal simple et naturel dont il dira avoir été profondément marqué ; il n'est pas indifférent non plus qu'il se soit trouvé à Copenhague en 1749, l'année même où Johann Adolph Scheibe exposait, dans la préface à son opéra *Thusnelda*, des idées annonciatrices de la future « réforme ».

Les premiers opéras de Gluck, même s’ils sont aujourd’hui presque totalement oubliés, mériteraient d’être exhumés en morceaux choisis : c’est déjà ce qu’avait fait Gluck lui-même, puisqu’il pilla consciencieusement sa production de jeunesse, inconnue du public de Vienne et de Paris, pour en adapter les meilleurs morceaux à de nouveaux textes italiens, et même à des paroles françaises. Les plus réussis de ces emprunts sont l’air « Se povero il ruscello », tiré d’*Ezio*, qui devint le grand récitatif obligé « Che puro ciel » dans *Orfeo*, « Là sul margine di Lete », tiré de *La Sofonisba*, et « Presso l’onda », tiré de *Il Tigrane*, qui devinrent respectivement « Esprits de haine » et « Venez, Haine » dans *Armide*, et « Se mai senti spirarti sul volto », tiré de *La Clemenza di Tito*, dont Gluck fit l’air avec chœur « Ô malheureuse Iphigénie – Contemplez ces tristes apprêts » dans *Iphigénie en Tauride*. L’originalité du jeune Gluck apparaît surtout dans une curieuse prédilection pour les phrases de trois mesures, qui marquent déjà un intérêt particulier pour les périodes asymétriques ; quant à l’appréciation de Métastase sur sa *Semiramide riconosciuta* (1748) – « une insupportable musique de vandale » –, elle fut sans doute inspirée par une surprenante variété dans la structure des airs, variété qui tranchait sur la routine des compositeurs officiels de la cour d’Autriche, comme Giuseppe Bonno ou Johann Georg Reutter.

• Glnck an Bnrgtheater (1755-1770)

À la fin de 1752, Gluck s’installa dans la capitale autrichienne. Quelle que fût la nécessité de régénérer la musique dramatique dans la Vienne de Marie-Thérèse, c’est une raison politique qui en fit un haut lieu de l’opéra dans les années 1760. Un renversement des alliances favorable à la France fut en effet accompagné d’un changement d’orientation dans les spectacles de la ville, et le chancelier Kaunitz donna d’importantes responsabilités à un fin lettré, le comte Durazzo, Italien mais francophile, pour qu'il mît en œuvre cette nouvelle orientation esthétique. Durazzo fit du Burgtheater l'instrument privilégié de son entreprise, et Gluck se vit confier la responsabilité d'adapter au goût viennois des opéras-comiques directement importés de Paris ; non content de fournir des « airs nouveaux » à la troupe française de son théâtre, Gluck composa huit opéras-comiques de son cru, dont le dernier, *La Rencontre imprévue* (1764), constitue l'antécédent direct de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. Il fallut cependant attendre l'arrivée du poète et financier Raniero de Calzabigi, en 1761, pour que Durazzo trouve un librettiste à la hauteur de ses ambitions. Calzabigi était doublement qualifié pour cela, puisque non seulement il résidait à Paris au moment de la querelle des Bouffons (1752-1754), mais il connaissait mieux que personne les livrets de Métastase, dont il avait dirigé et préfacé l'édition parisienne de 1755. Le premier fruit de sa collaboration avec Gluck sera le ballet *Don Juan, ou le Festin de pierre* (1761), auquel succéderont trois grands opéras de la réforme viennoise, *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) et *Paride ed Elena* (1770).

C'est à Calzabigi que revient la paternité de la célèbre préface d'*Alceste*, publiée en 1769, où sont exposés les principaux griefs du clan réformateur contre le *dramma per musica* de type métastasien : il fallait en finir avec les longues ritournelles orchestrales, les roulades vides de sens, la monotonie mécanique de la reprise *da capo*, le hiatus entre l'air et le récitatif, en un mot tout ce qui pouvait entraver la continuité de l'action dramatique. L'exigence d'une véritable symbiose de la musique et du texte se traduit par l'élaboration de grandes architectures tonales, à l'échelle de plusieurs scènes, l'intervention régulière du chœur et de la danse, enfin la subordination de tous les effets musicaux à un même dessein unificateur, toutes caractéristiques qui font des trois opéras de Calzabigi le parfait équivalent du courant néo-classique alors dominant dans le domaine des arts visuels. Le hiératisme et la force édifiante qui se dégagent de ces œuvres ne doivent cependant pas faire oublier qu'elles frappèrent les spectateurs du temps par la violence de leur charge expressive : la monumentalité des grandes scènes de lamentation n'exclut pas une extrême ductilité du discours musical, pour aboutir même à la fragmentation des « affects » qui conditionnaient jusqu'alors la rhétorique baroque. Là où Métastase et les compositeurs des années 1720-1760 s'en tenaient à une succession rigide d'airs indépendants, exprimant chacun un sentiment bien défini (la fureur, la tendresse, l'affliction, l'espérance, etc.), Gluck et Calzabigi instaurent une dialectique contrastée, où se succèdent sans solution de continuité des airs, des récitatifs et des chœurs, la subversion des schémas habituels allant jusqu'à l'éclatement de certains airs – « Io non chiedo » d'*Alceste*, par exemple – en plusieurs sections distinctes par leur tempo, leur profil thématique et leur texture orchestrale.

La postérité de la réforme gluckiste dans l'opéra italien du XVIII^{e} siècle finissant ne fut pas à la mesure de l'attention que suscitèrent *Orfeo* et *Alceste* auprès des théoriciens de l'opéra : non seulement l'ambition novatrice était plutôt rare parmi les compositeurs italiens (seul Mozart, dans *Idomeneo*, s'engagea résolument sur la voie tracée par *Alceste*), mais le système productif du *dramma per musica*, fondé sur la suprématie du chanteur, excluait par nature toute poursuite des expériences menées dans le « laboratoire » du Burgtheater.

• La réforme parisienne (1774-1779)

C'est à Paris que Gluck alla parachever son œuvre réformatrice, profitant à la fois de la déliquescence du répertoire français à l’Académie royale de musique et de la protection de la jeune dauphine, puis reine, Marie-Antoinette. Ce transfert de Vienne à Paris se justifiait d’autant plus que les opéras calzabigiens s’inspiraient étroitement de schémas formels hérités de Lully et de Rameau, et que le public parisien, nourri des textes prémonitoires de Rousseau, de d’Alembert et de Diderot, attendait avidement une musique qui fût à la fois passionnée, spectaculaire et dénuée d’artifice.

Iphigénie en Aulide (1774) trahit un certain embarras devant les contraintes mélodiques engendrées par la langue française, mais on n’y trouve pas moins de gigantesques monologues (pour Agamemnon et pour Clytemnestre) où s’effectue à la perfection cette adéquation tant recherchée entre l’expression musicale et le « cri plaintif de la nature ». Vinrent ensuite deux adaptations des chefs-d’œuvre viennois, *Orphée et Eurydice* (1774) et *Alceste* (1776) ; si *Orphée* perd en cohérence ce qu’il gagne en longueur, l’*Alceste* française, profondément remaniée par rapport à la version originale, réalise un progrès décisif dans l’ordre de la concision et de l’efficacité dramatique.

Il pourrait paraître curieux que Gluck, salué avec enthousiasme comme le rénovateur du théâtre lyrique français, se soit tourné, pour sa quatrième tragédie lyrique, vers un livret de Quinault déjà mis en musique par Lully presque un siècle plus tôt ; l’archaïsme d’*Armide* (1777) était cependant plus apparent que réel : dans le contexte européen où se situait Gluck, le passage incessant de l’air au récitatif et la multiplication des « petits airs » étaient autant d’éléments progressistes, tandis que le respect scrupuleux d’un texte sacré du vieux répertoire donnait des gages solides aux gardiens du style national français. C’est dans ce contexte qu’il faudrait évoquer une féroce guerre de pamphlets qui opposa trois années durant un clan pro-français – les gluckistes – et un clan pro-italien rallié autour du compositeur italien Niccolò Piccinni, dont le *Roland* fut chaleureusement accueilli en janvier 1778 ; mais la théorisation des styles proposée par des écrivains comme Marmontel (le plus ardent piccinniste) ou l'abbé Arnaud (à la tête des gluckistes) ne rend compte que partiellement des enjeux dramatiques et musicaux tels que nous pouvons les percevoir avec le recul de l'histoire.

Iphigénie en Tauride (1779) manifeste chez Gluck une évidente volonté de synthèse, si l'on considère (fait ignoré des spectateurs parisiens) qu'un tiers de la musique en est repris de ses ouvrages antérieurs ; le plus spectaculaire de ces emprunts est l'air « Ô malheureuse Iphigénie », dont le lyrisme gagne encore en grandeur à être situé au faîte d'une longue progression dramatique où se succèdent sans pause conclusive les hallucinations d'Oreste, le chœur des Euménides, le long récitatif entre Oreste et sa sœur, et un chœur de prêtresses. La possibilité d'une comparaison avec l'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni, créée à Paris en 1781, fait apparaître chez Gluck et son librettiste Nicolas François Guillard une double supériorité, au-delà d'une semblable adhésion aux canons de la tragédie lyrique ; d'un point de vue dramaturgique, tout d'abord, le découpage de l'action révèle une plus grande maîtrise de la distribution des épisodes : il est significatif, par exemple, que Guillard ait placé le songe d'Iphigénie avant, et non après l'évocation de la tempête, ce qui résout le problème de l'ouverture tout en imprimant à l'action un élan qui ne retombe qu'avec le premier air d'Iphigénie, « Ô toi qui prolongeas mes jours ». Mais c'est plus encore sur le terrain proprement musical que Gluck marque ses points décisifs : il n'est qu'à voir la subtilité avec laquelle est rendu, par des moyens mélodiques et structurels, le contraste entre l'angoisse d'Oreste (« Dieux qui me poursuivez ») et la sérénité apaisante de Pylade dans l'air qui suit, « Unis dès la plus tendre enfance ».

La carrière parisienne de Gluck s'acheva sur l'échec d'*Écho et Narcisse* (1779) ; le compositeur refusa ensuite toute collaboration avec un milieu musical et intellectuel dont il avait une piètre opinion. Il aurait sans doute souhaité contribuer à la fondation d'un opéra national en langue allemande, comme le laisse entendre sa correspondance avec Herder, Klopstock et Wieland, mais sa santé déclinante lui interdit de se lancer dans de nouvelles entreprises de longue haleine. Sa dernière production pour le théâtre est une version allemande d'*Iphigénie en Tauride*, dont la représentation en 1781, devant le grand-duc Paul de Russie, conjointement avec *Orfeo* et *Alceste*, témoigne du prestige dont jouissait le vieux compositeur l'année même où Mozart partait à la conquête de Vienne.

• « Une belle simplicité »

La relative incompréhension dont Gluck est victime aujourd'hui vient en partie de ce que l'essentiel de son apport à l'histoire de l'opéra est d'ordre architectural : or il faut bien reconnaître que le spectateur moderne, habitué aux finales mozartiens et à la continuité wagnérienne, n'éprouve aucune admiration ni surprise particulière devant de grandes scènes d'action comme la confrontation entre Orphée et les Furies, ou la succession haletante d'événements sur laquelle se termine *Iphigénie en Tauride*. De même, la « belle simplicité » postulée par Calzabigi dans sa préface d'*Alceste* laisse parfois une certaine impression de fadeur, alors même que les contemporains y voyaient la mise à nu des émotions essentielles de l'âme humaine, la traduction musicale authentique des modèles euripidiens. La réhabilitation de Gluck passera sans doute par la redécouverte d'un style d'interprétation vigoureux et coloré, en particulier dans les récitatifs : à cet égard, il faut signaler que Calzabigi avait réclamé pour ses opéras viennois des chanteurs formés à l'opéra bouffe, et que Gluck apportait un soin maniaque aux représentations de ses tragédies lyriques parisiennes. Mais l'originalité de Gluck est tout autant à chercher dans les détails de son écriture musicale : c'est à Berlioz et à Donald Tovey, en particulier, que revient le mérite d'avoir attiré l'attention sur la diversité des carrures métriques dans des airs comme « Divinités du Styx » (*Alceste*, acte I, scène VII) ou « Peuvent-ils ordonner qu'un père » (*Iphigénie en Aulide*, acte I, scène III), révélant un contrôle souverain du débit dramatique et du temps musical. Analysé d'aussi près, Gluck apparaît paradoxalement comme un maître de l'irrégularité et du déséquilibre dynamique – preuve que le néo-classicisme des Lumières n'était pas si austère et si solennel qu'on veut bien le croire.

Michel NOIRAY

Bibliographie

Les principaux opéras de Gluck, l'*Alceste* italieune exceptée, ont été réédités chez Bärenreiter (Kassel) dans la série *C. W. Gluck : Sämtliche Werke* (1951 et suivantes).
La revue *L'Avant-Scène Opéra* a publié trois numéros consacrés à *Orphée* (n° 23, sept.-oct. 1979), à *Iphigénie en Tauride* (n° 62, avril 1984) et à *Alceste* (n° 73, mars 1985).

Études

H. BERLIOZ, *À travers chants*, Paris, 1862, rééd. Gründ, Paris, 1971
K. HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Arno Volk, Cologne, 1973
K. HORTSCHANSKY dir., *Gluck und die Opernreform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Stuttgart, 1989
T. PICARD, *Gluck*, coll. Classica-Répertoire, Actes sud, Arles, 2007

J. G. PROD’HOMME, *Christoph-Willibald Gluck*, Société d’éditions françaises et internationales, Paris, 1948 ; rééd. revue et annotée par J.-M. Fauquet, Fayard, Paris, 1985
R. STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1979
D. F. TOVEY, « Christopher Willibald Gluck », in *Essays and lectures on music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1949.

GOBBI TITO (1913-1984)

La tradition familiale voulait qu'il fût juriste. Après de solides humanités, il fit donc des études de droit. Sans peine, mais aussi sans enthousiasme. La musique, le chant, les planches l'inspiraient, et la passion l'emporta sur ce qui, autour de lui, passait pour de la raison. Il était né le 24 octobre 1913 à Bassano del Grappa, près de Venise. Il y vécut heureux. Pourtant, il quitta sa Vénétie pour Rome où, de 1933 à 1938, il reçut, notamment du ténor Giulio Crimi, une formation vocale et musicale très complète.

En 1937, il est lauréat, premier nommé, du concours de chant de la Scala, puis l'emporte triomphalement devant plus de trois cents rivaux au terrible tournoi vocal de Vienne. C'est l'envol. Le Teatro Reale de Rome, quelques petits rôles pour vaincre le trac, puis, curieusement, des barytons wagnériens : le héraut de *Lohengrin*, Günther du *Crépuscule des dieux*, Telramund, Wolfram..., des rôles germaniques qu'il laissera vite à d'autres non sans être passé par le Jokanaan de la *Salomé* de Richard Strauss et, surtout, par un Wozzeck qui fit de lui une vedette à Rome en 1942 et une star pour les connaisseurs — ils étaient peu nombreux chaque soir dans la salle, mais il y avait heureusement parmi eux des journalistes influents — à la fin de 1949 à Naples, sous la direction de Karl Böhm, puis en juillet 1952 à la Scala sous la direction de Dimitri Mitropoulos. Faut-il voir dans cette erreur d'orientation initiale l'origine du processus inexorable de dégradation d'une voix essentiellement italienne, si facile, si rayonnante au départ ? Peut-être. Figaro éblouissant et naturel (celui de Rossini), il devra vite masquer l'érosion de l'aigu par le flot sans cesse renouvelé d'une verve inépuisable. Qu’importe alors le chant puisque, s’appuyant sur une musicalité scrupuleuse, il y aura désormais la formidable présence scénique d’un acteur consommé, tour à tour comique inénarrable (Gianni Schicchi, Belcore, Falstaff...), personnage odieux (Scarpia, Iago...) ou poignant héros (Posa, Simon Boccanegra...) ! Et du Germont de 1938 à son dernier Falstaff, ce seront près de quarante ans de carrière avec plus de quatre-vingts rôles à son répertoire, et chaque fois une caractérisation très poussée, une étude fouillée du personnage et une sensibilité attentive à ses partenaires. Si le « Met » à New York le boude — là-bas, le jeu compte moins que la puissance et la beauté de la voix —, toutes les scènes lyriques qui comptent se le disputent. Le Covent Garden de Londres en fait son héros. De 1955 à juillet 1974, il y donnera cent cinquante représentations dans douze rôles différents,parmi lesquels un inoubliable *Don Carlos* de Verdi, en 1958, sous la direction de Giulini et dans la mise en scène de Visconti où, aux côtés de Boris Christoff, de Gré Brouwenstijn et de Jon Vickers, il atteignit les cimes de I’art et de l’émotion, et un formidable Scarpia qui sut si bien affronter l’impérieuse Tosca de Maria Callas.

Tito se produisit longtemps sur scène mais, avec lucidité et intelligence, il sut abandonner à temps les rôles qui devenaient trop lourds. Il eut le souci de transmettre le flambeau aux jeunes et ses *master classes* aussi bien que le concours international de Bassano del Grappa, sa ville natale, auront fortement contribué à faire lever Ie bon grain.

Tito Gobbi meurt à Rome le 5 mars 1984.

Tito Gobbi a participé à de très nombreux enregistrements intégraux. Il y fut le plus souvent le partenaire baryton — c’est-à-dire traître, père ou joyeux compagnon — de Maria Callas. Il fut l’ignoble Scarpia, en 1953, dans une fulgurante *Tosca* dirigée par De Sabata . Il fut en 1954, avec Di Stefano et Serafin, le partenaire de la plus belle *Lucia* de Callas et, auprès de cette peu fréquente Rosine, un bien pétulant Figaro sous l’alerte direction de Galliera . Il tint fort bien sa place, toujours près de la diva, dans des enregistrements moins mémorables de *Rigoletto,* du *Bal masqué,* d’*Aïda* et de *Paillasse* . Il fut aussi l’odieux Tonio, mais cette fois avec Lucine Amara, Franco Corelli et au pupitre Lovro von Matači’c. Admirons son éclectisme en écoutant *L’Oracle* de Leoni, avec Sutherland et Bonynge ; *L’Élixir d’amour,* avec Carosio, Monti et Serafin ; *Cavalleria rusticana,* avec Suliotis et Del Monaco — Callas lui avait préféré Panerai en Alfio ou, peut-être, n’était-il pas libre ce jour-là —, *La Bohème,* avec Scotto et Poggi ; *Fedora,* avec Olivero et Del Monaco ; *Madame Butterfly,* avec Victoria de Los Angeles et Di Stefano ; *Nabucco,* avec Suliotis, Prevedi et au pupitre Lamberto Gardelli et *Il Tabarro,* avec Margaret Mas et Prandelli . Enfin quatre opéras où le disque témoigne qu’il a su être grand parmi les grands : *Falstaff,* avec Elisabeth Schwarzkopf et surtout un Karajan déchaîné ; *Otello,* avec Rysanek, Vickers et Serafin ; *Gianni Schicchi,* où il restera inaccessible et qu’il enregistra deux fois, en 1958 et en 1976 ; et enfin *Simon Boccanegra,* son rôle tragique préféré.

Jean ZIEGLER

GODARD BENJAMIN (1849-1895)

Compositeur français d’opéras, de pièces légères pour piano et de mélodies, Benjamin Louis Paul Godard, né le 18 août 1849, à Paris, est un enfant prodige au violon, qu’il apprend sous la férule de Henry Vieuxtemps. Il étudie la composition au Conservatoire de Paris, auprès de Henri Reber, écrit dans sa jeunesse des symphonies, de la musique de chambre, des concertos et des pièces pour piano. Son opéra le plus connu, *Jocelyn* (d’après Lamartine, créé à la Monnaie de Bruxelles, le 25 février 1888), est célèbre par sa *Berceuse*. Parmi ses autres œuvres, citons les opéras *Pedro de Zalamea* (d’après Calderón de la Barca, créé au Théâtre Royal d’Anvers, le 31 janvier 1884) et *La Vivandière* (créé à l’Opéra-Comique de Paris, le 1er avril 1895), ainsi que la *Symphonie légendaire*, opus 100 (1886). La musique de Godard, charmante et sentimentale, évoque, dans ses plus beaux morceaux, celle de Frédéric Chopin et de Robert Schumann. Professeur au Conservatoire de Paris, Godard meurt le 10 janvier 1895, à Cannes.

E.U.

GODOWSKI LEOPOLD (1870-1938)

Surnommé le « pianiste des pianistes », Godowski fut, de 1900 à 1930, acclamé par le public du monde entier et admiré par ses pairs, qui voyaient en lui le premier d’entre eux. Il fut également un pédagogue réputé, comptant parmi ses élèves nombre de musiciens qui deviendront célèbres, comme Issaï Alexandrovitch Dobroven (Dobrowen) ou Heinrich Neuhaus. Enfin et surtout, il écrivit pour le piano seul, et uniquement pour celui-ci, des œuvres d’une grande originalité de facture et d’une difficulté d’exécution redoutable, qui ont fait reculer les limites de la technique de cet instrument.

Leopold Godowski (translittéré Godowsky dans le monde anglo-saxon) naît le 13 février 1870 à Sozly, une bourgade proche de la ville russe de Vilno (aujourd’hui Vilnius, capitale de la Lituanie). Il manifeste très tôt des dons prodigieux pour la musique, et un ami de sa mère lui fait donner des leçons de violon. Mais c’est le piano qui l’attire irrésistiblement. Il en apprend quasiment seul la technique ; d’ailleurs, hormis un trimestre passé à la Hochschule für Musik de Berlin auprès de Ernst Rudorff, il ne suivra jamais un enseignement musical conventionnel. Godowski est le seul virtuose classique autodidacte de l’histoire du piano, ce qui explique sans doute le caractère non académique de son jeu, reposant sur la souplesse musculaire et un complet relâchement du bras.

À l’âge de neuf ans, il fait sa première apparition en public, puis donne des concerts en Russie et en Pologne. En 1884, il part tenter sa chance aux États-Unis, mais la tournée qu’il y effectue sur la côte ouest s’avère un désastre et, dès 1886, il revient en Europe dans l’intention de travailler auprès de Liszt. Malheureusement, celui-ci meurt au moment où il débarque en France. Il décide néanmoins de s’établir à Paris afin de faire la connaissance de Saint-Saëns. Ce dernier se prend d’affection pour le jeune prodige, lui ouvre les salons mondains, le met en relation avec les gloires musicales de l’époque, parmi lesquelles Tchaïkovski, et lui propose même de devenir son fils adoptif.

La concurrence entre pianistes étant alors rude à Paris, Godowski repart aux États-Unis en 1890. Ce deuxième essai est le bon. Il donne un récital dans le tout nouveau Carnegie Hall, se marie, obtient la nationalité américaine et commence à enseigner à New York, à Philadelphie, puis à Chicago. Il se met également à composer. En 1893, il écrit la première des *53 Études sur 26 Études de Chopin*, qui seront publiées en 1914. Il ne s’agit évidemment pas pour lui de réécrire ces chefs-d’œuvre, mais de les « arranger » de manière à enrichir la technique du piano et à utiliser toutes les ressources polyphoniques de l’instrument. Vingt-deux de ces études sont destinées à la main gauche seule et ouvrent des perspectives sonores inédites. Par la suite, Godowski appliquera à d’autres compositeurs ce processus de libre transposition et d’adaptation aux possibilités du grand piano à queue de concert : Lully, Rameau, Bach (*Transcriptions de trois suites pour violoncelle et de trois sonates pour violon*, 1924), Schubert (*Transcription de douze Lieder*, 1926) et Johann Strauss fils (*Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de La Chauve-souris, Vie d’artiste et Aimer, boire et chanter*, 1905-1912). « Ma musique de piano, écrit-il, est comme un orchestre, avec différentes voix indépendantes jouées par différents instruments. »

Ayant conquis le Nouveau Monde, Godowski rêve désormais d'une consécration sur le Vieux Continent. Il y revient donc en 1900. Le récital qu'il donne à Berlin est un triomphe, qui le propulse au premier rang des virtuoses. Il s'installe dans cette ville, avant de s'établir, en 1909, à Vienne, où il se voit confier, après Emil Sauer et Ferruccio Busoni, la direction du département de piano (Klaviermeisterschule) de l'Académie impériale de musique. Il sillonne l'Europe, se lie d'amitié avec Grieg et Rachmaninov, compose en 1911 une sonate pour piano (la plus longue jamais écrite) et, en 1912, les quatre recueils de *Walzermasken*, pièces brèves dans la lignée de *Carnaval* de Schumann.

En 1914, la guerre le contraint à revenir aux États-Unis. Il y devient un artiste populaire et un des mieux payés de son temps (il a fait assurer ses mains pour un million de dollars). Il reçoit chez lui, à New York, toutes les stars de la musique, qui aiment la compagnie de ce petit homme affable, aux allures de Bouddha, surnommé « Popsy ». Il est l'intime de Charlie Chaplin et d'Albert Einstein et il voyage dans le monde entier, notamment à Java, qui lui inspire la *Java Suite* (1923). Il compose encore le *Triakontameron*, trente scènes sur une mesure à trois temps (1920), et la *Passacaglia* (« 44 variations, cadence et fugue sur un thème de la *Symphonie inachevée* de Schubert ») écrite pour le centenaire de la mort de Schubert (1928). Mais, en 1930, une attaque cérébrale lui ôte le plein usage de la main droite : il ne remontera jamais sur scène. En partie ruiné par le krach boursier de 1929, il perd son fils, qui se suicide en 1932, puis sa femme. Godowski meurt le 21 novembre 1938 à New York.

Leopold Godowski laisse un legs discographique important : près de 200 rouleaux et 78-tours. Mais celui-ci, aux dires des contemporains et de lui-même (il suppliait qu'on ne le juge pas sur ses enregistrements), ne donne qu'une pâle idée des finesses de son jeu réel, qu'il devait plier aux contraintes de l'enregistrement acoustique. Son gendre, David Saperton, a laissé de belles interprétations des *Études sur les Études de Chopin*. Il a fallu attendre l'intégrale entreprise par Konstantin Cherbakov (Marco Polo) et les disques isolés de Marc-André Hamelin (Hypérion) pour que Godowski compositeur soit évalué à sa juste mesure : celle d'un artiste fascinant, placé à la croisée de deux mondes et, surtout, de deux époques, où les derniers accords d'un romantisme qui n'en finit pas se mêlent aux balbutiements des nouveaux langages du xx^e siècle.

Philippe DULAC

GOLDBERG SZYMON (1909-1993)

La carrière de l'une des plus grandes figures du violon se révèle à nous sous une apparence bien discrète. Comme si avoir été pendant près de dix ans le premier violon de glorieuses formations démontrait un tempérament inadapté à une vie de soliste. Comme si le fait de choisir la musique de chambre face à la littérature concertante, le répertoire classique face à la musique de son temps lui retirait la moindre parcelle de talent.

Szymon Goldberg naît à Włocławek (Pologne) le 1er juin 1909. À l'âge de sept ans, il commence l'étude du violon, d'abord avec Henryk Czaplinski, puis, à Varsovie, avec Mieczysław Michalowicz, qui avait été le maître de Bronislaw Huberman. Remarqué par Wanda Landowska, il entre en 1917 dans la classe de Carl Flesch à Berlin. Il débute, en 1921, à Varsovie, dans le *Premier Concerto pour violon* de Paganini et, à Berlin, en 1924, avec un programme de trois concertos (Bach, Joachim et Paganini). Dès 1925, il est nommé Konzertmeister de la Philharmonie de Dresde, avant d'être appelé par Wilhelm Furtwängler au même poste à l'Orchestre philharmonique de Berlin (1929-1934). Il achète alors le violon — un Stradivarius de 1711, le *Liegnitz* — avec lequel il effectue ses premiers enregistrements. L'année de son mariage (1931) avec la mezzo-soprano Anna Maria Manasse — une élève de Therese Behr, l'épouse d'Artur Schnabel —, il remplace Joseph Wolfsthal, prématurément décédé, dans un trio à cordes qui rassemblait Paul Hindemith (alto) et Emanuel Feuermann (violoncelle). C'est cette formation qui crée en 1933 le *Trio à* *cordes n° 2* d’Hindemith. Il fonde même, avec quelques membres de l’Orchestre philharmonique de Berlin — Gilbert Back, Reinhard Wolf et Nikolai Graudan —, un quatuor à cordes. Mais l’arrivée des nazis au pouvoir le chasse, comme la fine fleur des musiciens juifs du temps, et de l’orchestre et d’Allemagne. Commence alors pour lui une intense activité de récitaliste — en Europe mais aussi en Palestine, au Japon, aux Indes, en Chine — et débute sa collaboration légendaire avec la grande pianiste hongroise Lili Kraus. Avec elle et l’excellent violoncelliste Antony Pini, il grave dans les années 1930 des disques consacrés à Mozart, Haydn et Beethoven qui restent aujourd’hui encore des références. Le 10 février 1938, c’est à Carnegie Hall qu’il fait ses débuts américains. En 1942, pendant une tournée en Extrême-Orient, il est arrêté par les Japonais et interné, comme Lili Kraus, dans l’île de Java jusqu’en 1945. Sa carrière redémarre en 1946, d’abord à Singapour et en Australie, puis en Amérique et en Europe. Avec le Philharmonia Orchestra et Walter Süsskind, il enregistre quelques concertos (Bach, Haydn, Mozart) sur son nouveau violon, un Guarnerius del Gesù de 1734, le *Baron Vitta*. De 1951 à 1966, Szymon Goldberg est l’un des principaux animateurs du festival d’Aspen (Colorado). C’est là qu’il fonde avec William Primrose (alto), Victor Babin (piano) et Nikolai Graudan (violoncelle) le Festival Piano Quartet (1954-1962) et réalise avec lui plusieurs enregistrements mémorables. Le 18 juin 1954, il joue au festival de Prades avec Pablo Casals et Rudolf Serkin un programme Beethoven dont le disque a heureusement gardé une trace partielle. Il commence alors, parallèlement à ses activités de chambriste, une nouvelle vie de chef d’orchestre à la tête de l’Orchestre de chambre néerlandais (1955-1979) — avec qui il enregistre Bach, Haydn, Mozart mais aussi Hindemith — et comme chef invité par de nombreuses formations de chambre anglaises et américaines. En

1969, il se fixe à Londres et fonde avec Radu Lupu un duo qui ne tarde pas à s’illustrer au disque dans Mozart et Schubert. ll dirige aussi, de 1977 à 1979, la Manchester Camerata. ll est nommé professeur à la Juilliard School of Music de New York (1978) puis au Curtis Institute of Music de Philadelphie (1981). Après le décès de sa femme, il épouse Miyko Yamane, une pianiste japonaise, élève de Rudolf Serkin et de Rudolf Firkušný. À partir de 1990, il dirige le Nouvel Orchestre philharmonique japonais et enseigne à l’école de musique japonaise Toho Gakuen. Il meurt à Toyama (Japon) le 19 juillet 1993.

Son art fait d’idéal équilibre, de sensibilité vivante et d’expression raffinée trouvait son parfait accomplissement dans la musique de chambre, où il rejoignait des partenaires à sa mesure. Mozart et Beethoven ont trouvé en lui leur interprète d’élection. On ne triche pas avec l’essentiel.

Pierre BRETON

GOLDMAN JEAN-JACQUES (1951-)

Modeste sans affectation, Jean-Jacques Goldman se méfie des paillettes du show-biz comme de la peste. Le public a pourtant répondu présent avec une rare constance. Itinéraire singulier que celui de ce musicien qui a préfacé son troisième album de cette phrase : « À ceux qui resteront fidèles, quand il sera moins facile de l'être. »

Jean-Jacques Goldman naît à Paris le 11 octobre 1951. Ses parents sont des immigrés juifs polonais, arrivés en France dans les années 1930 et naturalisés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, grâce à leur participation à la Résistance. Militants communistes, Alter Goldman et Ruth Ambrunn se sont mariés en juin 1949. Troisième d'une famille de quatre enfants, Jean-Jacques grandit dans le XIX^{e} arrondissement parisien, puis à Montrouge. Très jeune, il apprend le violon, puis le piano. À quatorze ans, il entre dans la chorale de l'église de Montrouge, les Red Mountain Gospellers. Il joue de la guitare et de l'orgue sur le 45-tours que le père Dufourmantelle, directeur de la chorale, décide alors d'autoproduire. C'est le premier contact du jeune homme avec les studios d'enregistrement. La première audition de *Think* d'Aretha Franklin est une véritable révélation.

En 1968, Jean-Jacques Goldman abandonne ses études de musique classique, apprend la guitare et joue avec différents groupes dans les bals et les discothèques. Avec le groupe Phalanster (une référence aux théories utopistes de Charles Fourier), Goldman se produit même dans la célèbre salle du Golf Drouot. En parallèle, il continue sa scolarité tout à fait normalement et, en 1969, obtient le baccalauréat D avec mention. Il s'inscrit à l'École des hautes études commerciales de Lille et, après l'obtention de son diplôme de commerce, en 1973, et la fin de son service militaire, il rencontre deux guitaristes d'origine vietnamienne, Khanh, ingénieur du son, et Taï, alors employé de banque. Ils créent le groupe Taï Phong (« Grand Vent », en vietnamien), renforcé par l'arrivée de Jean-Alain Gardet aux claviers et de Stéphane Caussarieu à la batterie. Après un an de répétition, ils font le tour des maisons de disques et finissent par signer un contrat chez W.E.A. En 1975 sort un premier album contenant un des succès de l'été, *Sister Jane*. Un deuxième album, *Windows,* sort en 1977, et, en 1979, *Last Flight,* vient clore l'aventure du groupe. Parallèlement à cette aventure collective, Jean-Jacques Goldman a enregistré trois 45-tours en solo qui sont passés inaperçus. En 1981, un jeune producteur lui fait réaliser une maquette qu'il propose à Epic, le label des nouveaux talents de C.B.S. : *Il suffira d'un signe*. Le titre sort en 45-tours, dure un peu plus de 6 minutes et enthousiasme plusieurs radios. Il se vendra à près de 500 000 exemplaires. L'année suivante, sous la pression de la maison de disques, Jean-Jacques Goldman sort un nouvel album. Le premier extrait*, Quand la musique est bonne*, connaît un succès phénoménal. *Comme toi*, quelques mois plus tard, est propulsé au sommet des hit-parades. Jean-Jacques Goldman reçoit le Diamant d'or de la chanson française. *Au bout de mes rêves* le confirme comme une nouvelle valeur dans ce répertoire. Malgré ses réticences, il accepte de partir en tournée jusqu'en mai 1984, avec un crochet par l'Olympia à Paris du 26 mars au 1^er^ avril.

Sans « look » spécifique ni vie privée tapageuse, Jean-Jacques Goldman est un individu relativement timide qui supporte assez mal le système de vie imposé par le show-business. Dès qu'il revient chez lui, il rejoint sa femme et ses enfants. Il essaie aussi de les préserver de toute l'agitation qui l'entoure.

Au sommet de sa gloire, il voit la presse, qui jusqu'ici l'avait encensé, ironiser sur son côté gentil, dénigrer ses textes, dénoncer leur simplicité, voire leur niaiserie, et dénigrer ses compositions musicales. C'est au moment de ses concerts au Zénith du 3 au 20 septembre 1985, que la crise atteint son paroxysme. Après s'être refusé à tout commentaire, le chanteur achète dans le quotidien *Libération* une double page où sont reproduites ses plus mauvaises critiques. Répondant ainsi avec humour, il signe de sa main et à l'attention du public *Merci d'être venu quand même.* Sans campagne d'affichage, tous les concerts donnés durant la tournée sont complets. Le chanteur est distingué par le *Herald Tribune*, qui lui consacre un long article intitulé « Normal Pop Idol » lors de son passage, le 3 mars 1988, au Palladium de New York. En novembre 1989, il est un des initiateurs de la Tournée des Enfoirés, destinée à récolter des fonds pour l'association des Restos du cœur de son ami Coluche. Après une époque en trio avec Michael Jones et Carole Fredericks, il signe des chansons pour Patricia Kaas, Marc Lavoine, Khaled et Céline Dion.

Après avoir fait paraître *Chansons pour les pieds*, douze morceaux qui ont pour mission essentielle de faire danser, au printemps de 2002, Jean-Jacques Goldman offre son soutien au candidat du parti socialiste, Lionel Jospin, en réenregistrant sa chanson *Ensemble* avec une chorale de 150 chanteurs. C'est avec cette même chorale d'Alès que le chanteur donne deux concerts de solidarité, le 22 novembre 2002, au profit des sinistrés des inondations du Gard.

Homme discret et qui souhaite le rester, Jean-Jacques Goldman s’est constitué une « tribu » qui lui permet de mieux accepter son statut de star nationale. Il sait toucher le cœur des midinettes en leur chantant la vie parfois dans ses aspects les plus graves. Il affirme qu’il n’a pas d’autre ambition que celle d’être un chanteur populaire.

Retenons, dans sa discographie, *Positif* (Epic, 1984), *Non homologué* (Epic, 1985), *Entre gris clair et gris foncé* (Epic, 1987), *Traces* (Epic, 1989), *Fredericks-Goldman-Jones* (C.B.S., 1990), *Rouge* (Columbia, 1993), *Chansons pour les pieds* (Sony Columbia, 2001).

Alain POULANGES

GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)

Sans le mouvement d'intérêt qui s'est dessiné, à la fin des années 1980, en faveur de la musique dite « dégénérée » (*entartete Musik*, œuvres des compositeurs interdits par les nazis), Berthold Goldschmidt serait resté dans l'ombre et n'aurait pas connu la consécration de son vivant.

Ce compositeur et chef d'orchestre britannique d'origine allemande naît à Hambourg, le 18 janvier 1903, dans une famille juive. Il mène de front des études universitaires (à Hambourg et à l'université Friedrich-Wilhelm de Berlin) et musicales (à l'Académie de musique de Berlin, où il travaille la composition avec Franz Schreker, 1924-1926). Ses œuvres de jeunesse suscitent un grand intérêt : la *Passacaglia* pour orchestre, opus 4, qui lui vaut le prix Mendelssohn en 1925, est créée l'année suivante sous la direction d'Erich Kleiber. Il commence une carrière de chef d'orchestre comme assistant à la Städtische Oper de Berlin (1925-1927), puis comme chef permanent à l'Opéra de Darmstadt (1927-1929). De retour à Berlin, il dirige régulièrement à la radio et à la Städtische Oper. Son premier opéra, *Der gewaltige Hahnrei*, d'après *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, est créé avec succès à Mannheim en 1932. Mais lorsque les nazis prennent le pouvoir, il se voit interdit de diriger et ses œuvres cessent d'être représentées. Il survit en donnant des leçons. Lors d'un interrogatoire avec un officier S.S. mélomane, il comprend qu'il doit s'exiler.

Il part pour l'Angleterre en 1935 et parvient à se faufiler dans le monde musical britannique, où il mène une vie de musicien obscur. ll termine un ballet commencé en 1932, avant son exil, sur un argument résolument antifasciste, *Chronica*. L'œuvre est créée en 1939 à Cambridge par les Ballets Jooss ; il la remaniera à plusieurs reprises, une dernière fois en 1985. Son *Quatuor n^o 2* (1936) attend dix-sept ans pour être créé. En 1947, Goldschmidt adopte la nationalité britannique. Il est engagé comme chef d'orchestre au festival de Glyndebourne. Il travaille régulièrement à la B.B.C., pour laquelle il compose des musiques radiophoniques. En 1949, il écrit un second opéra, *Beatrice Cenci*, d'après Shelley, qui est couronné au concours du Festival of Britain Opera en 1951, sans être néanmoins exécuté. Voient successivement le jour des concertos pour harpe (1949), pour violoncelle (1953), pour clarinette (1953-1954) et pour violon (1955). Mais, dans la vague déferlante du postwebernisme, la musique de Goldschmidt n'éveille aucun intérêt. En 1967, il cesse d'écrire pour se consacrer uniquement à la musicologie et à la direction d'orchestre. Il participe notamment, avec Deryck Cooke, à la réalisation de la *Symphonie n^o 10* de Mahler, restée inachevée, dont il dirige la première audition intégrale à Londres en 1964.

Au début des années 1980, une certaine curiosité commence à se manifester en faveur de sa musique en Autriche et aux États-Unis. Il reprend sa plume, compose un *Quintette avec clarinette* (1982-1983) et un *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1985) En 1988, à Londres, la création, dans une version concertante, de *Beatrice Cenci*, est une révélation générale. Les œuvres de Goldschmidt sont jouées, éditées et enregistrées dans le monde entier ; l'Allemagne, qui cherche à se faire pardonner, lui fait un triomphe : à l'automne de 1994, la création scénique de *Beatrice Cenci* a lieu à Magdebourg, tandis qu'à Berlin une exécution de concert ouvre le festival et que *Der gewaltige Hahnrei* est monté à la Komische Oper dans une mise en scène de Harry Kupfer. L'éditeur viennois Universal Edition retrouve dans ses archives le manuscrit de la *Passacaglia*, que Goldschmidt croyait perdu à tout jamais. Cette reconnaissance tardive le stimule : il compose ses *Quatuors à cordes n° 3* (1988-1989) et *n° 4* (1992), *Dialogue with Cordelia* pour violon et clarinette (1993), un cycle de mélodies en langue française sur des poèmes de Marot, Eluard et Desnos, *Les Petits Adieux* (1994), un *Rondeau* pour violon et orchestre (1995) Il meurt à Londres le 17 octobre 1996, laissant seulement une quarantaine d'œuvres.

Le cheminement esthétique de Goldschmidt se résume en un choix, le refus d'étudier avec Schönberg, à qui il avait préféré Schreker, à Berlin, en 1924. Il voulait préserver sa liberté et avait compris, dès cette époque, dans quelle impasse il risquait de s'aventurer. Son langage est toujours resté profondément expressif, souvent mélancolique, avec une force rythmique qui révèle l'influence de Stravinski tout en conservant à la phrase mélodique son sens de bel canto. On peut déceler des racines germaniques dans le traitement contrapuntique de l'écriture, mais la vitalité et la substance poétique de sa musique la projettent au-delà des écoles nationales ; elle joue en toute liberté avec les limites du système tonal sans jamais le renier. Une force de caractère hors du commun a permis à Goldschmidt de résister, sans aigreur, aux nombreux revers qu'il a essuyés au long de sa vie. Lorsqu'il a repris sa plume, après un quart de siècle de silence, il a écrit une musique aussi vivante qu'auparavant, prolongeant en cette fin du xx^e^ siècle le courant expressionniste dont il aurait dû être l'un des principaux représentants. Seule différence, le discours est plus ramassé, plus dense, les œuvres instrumentales conçues en un seul mouvement : le temps courait et le musicien avait tant à dire.

On pourra consulter : Peter Petersen, *Berthold Goldschmidt : Komponist und Dirigent*, Von Bockel Verlag, Hambourg, 1994.

Alain PÂRIS

GOLDSMITH JERRY (1929-2004)

Compositeur et chef d’orchestre américain. Élève de Jakob Gimpel (piano), Mario Castelnuovo-Tedesco (théorie et composition), Miklós Rózsa. Il débute à la radio avant de se tourner vers la télévision puis le cinéma, où son goût pour les sonorités étranges et l’avant-garde musicale l’amène à se spécialiser dans le fantastique et la science-fiction. Autour de la musique de nombreux épisodes de la série télévisée *The Twilight Zone* (*La Quatrième Dimension*, 1959-1964) et, au cinéma, des partitions de *Freud* (J. Huston, 1962), *Sept jours en mai* (J. Frankenheimer, 1964), *La Planète des singes* (F. J. Schaffner, 1968), *Rio Lobo* (H. Hawks, 1970), *Chinatown* (R. Polanski, 1974), *La Malédiction* (R. Donner, 1976), son seul oscar, *Alien* (R. Scott, 1979), *Outland* (P. Hyams, 1981), *Gremlins* (J. Dante, 1984), *Total Recall* (P. Verhoeven, 1990), *L.A. Confidential* (C. Hanson, 1997). Il a longtemps travaillé avec deux orchestrateurs hors pair, Arthur Morton et Alexander Courage.

E.U.

GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)

Soprano allemande, une des plus grandes interprètes des rôles-titres de *Salomé* et d'*Elektra* de Richard Strauss. Née à Dortmund le 8 juillet 1912, elle étudie le chant à Munich et commence sa carrière en interprétant des opérettes. En 1935, elle incarne Agathe (*Le Freischütz* de Weber) à Fürth. Après une saison à Plauen, où elle ajoute à son répertoire les rôles de Santuzza (*Cavaleria rusticana* de Mascagni), d'Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner) et d'Octavian (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), elle est, en 1936, appelée par Karl Böhm l'appelle en 1936 à la Semper Oper de Dresde, prestigieux établissement auquel elle restera fidèle jusqu'en 1950. À partir de 1947, elle chante également à la Staatsoper et à la Städtische Oper de Berlin, à la Staastoper de Vienne (à laquelle elle appartiendra de 1950 à sa retraite, en 1970) et à la Bayerische Staatsoper de Munich, dans un répertoire de soprano dramatique : Elektra, Salomé, la Comtesse (*Capriccio* de Richard Strauss), Leonore (*Fidelio* de Beethoven) et le rôle-titre de *Tosca* de Puccini. Elle débute au Covent Garden de Londres en 1951, dans Salomé, interprétée en anglais ! En 1951, elle aborde au festival de Salzbourg Marie de *Wozzeck* d'Alban Berg, personnage qu'elle marque de son empreinte et qu'elle incarnera notamment à Londres, à Vienne et au Teatro Colón de Buenos Aires. Elle sera aussi une incomparable Femme du Teinturier (*La Femme sans ombre* de Richard Strauss). Elle crée, au festival de Salzbourg, le rôle-titre de *Penelope* de Rolf Liebermann (17 août 1954). À la fin de 1954, elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York (Salomé). Elle incarne sa première Isolde (*Tristan et Isolde* de Wagner) en 1957, à Düsseldorf. Christel Goltz avait plus de

120 rôles à son répertoire. Sa voix très timbrée, à l’aigu lumineux, d’une agilité stupéfiante, s’étendait sur presque trois octaves, ce qui lui permettait d’aborder les rôles de mezzo-soprano ; sa présence scénique intense renforçait son magnétisme. Elle meurt le 15 novembre 2008 à Baden, en Autriche.

E.U.

GOMBERT NICOLAS (1500 env.-env. 1556)

Contemporain de Clemens non Papa et de Willaert. L'œuvre de Gombert se situe entre celle de Josquin, son maître, dont il célébra la mort par un motet à six voix (*Musae Jovis*), et celle de Lassus. Gombert est certainement le plus grand musicien de sa génération ; il a, le premier, conduit à son apogée ce « style imitatif syntaxique » (selon l'expression de Charles van den Borren) que ses contemporains ont tous suivi. En 1526, il est chantre de l'empereur Charles Quint, puis, de 1529 à 1540, maître des enfants de chœur de la cour impériale, « la plus complète et la plus excellente chapelle de la chrétienté », aux dires de l'ambassadeur vénitien. Il suit les déplacements de la cour en Espagne (1537), en Autriche, en Italie et en Allemagne. En 1534, il est nommé chanoine prébendé de la cathédrale de Tournai où il occupe les fonctions de maître de chapelle. Ses œuvres comportent notamment : environ cent soixante motets de quatre à douze voix, huit magnificat, dix messes de deux à six voix, et de nombreuses chansons de deux à huit voix. Au sujet des chansons, les avis divergent : G. Dottin lui en attribue quarante et une, N. Bridgman, soixante, F. Lesure plus de cent, en constatant que « la chanson tient une place importante dans son œuvre » ; il les écrit parfois en canon triple (*En l'ombre d'un buissonnet*) ou quadruple (*Qui ne l'aimerait ?*), ce qui l'éloigne nettement du style parisien en honneur (Sermisy, Janequin), qu'il retrouve cependant, par exemple, dans la clarté de ses cadences.

Toutefois, son style personnel s'affirme le mieux dans le motet, à travers la technique de l'imitation, l'art d'éviter les pauses et les cadences trop fréquentes. Il écrivait encore selon le principe de textes différents superposés : ainsi le *Motet à la Vierge* où il fait chanter simultanément quatre antiennes, *Alma Redemptoris, Inviolata, Ave Regina, Salve Regina* (le concile de Trente réprimera de tels procédés). Deux de ses messes sont conduites sur un cantus firmus à l'antique ; les autres messes ont recours à la technique de la messe-parodie. On connaît de nombreuses transcriptions pour luth ou vihuela de motets ou de chansons.

Pierre-Paul LACAS

GOODMAN BENNY (1909-1986)

Introduction

L’instrument n’est pas de ceux qui déchaînent habituellement le délire des foules. Difficile pourtant d’imaginer renommée aussi vaste et gloire plus universelle que celles qui s’attachent au plus prestigieux des maîtres de la clarinette et à l’un des plus célèbres chefs d’orchestre américains. Devant la puissance de cette lame de fond, avocats du génie et procureurs de l’imposture s’affrontent. Benny Goodman a laissé, il est vrai, se multiplier autour de lui bien des malentendus qui lui ont valu d’être exclu ou revendiqué avec la même énergie. Voyageur sans attaches, il a tour à tour visité l’univers de la musique savante, le monde du jazz et le domaine du simple divertissement populaire sans jamais laisser véritablement son cœur en gage.

• Le temps du swing

L’insaisissable clarinettiste semble jeter un regard placide et souriant sur la violence de la dispute. Une vie sans humiliation majeure abritée des tempêtes qu’y soulèvent souvent la drogue, les femmes ou l’alcool, la vie somme toute bourgeoise d’un homme d’affaires convenable et pratique se reflète dans une musique qui ne saurait passer pour celle d’un artiste maudit. Grâce à ce « cocktail » très américain de chance et de talent, Benny Goodman offre à l’histoire du jazz - la chose n’est pas si fréquente - plus de vingt ans de succès sans faille et l’image même de la réussite.

Benjamin David Goodman voit le jour le 20 mai 1909 dans un ghetto de Chicago. Son père, juif russe immigré, gagne sa vie comme tailleur. La famille est pauvre, nombreuse mais passionnée de musique. Ses trois frères, Harry, Irving et Freddie feront modestement carrière sans y gagner un prénom. L'enfance et l'adolescence du jeune Benny vont être illuminées par l'arrivée dans sa ville natale d'étoiles de première grandeur comme Jimmy Noone et Sidney Bechet (1917), King Oliver (1918) et Johnny Dodds (1920). Au collège qu'il fréquente (I'Austin High School), ses aînés s'enthousiasment – ils s'appellent Frank Teschenmacher, Jimmy McPartland et Bud Freeman – et fondent l'Austin High School Gang, dont il ne peut faire partie en raison de son jeune âge. C'est à dix ans qu'il fait ses premières armes dans l'orchestre de la synagogue du quartier. Il commence à étudier la clarinette à Hull House. Le musicien classique Franck Schoepp, qui fut le formateur de Buster Bayley et de Jimmy Noone, lui donne des lecons qui le marqueront à jamais. Le jeune instrumentiste se révèle extraordinairement doué et, dès ses douze ans, se retrouve en professionnel dans les orchestres de fosse de Chicago. En 1926, il est engagé par le batteur Ben Pollack, avec qui il restera jusqu'à l'âge de vingt ans, époque qui coïncide avec le grand krach boursier et la dissolution de la formation.

Ses premiers enregistrements datent de cette période. Il s'installe à New York en 1929 en artiste indépendant et, dans les studios qu'il fréquente de plus en plus, retrouve les musiciens d'une indiscutable stature que sont Red Nichols, Whoopee Makers, Phil Napoleon, Eddie Lang, Jack Pettis, Rube Bloom, Bix Beiderbecke, Bud Freeman, Hoagy Carmichael, Ted Lewis, Joe Venuti, Adrian Rollini, Jack Teagarden, Red Norvo et, *last but not least,* Bessie Smith. John Hammond, amateur fortuné qui poussera sa passion jusqu'à devenir l'un des premiers et plus grands critiques de jazz, le remarque et lui permet de constituer son premier orchestre pour y jouer sa propre musique. En 1934, il se voit confier à la N.B.C. l'émission la plus populaire du samedi soir, Let's Dance, dont les ravages bouleversent les foyers les plus reculés des États-Unis. C'est le début du *swing-craze*, de cette folie du swing qui fait tourner la tête de toute une génération d'adolescents, c'est le début de l'irrésistible ascension du plus célèbre clarinettiste blanc de l'histoire du jazz. Le succès est à ce point foudroyant qu'il peut se permettre, audace suprême, de braver la ségrégation raciale régnante et d'engager avec un réel bonheur des musiciens noirs dans un orchestre blanc. Il obtient la consécration absolue en pénétrant, le 16 janvier 1938, dans ce temple de la musique classique qu'est Carnegie Hall. La critique américaine unanime le sacre sans hésitation « roi du swing ». La bonne société new-yorkaise qui jusqu'ici ne considérait le jazz que comme un plaisir de bas étage découvre avec stupeur qu'il peut, en smoking et nœud papillon, se transformer en divertissement de bon ton. Tout est fait d'ailleurs pour séduire l'Américain moyen. L'orchestre rassemble des professionnels de qualité comme les trompettes de Ziggy Elman, Bunny Berigan et Harry James, les saxophones de Vido Musso et Arthur Rollini, le piano de Jess Stacy, les voix de Martha Tilton et Helen Ward et, par-dessus tout, la batterie souveraine du grand Gene Krupa. Benny Goodman commande aux meilleurs compositeurs et arrangeurs de l'ère swing – Horace et Fletcher Henderson, Mary-Lou William, Jimmy Mundy, Meane Kincaide, Benny Carter, Will Hudson, Glenn Miller Edgar Sampson, Harry James, Claude Thorngill, Eddie Sauter, Margie Gibson, Skippy Martin, Mel Powell - des « produits » destinés à séduire sans effaroucher le plus grand nombre. Il s'attache les services de son beau-frère, John Hammond, homme d'affaires astucieux et amateur averti – c'est lui qui découvrira Charlie Christian – qui révélera un talent hors du commun pour les relations publiques et tirera tout le profit possible du préjugé racial qui réserve aux formations blanches les meilleurs engagements. Les thèmes d'*Avalon, I Got Rhythm, Stompin' at the Savoy, Dizzy Spells, I'm a Ding Dong Daidy, Sweet Georgia Brown* avec lesquels il triomphe font très vite de lui la vedette du grand public.

Le cinéma ne pouvait manquer de l'accaparer et de lui offrir l'occasion de tourner de nombreux films (*Stage Door Canteen, A Song Is Born, Powers Girl, The Big Broadcast of 1937, Hollywood Hotel, Sweet and Low Down, The Benny Goodman Story*). Malgré le succès que lui vaut le métier de l'orchestre et la sûreté de ses solistes, c'est plutôt dans les petites formations – trios, quartettes ou sextettes – où il côtoie les grands solistes uoirs – Lionel Hampton, Fletcher Henderson, Teddy Wilson, Count Basie, Johnny Guarnieri, Gene Krupa, Nick Fatool, Dave Tough, Jo Jones, Artie Berstein, Cootie Williams, George Aulde et, surtout, le père de la guitare moderne, Charlie Christian –, qu'il exprime le meilleur de son talent. Bref, il est le véritable roi d'une période qui s'étend de 1936 à 1942. Si sa popularité s'estompe quelque peu après la Seconde Guerre mondiale, il réalise tout de même une tournée triomphale en Europe (1950) avec le trompettiste Roy Eldridge et le saxophoniste Zoot Sims, qui devait devenir l'un des *four brothers* de Woody Herman. Il ne reparaît pratiquement plus sur scène après 1953. C'est pourtant lui que choisit le département d'État en 1962 pour promouvoir, à l'aide d'un grand orchestre reconstitué pour la circonstance, le jazz en U.R.S.S. Benny Goodman meurt à New York le 13 juin 1986 d'une crise cardiaque.

• Un grand professionnel de la musique

L'enthousiasme du public contraste étrangement avec les réserves que la critique – notamment française – n'a cessé d'exprimer. La déroutante indifférence de Benny Goodman devant les frontières qui séparent et opposent souvent les genres musicaux ne fait qu'accroître la perplexité et la méfiance de celle-ci.

Son attirance pour la musique savante ne s'est pas bornée à habiller de swing en 1938 un pétulant *Bach Goes to Town*. De remarquables moyens techniques lui ouvraient d'autres horizons. Aaron Copland, Paul Hindemith, Darius Milhaud et Igor Stravinski lui dédient un concerto. Béla Bartók compose à son intention *Contrastes* pour piano, violon et clarinette, partition qu'il tiendra à enregistrer avec le compositeur et Joseph Szigeti. En 1963, Benny Goodman crée la sonate pour clarinette et piano de Francis Poulenc. Convient-il, à ce titre, de le compter au nombre des plus grands interprètes classiques de son temps ? Si son interprétation du concerto de Mozart qu'il a enregistré sous la baguette de Charles Münch est certes sans défaut, elle se révèle insidieusement froide et crispée. Un je-ne-sais-quoi de raide, de mécanique, de contraint détruit sournoisement l'admiration que devraient lui valoir une virtuosité exceptionnelle, un jeu d'une grande adresse et une sonorité des plus séduisantes.

Le soliste sera-t-il plus heureux au pays du jazz ? Benny Goodman y démontre avec brio, notamment en petites formations, sa maîtrise totale de l'instrument : aisance dans les phrases volubiles, mobilité dans le registre aigu, fluidité de l'improvisation, sens du riff, goût pour les alliages de couleurs raffinées, pour les sonorités très pures. Il construit, par petites arabesques et volutes délicates, un monde musical fait de charme, de tendresse et de douceur. Avec lui le jazz se civilise jusqu'à la sophistication. Le swing est joli, le style précieux et enjoué. Il pratique la manière des musiciens blancs de Chicago comme Franck Teschenmacher et Leon Rappolo, avec, par la suite, une sensible influence des clarinettistes noirs Jimmy Noone et Buster Bayley. Son élégance, brillante mais toujours un peu rigide, fait un curieux et parfois plaisant effet de chaud et froid avec l'éloquence passionnée des partenaires dont il a eu l'intelligence de s'entourer. Des qualités éminentes, un talent indiscutable ne lui permettent pas cependant de se laisser emporter par les humeurs et la folie du jazz. Sur ce terrain, l'imagination, la sensibilité et l'engagement d'un Johnny Dodds, d'un Jimmy Noone, d'un Sidney Bechet ou d'un Barney Bigard le dominent de très haut. Ici encore Benny Goodman est victime de sa perfection quelque peu distante et glacée.

Le chef d'orchestre a été abusivement proclamé « roi du swing ». C'est avec des arguments autrement frappants que Duke Ellington, Count Basie ou Lionel Hampton auraient pu revendiquer ce titre. Certes, le swing n'est pas absent d'une musique qui reprend la tradition de Fletcher Henderson en la pimentant d'innovations empruntées à Count Basie. Mais il n'apparaît plus que sous une forme édulcorée et conventionnelle, assimilable par un public plus avide de sécurité que d'émotion, de confort que d'invention. Benny Goodman construit avec finesse et un étonnant sens du « tube » le répertoire de son orchestre. S'il se désaltère parfois aux sources mêmes du jazz, c'est à longs traits qu'il s'abreuve aux flots sirupeux de la romance et de la chansonnette. On chercherait en vain le cri de joie ou de désespoir, la révolte qui hurle ou la confidence intime dans un style essentiellement décoratif, souvent proche du maniérisme. C'est au prix de ce péché contre l'esprit que Benny Goodman a offert au jazz un début de rayounement universel. Éternel débat de la fin et des moyens...

Benny Goodman ne mérite certainement ni l’excès d’honneur ni l’indignité dont il est alternativement accablé. Il faut à l’auditeur beaucoup d’aveuglement pour ne pas reconnaître à l’instrumentiste des qualités évidentes, mais aussi bien peu de passion pour ne pas percevoir que cet excellent musicien se glisse en fraude dans des univers qui ne sont pas les siens. Cela ne diminue en rien le mérite et l’importance d’un grand professionnel au métier très solide, dont le goût musical très sûr ne l’empêche pas d’offrir à une vaste foule les plaisirs qu’elle réclame. Qui lui déniera la gloire d’avoir été l’un des premiers propagandistes du jazz au sein de la petite bourgeoisie blanche de son pays et, bien au-delà d’elle, d’avoir colporté cette musique, par les fourgons de l’armée américaine, auprès des peuples les plus exotiques ? Qui ne saura lui reconnaître le courage tranquille et rare d’imposer à un public versatile la présence à ses côtés des meilleurs talents de l’époque, fussent-ils noirs ? Étranger à la fois à l’esprit de la musique classique comme à celui du jazz, Benny Goodman a été un « passeur », un ambassadeur prodigieusement efficace. Diplomate ou musicien, il remporte un bien frustrant prix d’excellence.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. L. Collier, *Benny Goodman and the Swing Era*, Oxford Univ. Press, 1984
D. R. Connor & W. W. Hicks, *Benny Goodman on the Record,* Arlington House, New Rochelle, 1978
R. Firestone, *Swing, swing, swing. The Life and Times of Benny Goodman,* Norton New York, 1993.

GORDON DEXTER (1923-1990)

Situé quelque part entre Lester Young et John Coltrane, Dexter Gordon occupe une place assez mal définie dans l'évolution stylistique du jazz. Comme tous ceux qui assurent un passage, il annonce les avant-gardes de demain sans veritablement quitter les voies de la tradition. Mais quel tempérament ! Quelle présence ! Bertrand Tavernier pouvait-il, en 1986, faire un meilleur choix en lui confiant le rôle principal de son film *Autour de minuit* ?

Dexter Keith Gordon naît à Los Angeles le 27 février 1923 ; son père a été le médecin de Duke Ellington et de Lionel Hampton. Dès ses treize ans, il possède de très solides connaissances en théorie musicale et se révèle un clarinettiste prodige. À quinze ans, il se passionne pour le saxophone alto. Mais c'est au saxophone ténor qu'il décide, à dix-sept ans, de se consacrer. Il se choisit le plus pur des maîtres, Lester Young, dont il connaît tous les solos par cœur. Ses débuts, il les fait avec les Harlem Collegians.

Lionel Hampton remarque très vite cette forte personnalité et l'engage. De 1940 à 1943, Dexter Gordon fera partie de son orchestre en compagnie de musiciens de la stature d'Illinois Jacquet et de Marshall Royal. Il revient à Los Angeles en 1943 et travaille avec Lee Young et Jessie Price. En 1944, Louis Armstrong l'embauche pour six mois dans son big band. Cette même année, il entre dans la formation de Billy Eckstine. Il y montre toutes les facettes d'un talent maintenant parvenu à sa pleine maturité aux côtés de Charlie Parker, de Dizzy Gillespie, d'Art Blakey et de Sarah Vaughan. C'est de cette époque que date son premier solo enregistré, sur *Bloowing the Blues Away* (1944). Charlie Parker et Dizzy Gillespie l'appellent dans le sextette qu'ils forment à New York. De 1946 à 1949, Dexter Gordon fréquente beaucoup les studios. Les disques se multiplient avec des partenaires qui ne sont autres que Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Tadd Dameron, Charlie Parker, Howard McGhee, Red Norvo, Jay Jay Johnson ou Helen Humes. Au concert comme au disque, il redonne une nouvelle jeunesse à ces *chases*, folles courses poursuites où, faisant assaut d'invention et de virtuosité, deux grands solistes se défient. Ses partenaires d'élection dans ce genre périlleux, donc peu fréquenté, sont Wardell Gray et Teddy Edwards. Après 1949, son activité se réduit brutalement sous l'influence de la drogue, qui lui vaut, de 1953 à 1955, un séjour au pénitencier de Chino. Sa carrière n'est pourtant pas parvenue à son terme. Il écrit en 1959 la musique de la pièce *The Connection* et la joue lui-même en public. Dexter Gordon enregistre alors *The Resurgence of Dexter Gordon* ainsi que *Go !*, albums qui rencontrent un très vif succès. Il se fixe au Danemark en 1962 et joue à Londres et Copenhague. Après un séjour à New York (1965), il s'établit en Europe, où il forme de jeunes musiciens de jazz. En 1976, son retour triomphal au Village Vanguard relance la mode du be bop. Jusqu'à sa mort, le 25 avril 1990, à Philadelphie, il promènera sa sonorité ample et délicate ainsi que son sens du spectacle entre les cabarets américains et les festivals de la vieille Europe.

De Lester Young, il a la nonchalance ; de Coleman Hawkins, la virilité. Il lui appartient en propre cependant de réaliser ce subtil cocktail de sensualité, d'élégance et de désinvolture qui est son inimitable signature. Un sens aigu du swing ne l'empêche pas d'être l'un des maîtres les plus émouvants de la ballade. Dans des solos toujours très fermement construits éclate une imagination constamment en éveil. Sonny Rollins et John Coltrane ont reconnu leur dette envers ce remarquable musicien. Il est des causes qui se jugent au génie de leurs avocats.

Pierre BRETON

Discographie sélective

.

GORDY Jr.BERRY (1929-)

Producteur et homme d’affaires américain, né le 28 novembre 1929 à Detroit, dans le Michigan, Berry Gordy, Jr. est le fondateur, en 1959, de la Motown Record Corporation, une des plus fructueuses et des plus influentes entreprises de l’histoire musicale afro-américaine. Par l’intermédiaire de Motown, Berry Gordy fera connaître la majorité des grands artistes de rhythm and blues des années 1960 et 1970, parmi lesquels Diana Ross et The Supremes, Smokey Robinson et The Miracles, The Marvelettes, Stevie Wonder, Marvin Gaye, The Temptations, ou encore Michael Jackson et les Jackson Five. On attribue à Berry Gordy le fameux « Motown sound », une musique soul fondée sur un mixage d’harmonies traditionnelles noires et de chants inspirés des gospels, le tout sur le tempo entraînant du rhythm and blues.

Berry Gordy quitte le lycée Northeastern de Detroit pour se lancer dans une carrière de boxeur poids plume avant d’être incorporé dans l’U.S. Army. Après sa démobilisation, en 1953, il retourne dans sa ville natale, où il ouvre un magasin de disques et commence à produire et enregistrer ses propres compositions. Le succès est au rendez-vous avec des chansons qu’il co-écrit entre 1957 et 1959 : *Reet Petite (The Sweetest Girl in Town), To Be Loved* ou *I’ll Be Satisfied* (pour Jackie Wilson), *You Got What It Takes* (pour Marv Johnson) ou encore *Money (That’s What I Want)* (pour Barrett Strong).

Lorsque Berry Gordy fonde Motown, il est à l’avant-garde de la scène musicale noire de Detroit et a déjà découvert le jeune Smokey

Robinson. Au début des années 1960, Motown va produire une série de tubes, parmi lesquels *Dancing In The Street* interprété par Martha & the Vandellas et *My Girl* des Temptations. C'est également à cette période que Gordy fait connaître The Supremes, premier groupe à succès formé par Motown. Grâce à la voix douce et à la grâce de sa chanteuse principale, Diana Ross, The Supremes deviendront l'un des plus brillants trios vocaux féminins de tous les temps. Au début des années 1970, Gordy transfère Motown à Hollywood, et il s'essaie alors au cinéma, produisant notamment *Lady Sings the Blues* (1972), de Sidney J. Furie (1972), dans lequel Diana Ross incarne pour son premier rôle Billie Holiday.

Berry Gordy voit l'ensemble de sa carrière récompensée par un American Music Award en 1975 et il fera son entrée au « panthéon » du rock américain (*Rock and Roll Hall of Fame*) en 1988. Cette même année, il vend Motown à M.C.A., laquelle cédera en 1994 le label à PolyGram (ultérieurement absorbé par Universal Music Group). Il a écrit une autobiographie, *To Be Loved : The Music, The Magic, The Memories Of Motown* (Warner Books, New York, 1994).

E.U.

GÓRECKI HENRYK MIKOŁAJ (1933-2010)

Le compositeur polonais Henryk Mikołaj Górecki naît à Czernica, en Haute-Silésie, le 6 décembre 1933 (il est l’exact contemporain d’un autre grand compositeur polonais, Krzysztof Penderecki). En 1951, il commence à exercer le métier d’instituteur, avant d’entreprendre des études musicales approfondies à partir de 1955. ll étudie la composition à l’école supérieure de musique de Katowice avec Bolesław Szabelski, qui avait été, dans les années 1920, élève du grand Karol Szymanowski. Titulaire d’un premier prix de composition en 1960, Górecki voyage et séjourne notamment à Paris en 1961 mais, s’il a rencontré Messiaen, il ne fut pas son élève, comme le mentionnent à tort certaines biographies. Dès 1958, le public polonais a pu découvrir sa musique, influencée par l’école polonaise mais aussi par Bartók et Webern. L’écriture de la *Première Symphonie « 1959 »*, pour orchestre à cordes et percussions, aux textures organisées selon des principes sériels, date de cette période. Quelques années plus tard, il reprendra cette technique pour écrire *Musique ancienne polonaise*, pour cuivres et cordes (1969), austère juxtaposition de thèmes anciens puisés dans la culture nationale et liturgique. Au début des années 1970, Górecki donne une série de concerts en Allemagne et en Pologne. Il remporte plusieurs prix : en 1970, un prix de l’Union des compositeurs polonais, diverses récompenses du ministère polonais de la Culture et des Arts et, en 1976, le premier prix du concours international U.N.E.S.C.O. des compositeurs, avec *Ad Matrem*, pour soprano, chœurs et orchestre (1971).

La reconnaissance internationale ne va pas tarder. La création en France, au festival de Royan, en 1976, par le chef d'orchestre Ernest Bour, de la *Deuxième Symphonie « Copernicienne »*, pour soprano, baryton, chœurs et orchestre (1972), fondée sur des psaumes et sur des passages du *De Revolutionibus* de Copernic, et la création mondiale, toujours à Royan, en 1977, par Ernest Bour, de la fameuse *Troisième Symphonie*, dite *« Des chants plaintifs »*, pour soprano et orchestre, ne passent pas inaperçues. Le public est surpris par ce mélange post-romantique, étiré et minimaliste, irisé d'archaïsmes. Ces symphonies exhalent un parfum sacré qui ne laisse aucun doute sur la profondeur mystique du compositeur. Elles suscitent le rejet de certains auditeurs, sidérés par l'audace réactionnaire de Górecki, démarche impensable en pleine période de sérialisme triomphant, d'élitisme inconscient et d'engagement politique révolutionnaire ! La *Troisième Symphonie* a depuis lors rencontré un immense succès international. Le disque enregistré en 1992 par David Zinman avec le London Sinfonietta et la soprano Dawn Upshaw s'est retrouvé rapidement en tête des hit-parades américains et britanniques. Pour la première fois, un compositeur contemporain voyait son œuvre entrer dans un classement des meilleures ventes de musique de variétés ! Cette symphonie en trois mouvements, qui dure près d'une heure, débute par une lente introduction aux sombres et graves motifs en canon, inspirée par une prière polonaise du xv^e siècle, « La Lamentation de la Sainte Croix ». Le deuxième mouvement repose sur un graffiti gravé par une prisonnière de dix-huit ans sur un mur de cellule du siège central de la Gestapo à Zakopane ; c'est un cri de foi et de consolation, récréé par la soprano dans un sublime *Lento e largo* terriblement poignant, aux plans sonores et aux tempos légèrement ondulants. Le troisième mouvement est un chant populaire de la région d'Opole, le chant d'une mère qui cherche son fils perdu et sûrement tué par l'ennemi ; il se termine néanmoins par l'espoir et la foi en la participation mystérieuse de la nature à un processus de deuil. Loin de sombrer dans le désespoir, de conduire à des abîmes de tristesse et de désolation, ce chef-d'œuvre procure une paix, véhicule une espérance que le langage tonal a su traiter avec assurance, comme si la soprano diffusait la lumière à travers l'opacité onirique de la texture orchestrale.

Górecki n'aimait pas être qualifié de compositeur religieux. Pourtant, son univers artistique reflète avec insistance des sujets spirituels. On citera, parmi les œuvres écrites pour chœurs a cappella, *Amen* (1975), *Miserere* (1981), *Totus Tuus* (1987), composé à l'occasion de la troisième visite pastorale de Jean-Paul II en Pologne, *Piec Piesni Kurpiowskich* (1999).

Ses trois quatuors à cordes – sous-titrés *Already it is Dusk* (1988), *Quasi una fantasia* (1990-1991) et *... songs are sung* (1995-2005) – sont les fruits de commandes du Kronos Quartet ; ces interprètes américains, spécialistes de musique contemporaine, ont travaillé en étroite collaboration avec le compositeur. Ces quatuors entraînent le Kronos Quartet dans le sillage de la tradition ; en effet, Górecki se réfère à l'héritage de Haydn, de Mozart et de Beethoven, éternels maîtres à penser, générateurs inépuisables de l'inspiration dans le domaine de la musique de chambre. *Lerchenmusik*, pour clarinette, violoncelle et piano (1985), puise également dans le même fond ; il s'agit d'un hommage au *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen et à Beethoven par la citation du *Quatrième Concerto pour piano*, surnommé en Pologne « l'Alouette », un jeu de mot avec *Lerche* (alouette en polonais) et le nom de la dédicataire de l'œuvre, la comtesse danoise Louise Lerche-Lerchenborg.

Plus étonnant, une autre facette du compositeur le fait apprécier des amateurs de musique nouvelle. Son *Concerto pour clavecin et orchestre à cordes* (1980, et qui existe aussi en version pour piano) renvoie aux boucles répétitives, motoriques et « planantes » du minimaliste américain Steve Reich. *Good Night*, pour soprano, flûte, piano et trois tam-tams (1990), est une sorte de longue méditation minimaliste, à la limite du silence. *Trois pièces dans le style ancien*, pour cordes (1963), *Beatus Vir*, pour orchestre, chœurs et baryton (1979), commande de l'archevêque de Cracovie, Karol Wojtyla, ainsi que l'essentiel de sa production vocale s'inscrivent dans un courant stylistique proche des pages inspirées de l'Estonien Arvo Pärt ou de l'Anglais John Tavener. Légères, les facéties orchestrales de *Kleines Requiem für eine Polka*, pour piano et treize instruments (1993), font songer à l'orchestre brillant et ludique de l'Américain John Adams. Górecki meurt le 12 novembre 2010, à Katowice, laissant inachevée une *Quatrième Symphonie*.

Górecki est profondément enraciné dans la culture populaire de son pays, en particulier celle de la région montagneuse des Tatras, au sud-est de Katowice. Il collectionne toutes les formes de musique, qu'il recueille de village en village, et lentement façonne artisanalement chaque nouvelle création, sans rupture avec le passé et sans intellectualisme stérile. Ses compositions expriment en filigrane les réalités et le destin tragique de la Pologne.

Patrick WIKLACZ

GORR RITA (1926-2012)

La mezzo-soprano belge Rita Gorr eut une carrière d'une longévité exceptionnelle. Pendant près de soixante ans, elle interpréta un vaste répertoire, dans lequel sa voix imposante au timbre métallique mit en valeur une technique dramatique incomparable.

Rita Gorr, de son vrai nom Marguerite Geirnaert, naît le 18 février 1926, à Zelzate, près de Gand. Elle se forme dans cette dernière ville, puis au conservatoire de Bruxelles, auprès de Germaine Hoerner notamment. En 1949, elle débute à Anvers, interprétant au pied levé Fricka (*La Walkyrie* de Wagner), et est recrutée par l'Opéra de Strasbourg. Lauréate du concours de Lausanne en 1952, elle intègre cette année-là la troupe de l'Opéra de Paris. Elle y incarne plusieurs grands rôles de mezzo, tels que Mère Marie lors de la création française des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (dir. Pierre Dervaux, 1957) ou Amneris dans *Aïda* de Verdi (1959). Auditionnée au festival de Bayreuth en 1958, elle brille en Ortrud (*Lohengrin* de Wagner) et en Fricka. Sa carrière prend alors une tournure internationale. Elle sera désormais invitée sur les plus grandes scènes du monde : le Covent Garden de Londres (Amneris, 1959), la Scala de Milan (Kundry dans *Parsifal* de Wagner, 1960), le Metropolitan Opera de New York (Amneris, 1962)...

Rita Gorr grave de magnifiques interprétations : *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Geneviève, sous la direction de Jean Fournet, 1953), *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (Mère Marie, dirigée par Pierre Dervaux, 1958 ; puis Madame de Croissy, avec

Kent Nagano, 1990), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (Dalila, avec Georges Prêtre, 1962), *Werther* de Massenet (Charlotte, sous la baguette de Jesús Etcheverry, 1964) et bien d'autres encore.

Après quelques incursions dans des rôles de soprano dramatique, la diva fait ses adieux à la scène lyrique en 2007, à Gand, interprétant la Comtesse dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski. Elle s'éteint quelques années plus tard, le 22 janvier 2012, à Denia, dans la province espagnole d'Alicante.

Melinda C. SHEPHERD

GOSSEC FRANÇOIS JOSEPHGOSSÉ, dit (1734-1829)

Compositeur né à Vergnies (Hainaut), Gossec arrive à Paris en 1751 et y passera toute sa vie. Dès 1753, il publie un recueil de sonates en trio, bientôt suivies de duos (op. 2), de symphonies en quatuor (op. 3), et à partir de 1759 (au moment où Haydn, son aîné de deux ans, écrit ses premières symphonies), de symphonies avec instruments à vent s'ajoutant aux cordes. Succédant à Johann Stamitz, il dirige la musique chez le fermier général La Pouplinière jusqu'à la mort de celui-ci en 1762, puis passe au service du prince de Conti (1763). Parallèlement, il fait entendre une *Messe des morts* conçue pour plus de deux cents exécutants (1760), et aborde, sans grand succès d'ailleurs, l'opéra-comique (*Le Tonnelier*, 1765) et la tragédie lyrique (*Sabinus*, 1774). En 1769, il prend la direction des concerts des Amateurs et, en 1773, celle du Concert spirituel, ce qui lui permettra de faire connaître à Paris des compositeurs allemands parmi lesquels : Jean- Chrétien Bach, Dittersdorf et surtout Haydn. Directeur en 1784 de l'École royale de chant fondée en marge de l'Académie royale de musique pour former le personnel de l'Opéra, il devient lors de la Révolution chef de la musique de la garde nationale et, en 1795, compte parmi les fondateurs du Conservatoire national où il enseignera la composition. Chantre plus ou moins officiel du nouveau régime, il composera, de 1789 au 18-Brumaire, un très grand nombre d'hymnes révolutionnaires, de chœurs, de marches, comme *Le Chant du 14-Juillet*, l'hymne *À l'Être suprême* ou l'hymne *À l'humanité*, et cette *Marche lugubre* qui, par ses rythmes et ses accents, a pu ne pas être étrangère à la conception de la « Marche funèbre » de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, qui la connaissait. La plupart de ses symphonies (on en dénombre une cinquantaine) sont antérieures à 1789. Mais en 1809, alors qu'en France, compte tenu de l'essor du classicisme viennois, la production en ce genre a considérablement diminué, il écrit encore sa *Symphonie à dix-sept parties* en *fa*, qui ne nous est parvenue qu'en manuscrit, et dont il n'est même pas sûr qu'elle ait été exécutée à l'époque. Gossec, le plus grand symphoniste français de la seconde moitié du XVIII^e siècle, survécut certes à ce que représentait sa génération, mais n'en ouvrit pas moins, en particulier par son talent d'orchestrateur, la voie à de glorieux cadets comme Berlioz.

Marc VIGNAL

GOTTSCHALK LOUIS MOREAU (1829-1869)

Louis Moreau Gottschalk fut le premier pianiste américain à atteindre la renommée internationale et le premier compositeur de son pays à mettre à profit les thèmes et les rythmes des musiques populaires afro-américaines, latino-américaines et créoles, ainsi que les mélodies folkloriques des États-Unis.

Né le 8 mai 1829, à La Nouvelle-Orléans, Louis Moreau Gottschalk est le fils d'un père anglo-allemand et il possède par sa mère des racines françaises. Eufant prodige maîtrisant plusieurs instruments, il est reconnu dès la fin de son adolescence comme un véritable porte-étendard du Nouveau Monde.

Il séjourne en Europe de 1842 à 1853, puis regagne les États-Unis, où il fait ses débuts à New York en 1853. Après une tournée aux États-Unis et dans les Caraïbes, il passe plusieurs années à Cuba et dans les Antilles. En 1865, il entame une tournée en Amérique du Sud, qui se termine par sa mort, le 18 décembre 1869, à Tijuca, quartier de Rio de Janeiro, trois semaines après un dernier récital dévolu exclusivement à ses œuvres.

Parmi ses compositions, citons la *Grande Tarantelle,* pour piano et orchestre, *Bamboula,* et diverses autres pièces pour piano mêlant le style des danses créoles et latino-américaines à la virtuosité d'un jeu pianistique à l'européenne. Gottschalk écrit également des partitions vocales, souvent représentatives de la musique de salon sentimentale appréciée au début du XIX^e siècle. Bien qu'il soit, à l'instar de Frédéric Chopin, un pianiste et un compositeur de tradition romantique, Gottschalk ue possède pas l'inventivité harmonique de ce dernier et se laisse plus facilement aller vers la manière populaire. Sa musique connaît un regain d'intérêt depuis le milieu du xx^{e} siècle. Son ouvrage *Notes of a Pianist* (édité par sœur Clara Gottschalk, 1881 ; *Les Voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk, pianiste et aventurier*, P.-M. Favre, Lausanne, Paris, 1985) présente des articles signés de sa main ainsi que des récits de ses voyages.

E.U.

GOUBAÏDOULINA SOFIA (1931-)

Compositeur russe, née le 24 octobre 1931 à Chistopol (République socialiste soviétique autonome de Tatarie, aujourd’hui Tatarstan), Sofia Asgatovna Goubaïdoulina passe son enfance à Kazan, où elle commence l’étude du piano à l’âge de cinq ans. Ses dons précoces (elle compose sa première œuvre à l’âge de douze ans) incitent ses parents à la faire entrer au Conservatoire de Kazan en 1949. Cinq ans plus tard, elle est admise au Conservatoire de Moscou, où elle a pour professeurs Nikolaï Peiko et Vissarion Chebaline. En 1963, elle y obtient son diplôme de fin d’études, bien que le jury ait jugé qu’elle s’engageait dans un « chemin d’erreur ». Goubaïdoulina dira à ce propos combien les paroles de Chostakovitch (un des membres du jury) eurent par la suite de résonance dans ses démêlés avec la doctrine officielle : « Je veux que vous progressiez le long de votre chemin d’erreur. »

De cette époque date l’obtention du premier prix de composition pansoviétique ; il couronnait *Allegro Rustico,* pour flûte et piano (1963). Cette œuvre va être éditée, ainsi qu’une *Chaconne*, pour piano (1962), et une *Sonate*, pour piano (1965). Commence alors pour ce créateur une longue nuit de silence dans son pays natal.

Deux exemples parmi d’autres. Sa cantate pour alto, chœur d’hommes et orchestre *Nuit à Memphis* (1968), donnée en première audition par la Radio de Prague en 1970, ne sera jouée que vingt et un ans après en U.R.S.S. ! Son *Premier Quatuor à cordes*, composé en 1971, ne sera exécuté que huit ans plus tard, lors du festival de musique soviétique de Cologne.

Durant ces années, et jusqu'à la reconnaissance internationale, acquise alors qu'elle abordait la soixantaine, Goubaïdoulina va donc vivre difficilement. Jamais programmée (sauf en Europe occidentale), non éditée, elle n'en persiste pas moins en composant, solitaire, des œuvres qui ne peuvent qu'irriter les tenants de la musique officielle soviétique d'alors. Ainsi en est-il de *Stufen*, pour grand orchestre (1972), dont les sept mouvements correspondent chacun à une sonorité allant de la plus âpre jusqu'à la plus douce (celle du souffle d'une flûte en bois), la septième partie de l'œuvre étant consacrée à la voix humaine (les musiciens psalmodient à voix basse un texte de Rilke).

Mêmes causes, mêmes effets pour *L'Heure de l'âme*, pour orchestre à vent et voix (1974), sur un texte de la poétesse – fort peu en « odeur de sainteté » vis-à-vis du pouvoir soviétique – Marina Tsvetaïeva, pour son *Concerto pour deux orchestres* (1976), qui associe un orchestre classique à une formation de jazz et trois voix de sopranos chantant un poème d'Afanassi Fet-Chenchine (caractérisé, lui aussi, par des préoccupations antinomiques avec celles, sociales, du régime).

Autre particularité de la production de Sofia Goubaïdoulina : sa propension à reprendre des œuvres antérieures, à y ajouter des éléments ou des mouvements, et même à les remanier totalement pour une autre formation. Ainsi *Stufen* inclut-elle, dans sa version datée de 1992, un nouveau texte de Rilke confié, cette fois, au chef d'orchestre. Ainsi *L'Heure de l'âme* connut-elle une première et radicale révision (avant de retrouver quelque peu ses origines) en se voyant transformer (sous le nouveau titre de *Percussio di Pekarsky*) en un concerto pour percussions, orchestre et mezzo. Ainsi encore le *Concerto pour deux orchestres*, qui se voit ajouter un mouvemeut lent (intitulé « Adagio ») en 1980, ou l'*Hommage à T. S. Eliot,* pour octuor et soprano (1987), envisagé en tant qu'élément d'une œuvre plus ambitieuse (qui devrait inclure, in fine, quatre quatuors à cordes rehaussés d'une participation chorale).

Esthétiquement parlant, une réflexion fondamentale irrigue sa musique depuis sa pièce électronique *Vivente - Non Vivente* (1970) : la confrontation des contraires, l'antithèse comme pensée fondatrice de l'écriture. Telle est la direction sous-jacente du discours compositionnel de *Concordanza,* pour ensemble (1971), de *Toccata - Troncata,* pour piano (1971), de *Rumeur et Silence,* pour percussion, clavecin et célesta (1974), des *Dix Préludes,* pour violoncelle solo (1974), de *Lumière et Obscurité,* pour orgue (1976), de *Lignes, zigzags, points* (1976), pour clarinette basse et piano, de son *Quatuor* pour quatre flûtes (1977), d'*Offertorium,* concerto pour violon et orchestre (1980) qui, grâce à Gidon Kremer, va la rendre célèbre, de *Pair et impair,* pour voix et saxophone (1984), de *Stimmen...Verstummen* (« Des voix...se taire »), pour orchestre (1986), de *Pro et Contra,* pour orchestre (1989), *Gerade und ungerade* (« Pair et impair »), pour sept percussionnistes (1991), etc.

Techniquement parlant, la rigueur formelle et l'approche des timbres (d'un très grand raffinement et, le plus souvent, prenant valeur structurelle) sont intimement mêlées dans ses œuvres à une expressivité qui ne se départ jamais d'une sensibilité profondément slave et d'une intense spiritualité.

Rythmicienne subtile, harmoniste sensible, Goubaïdoulina n'en use pas moins (dans ses structures tant rythmiques que mélodiques ou harmoniques) de la série de Fibonacci (suite de nombres qui sont l'équivalent du nombre d'or : 1 + 2 = 3 ; 2 + 3 = 5 ; 3 + 5 = 8 ; 5 + 8 = 13, etc.). Des nombres où le compositeur perçoit « les hiéroglyphes de nos liens avec un rythme cosmique » et à l'emploi desquels se rattachent *L'Heure de l'âme, Perception* (1983), *In principio era el ritmo* et *Quasi Hoquetus,* toutes deux de 1980, *Stimmen...Verstummen* (1986), le *Quatuor à cordes n^o 2* (1987), *Alleluja* (1990)...

À partir de 1990, Sofia Goubaïdoulina accumule les commandes, voit ses œuvres enregistrées et programmées dans tous les festivals (en 1991, Settembre Musica à Turin lui fut consacré). Parmi les productions qui suivent, citons *Aus dem Stundenbuch*, pour violoncelle, orchestre, chœur d'hommes et récitante, d'après le recueil de poèmes de Rainer Maria Rilke (1991), *Silenzio,* pour bayan, violon et violoncelle (1991), *Jetzt immer Schnee* (1993), *Méditation* pour clavecin et quintette à cordes (1993), le *Quatrième Quatuor à cordes* (commande du Kronos Quartet américain, 1994), le *Concerto pour alto* (1996), *Risonanza* (2001), *Passion et résurrection du Christ selon saint Jean*, oratorio pour soprano, ténor, baryton, basse, deux chœurs mixtes, orgue et grand orchestre (2001-2002), *Im Zeichen des Skorpions*, variations sur six hexacordes pour bayan et grand orchestre (2003), *In Tempus praesens,* concerto pour violon (2007), *Labyrinth*, pour douze violoncelles (2011).

Alain FÉRON

GOUDIMEL CLAUDE (1520 ? -1572)

Surtout célèbre par la mise en musique du psautier huguenot, de facture dépouillée, conforme à l'esprit du calvinisme naissant (et bien que Calvin ait été hostile à la polyphonie dans le culte divin), Goudimel occupe une place importante dans la musique française, juste avant que celle-ci ne subisse l'influence italienne. Il est, avec Claude Le Jeune, le plus grand musicien français de la Réforme. Il mourut à Lyon, victime des massacres de la Saint-Barthélemy. Une légende, maintenant détruite, en fit le maître de Palestrina. En 1549, il étudiait à l'université de Paris ; il fut associé à l'éditeur Nicolas Du Chemin comme correcteur (1551), puis comme conseiller artistique (1553). Il rencontra Ronsard chez son ami Jean de Brinon, à qui il dédia son *Premier Livre de psaumes* (1551) ; il fréquenta vraisemblablement l'Académie de Baïf et collabora à la mise en musique des *Amours* de Ronsard (*En qui respandit le ciel, Qui renforcera ma voix, Quand j'aperçoy, Errant par les champs de la grâce*). Mis à part dix motets à trois et quatre voix, plusieurs *Magnificat* à cinq voix, vingt-cinq chansons spirituelles (dont dix-neuf perdues sur des textes de M. A. de Muret), plus de soixante chansons profanes, les *Odes d'Horace* (perdues), il écrivit quatre versions du psautier, sur des textes de Marot et de Bèze. L'une est une harmonisation, note contre note, des cent cinquante psaumes à quatre voix, avec chant presque toujours au ténor (17 fois au soprano) ; l'harmonie est très simple, en accords parfaits et de sixtes, avec quelques retards de la tierce : Goudimel pensait notamment au chant familial à la maison. Une autre version propose une partie d’accompagnement en contrepoint fleuri. Il reste beaucoup à étudier pour connaître le style des chansons de Goudimel ; dans celles qui sont publiées, il n’atteint pas à la fluidité gracieuse de ses contemporains (Janequin et Sermisy) ; elles manquent de légèreté, surtout en raison de son désir de rendre expressive chacune des voix. Il réussit toutefois dans le genre élégiaque. Ses cinq messes brèves à quatre voix, en revanche, sont un succès ; elles empruntent des timbres profanes connus (*Le bien que l’ay par foy d’amour conquis*, *De mes ennuys*, *Tant plus ie metz*, *Il ne se treuve en amitié*, *Audi filia*) et sont dans la ligne de la messe *Pange lingua* de Josquin. C’est au contact et sous la direction de Goudimel que l’humaniste allemand Paulus Melissus (Schedius) entreprit de traduire les psaumes en Allemagne, à la manière de Marot et de Bèze.

Pierre-Paul LACAS

GOULD GLENN (1932-1982)

Introduction

Pianiste de génie selon certains, vedette capricieuse frisant l'instabilité selon d'autres, Glenn Gould compte parmi les rares interprètes qui ont su toucher le grand public en tirant le meilleur parti des techniques audiovisuelles. À trente-deux ans, déjà célèbre, il renonce à paraître en public et il ne joue plus qu'en studio, pour le disque ou la télévision. Ce retrait délibéré de la scène reste pour beaucoup une énigme. Il a en tout cas contribué à faire de Gould, en même temps que son étrange existence et sa disparition précoce, une des figures mythiques du xx^{e} siècle.

• La recréation et la diffusion de l'œuvre musicale

Glenn Herbert Gould naît le 25 septembre 1932 à Toronto (Canada). Sa mère, pianiste, lui enseigne les premiers rudiments du clavier, puis il étudie avec Alberto Guerrero au Conservatoire de Toronto (1943-1952). Dès l'âge de douze ans, il obtient une médaille d'or dans cet établissement. Il travaille l'orgue avec Frederick Silvester, la composition avec Leo Smith, et fait ses débuts en 1947 dans sa ville natale avec le *Quatrième Concerto* de Beethoven. À la même époque, il compose de petites pièces pour piano. Le véritable début de sa carrière se situe en 1955 lorsqu'il effectue une tournée aux États-Unis. À New York, il joue les *Variations Goldberg* de J.-S. Bach, et signe aussitôt un contrat d'exclusivité avec la firme Columbia (aujourd'hui Sony Classical). Il vient en Europe en 1957 :

il joue à la Philharmonie de Berlin avec Herbert von Karajan et effectue une importante touruée en U.R.S.S, où il est le premier pianiste nord-américain à être invité. En 1959, il reçoit la Harriet Cohen Bach Medal. Mais, alors que sa renommée va croissant, il décide, en 1964, d'abandonner le concert. Jusqu'à sa mort, le 4 octobre 1982, des suites d'une attaque cérébrale, il ne jouera jamais plus en public.

Glenn Gould, était indiscutablement un être en marge qui ne vivait que la nuit et à qui tout contact physique, même une simple poignée de main, répugnait. On a beaucoup glosé sur ses excentricités : son hypocondrie, qui le conduisait à d'invraisemblables régimes diététiques et à des abus de médicaments, sa manière de se tenir au piano, les jambes croisées sur un tabouret ou assis sur une chaise haute de 32 centimètres que lui avait fabriquée son père, le chantonnement permanent dont il accompagnait ses exécutions. Mais une telle existence, aux limites de l'ascèse, répondait avant tout à un profond idéal de pureté intellectuelle et artistique. Sa décision de quitter la scène, notamment, reposait sur le refus de la concession symbolisée par le concert. Il comparait celui-ci à une arène sanglante où l'artiste et le public ne pouvaient avoir un contact véritable, car chacun détruisait en partie l'approche artistique de l'autre. La musique appelait, selon lui, à la contemplation. Il fallait créer une relation, à un niveau supérieur entre l'artiste et la musique d'une part, la musique et l'auditeur d'autre part. La solitude seule peut engendrer une telle relation car elle instaure un contexte d'où les passions sont exclues.

La transmission du message musical devait donc être scindée en deux étapes distinctes, la recréation et la diffusion, reliées par l'indispensable maillon des techniques audiovisuelles qui deviendra vite, pour Glenn Gould, un élément majeur : enregistrer sera, pour lui, une création totale. Il n’hésitera pas à enrichir la partition de choix que lui permet l’évolution de la technique et auxquels le compositeur n’a pu être confronté. Ainsi, devenu son propre ingénieur de son, il pratiquait volontiers le *re-recording* et se consacrait avec un soin minutieux au montage des séquences qu’il avait enregistrées : pour lui, la fabrication d’un disque s’apparentait à celle d’un film, alors que le concert n’était jamais que du théâtre.

• La recherche d’une palette sonore

Le répertoire de Glenn Gould sortait des sentiers battus : les *Variations chromatiques* de Bizet, les *Sonatines* de Sibélius, les sonates d’Hindemith ou de Krenek. En dehors de Bach, dont il a révolutionné l’interprétation, de Beethoven et de Schönberg, les grands noms de la musique l’intéressaient peu. Mozart était mort trop tard à son gré et Stravinski faisait preuve de pauvreté rythmique. Il exécrait les romantiques, ne jouait jamais Chopin et très rarement Schumann et Liszt. Par contre, Orlando Gibbons était pour lui le génie absolu et William Byrd lui disputait ce privilège ; pour ces deux musiciens, tout comme pour J.-S. Bach, la couleur instrumentale comptait peu et s’effaçait derrière le sens de la construction. Paradoxalement, Gould n’avait pas la passion de son instrument. « J’essaie, écrit-il, d’oublier que je joue du piano. Lorsque je veux faire ressortir un thème structurel qui est bien ancré dans mon esprit, je fais tout pour que rien de spécifiquement pianistique ne vienne s’y insérer. » Il affirmait même : « Mon idéal sonore pour un piano est qu’il sonne un petit peu comme une sorte de clavecin émasculé. » À cette fin, il jouait sur un vieux Steinway dont la mécanique était trafiquée, puis sur un Yamaha qu’il comparait à une machine électronique.

Parvenir à abolir la médiation de l'instrument, faire en sorte que le pianiste puisse transmettre de façon quasi abstraite, dématérialisée, sa conception d'une œuvre à l'auditeur, tel était le rêve de Gould, pour qui une partition musicale est d'abord une structure qu'il appartient à l'interprète de restituer comme telle. Ainsi que l'écrit Bruno Monsaingeon : « Pour Glenn Gould, il existe une multiplicité de visions possibles et également sublimes de la même œuvre. On ne peut donc juger ni d'une époque donnée – qui aboutirait à un conformisme total – mais d'après sa seule cohérence interne. La distinction entre création et interprétation tend à disparaître. » Cette conception exigeante et apparemment austère a été curieusement la clé du succès « populaire » de Gould : un nombreux public qui n'était pas spécialement mélomane s'est trouvé séduit par sa démarche et sa totale liberté vis-à-vis des conventions. Les quelque quatre-vingt, disques qu'il a gravés se sont vendus à plus d'un million et demi d'exemplaires.

Glenn Gould ne fut pas que pianiste. Il s'est voulu aussi compositeur : il est notamment l'auteur d'un quatuor à cordes, de la musique d'un film consacré à la destruction de Dresde pendant la Seconde Guerre mondiale, *Slaughterhouse Five* (*Abattoir* 5), partition réalisée sur des thèmes de J.-S. Bach, ainsi que d'une œuvre largement diffusée par le disque, pièce célèbre pour chœur et piano : *So you Want to Write a Fugue,* 1964 (« Ainsi, vous voulez écrire une fugue »). Il s'est essayé à la direction d'orchestre et a enregistré *Siegfried Idyll* de Richard Wagner. Collaborant à de nombreuses revues (*High Fidelity, Saturday Review*), il a beaucoup réfléchi et écrit sur la musique, alternant les articles savants et les textes de vulgarisation. Il s'est aussi largement consacré à la radio, qui était un de ses médias préférés. Il y inventa un genre nouveau, le documentaire radio polyphonique, où il mixait et entrelaçait les voix de personnes qu'il interviewait jusque dans le Grand Nord canadien.

Enfin, il comprit très tôt l’intérêt qu’offrait la télévision en matière d’initiation musicale. Pédagogue de talent, il participa, en tant que pianiste ou que présentateur, à nombre d’émissions de la télévision canadienne, avant de tourner avec Bruno Monsaingeon une série de films dont il était le personnage central. Il disait ironiquement de lui-même : « Je suis un homme de communication, un compositeur et un écrivain canadien qui joue du piano à ses moments perdus. »

Génie authentique ou original, fou d’excentricité ? Le mystère que Glenn Gould a fait régner autour de lui empêche toute vision objective. Ses disques irritent ou enthousiasment. Parfois, ils déroutent. Souvent, ils lassent. L’homme tel qu’on peut le voir filmé semblait sincère à certains, trop imbu de lui-même à d’autres. Son anticonformisme gênait tous ceux pour qui les valeurs établies sont inviolables. Mais on ne peut nier la compétence de cet homme dont les moyens techniques étaient aussi exceptionnels que sa connaissance de la reproduction audiovisuelle. Et si son message artistique peut être contesté, il aura eu le mérite de faire réfléchir certains sur l’absence de pérennité dans le monde de l’interprétation musicale. Comme l’écrit Michel Schneider : « Sans doute faut-il pour être juste envers lui accepter l’agacement ou le rejet qu’il suscite en soi, en même temps que l’admiration, et reconnaître avec Georges Szell – „Cet idiot est un génie“ – le malaise que son passage causa parmi nous. »

Alain PÂRIS

E.U.

Bibliographie

Les écrits de Glenn Gould ont été réunis, traduits et présentés par B. Monsaingeon : *Glenn Gould, le dernier puritain* (*Écrits I*), Fayard, Paris, 1983 ; *Glenn Gould, contrepoint à la ligne* (*Écrits II*), Fayard, Paris, 1985.

P. F. OSTWALD, *Glenn Gould, The Ecstasy and Tragedy of a Genius*, W. W. Norton and Company, New York, 1997 (*Glenn Gould, extase et tragédie d'un génie*, trad. C. Dumais-Lvowski et L. Deschamps Ostwald, Actes sud, Arles, 2003)

G. PAYSANT, *Glenn Gould, Music and Mind*, Van Nostrand Reinhold Ltd, Toronto, 1978 (*Glenn Gould, un homme du futur* trad. L. Minard et T. Shipiatchev, Fayard, Paris, 1983)

M. SCHNEIDER, *Glenn Gould piano solo*, coll. L'Un et l'autre, Gallimard, Paris, 1988.

GOUNOD CHARLES (1818-1893)

Introduction

En plus d’une des sensibilités musicales les plus fines de sa génération, Charles Gounod a tous les dons. C’est aussi un penseur d’une remarquable culture et de l’esprit le plus délié, sans parler de son goût très vif pour la peinture. Il eut la chance de vivre longtemps et de jouir de sa propre gloire. Il aura assisté avec sérénité aux métamorphoses du goût musical de ses contemporains. Vilipendé à ses débuts comme disciple de Wagner, les jeunes wagnériens le mépriseront dans sa vieillesse au nom de leur idole.

• Un musicien à contre-courant

Il faut faire effort, maintenant que son œuvre est devenue familière, pour mesurer l’originalité de Gounod. La musique française semblait à son déclin. Il n’y avait d’oreilles que pour la musique italienne, et les « happy few » s’enivraient des prouesses vocales que dispensaient avec largesse les chanteurs ultramontains – virtuoses du bel canto. La mélodie régnait et n’était au vrai qu’un motif facile à mémoriser. Le bourgeois, infaillible arbitre en matière d’art, se donnait des illusions de grande et terrible musique avec *Robert le Diable* et *Les Huguenots,* frissonnant aux accents outranciers et frelatés de Meyerbeer cependant qu’il méprisait ou ignorait Berlioz. L’Opéra-Comique également avait ses faveurs où un romantisme bien ouaté et le plus souvent fade s’exprimait dans les ouvrages déjà classiques de Boieldieu et d’Hérold, d’Auber et d’Adam, « le premier des hommes et le dernier des musiciens » comme le définit Chabrier. À l'exception de quelques amateurs et professionnels qui, très confidentiellement, chérissaient les grands Allemands, de Bach à Beethoven, ou s'intéressaient aux maîtres de la Renaissance grâce aux efforts que poursuivait en leur faveur le prince de la Moskova, la vie musicale était exclusivement accaparée par la scène. Hors d'elle, point de salut. Gounod, dans sa jeunesse, plutôt attiré par la musique religieuse et symphonique à laquelle il revint plus tard, fut bien obligé d'écrire pour la scène. « Pour un compositeur, dit-il, il n'y a guère qu'une route à suivre pour se faire un nom : c'est le théâtre. »

Dès qu'il paraît, Gounod est incompris. Et ce n'est pas chez lui désir de provoquer, de jouer les révolutionnaires. Il ne ressemble en rien à Berlioz, son aîné de quinze ans qui, seul, salue prophétiquement ses premières œuvres. « M. Gounod a prouvé là qu'on peut tout attendre de lui », écrit-il après l'exécution d'un *Agnus Dei* que Gounod fit entendre au lendemain de son grand prix de Rome (1839). Et cette admiration ne devait point faiblir ; admiration réciproque, « Berlioz a été l'une des plus profondes émotions de ma jeunesse », confie Gounod dans sa préface à la *Correspondance* de Berlioz. Il lui faut attendre quarante ans pour connaître, avec *Le Médecin malgré lui*, ses premiers succès et, près de dix ans plus tard, avec *Roméo et Juliette* (1867), un succès incontesté. On reste ahuri devant le concert d'imprécations que soulevèrent ses ouvrages, et avec une si constante obstination dans l'erreur. Scudo, le critique écouté de *La Revue des deux mondes*, lui reprochait après *La Reine de Saba* (1862) son goût « pour les derniers quatuors de Beethoven, source troublée d'où sont sortis les mauvais musiciens de l'Allemagne moderne, les Liszt, les Wagner, les Schumann, sans omettre Mendelssohn... ». On s'acharne sur le mélodiste. Le critique de la *Revue et Gazette musicale de Paris* déclarait à la reprise de *Faust* (1862) : « Faust, dans son ensemble, n’est point l’œuvre d’un mélodiste. » « Musique d’idées abstraites », renchérissait Blaise de Bury, assenant l’argument massue des sourds. Mais quoi ? Cette musique pouvait-elle dès l’abord être appréciée ? On ne voit que trop bien à distance ce qui, chez Gounod, a paru étrange : une mélodie si peu théâtrale – dans le sens où on l’entendait alors – dénuée de boursouflure, mais d’une simplicité perdue dont il retrouvait le secret, outre les beautés d’une harmonie symbolique qui soulignait le mot, créait le décor : autant de vertus qui paraissaient suspectes. Le doux Gounod, sans rien de spectaculaire, nageait candidement mais obstinément à contre-courant. Il croyait à la discrétion dans un temps où l’on aimait le clinquant et le tapageur.

• Le créateur de la mélodie française

À l’encontre des habitudes établies, et qui consistaient à plaquer, sans y regarder de trop près, des paroles sur une mélodie préalablement trouvée, Gounod substituait l’ordre inverse, se pénétrant du texte et cherchant à en dégager la mélodie virtuellement inscrite. « La voix suivra l’esprit », conseillait-il. En admirateur de Gluck, de Lully, autorisé par l’exemple de ces maîtres, il modelait son chant sur la déclamation. Audacieuse attitude qui valut à celui que Ravel affirma être « le véritable instaurateur de la mélodie en France » de se voir méconnu comme mélodiste. Ce souci d’une juste prosodie accordée aux accents musicaux et commandant l’expression musicale était à ce point important pour lui qu’il tenta de mettre en musique la prose du *George Dandin* de Molière. « La variété indéfinie des périodes, en prose, ouvre devant le musicien, écrivait-il, un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l’uniformité. » Une si délicate approche du poème, de sa traduction musicale où, dès sa jeunesse, il excelle – *Le Soir*, *Le Vallon* datent de son arrivée à Rome – fait de lui le compositeur de mélodies abondant, moins porté vers le grand opéra que vers l'opéra de demi-caractère. Dès qu'il aborde le premier, il force sa voix et n'évite pas toujours la grandiloquence. Il ne retrouve son timbre si juste que dans certains passages, comme en marge, où le sujet, la situation ne le contraignant plus, il chante d'instinct dans son meilleur registre. Ainsi a-t-il délivré le plus rare de son message dans nombre de mélodies et d'opéras-comiques tels que *Le Médecin malgré lui* (1858), *Philémon et Baucis* (1860), *La Colombe* (1866), *Roméo et Juliette* (1867). Déjà, sous la pression tyrannique des directeurs et des chanteurs, il avait été amené à faire quelques concessions pour *Faust* (1859) ; mais pour *Mireille* (1864), ce fut à un véritable maquillage qu'il lui fallut se livrer jusqu'à défigurer la naïve et touchante héroïne dont la jeunesse, la douceur, la bonté et la foi étaient si bien accordées à sa propre nature.

Cette simplicité, ce naturel ne s'accommodaient pas d'une orchestration grossière. Comme il ne se contentait pas de réduire l'orchestre au rôle d'accompagnateur, on l'accusait de ne pas être « scénique », on le traitait de « symphoniste ». On restait insensible à cet orchestre tout en nuances, aux coloris fermes ou délicats, délivré de « cet abus de trombones, de grosses caisses et de cymbales qui sévissait, comme le remarque Saint-Saëns, dans les œuvres les plus légères ».

• Gounod, Wagner et les musiciens allemands

À vrai dire, Hugo Riemann n'avait pas entièrement tort lorsqu'il écrivait en 1909 : « Le style de Gounod nous est très sympathique, à nous Allemands, car il est plus allemand que français ; il se souvient maintes fois de Weber et de Wagner. » S'il est juste que Gounod reconnut dès son apparition le génie de Wagner, l'influence de ce dernier sur son œuvre reste superficielle. Selon ses propres termes, il souhaitait « se bâtir une cellule dans l'accord parfait ». Au contraire de Wagner, Gounod aspire aux pauses du discours musical, les prolongeant le plus souvent par une cadence plagale pour mieux jouir de son repos. Mais entre chacun de ces arrêts, son harmonie capte des mystères, tout un jeu d'ombres et de lumières à travers un labyrinthe de tonalités entrevues, esquissées, côtoyées, où les surprises comblent notre attente, cependant qu'il n'égare pas ce fil d'Ariane, le ton principal. Il y avait aussi chez Gounod un chrétien sincère qui, non seulement durant sa période mystique où il rêva d'entrer dans les ordres, mais jusqu'à sa mort, ne cessa de méditer les textes sacrés et d'être sollicité par le plain-chant. Les modes grégoriens dont son maître Reicha lui avait déjà enseigné les vertus viennent tout naturellement s'insinuer dans une harmonie qui commence à ressentir les fatigues du seul majeur-mineur et contribuent à faire de Gounod, si l'on excepte Bizet, de vingt ans son cadet, le premier harmoniste de son temps. Pionnier dans l'émancipation de la tonalité classique, il préfigure en plus d'une occasion Fauré, son héritier le plus direct, qui a su lui rendre ce juste hommage : « Trop de musiciens ne se doutent pas de ce qu'ils doivent à Gounod. Mais je sais ce que je lui dois, et je lui garde une infinie reconnaissance et une ardente tendresse. »

Il ambitionna de faire revivre cette noble polyphonie qu'à Rome il ne se lassait pas d'aller entendre, la préférant aux opéras italiens, et qui ne se retrouve pas uniquement dans ses oratorios comme *Rédemption* (1882), ou *Mors et Vita* (1885) ou dans ses *Messes*, mais également dans plus d'une page de ses œuvres profanes. Aussi bien se réjouit-il en 1891 de la fondation par Charles Bordes des Chanteurs de Saint-Gervais. « Il est temps, écrivait-il alors, que le drapeau de l’art liturgique remplace dans nos églises celui de la cantilène profane. »

Cependant Riemann avait en grande partie raison et l’art de Gounod ne peut s’expliquer si l’on néglige l’influence des grands compositeurs d’outre-Rhin. La révélation de Beethoven le rendit « à moitié fou d’enthousiasme ». Quant à J.-S. Bach, l’édition annotée qu’il allait donner de ses chorals et la *Méditation* d’après le premier prélude du *Clavier bien tempéré* avec ses nombreux avatars (l’*Ave Maria*) ne sont que les moindres hommages qu’il rendit au cantor de Leipzig. Cette « belle écriture nette, pure, logique mais large et libre qu’il pratiqua toujours scrupuleusement », comme le note R. Hahn, sans oublier l’emploi expressif qu’il fit du chromatisme, son style enfin, c’est à la constante pratique des œuvres de J.-S. Bach qu’il le dut. Quant à Mozart, il avait conquis Gounod dès sa jeunesse et pour toujours depuis cette représentation de *Don Giovanni* où sa mère l’avait emmené sur le conseil providentiel de Reicha. On comprend qu’évoquant son premier contact avec Mozart, Gounod ait parlé de « ces heures uniques dont le charme a dominé ma vie comme une apparition lumineuse et une sorte de vision révélatrice ». De l’enchanteur il a retenu, ainsi qu’il l’a dit – et qui n’était rien moins qu’évident à une époque où l’on s’obstinait à trouver que la musique de Mozart n’était pas « scénique » –, « que la netteté et la justesse de l’idée constituent la force véritable qui dispense de la prodigalité et de l’abus dans l’emploi des procédés ». Leçon d’ascétisme et de justesse expressive qu’il ne transgressera que rarement et comme contraint par des circonstances extérieures.

Enfin, on n’aurait rien dit sur Gounod si l’on ne parlait du « charme » avec lequel, en véritable novateur, il chante la jeunesse et l’amour, ces deux divinités qu’il ne sépare pas et qui inspirent ses pages les plus tendrement émues. Ce n’est pas non plus un de ses moindres titres de gloire que cette rare faculté d'accueil et cette sûreté dans le jugement qu'il montra envers ses cadets. Ainsi, dès son aurore, discerna-t-il, presque seul, le génie de Debussy vers lequel l'inclinait, peut-être à son insu, une manière parente et peu commune d'appréhender l'art des sons. Avant Chabrier et Satie, avant l'auteur de *Pelléas* qui méditèrent sur d'autres arts que le leur, Gounod avait révélé les bienfaits qu'il avait tirés de son intimité avec Ingres : « En me faisant comprendre ce que c'est que l'art, il m'en a plus appris sur mon art propre que n'auraient pu le faire quantité de maîtres purement techniques. »

Roger DELAGE

Bibliographie

C. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Calmann-Lévy, Paris, 1896.

Études

C. BELLAIGUE, *Gounod*, Alcan, Paris, 1911
H. BUSSER, *Gounod*, E.I.S.E., Lyon, 1961
N. DEMUTH, *Introduction to the Music of Gounod*, D. Dobson, Londres, 1950
R. HAHN, *L'Oreille au guet*, Gallimard, Paris, 1937 ; *Thèmes variés*, Janin, Paris, 1946
P.-L. HILLEMACHER, *Charles Gounod*, Laurens, Paris, 1906
S. HUEBNER, *Les Opéras de Charles Gounod*, trad. de l'anglais A. et M.-S. Pâris, Actes sud, Arles, 1994
H. IMBERT, *Gounod*, 1897
A. MARGONI, *En entendant Gounod*, Les Belles Lettres, Paris, 1995
P. LANDORMY, *Gounod*, Gallimard, 1941, rééd. 1949
A. POUGIN, « Gounod écrivain », in *Revista music. ital.*, t. XVIII et XIX, 1910-1913
J.-G. PROD'HOMME & A. DANDELOT, *Gounod*, Delagrave, Paris, 1911, rééd. fac-sim. Minkoff, Genève, 1973
ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, t. IV, Seuil, Paris, 1955
« Roméo et Juliette », in *L'Avant-scène opéra*, n° 41, 1982
C. SAINT-SAËNS, *Charles Gounod et le « Don Juan » de Mozart*, Paris, 1894 ; *Portraits et souvenirs*, Paris, 1909

A. SUARÈS, *Portraits sans modèles,* Paris, 1935.

GOURLEY JIMMY (1926-2008)

Pilier des clubs parisiens, le guitariste, compositeur et chanteur Jimmy Gourley s’est affirmé, des deux côtés de l’Atlantique, comme un instrumentiste de grand style et comme un complice particulièrement apprécié par la fine fleur des jazzmen.

James Pasco Gourley, Jr., naît le 9 juin 1926, à Saint Louis, dans le Missouri. Après de multiples déménagements, son père, voyageur de commerce, établit en 1932 le foyer familial à Chicago, où il fonde en 1936 le Monarch Conservatory of Music. Sa mère, d’origine espagnole, dévoile au jeune Jimmy la beauté des mélodies hispaniques et lui fait commencer l’apprentissage de la guitare dès 1938. Alors qu’il est encore au lycée, il est recruté dans l’orchestre de l’école par un camarade de classe nommé Lee Konitz (1941) ; c’est avec lui qu’il donnera ses premiers concerts. Il est d’abord attiré par le folk et la country music avant de se tourner vers le blues et le jazz. De 1943 à 1944, il travaille autour de Los Angeles avec divers groupes professionnels. Engagé dans l’U.S. Navy en 1944, il anime une émission de jazz diffusée dans tous le Pacifique sud. Démobilisé en juin 1946, il remplace Jimmy Raney – qui exercera une profonde influence sur son jeu – dans la formation de Jay Burkhart, qui accueille à l’occasion les saxophonistes Sonny Stitt et Gene Ammons (1946-1948). Après quelques mois passés au sein de la section rythmique de l’ensemble de Vido Musso, il devient en 1950 membre d’un quintette mené par Jackie Cain et Roy Kral.

En avril 1951, Jimmy Gourley part pour l’Europe, et il s’établit à Paris. Il se produit souvent au Tabou – où on le voit aux côtés d’Henri Renaud, de Martial Solal et de Bobby Jaspar –, dirige un quartette au Ringside et réalise de nombreux enregistrements avec Lee Konitz, Clifford Brown, Gigi Gryce, Zoot Sims (1953), Bob Brookmeyer et Roy Haynes (1954). À la fin de 1954, il regagne Chicago, où il joue et enregistre avec Chubby Jackson (1956-1957) et accompagne Anita O’Day (1957). À la fin de 1957, il revient à Paris, dont il va faire son véritable port d’attache. Après s’être produit pendant six mois au Mars Club avec le pianiste Art Simmons, il se produit, à partir de novembre 1958, au Blue Note, qui vient d’ouvrir ; il y dirige un quartette comprenant Henri Renaud, Jean-Marie Ingrand et Jean-Louis Viale ; il y sera applaudi jusqu’en 1963, aux côtés des grands solistes de passage comme Stan Getz, Zoot Sims, Lester Young, Jay Jay Johnson ou Bud Powell ; c’est lui qui incite le propriétaire du club à engager Kenny Clarke. Avec le grand batteur, Jimmy Gourley effectue en 1963 une longue tournée en Europe et en Afrique du Nord (ils participent notamment au premier festival de jazz de Carthage). Au Club Saint-Germain, à Paris, Gourley monte, la même année, un trio qui rassemble Kenny Clarke et Lou Bennett ; ce dernier sera remplacé en 1966 par Eddy Louiss. Après une parenthèse aux Canaries (1970-1972), il est de retour sur les bords de la Seine et grave avec cette dernière équipe augmentée de Guy Pedersen un excellent *Bohemia after Dark*. On peut alors entendre le guitariste – mais aussi le chanteur – dans des groupes à géométrie variable, au Club Saint-Germain, au Bilboquet et au Caveau de la montagne. Outre plusieurs enregistrements en trio, il grave quelques albums avec Guy Lafitte, Stéphane Grappelli et Lucky Thompson. Dans les années 1980, il se produit au sein d’un trio qui accueille le contrebassiste Pierre Michelot et Charles Bellonzi ou Philippe Combelle aux percussions. New York, Chicago et Los Angeles – où il produit en 1986 en duo avec le guitariste Mundell Lowe – lui font fête. À l’orée des années 1990, il retrouve les micros avec de nouveaux partenaires : Christian Escoudé, Richard Galliano, Marc Johnson, Victor Lewis, Ralph Moore, Don Sickler, Barney Wilen, son fils le guitariste et chanteur Sean Gourley, et le toujours fidèle Henri Renaud. En 1994, Jimmy Gourley adopte la nationalité française. Il meurt le 7 décembre 2008, à Villeneuve-Saint-Georges, près de Paris.

S'inscrivant dans la descendance directe de Charlie Christian, Jimmy Gourley a développé un jeu plus dense et concis que ceux de nombre de ses contemporains. Très proche de Jimmy Raney par la rigueur de la mise en place, la perfection de l'articulation et le goût de la nuance, il savait dessiner, avec une grande économie de moyens et un exceptionnel sens de l'équilibre sonore, un phrasé limpide, à la fois simple et chaleureux. Jimmy Gourley est entré dans l'histoire du jazz avec l'élégance racée et le lyrisme discret d'un vrai musicien.

Pierre BRETON

GRAINGER PERCY (1882-1961)

Compositeur, pianiste et chef d’orchestre américain d’origine australienne, Percy Grainger a également effectué un important travail de collecte de musiques folkloriques et populaires.

Né le 8 juillet 1882 à Brighton, près de Melbourne, George Percy Grainger (qui adoptera les prénoms Percy Aldridge) donne son premier récital de piano à l’âge de dix ans. Recevant une éducation privée dispensée par sa mère, il approfondit l’étude de son instrument auprès de Louis Pabst dans sa ville natale. Il fréquente ensuite la Hochschule für Musik de Francfort, puis se forme sous la tutelle de Ferruccio Busoni à Berlin. Le jeune garçon acquiert la réputation d’un brillant concertiste dès ses premières prestations à Londres, en 1901. En 1906, Percy Grainger se lie d’amitié avec Edvard Grieg, sous l’influence duquel il commence à recueillir et à enregistrer des chansons populaires anglaises à l’aide de phonographes à cylindre de cire. Il s’installe aux États-Unis en 1914.

Profondément touché par le suicide de sa mère en 1922, Percy Grainger regagne l’Australie deux ans plus tard. Directeur de la faculté de musique de l’université de New York en 1932-1933, il fonde le Grainger Museum à Melbourne en 1935. Cette institution, consacrée à la musique australienne, conserve une grande partie de ses œuvres ainsi que certains objets de ses collections personnelles.

Percy Grainger est largement influencé par la musique populaire anglaise, qu’il arrange pour piano, orchestre de chambre, soliste et chœur. Parmi ses œuvres les plus connues, citons ses *Country Gardens* ainsi que *Molly on the Shore*, pour grand orchestre. Parmi ses autres pièces pour orchestre figurent *Shepherd’s Hey !* et *Mock Morris*, pour orchestre à cordes. Dans ses pages de musique de chambre, notamment dans les deux *Hill Songs*, pour vingt-trois et vingt-quatre instruments solos (1901-1902 et 1901-1907), Percy Grainger expérimente des formes rythmiques originales. Il meurt le 20 février 1961, à White Plains, dans l’État de New York.

E.U.

GRANADOS ENRIQUE (1867-1916)

Granados est une sorte de Grieg espagnol, et les *Danses norvégiennes* de l'un trouvent leur pendant dans les *Danzas españolas* de l'autre. Né à Lérida (Catalogne), Granados fit ses débuts comme pianiste à Barcelone à l'âge de seize ans, gagnant sa vie en jouant dans un café ; il travaillait en même temps le piano avec J. B. Pujol et l'harmonie avec F. Pedrell. De 1887 à 1899, il fut élève à la classe de piano de C. de Bériot à Paris. De retour à Barcelone, il fut fort prisé comme pianiste, et ses douze *Danzas españolas* pour piano à quatre mains (1892) acquirent une grande popularité. Le premier de ses sept opéras, *María del Carmen* (Madrid, 1898), dénote une ambiance populaire castillane. En 1900, il fonda à Madrid une éphémère Sociedad de conciertos clásicos et l'année suivante, à Barcelone, sa propre école de piano, l'Academia Granados, de haute renommée. Il écrivit de nombreuses œuvres pour le piano dans un style postromantique comparable à ceux de Brahms et de Grieg, notamment, à côté de ses *Tonadillas en estilo antiguo* (pour chant et piano), *Goyescas* qui demeure son chef-d'œuvre (Barcelone, 1911 ; salle Pleyel, 1914), où il déploie une passion inspirée de l'œuvre de Goya, six *Escenas románticas, Cuentos para la juventud* (dix pièces faciles), sept *Valses poéticos*. Une adaptation pour la scène eut lieu à New York en 1916 ; c'est lors du retour en Europe, que le bateau qui le ramenait, le *Sussex*, fut torpillé par un sous-marin allemand.

Pierre-Paul LACAS

GRANDI ALESSANDRO (mort en 1630)

Compositeur célèbre par ses pièces pour chant solo, et le premier à utiliser le mot cantate au sens moderne du terme, Grandi fut directeur de musique d'une confrérie religieuse à Ferrare en 1597 et il y tint d'autres postes jusqu'en 1616 ; après cette date, il occupa le poste de chanteur à Saint-Marc de Venise. En 1620, il devint l'adjoint de Claudio Monteverdi. C'est alors qu'il produisit plusieurs recueils de chants particulièrement beaux sous le titre *Cantade e arie* (publiés de 1620 à 1629). Il unissait le don d'une mélodie pleine de charme à l'art de trouver la musique qui s'adapte exactement au sens des mots. Ses « cantates » monodiques annoncent les chants sur basse obstinée de Henry Purcell, où la voix exécute des variations mélodiques sur une basse qui se répète. Il écrivit aussi des chants religieux qui eurent quelque influence sur Heinrich Schütz. En 1627, il se rendit à Bergame, y tenant la charge de directeur de la musique à la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Il mourut de la peste.

E.U.

GRANZ NORMAN (1918-2001)

Il ne jouait d’aucun instrument mais son rôle fut essentiel dans l’immédiat après-guerre. Offrir les meilleurs solistes aux principales scènes du monde, apporter au jazz à la fois une reconnaissance nouvelle et une audience élargie, lancer d’audacieuses maisons de disques et lutter sans relâche contre toute ségrégation raciale, tels sont les moindres titres de gloire de Norman Granz.

Norman Granz naît le 6 août 1918 à Los Angeles. Dès 1937, il se passionne pour le jazz. Grâce à un flair remarquable et à un sens des affaires qui ne l’est pas moins, il se fait très vite une place au soleil. Il ne peut avoir manqué le concert – radiodiffusé le 18 janvier 1944, puis reporté sur V-Disc – qu’organise la revue *Esquire* au Metropolitan Opera de New York ; celui-ci rassemble en effet Roy Eldridge, Jack Teagarden, Barney Bigard, Coleman Hawkins, Art Tatum, Oscar Pettiford, Sidney Catlett, Al Casey, Lionel Hampton, Red Norvo, Benny Goodman, Teddy Wilson et Mildred Bailey. C’est à son image qu’il ose, l’après-midi du 2 juillet 1944 au Philharmonic Auditorium de Los Angeles, le premier de ses illustres concerts, Jazz At The Philharmonic, avec notamment Nat King Cole (piano), Illinois Jacquet (saxophone ténor), Red Callender (contrebasse) et Jay Jay Johnson (trombone).

La recette des J.A.T.P. est simple : rassembler des musiciens – qui ne sont revendiqués ni par les traditionalistes ni par l’avant-garde – au cours de jam-sessions débridées où chacun peut donner libre cours à son tempérament. On improvise, sur des thèmes de blues connus ou des standards éprouvés, dans des solos beaucoup plus longs que de coutume. L’ambiance est plus au rythme survolté et à la compétition sans limite qu’au raffinement et à la délicatesse. Immense et glorieuse est la liste de ceux qui ont succédé aux précurseurs : les saxophonistes Willie « The Lion » Smith, Charlie Ventura, Charlie Parker, Benny Carter, Cannonball Adderley, Johnny Hodges, Illinois Jacquet, Lester Young, Coleman Hawkins, Joe « Flip » Phillips, Ben Webster, Don Byas et Stan Getz, les trompettistes Howard McGhee, Joe Guy, Charlie Shavers, Buck Clayton, Dizzy Gillespie et Roy Eldridge, les trombonistes Trummy Young, Jay Jay Johnson et Bill Harris, le clarinettiste Buddy DeFranco, les pianistes Nat King Cole, Hank Jones, Oscar Peterson, Meade « Lux » Lewis, Bud Powell et Thelonious Monk, les guitaristes Barney Kessel et Herb Ellis, les batteurs Gene Krupa, Buddy Rich, Jo Jones et Louie Bellson, le contrebassiste Ray Brown, le vibraphoniste Lionel Hampton, les chanteuses Billie Holiday et Ella Fitzgerald, les big bands de Duke Ellington et de Count Basie... Pour la première fois, des concerts de jazz sont intégralement publiés au disque. La formule a certes ses inconvénients – effets spectaculaires, longueurs inutiles, dictature excessive des souffleurs, siffleurs et hurleurs, fébrilité parfois factice – mais aussi d’incontestables points forts : la spontanéité, l’humour, le swing. Très vite le succès est là, notamment auprès du nouveau public jeune qui ne fréquente ni les clubs ni les pistes de danse. Après avoir conquis les États-Unis et le Canada, le J.A.T.P. s’exporte en Europe (1949), au Japon (1953) et en Australie (1954). Il n’arrêtera ses tournées qu’en 1967.

Norman Granz a cependant d’autres centres d’intérêt. Il est directeur technique d’un remarquable court-métrage, *Jammin’ the blues*, réalisé en 1944 par Gjon Mili, où l’on peut voir et entendre Lester Young, Illinois Jacquet, Harry Edison, Barney Kessel, Red Callender, Joe Jones, Sid Catlett, Mary Bryant... Avec George

Wein, il est, de 1945 à 1975, le principal pourvoyeur des festivals et concerts de jazz de tous les continents. Il crée plusieurs firmes de disques : Clef (1946) et Norgran (1953), qui donnent naissance à l'illustre Verve en 1956 ; après avoir cédé Verve à la M.G.M. en 1960, il s'établit en Suisse ; en 1973, il fonde à Los Angeles le label Pablo.

S'il se consacre essentiellement à Ia défense et à l'illustration du « mainstream » issu de l'esthétique swing, il n'en néglige pas pour autant les modernistes : Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Stan Getz, Zoot Sims, John Coltrane, Thelonious Monk et même Cecil Taylor. On lui doit de nombreuses séances historiques avec Art Tatum, Lionel Hampton, Billie Holiday, Lester Young et Oscar Peterson, dont il sera le directeur musical. Impresario d'Ella Fitzgerald, il lui fait enregistrer les célèbres *Song Books* consacrés à Cole Porter (1956), Richard Rodgers et Lorenz Hart (1956), Irving Berlin (1958), George et Ira Gershwin (1959), Jerome Kern (1963). C'est lui qui a I'idée de l'associer à Louis Armstrong pour une série d'enregistrements (notamment une interprétation « culte » de *Porgy and Bess* en 1957) et lui offre au disque les somptueux orchestres de Duke Ellington et de Count Basie. L'écurie Verve comptera également Sonny Stitt, John Lewis, Ray Brown, Teddy Wilson, Jimmy Smith et même une grande formation française, l'Orchestre national de jazz. Norman Granz meurt à Genève (Suisse) le 22 novembre 2001.

Pierre BRETON

GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)

Le violon et le jazz n'ont pas souvent fait bon ménage. De brèves rencontres parfois quand l'un force sa voix et malmène son âme tandis que l'autre retient son souffle. Sur le Vieux Continent, une idylle naît pourtant au milieu des années 1930 avec l'apparition d'une formation qui ne rassemble que des cordes frottées ou pincées. Pendant cinq ans, Paris résonnera d'une musique qui marie miraculeusement la tendresse de nos romances avec un rythme venu d'Amérique. Cette quintessence de l'esprit français en jazz – est-ce vraiment un paradoxe ? – est l'œuvre de deux émigrés de fraîche date : Django Reinhardt et Stéphane Grappelli.

Stéphane Grappelli voit le jour à Paris le 26 janvier 1908. Son père, Ernesto, est venu d'Italie avec un profond amour de la musique. Il offre à son fils un violon, guide son premier apprentissage et obtient pour lui la nationalité française en 1919. Commence alors pour Stéphane Grappelli une vie de bohème. Il joue dans les cours d'immeubles et les orchestres des cinémas muets, exerce une foule de petits métiers, tâte un peu de tous les instruments (piano, trombone, saxophone, accordéon...) et se perfectionne au violon sans le secours des conservatoires. L'orchestre Grégor et ses Grégoriens l'engage de 1927 à 1933. Au piano et au violon, Stéphane Grappelli interprète Gershwin et s'abandonne à la folie du swing. Au Claridge, il rencontre le guitariste manouche Django Reinhardt et, après force « bœufs » et libations, fonde avec lui le quintette du Hot Club de France (1934). Cette formation, totalement inédite – autour d'une guitare et d'un violon solistes, deux guitares de soutien et une contrebasse – écrira quelques-unes des plus glorieuses pages de l’histoire du jazz. La guerre surprend Stéphane Grappelli pendant une tournée en Grande-Bretagne. Pendant ce séjour anglais (1939-1953), il fonde un duo avec le pianiste George Shearing et participe aux concerts de Fats Waller et de Duke Ellington. Le quintette du Hot Club de France se reconstitue brièvement (1946-1947), le temps d’une mémorable prestation à Londres le 31 janvier 1946 avec un somptueux *Echoes of France* qui joue avec le thème de la *Marseillaise*. Dès lors, Stéphane Grappelli mènera une longue carrière personnelle. Se succèdent donc d’innombrables tournées, jalonnées par des triomphes à Newport (1969), Montreux (1973) et même au Carnegie Hall de New York (1974). Il enregistre beaucoup avec de prestigieux partenaires – Bill Coleman, Coleman Hawkings, Barney Kessel, Clark Terry, Earl Hines, Martial Solal, Hank Jones, Larry Coryell, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Oscar Peterson, McCoy Tyner – sans oublier ces violonistes dont il est l’ami ou le père spirituel : Eddie South, Stuff Smith, Joe Venuti, Michel Varlop, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood, Sven Asmussen et même... Yehudi Menuhin. Il écrit la musique de deux films – *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974) et *Milou en mai* (Louis Malle, 1989) – et laisse un livre de souvenirs. *Avec mon violon pour tout bagage* (1992). Il fête ses quatre-vingts ans, avec une inépuisable jeunesse, par une cascade de tournées mondiales et disparaît à Paris le 1er décembre 1997.

Stéphane Grappelli n’a jamais su respecter les frontières. Il mêle sans scrupules inutiles la tradition classique revue par Ravel et Debussy, les chansons d’avant guerre, les standards du jazz, les effusions tsiganes et le swing américain dans une musique lumineuse et sensible. Son art est essentiellement celui de la paraphrase aérienne et souriante. Étourdissant et simple, espiègle ou tranquille, Stéphane Grappelli est la plus belle incarnation de l’élégance des sentiments.

Pierre BRETON

GRAUPNER CHRISTOPH (1683-1760)

Né à Hartmannsdorf en Saxe, Christoph Graupner est élève de Johann Kuhnau à Saint-Thomas de Leipzig puis de Reinhard Keiser à l’Opéra de Hambourg ; il devient en 1712 maître de chapelle à la cour de Hesse-Darmstadt ; il finira ses jours à Darmstadt, non sans avoir, à la mort de Kuhnau, été candidat contre J.-S. Bach au poste de cantor de Saint-Thomas. On lui doit plusieurs opéras dont *Didon* (1707) et *Télémaque* (1711), plus de cent symphonies, une cinquantaine de concertos, de la musique de chambre et de clavier, et surtout près de mille cinq cents cantates d’église très représentatives du style de cour du milieu du XVIIIe siècle.

Marc VIGNAL

GRÉCO JULIETTE (1927-)

Introduction

À la Libération, elle devient la muse de Saint-Germain-des-Prés. Le quartier a changé, l'esprit de ceux qui le fréquentent aussi, mais la chanteuse et actrice Juliette Gréco demeure le symbole de la frénésie de liberté animant la jeunesse qui avait mûri sous le joug du nazisme et de la collaboration.

Vénéneuse et généreuse, elle personnifie la femme libre, intelligente, fragile et fière d'elle-même. Son humour et ses choix sont toujours surprenants et, au fil du temps et de ses amitiés, elle a appris à distiller les formules justes, caustiques, inattendues. Loin d'être prisonnière de son image, elle est une femme de son époque dans le monde contemporain. Elle a choisi d'être interprète et se veut au service de l'imagination populaire. Engagée sans jamais véritablement militer, rebelle à toutes les entraves, elle ne cesse de séduire la jeunesse, qui se reconnaît dans son impertinence, son anticonformisme et son goût insolent pour les talents naissants.

• « Je suis comme je suis »

Juliette Gréco naît le 7 février 1927 à Montpellier, d'un père corse et d'une mère bordelaise. De son enfance, elle dira qu'elle fut « misérable côté cœur, dorée côté confort ». Son père quitte très tôt le foyer, et elle se voit confiée, avec sa sœur aînée Charlotte, à ses grands-parents maternels. Sa mère s'installe à Paris avec ses filles.

Toutes les trois ont pour habitude de descendre dans la propriété familiale de Dordogne pendant les vacances.

Le 9 septembre 1943, sa mère, résistante, est arrêtée à Périgueux. Juliette et sa sœur décident de regagner Paris, mais, peu de temps après leur arrivée dans la capitale, Charlotte est arrêtée. À son tour, Juliette est emprisonnée à la prison de Fresnes. Elle n’y reste qu’un mois et, une fois relâchée, elle demande assistance à Hélène Duc, son ancien professeur de français, qui loge tout près de Saint-Germain-des-Prés, dans une pension de famille du quartier Saint-Sulpice. Elle échoue au concours d’entrée au Conservatoire et devient figurante à la Comédie-Française, où Jean-Louis Barrault monte *Le Soulier de satin* de Paul Claudel.

Sa mère et sa sœur reviennent des camps de concentration. Dès 1945, sa mère s’engage comme officier de marine dans le corps expéditionnaire français en Indochine. Juliette et sa sœur, restées seules à Paris, fréquentent le bar du Pont-Royal, point de ralliement de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty... Jean Tardieu lui propose de participer à une série d’émissions de radio. En 1946, au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, Juliette Gréco fait ses débuts de comédienne dans *Victor, ou les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac.

Juliette Gréco, toujours accompagnée de son alter ego Anne-Marie Cazalis, hante les nuits de Saint-Germain-des-Prés. En Boris Vian, Gréco trouve un frère, qui tendrement lui réapprendra à parler et à espérer.

Une fin de nuit, cherchant à récupérer son manteau, elle découvre une longue cave voûtée qui deviendra sous son impulsion Le Tabou, un club privé où le monde entier se pressera pour voir ceux qu’on appelle les existentialistes. À l’entrée, Juliette est chargée de chasser les curieux. Plusieurs fois, elle en vient aux mains et aux insultes. Son œil de biche, sa tenue, son chandail et son pantalon noir sont copiés par des milliers de jeunes femmes, répandant son image dans le monde entier. Jean Cocteau lui demande de jouer Aglaonice, la reine des Bacchantes, dans *Orphée*, en compagnie de Jean Marais, Maria Casarès et François Perrier (1950).

Lorsqu’il s’agit de faire de Gréco une chanteuse, Jean-Paul Sartre lui propose plusieurs textes, parmi lesquels *Si tu t’imagine* de Raymond Queneau, *L’Éternel féminin* de Jules Laforgue et *Rue des Blancs-Manteaux*, dont il avait écrit Ie texte pour sa pièce *Huis Clos*. Il demande à Joseph Kosma de composer les musiques. Quelques jours plus tard, accompagnée au piano par Jean Wiener, Juliette Gréco chante sur scène pour la première fois, au Bœuf sur le toit. C’est un succès. Après le spectacle, François Mauriac l’invite à sa table pour la féliciter et Marlon Brando, présent chaque soir au cabaret, la ramène souvent sur sa moto jusqu’à sa chambre d’hôtel.

Joseph Kosma lui propose de chanter *La Fourmi* de Robert Desnos, et Gréco en profite pour lui demander la permission d’interpréter *Les Feuilles mortes*. Jacques Prévert lui offre *Je suis comme je suis*, qu’il a écrite pour Garance, le personnage incarné par Arletty dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, mais laquelle semble être taillée sur mesure pour Gréco. Nicolas Papatakis – dit Nico – l’engage à La Rose rouge : elle y apparaît dans une longue robe noire signée de Pierre Balmain qui définira le style qu’elle adoptera sur scène tout au long de sa carrière et qu’elle baptise son « noir de travail ».

Charles Aznavour lui apporte *Je hais les dimanches*, qu'Édith Piaf vient de refuser. Gréco en fait un succès et remporte, grâce à cette chanson, le prix d'interprétation au festival de Deauville. Elle signe avec Jacques Canetti le tout premier contrat d'une nouvelle firme discographique : Philips.

• « Déshabillez-moi »

À la fin de l'année 1950 débute la carrière internationale de Juliette Gréco. Elle chante deux mois au Brésil avant d'intégrer le spectacle *April in Paris*, qui est présenté à l'hôtel Waldorf-Astoria de New York.

Jean-Pierre Melville lui propose à la fin de 1952 un rôle dans *Quand tu liras cette lettre* (qui sortira en 1954). Sur le tournage du film, elle rencontre Philippe Lemaire, qu'elle épouse le 25 juin 1953. De leur union naît le 24 mars 1954 Laurence-Marie, mais le couple se sépare peu de temps après. En cette même année 1954, Juliette Gréco chante à l'Olympia Jacques Brel, dont elle est la première interprète [*Le Diable (Ça va)*], Georges Brassens (*Chanson pour l'Auvergnat*), Charles Trenet (*Coin de rue*), Léo Ferré (*La Rue, Dieu est nègre*).

Gréco enchaîne les films : *Elena et les hommes*, de Jean Renoir (1955, avec Ingrid Bergman et Jean Marais), *La Châtelaine du Liban*, de Richard Pottier (1956, où elle est au côté d'Omar Sharif), *L'Homme et l'enfant*, de Raoul André (1956, avec Eddie Constantine). New York la réclame, et c'est en star qu'elle y arrive, accompagnée par Miles Davis.

Le producteur Darryl F. Zanuck, voyant sa photo dans *Time Magazine*, lui offre un rôle dans *The Sun Also Rises* (*Le Soleil se* *lève aussi*, 1956) de Henry King, dont les vedettes ne sont rien moins que Tyrone Power, Ava Gardner et Errol Flynn. L'idylle qui se noue entre Gréco et Zanuck va défrayer la chronique, mais le producteur est marié et la jeune actrice devient, pour l'Amérique puritaine, une briseuse de ménage. Elle continue cependant d'enchaîner les films à Hollywood – *Bonjour tristesse*, d'Otto Preminger, où elle joue son propre rôle de chanteuse dans un night-club (1957), *The Naked Earth* (*La Rivière des alligators*, 1958), de Vincent Sherman, *The Roots of Heaven* (*Les Racines du ciel*, 1958), de John Huston –, sans trouver au cinéma le succès qu'elle espérait. Elle revient à la chanson. Serge Gainsbourg écrit pour elle *La Javanaise*, Guy Béart lui offre *Il n'y a plus d'après* et Léo Ferré lui donne une chanson écrite pour un homme : *Jolie Môme*. Elle s'essaye de nouveau au cinéma avec *Crack in the Mirror* (*Drame dans un miroir*, 1960) et *The Big Gamble* (*Le Grand Risque*, 1961), de Richard Fleischer, *Maléfices* (1963), d'Henri Decoin, *Strip-tease* (1963), de Jacques Poitrenaud.

En 1965, Juliette Gréco tient le rôle-titre dans *Belphégor*, un feuilleton de Claude Barma, et « terrifie » les téléspectateurs français en se promenant masquée dans les couloirs du Louvre. En 1966, après avoir été la première chanteuse française à se produire sur une scène allemande, à Berlin – dans la salle de la Philharmonie – depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle partage l'affiche du T.N.P. avec Georges Brassens. Elle épouse Michel Piccoli le 12 décembre de cette même année.

Elle provoque le scandale avec *Déshabillez-moi*, en 1967. Chacun de ses passages télévisés est dès lors marqué d'un « carré blanc ». Cela n'empêche pas Jean Mercure de lui confier le soin d'inaugurer la formule du 18 h 30 au Théâtre de la Ville. Accompagnée par Gérard Jouannest, avec qui elle vivra après avoir quitté Michel Piccoli, en 1977, elle présente à travers le monde son tour de chant, orchestré par François Robert.

• « Non Monsieur je n’ai pas 20 ans »

Après avoir passé trente ans chez Philips, Juliette Gréco rejoint en 1972 le label Barclay. Si, à l’étranger, elle demeure une vedette importante, son succès est moins net en France. Les ventes de ses disques ont chuté. Après un passage chez R.C.A. Victor, elle rejoint l’équipe de Gérard Meys, producteur de Jean Ferrat.

En 1982, elle publie *Jujube,* une autobiographie dans laquelle elle parle d’elle à la troisième personne. Malgré le succès de ce livre, elle doit attendre le début des années 1990 pour voir sa carrière française redémarrer.

En 1991, elle revient, après dix-huit ans d’absence, à l’Olympia, où un public de jeunes gens lui réserve un triomphe. Étienne Roda-Gil – auteur de chansons pour Julien Clerc, Mort Shumann, Johnny Hallyday, Vanessa Paradis... – écrit les textes de l’album *Rubans rouges et toiles noires,* qui sort en 1993. Cinq ans plus tard, elle enregistre l’album *Un jour d’été et quelques nuits,* composé de textes de Jean-Claude Carrière mis en musique par Gérard Jouannest, qu’elle présente du 25 au 30 mai 1999 sur la scène du Théâtre de l’Odéon, à Paris. En 2006, Juliette Gréco part pour New York et s’entoure de jazzmen de renom pour enregistrer *Le Temps d’une chanson,* où elle reprend des classiques de la chanson française tels que *Mathilde* de Jacques Brel et *Les Mains d’or* de Bernard Lavilliers. Miossec, Benjamin Biolay et d’autres écrivent également pour elle, et elle multiplie les collaborations avec de jeunes artistes tels que le rappeur Abd al Malik et la chanteuse Olivia Ruiz.

La chanteuse demeure une ambassadrice de la culture française. On l'honore et les professionnels comme le public reconnaissent le parcours admirable de celle qui se définit simplement comme une femme qui chante.

« Gréco, rose noire des préaux de l'école des enfants pas sages... je vous tire mon chapeau. À la beauté, au talent vous avez joint le courage » (Raymond Queneau).

Alain POULANGES

GREEN AL (1946-)

De son vrai nom Albert Greene. Chanteur et auteur-compositeur américain, l’interprète le plus populaire de soul music des années 1970. En transformant encore davantage des relations entre le sacré et le profane dans la soul music, Green a suivi la voie spirituelle de son grand inspirateur, Sam Cooke. Au sommet de son succès commercial, Green a toutefois sacrifié sa renommée afin de se consacrer entièrement à sa foi religieuse.

Al Green est né le 13 avril 1946 à Forrest City, en Arkansas. En 1964, après l’installation de sa famille dans le Michigan, Green et quelques amis forment un groupe, les Creations, et se produisent dans des lieux qui accueillent un public afro-américain dans le Sud avant de se rebaptiser All Green and the Soul Mates, trois ans plus tard. Ils créent leur propre maison de disques et publient le single *Back Up Train*, qui remporte un succès moyen au classement du rhythm and blues en 1968. Le tournant pour Green vient au Texas, cette même année, lorsqu’il rencontre Willie Mitchell, ancien chef de groupe, principal producteur et vice-président de Hi Records à Memphis, dans le Tennessee. L’obscurité menaçait de mettre un terme à sa carrière naissante, mais avec Mitchell il devient vite une star. Après avoir enregistré une version de la chanson des Beatles *I Want to Hold Your Hand* en 1969, qui révèle son agilité vocale impressionnante, Green grave un bon remake de *I Can’t Get Next to You* de Temptations, numéro un au hit-parade de la soul en 1971. Mais c’est *Tired of Being Alone* (1971), écrite par Green, qui montre son extraordinaire potentiel. Elle se vend à plus d’un million d’exemplaires, ouvrant la voie à *Let’s Stay Together*, chanson-titre du premier disque d’or de Green.

Ce single est son plus grand succès ; il se hisse à la première place des classements rhythm and blues et pop en 1972. Écrite par Green, Mitchell et Al Jackson, batteur de Booker T. and the MG’s, la chanson reflète la vision musicale de Mitchell. Comparés au son plus rugueux du voisin de Memphis Stax/Volt Records, les enregistrements de Green avec Mitchell offrent une mélodie sophistiquée et douce bercée par une basse distinctive. Green rend l’intensité du gospel, adoptant sans effort la voix de fausset la plus aiguë ou plongeant dans un grognement enroué enveloppé d’une sourde sensualité. Green et Mitchell produisent une série de « tubes » au début des années 1970, qui vont des chansons tendres *I’m Still in Love with You* (1972) et *Call Me* (*Come Back Home*), 1973, aux chansons truculentes *Love and Happiness* (1973) et *Here I Am* (*Come and Take Me*), 1973.

Au milieu des années 1970, confronté à une profonde crise d’identité, Green devient pasteur et fonde sa propre église. Dès 1980, il se consacre entièrement à son ministère et à la musique de gospel. Un peu plus tard, il émerge prudemment de sa retraite spirituelle et reprend l’exécution de ses œuvres les plus célèbres et ses enregistrements de gospels populaires.

E.U.

GREIF OLIVIER (1950-2000)

Compositeur et pianiste français. Après un premier prix de composition au Conservatoire de Paris, il part en 1969 se perfectionner à la Juilliard School of Music de New York, bénéficiant notamment de l'enseignement de Luciano Berio, dont il est l'assistant, en 1970, lors de la création de son ouvrage *Opera* à l'Opéra de Santa Fe (Nouveau-Mexique). Comme pianiste, il enregistre les pièces pour piano de Poulenc, mais ce sont principalement ses activités de compositeur qui le font connaître : en 1977 et en 1996, il reçoit les prix Nicolo et Chartier de composition musicale décernés par l'Institut de France. Ses œuvres font l'objet de commandes de l'Opéra de Paris, du festival d'Automne, de Radio-France, de la Radio suisse romande, du Conservatoire de Paris, de Musique nouvelle en liberté... À son catalogue figurent des œuvres symphoniques, des concertos (parmi lesquels un *Concerto pour violoncelle*), de la musique de chambre (dont un *Trio pour piano, violon, violoncelle*), des pièces pour piano (dont se détache une superbe *Sonate de guerre*). Sa prédilection pour la voix se manifeste dans *Chants de l'Âme*, mélodies pour soprano et piano, un *Requiem*, un *Troisième Quatuor à cordes avec voix*.

E.U.

GREINDL JOSEF (1912-1993)

La voix aussi imposante que la stature, Josef Greindl est sans doute l’un des plus purs représentants de l’école de chant allemande et l’un des plus parfaits interprètes du grand répertoire germanique. Noblesse et rigueur marquent la carrière sans faux pas de la grande basse bavaroise, tout entière dédiée à l’honneur de servir la musique.

Josef Greindl naît à Munich, le 23 décembre 1912. C’est à l’académie de musique de sa ville natale qu’il fait ses études (1932-1936) dans les classes de Paul Bender et d’Anna Bahr-Mildenburg. Premier contact avec le public en 1935 dans une représentation du *Freischütz* de Weber, mais véritables débuts professionnels à Krefeld en 1936 dans le rôle de Hunding de *La Walkyrie* de Wagner. De 1938 à 1942, il appartient à la troupe de l’Opéra de Düsseldorf. Heinz Tietjen l’y remarque et l’appelle à la Staatsoper de Berlin (1942-1948). Dès cette époque, c’est un pilier de Bayreuth. Il s’y illustre dans le rôle de Pogner des *Maîtres chanteurs* de Wagner, que dirige en 1943 Wilhelm Furtwängler. Sa carrière prend son essor véritable à la fin de la guerre. Les plus grandes scènes lyriques — Paris, Londres, Milan, Buenos Aires — se l’arrachent. Il participe régulièrement aux festivals d’Édimbourg et de Salzbourg (1949-1952) et fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1952. Mais c’est à Bayreuth qu’il retourne toujours. Il y chantera tous les ans de 1952 à 1969 en compagnie des plus grandes voix — Windgassen, Mödl, Jurinac, Varnay, Grümmer, Neidlinger, Patzak, Hotter, London, Suthaus, Silja, Bumbry, Wächter, Rysanek — et sous les baguettes les plus inspirées — Furtwängler, Böhm, Knappertsbusch, Krauss, Sawallisch, Keilberth. C’était la grande époque Wieland Wagner. En 1956, il est nommé Kammersänger à Berlin et entre dans la troupe de l’Opéra de Vienne. Depuis quelques années, déjà, il menait parallèlement une active carrière de récitaliste. Professeur recherché, il enseigne au conservatoire de Sarrebruck (1961-1978) puis, à partir de 1973, à celui de Vienne. En 1961, il participe — rôle parlé du prophète — à la création en France (théâtre des Champs-Élysées) de *Moïse et Aaron* d’Arnold Schönberg, puis, en 1973, à Salzbourg, à celle de *De temporum fine comoedia* de Carl Orff. Il meurt à Vienne, le 29 avril 1993.

C’est avec une sage lenteur que Josef Greindl est parvenu au premier plan. Aussi à l’aise dans les rôles bouffes que dans le tragique, il avait un répertoire immense : cent dix-huit rôles, dit-on. Sa somptueuse voix a eu, d’une manière étonnante, assez peu les honneurs du studio. Avec un coup d’éclat, cependant : le rôle du roi Marke dans le premier enregistrement intégral de *Tristan et Isolde* de Wagner, en compagnie de Flagstad, Thebom, Suthaus, Fischer-Dieskau et de Furtwängler à la tête de l’orchestre Philharmonia (1952). En revanche, les prises sur le vif pullulent ; parmi elles le *Requiem* de Verdi dirigé par Jochum (1950), Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart avec Lipp, Dermota, Seefried et Furtwängler (festival de Salzbourg, 6 août 1951), Fafner dans *L’Or du Rhin* (sous la direction de Clemens Krauss, Bayreuth, 1953), Hagen dans *Le Crépuscule des dieux* (Bayreuth, Krauss, 1953 et Böhm, 1967), Titurel dans *Parsifal* (Bayreuth, Krauss, 1953), Fafner dans *Siegfried* (Bayreuth, Krauss, 1953), Hunding dans *La Walkyrie* (Bayreuth, Keilberth, 1954), Daland dans *Le Vaisseau fantôme* (Bayreuth, Sawallisch, 1959), le Landgrave dans *Tannhäuser* (Bayreuth, Sawallisch, 1962). Pour notre bonheur, c’est dans la vérité de Wagner et de ses représentations publiques que Josef Greindl est entré dans la légende.

Pierre BRETON

GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)

Les œuvres sacrées ainsi que les pièces pour enfants assurent la notoriété du compositeur russe Alexandre Tikhonovitch Gretchaninov.

Né le 13 octobre (ancien style ; 25 octobre nouveau style) 1864, à Moscou, Alexandre Tikhonovitch Gretchaninov (Aleksandr Tikhonovich Grechaninov en translittération anglo-saxonne) étudie le piano et la composition au conservatoire de sa ville natale. De 1890 à 1893, il se perfectionne en composition et en orchestration auprès de Rimski-Korsakov au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il se fait bientôt connaître par ses mélodies et par deux pièces datées de 1894 : un *Quatuor à cordes* en *sol* majeur et la première des cinq symphonies qu'il composera. Son opéra *Dobrynia Nikititch* est créé au Bolchoï en 1903, avec la célèbre basse Fiodor Chaliapine dans le rôle-titre. L'opéra *Sœur Béatrice* (d'après Maeterlinck), créé neuf ans plus tard, est immédiatement retiré de l'affiche pour insulte à la religion. Gretchaninov s'est essayé dans toutes les formes et dans tous les genres ; il a notamment écrit de nombreuses pièces pour piano, des mélodies, des chœurs profanes et religieux, en particulier pour enfants. Ces partitions, dépourvues d'une touche véritablement personnelle, manifestent toutefois un don mélodique certain. Sa musique sacrée plus tardive comporte un accompagnement instrumental, et ne peut donc pas être utilisée dans la liturgie orthodoxe russe. Sa *Missa œcumenica* (1944) vise à l'universalité en incorporant des éléments d'autres musiques religieuses, certaines non chrétiennes.

Gretchaninov reçoit du tsar une pension pour ses pièces sacrées jusqu’à la révolution de 1917. Il s’exile alors en Europe occidentale et s’installe à Paris en 1925. En 1939, il émigre aux États-Unis, où il s’est rendu à de nombreuses reprises depuis 1929, et obtient la nationalité américaine en 1946. Alexandre Gretchaninov meurt le 3 janvier 1956, à New York. Il a écrit un livre de souvenirs, *Ma vie musicale en Russie* (en russe, Paris, 1934, rééd. *Ma vie* ; en anglais, *My Life*, Coleman-Ross. New York, 1952).

E.U.

GRÉTRY ANDRÉ MODESTE (1741-1813)

Introduction

Asino in musica, « âne en musique », avait écrit de Grétry son maître romain, savant contrapuntiste, depuis longtemps oublié : J. B. Casali. Il convient plutôt de traduire : « âne en contrepoint ». Cependant, le musicien liégeois devait connaître le succès : à Rome, tout d'abord, où ses premières œuvres furent appréciées (1766), à Genève ensuite (1767), où il reçut les encouragements de Voltaire qui, après l'avoir orienté vers Paris, le consolait d'un premier échec à la cour par ce quatrain célèbre :

> La cour a dénigré tes chants
>
> Dont Paris a dit les merveilles,
>
> Grétry, les oreilles des grands
>
> Sont souvent de grandes oreilles.

Quelles furent les raisons de son succès ? Fidèle à la leçon de ses modèles italiens, il adaptera un art riche et spontané non seulement à la langue des Français, mais encore à la sensibilité du temps, déjà préromantique. Il parvint, par une ligne mélodique d'une infinie simplicité, à rendre le contenu et la substance d'un texte dans un langage musical qu'il voulait « parlant au cœur ».

Exclusivement connu comme musicien lyrique, Grétry semble avoir été séduit, au début de sa carrière, par la musique instrumentale. Néanmoins, celui que Méhul nommait « le Molière de la comédie lyrique » a donné le meilleur de son talent à l'opéra-comique. Grâce à son humour, il a dominé la mièvrerie et la sensibilité du XVIIIe siècle finissant et son renom a subsisté par quelques œuvres majeures comme *Zémire et Azor*, *Richard Cœur de Lion* et *Guillaume Tell*, et le ballet de *Céphale et Procris*.

• L'homme et l'esprit

Né à Liège, capitale d'une principauté d'Empire, André Modeste Grétry, comme autrefois Henri Du Mont, choisit de vivre dans le pays dont il parlait la langue : la France. Cependant, l'attraction de l'Italie était inévitable et, de 1759 à 1767, c'est à Rome que le musicien, boursier d'une fondation liégeoise (la fondation Darchis), reçut sa formation.

Lorsque, en 1765, le musicien avait présenté l'examen de l'Académie philharmonique de Bologne, il avait réussi cette épreuve – comme cinq ans plus tard le jeune Mozart – grâce à l'aide du bon padre Martini. La rigueur de l'enseignement romain l'avait détourné d'une tradition désuète, et toute son admiration allait aux maîtres de l'heure : Pergolèse, Buranello, Vinci, Piccinni, Terradellas. Dès son enfance liégeoise, c'est à la comédie italienne, installée sur les quais de la Meuse, qu'il avait appris à chanter, ce que son maître de la collégiale Saint-Denis n'avait pu lui enseigner. On peut lire dans ses *Mémoires* l'histoire de ses « malheurs » et de cette curieuse éducation musicale, totalement dépourvue de principes pédagogiques.

Lorsqu'il vint à Paris, en 1768, la querelle des Bouffons s'apaisait. Entre les partisans de la musique italienne et les apologistes de la musique française s'étaient insérés des musiciens comme Monsigny, Philidor et Duni ; ils avaient adapté l'opéra-comique à la napolitaine aux traditions musicales françaises. Le genre était nouveau, le langage désuet. Grétry devait les surpasser.

Cependant, sa première œuvre représentée à Paris, *Les Mariages samnites* (1768), fut jugée trop italienne, et sa ligne mélodique, trop ornée, ne convenait pas à la langue française. Comme Lulli, un siècle plus tôt, il se rendit à la comédie afin d'y observer l'exacte prononciation de la langue et les règles essentielles de son expression. Désormais, il y sera attentif, et ce n'est pas sans raison qu'en 1779 Grimm déclarait dans sa *Correspondance* « qu'il n'y a jamais eu de compositeur qui ait su adapter plus heureusement que Grétry la mélodie italienne au caractère et au génie de notre langue ».

Deux éléments lui paraissent essentiels : le chant et la basse. « Un chant sans basse, écrit-il, n'est que corps sans âme. » En fait, on lui a reproché – et on lui reproche encore – la simplicité de son écriture. On en a conclu à une pauvreté de l'harmonie et déclaré qu'entre la basse et le chant pourrait aisément passer un carrosse à quatre chevaux. C'est vrai, mais c'était là le style du temps, une « esthétique du vide » que les fils de J.-S. Bach et même le jeune Mozart avaient adopté avant d'orienter la musique vers un nouveau classicisme.

Plus tard, dès 1772, Grétry fut attentif à la querelle Gluck-Piccinni qui divisa Paris. Entre la tragédie sobre du premier, nouvelle étape d'un « retour à l'antique », et les mêmes tendances, mais colorées à la manière italienne, du second, Grétry hésite, attentif cependant au succès d'un art nouveau, mais toujours fidèle au langage auquel il devait sa formation. De cette querelle, il ne souffle mot dans ses écrits, sinon pour évoquer la réforme de la musique allemande ; cependant, il manifeste son intérêt pour la tragédie musicale en créant *Andromaque* (1780), dont les chœurs statiques, une instrumentation plus riche, quoique rationnelle, des airs sans reprises, des récits sobres et discrets révèlent son intérêt pour la tendance nouvelle.

Sous la Révolution, quelques œuvres lyriques, dans le goût du jour, et quelques romances achèvent sa carrière. Désormais, le musicien se fait écrivain. Le premier volume de ses *Mémoires* paraît en 1789 ; les deux suivants en 1797. Ses *Réflexions d'un solitaire*, écrites au jour le jour, occupent sa retraite dans l'ermitage de Jean-Jacques Rousseau qu'il avait acquis en l'an VI. Sa seule activité musicale se limite à la tâche d'inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, qui venait d'être fondé.

• L'œuvre, les étapes de son succés

Quelques témoignages subsistent d'œuvres instrumentales interprétées à Rome et publiées à Paris en 1768. Cependant, les compositions lyriques de Grétry firent son renom : plus de quarante opéras-comiques, représentés à Paris, dans les résidences royales de Versailles ou de Fontainebleau et à l'étranger, soulignent les étapes de sa carrière.

Écrits dans un style et un esprit qui lui sont particuliers, ces ouvrages se distinguent cependant par les sources de l'inspiration littéraire et par la personnalité du librettiste, qu'il s'agisse de Sedaine, de Marmontel s'inspirant de Voltaire ou de Pitra adaptant Racine. Comédies, contes, pastorales, turqueries, sujets historiques, un ballet héroïque, *Céphale et Procris, Andromaque,* la seule tragédie lyrique, se suivent, témoignent, malgré leur diversité, d'une personnalité assurée.

Dès ses premières œuvres apparaissent les principaux caractères de son style. La forme générale en est fixée. L'ouverture à l'italienne en trois mouvements (vif, lent, vif), simple lever de rideau, évolue cependant dans sa thématique, qui annonce le caractère de l'œuvre ou la psychologie des personnages. Le *tutti* final ne varie guère non plus, associant instruments, chœur et solistes dans une atmosphère de joie et d'immuable optimisme ; Grétry surpasse, toutefois, ce climat dans le finale de *Céphale et Procris,* où il atteint cette générosité et cet amour de l'humanité préludant à l'*Ode à la joie* de la *IX*^e^ *Symphonie* de Beethoven. Mais les particularités de l'écriture et la sensibilité du musicien se manifestent surtout dans les airs et les ariettes par la simplicité du chant et une subtile adaptation à la psychologie du personnage. Deux formes les distinguent : la manière italienne en *da capo* (A-B-A) ou le rondeau français que distingue l'alternance de couplets et de refrains. Dans les deux cas, le retour à l'air initial, accompagné de son texte, tout irrationnel qu'il soit, était naturel et appartenait à une dialectique musicale classique qui ne pouvait, en ce temps, choquer les esprits. Du reste, la subtilité de l'expression dominait la forme : en place des « roulades » à l'italienne, des triolets soulignent les syllabes fortes, des tremblements de notes jumelées révèlent les mots clés ; les intervalles mélodiques, adaptés aux caractères, s'élèvent jusqu'à l'excès dans le comique et confinent au chromatique dans les épisodes sensibles ou les passages tragiques. Une telle attention portée à l'expression ne pouvait s'associer à une richesse de l'orchestre qui en eût détruit les effets. L'instrumentation de Grétry n'est pas pauvre, elle est justifiée : comme les symphonies de cette époque, elle est constituée du quatuor à cordes (pouvant être doublé ou légèrement multiplié) tandis que les flûtes, les hautbois, les cors soulignent le caractère pastoral, la couleur exotique du sujet, ou encore les « trompettes guerrières » créent l'atmosphère de combat, comme dans *Les Mariages samnites* où apparaît un thème énergique, prélude à celui de *La Marseillaise.*

Ces qualités et cette attention à la juste adaptation de l'écriture musicale aux caractères des personnages, aux jeux mouvants de l'action, à l'atmosphère exotique ou historique des sujets, il ne faut plus les chercher dans les œuvres écrites après 1790. L'optimisme naturel de Grétry, né au « pays des bonnes gens », s'était mué en mélancolie. Les horreurs de la Révolution – dont cependant il épousait les principes de générosité humaine – et la mort de ses filles avaient assombri ses dernières années. Témoin et interprète d'une sensibilité propre au siècle des Lumières, Grétry, imprégné des charmes de la mélodie italienne, mais soucieux de rationalisme, appartient à la lignée des musiciens français.

Suzanne LEJEUNE-CLERCX

Bibliographie

Œuvres de A. M. Grétry

Mémoires ou Essais sur la musique (1789), 3 vol., Bruxelles, 1924-1925 ; *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris, 1802 ; *Réflexions d'un solitaire*, E. Closson et L. Solvay éd., 4 vol., Bruxelles-Paris, 1919 ; *La Correspondance générale de Grétry*, G. de Froidcourt éd., Bruxelles, 1962.

Études

S. CLERCX, *Grétry. 1741-1813*, Bruxelles, 1944 ; « Le Rôle de l'Académie philharmonique de Bologne dans la formation d'A.

M. Grétry », in *Quadrivium*, Bologne, 1968
P. Vendrix dir., *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Mardaga, Liège, 1992

GRIEG EDVARD (1843-1907)

Introduction

La popularité dont jouit Edvard Grieg repose sur quelques-unes seulement de ses œuvres, reléguant ainsi dans l'ombre le reste d'un catalogue pourtant tout à fait remarquable. Le *Concerto pour piano* et quelques *Pièces lyriques* ont empêché le public d'apprécier les autres compositions pour piano, à commencer par des cycles inspirés de la musique populaire norvégienne, d'une étonnante modernité. Les deux suites de *Peer Gynt* ont occulté les trésors d'invention et de fraîcheur que contient l'ensemble de la partition, et la *Chanson de Solveig* a dérobé à nos yeux les extraordinaires lieder, sans doute le trésor réel de l'œuvre de Grieg, longtemps ignoré des chanteurs et du public. Le vrai Grieg attend toujours sa renaissance.

• Un Norvégien de troisième génération

Celui qui devint le symbole même de l'art national norvégien n'est qu'un arrière-petit-fils d'immigré. L'Écossais Alexandre *Greig* s'établit à Bergen dans les années soixante du XVIII^e^ siècle. Son petit-fils, Alexandre comme lui, mais déjà *Grieg*, épousa M^lle^ Gesine Judith Hagerup, fille d'un notable norvégien. Contrairement à une mystérieuse « tradition », Edvard – né le 15 juin 1843, quatrième de cinq enfants – n'a jamais porté le nom de jeune fille de sa mère. Cette dernière est son premier professeur de piano. Les gammes intéressent moins le jeune Edvard que les exercices d'harmonie : « le monde de mes rêves », dira-t-il plus tard. Sous l’influence d’un personnage illustre de la « renaissance » norvégienne, le violoniste et compositeur Ole Bull, les Grieg décident en 1858 d’envoyer Edvard à Leipzig, au conservatoire le plus célèbre d’Europe. Le jeune homme haïra cet endroit de toute son âme et prétendra n’y avoir rien appris. En vérité, il y reçut une formation solide, quoique conservatrice, découvrit Schumann, dont il restera un fervent admirateur, et s’imprégna de l’air du temps. C’est au Conservatoire qu’il joue en public ses premières œuvres, très schumanniennes : l’op. 1, *Quatre Pièces pour piano*, et l’op. 2, *Quatre Lieder pour voix d’alto*. En 1862, son diplôme en main, il rentre à Bergen pour entreprendre ensuite un voyage obligé à Copenhague, où il rencontre les deux figures de proue de la musique scandinave : Johann Peter Emil Hartmann et Niels Gade. Ce dernier l’incite à tenter de composer une œuvre symphonique : ce sera la *Symphonie en ut mineur* que Grieg reniera par la suite. Durant le même séjour, il rencontre sa cousine Nina Hagerup, qu’il épousera en 1867. Elle restera sa compagne la plus fidèle, inspiratrice et dédicataire d’innombrables lieder. Ce n’est certes pas un hasard si le premier chef-d’œuvre de Grieg, les *Mélodies*, op. 5, sur des poèmes d’Andersen, naît justement à cette époque. La troisième mélodie, *Je t’aime*, fera la joie des salons pendant des décennies. Une autre rencontre essentielle est celle de Rikard Nordraak, compositeur de génie au caractère difficile, qui mourra prématurément, à l’âge de vingt-quatre ans, le 20 mars 1866. Cette disparition marquera Grieg à jamais. C’est Nordraak qui attire son attention sur la richesse de la musique populaire norvégienne : il est le premier de ceux, nombreux, dont l’influence fera fructifier le génie du compositeur.

Après un long voyage, qui le mène à Berlin et à Rome, il retourne à l’automne de 1866 à Oslo (alors Christiania), avec, dans ses bagages, la *Première Sonate pour violon*, op. 8 (fort louée par Liszt), la *Sonate pour piano*, op. 7, l’ouverture *En automne*, et d’autres lieder. Il prend pour un court moment la tête d’une société philharmonique d’amateurs, qu’il abandonnera bien vite. C’est une période triste : l’unique enfant du couple, Alexandra, meurt à un an, et Grieg traverse la première de ses crises de découragement. Deux nouvelles rencontres vont réveiller son inspiration : celle du poète Bjørustjerne Bjøruson et celle des *Vieilles et Nouvelles Mélodies* norvégiennes recueillies par Ludvig Lindeman, qui ne le quitteront plus. En février 1870, il rend visite à Liszt, à Rome, et il lui présente son op. 16, écrit durant l’été de 1868, le *Concerto pour piano en la mineur*, construit selon le modèle du *Concerto* de Schumann. Malgré les faiblesses formelles de l’œuvre, l’accueil de Liszt est enthousiaste, et la popularité du *Concerto* ne se démentira jamais.

• La sainte trinité norvégienne

De retour en Norvège, en 1871, glorifié par la nouvelle reconnaissance internationale, il forme avec Bjørnson et Henrik Ibsen une sainte trinité norvégienne dont le but sera de renouveler l’art national. Une série d’œuvres réalisées en collaboration avec Bjørnson (une très forte scène dramatique, *À la porte du couvent*, op. 20, des *Mélodies*, op. 21, la musique pour le drame *Sigurd Jorsalfar*, dont la très populaire *Marche triomphale*) aurait dû normalement s’achever par un opéra sur le thème du roi légendaire *Olav Trygvason* (seules trois scènes en subsisteront). Mais Grieg, exaspéré par les retards de Bjørnson dans l’écriture du livret, accepte de composer la musique pour la nouvelle pièce d’Ibsen, *Peer Gynt*. Bjørnson mettra quinze ans à le lui pardonner. La création de *Peer Gynt* a lieu en 1876, et, la même année, Grieg compose un recueil de mélodies sur des poèmes d’Ibsen, le très remarquable op. 25. En été, il se déplace à Bayreuth, pour l’ouverture du théâtre et le premier *Ring* intégral : une série de correspondances pour un journal norvégien révèle un Grieg wagnérien fervent mais critique. À cette époque, il découvre la région montagneuse de Hardanger, où il passera désormais le plus clair de son temps en y écrivant entre autres son *Quatuor en sol mineur*, op. 27, une superbe *Ballade pour baryton et orchestre*, op. 32, mais surtout les *Mélodies*, op. 33, sur les poèmes d'Aasmund Vinje, un autre chef-d'œuvre du genre.

• Le voyageur

Grâce à sa renommée internationale, il traverse régulièrement l'Europe, avec un programme obligatoire : le *Concerto* et les deux suites de *Peer Gynt*. Il se rend ainsi en 1879 en Allemagne, en 1883 en Allemagne et en Hollande, en 1885 à Leipzig, où il rencontre Brahms, qu'il retrouvera le jour de l'An 1888 en compagnie de Tchaïkovski. Ces années agitées n'apportent que peu d'œuvres nouvelles, parmi lesquelles la très célèbre suite *Au temps de Holberg*, écrite en 1884 pour célébrer le bicentenaire du « Molière scandinave », les *Sonates*, op. 36, pour violoncelle et piano, et op. 45, pour violon et piano (la troisième) et enfin de nouveaux opus de *Pièces lyriques*, genre inauguré en 1867 par l'op. 12. En 1888, il se rend pour la première fois en Angleterre, puis à Paris, à Bruxelles, de nouveau à Paris, et encore en Allemagne. Depuis 1885, les Grieg ont enfin leur maison, à Troldhaugen, près de Bergen, sur un fjord. Fatigué, Grieg commence à refuser les invitations (dont celle des Américains), et se remet à composer : des *Pièces lyriques* encore (op. 54 et 57), et deux magnifiques recueils de mélodies : op. 60, sur des poèmes de Vilhelm Krag, mais surtout l'op. 67, *Haugtussa*, sur des poèmes d'Arne Garborg. Ce dernier recueil, d'une force et d'une unité d'inspiration exceptionnelles, mérite de figurer aux côtés de *L'Amour et la vie d'une femme* de Schumann.

• Les dernières années

En 1897, il accepte à nouveau une tournée en Angleterre et en Hollande. À Amsterdam, il découvre l'orchestre du Concertgebouw de Willem Mengelberg, qu'il invite au festival de Bergen qu'il vient de créer. Une nouvelle tournée en France est annulée, à cause de l'affaire Dreyfus ; Grieg ne retournera à Paris qu'en 1903 : il aura alors à y affronter les antidreyfusards ainsi que la plume empoisonnée de Debussy. En 1901, il engage un jeune compositeur, Johann Halvorsen, pour noter les pièces populaires exécutées sur un violon très particulier, à double cordage, dont on joue dans la région de Hardanger (le *Hardangerfele*) : c'est une manière de préserver une partie du patrimoine musical norvégien. Grieg en tirera ses *Slåtter*, op. 72 (*Danses paysannes*), une de ses œuvres harmoniquement les plus audacieuses. Son œuvre ultime, les *Quatre Psaumes* pour chœur, d'une rare puissance et originalité, portera le numéro d'opus 74. La nouvelle tournée en Angleterre, prévue pour 1907, n'aura pas lieu : Grieg mourra le 4 septembre de cette année. Il sera enterré le 9 du même mois, à Bergen. Cinquante mille personnes suivront son cercueil au rythme de sa *Marche funèbre pour la mort de Nordraak*, écrite en 1866.

Illustre représentant de l'identité nationale norvégienne au moment où celle-ci s'affirme, génie mélodique extraordinaire avec des faiblesses évidentes sur le plan formel qu'il était le premier à reconnaître, tel nous apparaît aujourd'hui Edvard Grieg, maître de la petite forme romantique. Son influence sur la musique de son pays, mais aussi sur toute une génération de musiciens britanniques (Frederick Delius, Percy Grainger, Arnold Bax) est inépuisable. Le critique musical français Camille Bellaigue disait de lui : « Son talent semble fait d'imagination plus que de réflexion », pour affirmer ensuite que la seule chose dont Grieg n'a jamais manqué est une idée. Vincent d'Indy, de son côté, a pu le décrire comme un musicien « tout en trouvailles, et incapable de logique, mais plus sensible au charme d'un accord qu'aux déductions du développement ».

Piotr KAMINSKI

Bibliographie

J.-L. CARON, *Edvard Grieg, le Chopin du Nord. La vie et l'œuvre,* L'Âge d'omme, Lausanne, 2003
E. CLOSSON, *Edvard Grieg et la musique scandinave,* Paris, 1892
H. T. FINK, *Edvard Grieg,* New York-Londres, 1906 ; *Grieg and his Music,* New York, 1929
Ø. GAUKSTAD dir., *Edvard Grieg, Artikler og Taler,* Oslo, 1957
P. A. GRAINGER, « Personal Recollections of Grieg », in *Musical Times,* vol. XLVIII, n° 777, Londres, nov. 1952
J. HORTON, *Edvard Grieg,* trad. P. Kaminski, Fayard, Paris, 1989 (éd. or. 1974) ; « Edvard Grieg », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Macmillan, Londres, 1980
D. SCHJELDERUP-EBBE, *Edvard Grieg, 1858-1867,* Oslo-Londres, 1957
P. DE STOECKLIN, *Grieg,* Paris, 1926.

GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)

Son surnom – *Little Giant* : « petit géant » – définit parfaitement la place qu’occupe le jazzman américain Johnny Griffin dans la hiérarchie des maîtres du saxophone ténor. Sans pouvoir véritablement accéder à la plus haute marche – où règnent ensemble Lester Young, Coleman Hawkins, John Coltrane et Sonny Rollins –, son incontestable stature musicale lui permet de s’imposer sans peine, bien près du sommet, dans l’élite des spécialistes de l’instrument.

John Arnold Griffin, III naît à Chicago le 24 avril 1928, d’une mère chanteuse et d’un père cornettiste. Encore enfant, il aborde le piano et la guitare hawaïenne. Pendant sa scolarité à la prestigieuse DuSable High School de sa ville natale, il s’initie au hautbois, au cor anglais, à la famille des clarinettes – avec Walter Dyatt – puis au saxophone alto. Mais, à peine son diplôme en poche, c’est avec le saxophone ténor qu’il commence, à dix-sept ans, une précoce carrière professionnelle en participant aux tournées de l’orchestre de Lionel Hampton (juillet 1945-juin 1947). Il s’installe ensuite sur la côte est, où il joue, de 1947 à 1950, au sein de l’orchestre du trompettiste Joe Morris. Là, il côtoie notamment Philly Joe Jones et Percy Heath. Son service militaire – effectué dans un orchestre de l’armée à Hawaii (1951-1953) – l’écarte provisoirement du devant de la scène. Après sa démobilisation, il devra attendre quelques années avant de décrocher des engagements importants.

La consécration arrive en 1957 : de mars à octobre, Johnny Griffin fait partie des Jazz Messengers d’Art Blakey (*Art Blakey’s*

Jazz Messengers, 1957) ; pendant quatre mois de 1958, il est membre du quartette de Thelonious Monk (*Blues Five Spot*, 1958 ; *Thelonious in Action*, 1958). On peut l'entendre dans l'enregistrement unique qui réunit, pour le label Atlantic, Thelonious Monk et les Jazz Messengers (*Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk*, 1957). Parmi les nombreux disques qui lui permettent de fréquenter Donald Byrd, Wes Montgomery (*Full House*, 1962), Pepper Adams, Chet Baker (*Chet Baker in New York*, 1958), Kenny Drew, Al Haig et Wilbur Ware (*The Chicago Sound*, 1957), il faut distinguer l'album *Blowin' Sessions* enregistré en 1957 pour Blue Note, où il se joint à John Coltrane, Lee Morgan, Hank Mobley, Wynton Kelly, Paul Chambers et Art Blakey. Plutôt friand de petites formations, Griffin se retrouve néanmoins à la tête d'un grand orchestre, le Big Soul Band, avec lequel il enregistre en 1960 un bel album pour Riverside, *The Big Soul Band*. De 1960 à 1962, il anime avec un autre saxophone ténor, Eddie « Lockjaw » Davis, un quintette qui sera le théâtre d'énergiques assauts de virtuosité, avec notamment, comme sidemen, Junior Mance, Ben Riley, Art Taylor et Buddy Catlett. Parmi leurs albums, citons *Tough Tenors* (1960), *The Tenor Scene* (1961), *Blues Up and Down* (1961).

Habitué depuis plusieurs années des clubs de jazz européens, Johnny Griffin trouve refuge à Paris en 1963, quand d'importants problèmes fiscaux et familiaux le contraignent à quitter les États-Unis. Il y retrouve toute une colonie américaine, et il va jouer avec Babs Gonzales, Bud Powell, Kenny Clarke, Kenny Drew, Art Taylor... De 1967 à 1969, il est le principal soliste du Clarke-Boland Big Band (*All Smiles*, 1968). Après avoir participé en avril 1973 à deux derniers enregistrements parisiens sous la houlette de Dizzy Gillespie, *The Giant* et *The Source* – avec Niels-Henning Ørsted Pedersen, Kenny Drew, Kenny Clarke et, aux tumbas, Humberto

Canto –, il s’établit à Bergambacht, aux Pays-Bas. Il se partage entre l’Amérique et l’Europe, fêtant à l’occasion de joyeuses retrouvailles avec d’anciens compagnons (Eddie « Lockjaw » Davis, Arnett Cobb). Ne reniant pas un goût immodéré pour les batailles de ténors, il se produit avec Sal Nistico et Roman Schwaller au sein de Three Generations of Tenor Saxophone (1983-1986). Il rassemble autour de lui divers groupes où figurent Ronnie Mathews, Ray Drummond, Kenny Washington, Michael Weiss, Dennis Irwin, John Webber... Avec l’âge, son activité se ralentit, mais il montre encore, en 1999, toute l’étendue de son talent dans l’album *In & Out* qu’il enregistre pour le label Dreyfus, sans section rythmique, en duo avec le pianiste français Martial Solal. Johnny Griffin meurt le 25 juillet 2008 à Availles-Limouzine, dans la Vienne.

Ce petit homme impétueux a donné un second souffle au bop. Intuitif et véhément, doté d’une verve inépuisable et d’une imagination enflammée, il montre une inclination affirmée pour les complexités mélodiques. Doté d’une superbe technique, c’est un adepte des tempos ultrarapides et des changements abrupts de registre. Dans la ballade la plus méditative ou le blues le plus profond, il introduit une sorte d’agitation fiévreuse en de longues phrases aux courbes tumultueuses qu’il semble pétrir à pleines mains. Il aura été l’un des très rares souffleurs à pouvoir pratiquer sans dommage l’exigeante musique de Thelonious Monk. Classé avec Illinois Jacquet, Gene Ammons ou Eddie « Lockjaw » Davis dans la catégorie des « tough tenors » – expression que l’on pourrait traduire par « ténors coriaces », et qui manifeste l’influence du blues et des gospels sur l’improvisation swing –, Johnny Griffin montre, derrière le flot de ses improvisations torrentielles, un lyrisme puissant et dense qui en fait l’une des personnalités les plus marquantes de sa génération.

Pierre BRETON

GRIGNY NICOLAS DE (1672-1703)

Organiste et compositeur français de la fin du XVII^e siècle, Grigny occupe une place à la fois centrale et isolée. Son œuvre se résume en un seul ouvrage, le *Premier Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principalles festes de l'année* (Paris, 1699). Nicolas de Grigny naquit et mourut à Reims. Sa famille compta quelques musiciens, organistes comme son père, son oncle et son grand-père ; c'est d'eux que, vraisemblablement, il reçut les rudiments de formation musicale. On sait qu'il fut à Paris l'élève de Nicolas Lebègue, l'organiste de Saint-Merry. Son frère, André de Grigny, sous-prieur des chanoines réguliers de Saint-Denis, fut certainement à l'origine du fait qu'il « toucha » les orgues de l'église abbatiale, de 1693 à 1695. En 1696, Nicolas quitte Paris pour Reims où il est nommé titulaire d'une tribune, peut-être celle de Saint-Pierre-le-Vieil ou de Saint-Hilaire, églises où avaient exercé les membres de sa famille. C'est l'année suivante qu'il sera appelé à la cathédrale où il demeura en fonction jusqu'à sa mort. Entre-temps, il se maria avec Marie-Magdeleine de France, fille d'un marchand parisien ; il en eut sept enfants, dont Louis qui lui succéda aux orgues de la cathédrale. A partir de 1702, Nicolas assura également les fonctions d'organiste en l'église rémoise de Saint-Symphorien.

Son *Livre d'orgue* (réédité en 1711) synthétise les apports de la tradition titelouzienne d'essence polyphonique et ceux de la tradition moderne plus décorative des organistes français après 1665 surtout. De la première, il a assimilé notamment l'écriture fuguée, telle que l'ont pratiquée E. Du Caurroy, J. Titelouze (*Les Hymnes pour toucher sur l'orgue avec les fugues*, 1623 ; le *Magnificat*, 1626), C. Racquet, F. Roberday, voire J. Froberger (qui vécut à Paris en 1652). Ses chefs-d'œuvre, où en même temps il déploie l'un des traits les plus caractéristiques et les plus expressifs de son art, sont les *Fugues à cinq*. Certes, d'autres organistes de ce temps ont composé à cinq voix, mais c'est beaucoup plus dans un style harmonique rappelant la symphonie lullyste ou le grand chœur de Delalande. Et comme N. Gigault, G. Jullien ou F. Couperin, Grigny écrit aussi des pleins-jeux à cinq voix sur cantus firmus d'anche de pédale (*Et in terra pax*).

Mais Grigny surpasse nettement ces émules par la richesse de son écriture contrapuntique où il demeure unique dans l'histoire de la musique d'orgue française. Pour ces fugues, il confie deux voix à la main droite sur un dessus de cornet par exemple, deux autres à la main gauche sur un cromorne, tandis que la basse qui déroule souvent des valeurs courtes (ainsi dans la *Fugue à cinq*, pièce n° 12), ce qui est très rare à son époque en raison notamment de l'incommodité du pédalier à la française, sonne sur une « pédalle de flûte ». De la seconde tradition, il accepte les formes nouvelles de concert : duos, trios, récits, variation ornée, dialogue, pleins-jeux, grands jeux ; s'il n'innove pas dans ce domaine, du moins en traite-t-il avec une parfaite maîtrise. Ce faisant, il poursuit et parachève la leçon de Lebègue, Gigault, Raison, H. d'Anglebert, J. Boyvin, Jullien ; on ne peut raisonnablement le comparer qu'à Couperin le Grand. Le *Livre d'orgue* comprend deux parties : d'abord, une messe d'orgue, comprenant vingt-deux pièces, ensuite cinq hymnes (*Veni Creator*, Pentecôte ; *Pange lingua* et *Verbum supernum*, fête du Saint-Sacrement ; *Ave maris stella*, hymne à la Vierge ; *A solis ortus cardine*, Épiphanie) et l'ouvrage se termine par un *Point* *d'orgue sur les grands jeux*, le tout totalisant quarante-deux pages. Grigny s'y manifeste tout à la fois comme un harmoniste consommé, un mélodiste à la sensibilité fine et très aiguë, et un polyphoniste des plus expressifs du XVIIe siècle français. Dans ce qu'on a pu appeler un « chromatisme modal », se rencontrent l'univers des modes anciens et les perspectives nouvelles de la tonalité. L'organiste rémois accentue le contraste fort original que représente l'intrusion d'un plain-chant dont la ligne mélodique sauvegarde le caractère modal dans une harmonie tonale nettement chromatique. À ce propos, on évoquera Frescobaldi, dont Grigny a peut-être connu l'œuvre qui avait été présentée aux Parisiens par Froberger. Cette remarque sur l'harmonie de Grigny pourrait volontiers être présentée comme le propre du baroque musical français ; n'est-ce pas d'ailleurs ce qui aura profondément séduit J.-S. Bach qui a pris la peine de recopier en entier ce livre d'orgue, vers 1703, à Lüneburg ? Entre les *Tierces en taille* du Français et les chorals ornés de l'Allemand, la comparaison a été faite maintes fois. Apparaissent sous la plume de Grigny modulations et dissonances inattendues, cadences rompues et fausses relations. On pourrait même appeler cadence grignesque celle qui fait entendre successivement la tierce mineure et la tierce majeure (en *mi*, le *sol* bécarre et le *sol* dièse — cf. *Et in terra pax à cinq*, et la fugue qui suit, etc.). Comme mélodiste, le talent du compositeur offre pour preuve les admirables récits en taille où son lyrisme raffiné se déploie, tout ensemble chaleureux et sobre, passionné et serein (*Récit de tierce en taille* pour le *Domine Deus*, dans la messe ; *Récit* pour le *Pange lingua*). L'ornementation est abondante, mais toujours au service de l'expressivité mélodique ou harmonique ; sa restitution fidèle exige de l'interprète moderne une étude attentive et minutieuse, où la part du « bon goût » demeure primordiale. Contrairement aux organistes germaniques, les Français ont laissé des indications précises de registrations ; le livre de Grigny ne fait pas exception. La plupart du temps d'ailleurs, c'est la forme de l'œuvre qui commande la couleur sonore ; ainsi, les préludes sonnent-ils sur les pleins-jeux, avec ou sans cantus firmus d'anche, les fugues sur les anches. Du point de vue rythmique, soulignons seulement combien ces pages méritent d'être fortement accentuées ; le balancement régulier — qui n'exclut pas l'inégalité ni de subtils changements de tempo — est ici indispensable pour assurer la dynamique essentielle. Ces problèmes de tempo partagent les interprètes ; un seul exemple : le *Récit en dialogue* du *Verbum supernum* apparaîtra sous un jour profondément différent selon qu'il sera joué lentement ou, au contraire, dans un mouvement rapide ; c'est ce dernier tempo que semble avoir voulu Grigny qui a inscrit la mesure en C. Les organistes qui comptent à quatre temps passent forcément à côté de l'interprétation juste de cette page qui « compte au nombre des pièces en trio les plus parfaites de toute la littérature d'orgue » (H. Halbreich). La beauté d'une telle œuvre fait regretter que Grigny ait disparu à trente et un ans.

Pierre-Paul LACAS

GRISEY GÉRARD (1946-1998)

Né à Belfort le 17 juin 1946, Gérard Grisey étudie la composition au conservatoire de Trossingen (Allemagne) avec Helmut Degen (1963-1965), suit au Conservatoire national supérieur de musique de Paris l'enseignement de Messiaen (1968-1972) et travaille avec Dutilleux à l'École normale supérieure de musique de Paris (1968), puis avec Ligeti, Xenakis et Stockhausen, à Darmstadt, en 1972, ainsi qu'avec Jean-Étienne Marie (pour l'électroacoustique) et Émile Leip (théorie de l'acoustique). Il séjourne à la Villa Médicis de 1972 à 1974 (où il y rencontre Giacinto Scelsi) et fonde en 1973, avec Tristan Murail, Roger Tessier et Michaël Lévinas, le groupe L'Itinéraire. Il rentre en France avec « le désir très naïf et utopique de jeter les bases d'un langage musical cohérent ». C'est ainsi qu'il se tourne vers les spectres harmoniques, réfléchissant sur l'écoute et la formation des timbres afin de comprendre les valeurs et les fonctions qui peuvent être attribuées à des intervalles et à des groupes de sons spécifiques. De 1982 à 1986, il enseigne la théorie et la composition à l'université de Californie à Berkeley ; en 1986, il est nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris. Il meurt à Paris le 11 novembre 1998.

Dès ses premières pièces (*Périodes* pour sept musiciens, 1974, *Partiels* pour deux groupes instrumentaux de 16 ou de 18 musiciens, 1975, *Prologue* pour alto solo, 1976, *Modulations* pour trente-trois musiciens, 1977, *Transitoires* pour grand orchestre, 1981, *Épilogue* pour quatre cors solos et grand orchestre, 1985, appartenant toutes à un cycle intitulé *Les Espaces acoustiques*), sa musique s'oriente vers une « directionnalité » affirmée en tant que principe compositionnel, dans le sens que définit le parcours sonore de *Dérives* (pour deux groupes d'orchestre, 1973-1974), qui, à l'image d'un « bateau voulant aller d'un point à un autre, se voit obligé de corriger sans cesse sa route ». C'est pourquoi aussi il abandonne la hiérarchie traditionnelle (série, motif, thème...) pour choisir comme domaine de son écriture toute l'échelle des sons compris entre le son sinusoïdal et le bruit blanc. Une attitude qui lui permet d'explorer chaque instant de l'épaisseur et de la différence des sons dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

C'est donc dans une perspective « directionnelle », perpétuellement changeante, et, par conséquent, dynamique, que Grisey s'intéresse à la *composition* des modifications de l'univers sonore qu'il adopte comme matériau, et cela au travers des qualités qui le font exister tant en lui-même que dans les interactions sonores entraînées par elles.

Ainsi définit-il sa musique par trois épithètes : « différentielle » – parce que intégrant toutes les catégories du sonore tout en évitant la hiérarchisation et le nivellement de leurs qualités –, « liminale » – afin de rendre consciemment opératoires les interactions psychoacoustiques au sein d'une écriture adaptée – « transitoire » – parce que le matériau sonore est envisagé comme un champ de forces dynamique qui peut ensuite être sublimé au profit d'un pur devenir sonore. Jusqu'à *Talea* (1986), qui marquera un tournant dans sa production, le compositeur va ainsi pratiquer ce qu'il est convenu de nommer la synthèse instrumentale, annoncée dans *Partiels*, une technique analogue à celle de la synthèse additive et qui utilise l'instrument (domaine de la microsynthèse) afin d'exprimer les différentes composantes du son et d'élaborer une forme sonore globale (champs opératoire de la macrosynthèse). Le résultat d'un tel travail est l'émergence d'un timbre synthétique, totalement inventé bien que né des différentes sources instrumentales employées (dont les caractéristiques spécifiques sont dès lors noyées, « noyautées » par le résultat des rapports de fréquences ainsi obtenu). De cette recherche singulière, Grisey a tiré des conséquences dont celle qui concerne la relativité du temps n'est pas la moindre : « Le temps musical, écrit-il, est un temps élastique dont la notion varie au fil des événements qui le jalonnent. » Une telle démarche va le mener à prendre en compte, à côté du temps irréversible et incontournable, le temps psychologique (non directionnel, lié à « l'éternel présent de la contemplation », à l'inconscient et aux psychotropes). Il s'agira donc alors d'apprendre et d'expérimenter comment ce second temps peut se dilater et (ou) se contracter tout en préservant une mémoire de ce qui est advenu.

Une telle esthétique de la médiation (entre sons et bruits, spectres harmoniques et inharmoniques, périodicité et apériodicité...) est ainsi celle d'une transition infinie.

Avec *Talea* pour violon, violoncelle, flûte, clarinette et piano (1986), Grisey aiguise encore sa pensée : il réagit aux dangers d'un langage qui, dans son souci de synthèse instrumentale, éliminait les contrastes au profit d'une fluidité transitive constante, d'une ductilité tout orientale et qui supprimait toute dynamique (entendre ici celle afférente – au sein de l'écriture et par le moyen du tempo – à un allegro, par exemple) au profit d'une progression lente, nécessaire à ses processus « transitoires et différentiels ». Mais *Talea* marque aussi le début d'une nouvelle direction de recherche. En effet, c'est dans cette œuvre qu'il dissocie pour la première fois rythme et structures de hauteurs, procédé abandonné depuis le Moyen Âge et ici réactualisé dans une nouvelle perspective.

Son langage peut être synthétisé ainsi : harmonie spectrale, pensée cyclique, concept d'érosion sonore par l'emploi de la synthèse instrumentale, procédés compositionnels issus de la psychoacoustique. Ces derniers donnant lieu à des contractions-dilatations temporelles composées, comme dans *Vortex Temporum* pour piano et cinq instruments (1995), en miroirs du temps du langage et de la respiration, du temps spectral, des rythmes du sommeil des baleines, du temps des oiseaux et des insectes, dont Grisey nous donne une analogie musicale en créant « un temps contracté à l'extrême et où s'estompent les contours ». Il faut adjoindre aussi son imaginaire particulier issu de la technologie (filtres passe-bande, *frequency shifter*...) tout autant que cette utopie qu'il poursuivait et le faisait rêver de parvenir un jour à une musique qui réaliserait « l'abolition du matériau au profit de la durée pure », tentative dont les traces sonores marquent les interludes qui relient les différents mouvements de *Vortex Temporum*.

Citons encore, parmi ses œuvres : *Jour contre-jour*, pour orgue électronique, treize musiciens et bande magnétique (1978-1979), *Tempus ex machina*, pour six percussionnistes (1979), *Les Chants de l'amour*, pour douze voix mixtes et bande magnétique (1982-1984), *Le Temps et l'écume*, pour quatre percussionnistes, deux synthétiseurs et orchestre de chambre (1988-1989), *Le Noir de l'étoile*, pour six percussions, bande magnétique et retransmission de signaux astronomiques (1989-1990), *L'Icône paradoxale*, pour deux voix de femme et grand orchestre divisé en deux groupes (1993-1994), *Quatre Wolf Lieder* (1997).

Alain FÉRON

Bibliographie

J. BAILLET, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, coll. L'Itinéraire, L'Harmattan, Paris, 2000

P.-A. CASTANET, « Gérard Grisey et le feuilletage du temps », in *Contemporary Music Review*, Spectral Music Issue, 1998

D. COHEN-LÉVINAS, « Gérard Grisey, un itinéraire exemplaire », in *Europe des arts*, mars 1990 ; « Gérard Grisey : du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé », in *La Revue musicale*, nº 421-424, pp. 51-61, 1991

G. GRISEY, « La musique, le devenir des sons », in *La Revue musicale*, nº 421-424, pp. 291-300, 1991 ; « Paris, Berlin, Berkeley », in *XXe siècle. Images de la musique française*, textes présentés par J.-P. Derrien, pp. 102-105, S.A.C.E.M.-Papiers, 1986 ; « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », pp. 352-385, in *Le Timbre : métaphore pour la composition*, I.R.C.A.M.-Christian Bourgois, 1991 ; « Vous avez dit spectral ? », in *Contemporary Music Review*, Spectral Music Issue, 1998

G. LELONG, « Les dérives sonores de Gérard Grisey », in *Art Press*, nº 123, pp. 45-47, 1988

J.-P. LUMINET, « Musique avec pulsar obligé. À propos du « Noir de l'étoile » de Gérard Grisey », in *Les Cahiers de l'I.R.C.A.M.*, nº 4, pp. 133-143, 1993.

GRISI GIULIA (1811-1869)

La soprano dramatique italienne Giulia Grisi est une des plus célèbres interprètes lyriques du XIX^{e} siècle.

Née le 28 juillet 1811, à Milan, Giulia Grisi étudie avec le comte Marco Aurelio Marliani dans sa ville natale et avec Giacomelli à Bologne, où elle fait ses débuts, à l'âge de dix-sept ans, en incarnant Emma dans *Zelmira* de Rossini. Vincenzo Bellini compose à son intention la partie de Romeo de sa « tragédie lyrique » *I Capuleti e i Montecchi*, qu'elle crée à La Fenice de Venise le 11 mars 1830. Elle débute à la Scala de Milan à l'occasion de la création de *Ullà di Bassora* de Giuseppina Strepponi, en 1831. Âgée de vingt ans seulement, elle crée, le 26 décembre 1831 à la Scala, le rôle d'Adalgisa de *Norma* de Bellini ; elle crée également à la Scala Adelia dans *Ugo, conte di Parigi* de Donizetti (13 mars 1832). Elle rompt le contrat qui la lie à la prestigieuse institution milanaise afin de se rendre à Paris, où elle interprète au Théâtre-Italien le rôle-titre de *Semiramide* de Rossini (1832). Elle se produira avec succès sur la scène parisienne jusqu'en 1849. Elle se lance également en 1834 dans une longue carrière londonienne, faisant ses débuts dans le rôle de Ninetta (*La Pie voleuse* de Rossini). Bellini écrit *I puritani* (créé au Théâtre-Italien le 24 janvier 1835) pour le quatuor vocal d'exception que forment Giulia Grisi (Elvira), la basse Luigi Lablache (Sir George Walton), le ténor Giovanni Battista Rubini (Lord Arturo Talbot) et le baryton Antonio Tamburini (Sir Riccardo Forth). En 1839, le ténor Giovanni Matteo Mario (qui deviendra le compagnon de la diva) remplace Rubini. Gaetano Donizetti compose *Don Pasquale* (créé au Théâtre-Italien le 3 janvier 1843 ;

Giulia Grisi incarne Norina) pour ce nouveau quatuor, dit des « Italiens », qui régnera sur les planches pendant près de vingt-cinq ans. Giulia Grisi fait ses adieux à la scène en 1861. Elle meurt le 29 novembre 1869, à Berlin, en Prusse.

E.U.

GROFÉ FERDE (1892-1972)

Le compositeur, pianiste et arrangeur américain Ferde Grofé a joué un rôle prépondérant dans l'émergence du jazz dit symphonique.

Ferdinand Rudolf von Grofé, né le 27 mars 1892, à New York, passe son enfance à Los Angeles, où son père est acteur et chanteur tandis que sa mère enseigne la musique et joue du violoncelle. Ses parents souhaitent qu'il fasse des études de droit mais il abandonne rapidement l'université pour se consacrer exclusivement à la musique. Dès 1907, il se produit comme violoniste, altiste et pianiste au sein d'orchestres de danse. Il est altiste au sein de l'Orchestre symphonique de Los Angeles de 1909 à 1919 et travaille parallèlement, à partir de 1914 environ, comme pianiste et arrangeur du batteur Art Hickman, qui dirige un grand orchestre de jazz à San Francisco. Ferde Grofé conçoit pour ce dernier des arrangements originaux, qui séparent l'orchestre en deux sections distinctes – cuivres et bois –, opposant des « contre-mélodies » à la ligne mélodique principale et distinguant nettement chaque prise de chorus dans une pièce. Ces innovations représentent une étape importante dans le développement des big bands.

En 1919, Ferde Grofé est engagé par Paul Whiteman, d'abord comme pianiste au sein de son grand orchestre, avant de devenir l'un de ses principaux arrangeurs, jusqu'en 1933. Ses arrangements de *Whispering* (1920), de *Japanese Sandman* (1920) et de *Three o'Clock in the Morning* (1922) font de Paul Whiteman la figure emblématique du jazz symphonique. C'est Ferde Grofé qui orchestre la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, commande de

Paul Whiteman, qui en dirige la création, à la tête de son orchestre, le 12 février 1924, à l'Aeolian Hall de New York, avec le compositeur au piano. Grofé a ainsi largement contribué aux ambitions de Paul Whiteman : mêler les rythmes du jazz et de la musique de danse aux principes de composition de la musique symphonique.

Ferde Grofé compose plusieurs suites pour orchestre pendant sa collaboration avec Paul Whiteman, parmi lesquelles *Mississippi : A Journey in Tones* (1925), *Metropolis : A Fantasie in Blue* (1928) et, sans doute la plus connue, *Grand Canyon Suite* (1931), dont le mouvement *On the Trail* deviendra un standard de jazz. Après avoir quitté Paul Whiteman, Ferde Grofé forme son propre orchestre, qui se produit fréquemment sur les ondes des radios américaines. Il continue de composer des œuvres ambitieuses, sortes de poèmes symphoniques pittoresques qui connaissent un grand succès auprès du public américain, parmi lesquelles *6 Pictures of Hollywood* (1937), *Aviation Suite* (1944), *Death Valley Suite* (1949), *Hudson River Suite* (1955), *Valley of the Sun* (1957), *Yellowstone Suite* (1960) et *World's Fair Suite* (1964). Ferde Grofé enseigne l'orchestration à l'école d'été de la prestigieuse Juilliard School of Music de New York de 1939 à 1942. Il compose des musiques de ballets (*Hollywood Ballet*, 1936 ; *Jungle Ballet*, 1937) et des musiques de film pour Hollywood, comme *Minstrel Man* de Joseph H. Lewis (1944) ou *The Return of Jesse James* de Arthur Hilton (1950). Ferde Grofé meurt le 3 avril 1972, à Santa Monica, en Californie.

E.U.

GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)

Pépinière de violonistes de grand talent, l’école franco-belge du violon a compté peu de vedettes depuis la disparition d’Eugène Ysaÿe, en 1931. Arthur Grumiaux en était l’un des phares, et s’il a toujours refusé une certaine commercialisation de son art, il était reconnu de tout un public pour la pureté et la sobriété de ses interprétations ; phénomène plus rare et qui mérite d’être souligné, il jouissait de l’estime de l’ensemble de ses collègues.

Arthur Grumiaux voit le jour dans un petit village du Brabant belge, Villers-Perwin, le 21 mars 1921, dans une famille où le rôle de la musique est déjà primordial. Son grand-père lui enseigne le solfège et, le voyant mimer un violoniste avec des morceaux de bois, lui offre son premier violon. À cinq ans et demi, il se présente pour la première fois devant un public. Mais ses parents refusent les aléas d’une carrière d’enfant prodige. Il reçoit une formation générale et travaille le violon et le piano au conservatoire de Charleroi, où une dispense de cinq ans lui est accordée pour accéder à l’établissement. En 1932, nanti de ses diplômes de piano et de violon, il hésite sur l’instrument à adopter. Ses parents choisiront le violon, mais il restera un excellent pianiste, à l’image d’un de ses futurs maîtres Georges Enesco. Au conservatoire de Bruxelles, il travaille avec Alfred Dubois, un disciple d’Eugène Ysaÿe, et obtient un premier prix de violon en 1935. Il étudie également la fugue avec Jean Absil et remporte un premier prix d’harmonie. Lauréat du concours Vieuxtemps, en 1939, il vient ensuite à Paris étudier avec

Georges Enesco. À son retour à Bruxelles, il remporte le concours national belge.

Sa carrière naissante est interrompue par les hostilités et par son attitude politique intransigeante. Il donne néanmoins quelques concerts en Belgique qui permettent à l'occupant de prendre la mesure de son talent et de faire pression sur lui pour qu'il accepte les fonctions de Konzertmeister (violon solo) de l'orchestre de la Staatskapelle de Dresde. Il refuse et préfère se réfugier dans la clandestinité. À la Libération, sa carrière prend vite un essor international. Il est nommé assistant de son maître Alfred Dubois au conservatoire de Bruxelles ; il lui succédera en 1949 avant d'enseigner également à la Chapelle royale de Belgique. En 1945, il donne la première audition européenne du *Concerto* de William Walton, que Walter Legge venait de lui faire découvrir. En 1950, peu avant de mourir, Dinu Lipatti lui demande de former un duo avec lui. L'histoire en décidera autrement, la mort de Lipatti et la rencontre avec Clara Haskil à Prades cette même année, grâce à Pablo Casals, donnant naissance à l'un des plus fameux duos violon-piano du xx^e^ siècle. Un an plus tard, il effectue sa première tournée aux États-Unis. En 1955, il donne à Paris la première audition moderne *du Concerto pour violon n^o^ 4* de Paganini, une partition jusqu'alors perdue et qui venait d'être redécouverte. Deux ans plus tard, il réussit le tour de force d'enregistrer, en re-recording, les parties de violon et de piano de la *Sonate n^o^ 2* de Brahms et de la *Sonate K 481* de Mozart. Toujours avide de découvrir certaines formes musicales injustement ignorées, il fonde en 1967 un trio à cordes avec Georg Janzer – l'altiste du Quatuor Végh – et la violoncelliste Eva Czako, avant de constituer de nouveaux duos violon-piano avec György Sebök puis avec Walter Klien. Sa carrière ne connaîtra ni éclipse ni développements excessifs. Elle restera en marge d'une publicité tapageuse jusqu'à sa mort subite, le 16 octobre 1986, à Bruxelles.

Détenteur de la tradition de l'école franco-belge, illustrée par Henri Vieuxtemps, Eugène Ysaÿe et César Thomson, Arthur Grumiaux faisait figure d'aristocrate de la musique. Sa quête incessante de la perfection – un peu crispante pour son entourage – et la pureté de son style en ont fait un des plus éminents mozartiens de la seconde moitié du xx^{e} siècle, en sonate avec Clara Haskil ou seul : en 1956, il enregistre une première fois les concertos de Mozart, à Vienne, pour le bicentenaire de la naissance du compositeur, avec Rudolf Moralt. Il en réalisera une seconde gravure sous la direction de Colin Davis quelques années plus tard. Mais son répertoire ne se limitait pas au maître de Salzbourg : de Bach à Berg, Stravinski ou Bartók, il savait mieux que quiconque faire chanter son instrument avec une profondeur et une retenue poignantes. Cette approche convenait peut-être mieux aux élans trop souvent excessifs de la *Symphonie espagnole* de Lalo ou au *Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg qu'à des œuvres exigeant un engagement passionnel. Mais son enregistrement des sonates et partitas pour violon seul de Bach reste un modèle de vie qui a été choisi comme l'un des témoignages de notre civilisation envoyés dans l'espace à destination d'habitants éventuels d'autres planètes : la *Partita n^{o} 3* figure parmi les œuvres gravées sur les disques emportés par les sondes interplanétaires Voyager. L'artiste se doublait d'un homme étonnamment vivant, fin gastronome et parfait œnologue. Il jouait en alternance sur deux instruments particulièrement précieux, un stradivarius de 1727, le Titan, et un guarnerius del gesù de 1744, le Hemmel.

Alain PÂRIS

GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)

Considérée comme l’une des plus grandes sopranos allemandes du milieu du xx^e siècle, Elisabeth Grümmer ne jouissait peut-être pas auprès des médias du même engouement qu’Elisabeth Schwarzkopf, dont le répertoire correspondait exactement au sien, mais elle faisait l’unanimité parmi les amateurs d’art lyrique et de mélodie.

Elle naît le 31 mars 1911 à Niederjetz (aujourd’hui Basse-Yutz), en Lorraine, alors allemande, sa famille s’installe en 1919 à Meiningen, où elle suit des cours dans une école de théâtre. Elle épouse Detlev Grümmer, le violon solo de l’orchestre de l’Opéra d’Aix-la-Chapelle, dont le directeur musical est alors Herbert von Karajan. Ce dernier l’encourage à travailler sa voix et ce n’est que relativement tard qu’elle aborde le chant, faisant ses débuts en 1940 dans *Parsifal* (l’une des filles-fleurs). Elle y chante ensuite Octavian (*Le Chevalier à la rose*) et est engagée, l’année suivante, à l’Opéra de Duisbourg. À la mort de son mari dans un bombardement en 1944, elle doit travailler comme employée des postes jusqu’à la fin de la guerre avant de pouvoir commencer véritablement sa carrière. Dès 1946, elle est engagée à la Städtische Oper de Berlin, établissement auquel elle restera attachée jusqu’en 1971, participant notamment à la création en Allemagne de *Peter Grimes* de Britten. Sa notoriété s’étend et elle est rapidement invitée à la Scala de Milan, au Covent Garden de Londres (où elle chante Eva dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* sous la direction de sir Thomas Beecham en 1951), à Bruxelles, à Vienne (1953), Munich, Hambourg, Paris, Buenos Aires (Teatro Colón) et New York (Metropolitan Opera et New York City Opera). Entre 1953 et 1962, elle se produit régulièrement au festival de Salzbourg, où elle incarne notamment Donna Anna dans la version historique (filmée) de *Don Giovanni* sous la direction de Wilhelm Furtwängler en 1953 (avec Cesare Siepi, Otto Edelmann, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger, Anton Dermota et Walter Berry) et Agathe dans *Le Freischütz* de Weber, l'année suivante, avec le même chef, puis Pamina dans *La Flûte enchantée* en 1955 et 1956. Elle est invitée régulièrement au festival de Glyndebourne (la comtesse dans *Les Noces de Figaro* et Ilia dans *Idoménée*) et, de 1957 à 1961, à Bayreuth, où elle chante Eva, Elsa (*Lohengrin*), Freia et Gutrune (la *Tétralogie*). En 1953, elle participe au légendaire enregistrement de la *Tétralogie* sous la direction de Furtwängler à la R.A.I. de Rome.

Elle se consacre également à l'oratorio, notamment la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, qu'elle chante régulièrement avec Furtwängler et, à partir de 1958, au lied, en compagnie de Gerald Moore. Entre 1959 et 1976, elle enseigne à la Hochschule für Musik de Berlin-Ouest et à Hambourg. Invitée par Bernard Lefort, elle sera ensuite professeur à l'école de chant de l'Opéra de Paris (1978-1980). Elle meurt à Berlin le 6 novembre 1986.

Incomparable mozartienne, Elisabeth Grümmer a marqué les rôles de la comtesse, de Donna Anna et de Pamina par la perfection de son style et un sens inné de la nuance et du phrasé. Elle s'est imposée comme l'une des grandes Agathe de l'histoire et a su choisir dans les œuvres de Verdi, de Wagner ou de Richard Strauss les rôles qui permettaient à sa voix de conserver toute sa souplesse et la richesse de son timbre (Desdémone dans *Otello*, Elsa dans *Lohengrin*, Elisabeth dans *Tannhäuser*, Octavian puis la maréchale du *Chevalier à la rose*).

GRÜNENWALD JEAN-JACQUES (1911-1982)

L’art de Jean-Jacques Grünenwald est situé d’ordinaire dans le courant esthétique dit de l’orgue néo-classique, à la suite d’André Marchal, aux côtés de Maurice et Marie-Madeleine Duruflé, Gaston Litaize, Noëlie Pierront, Jean Bonfils. C’est oublier un peu vite l’intérêt qu’a porté le compositeur à l’orgue symphonique contemporain, rejoignant ainsi Jean Langlais, Olivier Messiaen, Pierre Cochereau et Jean Guillou.

Jean-Jacques Grünewald naît à Cran-Gevrier près d’Annecy, le 2 février 1911. Sa formation de J.-J. Grunenwald est celle d’un musicien et d’un architecte diplômé de l’École des beaux-arts. Premier prix d’orgue et d’improvisation dans la classe de Marcel Dupré au Conservatoire national de Paris, il obtient aussi un premier prix de composition et, en 1939, un premier second grand prix de Rome. En 1956, il devient titulaire du grand-orgue de Saint-Pierre-de-Montrouge, puis enseigne à la classe d’orgue et d’improvisation du conservatoire de musique de Genève. Il succédera à Marcel Dupré aux claviers prestigieux de Saint-Sulpice (1971), perpétuant une tradition qui, par-delà son maître, renoue avec l’art de Widor. Il meurt à Paris le 19 décembre 1982.

Dans ses improvisations, qu’il cultivait lors du service liturgique dominical, il œuvrait en obéissant à un langage très personnel, souvent traditionnel pour la forme (fugue, choral), mais contemporain pour l’écriture harmonique et rythmique, haïssant tout académisme, véhément dans la dynamique, n’hésitant pas à pénétrer dans l'univers sonore polytonal ou polymodal. Selon ses propres dires, l'art religieux l'attirait par ses formes reconnues qui proposaient un cadre adapté à une sensibilité comme la sienne. À l'instar de son contemporain le plus célèbre, Olivier Messiaen, Jean-Jacques Grünenwald n'a pas seulement composé pour l'orgue. Outre les *Hymnes aux mémoires héroïques* (1939), l'*Hymne à la splendeur des clartés* (1940), les *Cinq Pièces pour l'office divin* (1952), la *Fugue sur les jeux d'anches* (1954), l'*Introduction et Aria* (1958), la *Sonate* (1964), il convient de ne pas oublier les deux concertos pour piano et orchestre (1943), le poème symphonique *Bethsabée* (1943), le drame lyrique *Sardanapale,* d'après Byron (1945-1955) et le *Psaume 129* (1958). En ce qui concerne l'orgue baroque, il était resté à l'écart des renouvellements esthétiques qui marquèrent l'évolution de l'interprétation à partir des années 1950 d'années. Son souci d'artiste l'orientait ailleurs, vers la création de son œuvre personnelle.

Pierre-Paul LACAS

GUERRERO FRANCISCO (1525 env.-1599)

Un des maîtres de l’école andalouse de musique du XVI^e^ siècle, qui comprend notamment Cristobal Morales, Francisco de Peñalosa, Fernando de Las Infantas, Juan Navarro, Rodrigo de Ceballos. Son influence fut considérable sur la musique de la péninsule Ibérique. Enfant de chœur à Séville, Guerrero devint maître de chapelle à l’âge de dix-huit ans, à la cathédrale de Jaén en Andalousie (1546). En 1548, il fut nommé chantre à la cathédrale de Séville, assurant la direction effective du chœur en 1555, après avoir remplacé Morales, en 1554, comme maître de chapelle à la cathédrale de Málaga. À part un voyage à Rome et un autre à Jérusalem (1588), il passa presque toute sa vie active à Séville. Il fut l’un des musiciens protégés par Charles Quint, par Philippe II et par le pape Jules III ; son rayonnement était tel que ses œuvres furent imprimées en France, en Italie et en Flandre. Sa musique, essentiellement vocale, évoque une spiritualité vive et sereine, aimable (il fut appelé le Murillo de la musique) et empreinte de calme ; elle est d’un caractère nettement moins tendu que celle de Morales, mais le dramatisme espagnol s’y affirme plus fortement. Ses compositions comprennent notamment dix-huit messes, deux requiem, des psaumes, des magnificat, deux passions (selon saint Matthieu et selon saint Jean) à la manière espagnole, traitées en motets polyphoniques, cent quatre motets latins (de quatre à huit voix), des chants sacrés en espagnol (*Canciones y villanescas espirituales*, 1589, de trois à cinq voix).

Pierre-Paul LACAS

GUÉTARY GEORGES (1915-1997)

Chanteur d'opérette français d'origine grecque né à Alexandrie (Égypte) en 1915 et mort à Mougins (Alpes-Maritimes en 1997. De son vrai nom Lambros Worloou, il fait ses débuts en 1938 dans l'orchestre de Jo Bouillon. Mistinguett le remarque et le fait entrer au Casino de Paris en 1938. En 1942 paraît son premier disque, sous le nom de Georges Guétary. Il s'adonne dès lors à l'opérette, chantant *Robin des Bois, La Route fleurie*, de Francis Lopez, *Pacifico, La Polka des lampions, Monsieur Carnaval*. Il apparaît en 1951 au côté de Gene Kelly et de Leslie Caron dans *Un Américain à Paris*, film de Vincente Minnelli.

E.U.

GUÉZEC JEAN-PIERRE (1934-1971)

Trop tôt disparu, Jean-Pierre Guézec est un des plus brillants représentants de la génération post-boulezienne des jeunes compositeurs français. Né à Dijon, il entre au Conservatoire de Paris où il est l’élève de Messiaen, de Darius Milhaud et de Jean Rivier et où il devient à son tour professeur d’analyse musicale. Esprit étonnamment ouvert et inventif, il est intéressé par tous les problèmes de l’art plastique. Les titres qu’il donne à ses œuvres témoignent de son éveil au monde de la peinture (Mondrian et Vasarely notamment). Pour nombre de ses œuvres, il avoue avoir tenté de transposer dans le domaine des sons certains aspects de la technique picturale de notre époque ; *Suite pour Mondrian*, pour grand orchestre, 1962 ; *Architectures colorées*, pour quinze solistes, 1964 ; *Ensemble multicolore* 65, pour ensemble instrumental, 1966 ; *Successif-Simultané* pour douze cordes, 1968. Guézec dit lui-même « qu’il cherche à créer des œuvres de contrastes de couleurs, de contrastes dans les matériaux sonores ». Il s’agit donc d’une musique essentiellement mouvante qui veut, dans l’esprit de son auteur, tendre à créer un climat de fébrilité par l’extrême mobilité de la matière sonore ; elle est toujours écrite dans un grand souci de précision aussi bien pour la forme que pour les timbres.

Une des dernières œuvres de Guézec rompt avec son habitude d’œuvres conçues pour diverses formations uniquement instrumentales : *Reliefs polychromés* (1968) est réservé à douze voix solistes.

Brigitte MASSIN

GUILBERT YVETTE (1867-1944)

Découverte et encouragée par un critique d'art dramatique, Yvette Guilbert abandonne la couture et débute au théâtre en 1885, puis se tourne vers la chanson, qu'elle aborde en comédienne. Mais le physique de cette jeune femme mince au long cou et au nez proéminent ne répondait aucunement aux canons habituels de l'interprète de « caf' conc' », tout en rondeurs, et Yvette Guilbert n'essuya d'abord que des échecs. C'est vers 1890 qu'elle trouve enfin sa voie grâce à un savant contraste entre sa silhouette, immortalisée par Toulouse-Lautrec — chevelure rousse, robe de satin vert et longs gants noirs —, son maintien distingué et le répertoire grivois de ses chansons, écrites par Léon Xanrof (*Le Fiacre*, *L'Hôtel du n^o 3*) ou Paul de Kock (*Madame Arthur*). Son art, fondé sur le décalage existant entre la théâtralité de la diction et de la mimique, et l'importance accordée dans ses chansons au sous-entendu et à l'allusion, visait à la critique des turpitudes morales de la bourgeoisie 1900, déjà dénoncées par les Goncourt ou Henry Bernstein. Le public « montmartrois » et lettré qu'elle conquiert au Divan Japonais (le cabaret de Jehan Sarrazin) le comprenait bien ainsi. Mais les habitués du café-concert firent surtout fête à celle qui leur apparaissait tour à tour comme une chanteuse comique et une diseuse excentrique. En réalité, Yvette Guilbert fut une des rares interprètes, avec Aristide Bruant, capables de faire passer le répertoire des chansonniers montmartrois dans le grand public. Interrompue par une longue maladie, sa carrière prend en 1913 un tour nouveau, lorsqu'elle décide de consacrer son tour de chant aux poètes (Verlaine, Richepin, Laforgue...) et surtout aux vieilles chansons françaises qu'elle avait exhumées des archives. Jusqu'à l'apparition des auteurs-compositeurs-interprètes dans les années trente, Yvette Guilbert passa pour symboliser, en France et à l'étranger (où elle fit de triomphales tournées), le café-concert parisien dans ce qu'il avait de meilleur.

Jean-Claude KLEIN

GUILELS EMIL (1916-1985)

Lorsque, au début des années1960, les artistes soviétiques commencèrent à se produire de façon moins épisodique en Occident, le monde du piano fut bouleversé par la découverte de deux géants dont on ignorait presque tout auparavant, Sviatoslav Richter et Emil Guilels. Tous deux imposaient une vision nouvelle de l’instrument, une approche étonnamment variée, reposant autant sur le timbre que sur la puissance, avec, chez Guilels, une rigueur et un recul face au texte contrastant avec le romantisme exacerbé de Richter. Les générations encore habituées aux excès des pianistes néo-romantiques n’y virent que froideur. Pourtant, à leur manière, Richter et Guilels révolutionnaient l’interprétation pianistique. Né à Odessa le 19 octobre 1916 dans une famille d’employés où l’on pratiquait la musique, Emil Grigorievitch Guilels travaille le piano à l’institut de musique de sa ville natale avec Yakov Tkatch, un élève de Raoul Pugno, et Berthe Ringold, formée à l’école viennoise. Il entre au conservatoire d’Odessa en 1929 où il étudie avec Bertha Reingbald et il obtient son diplôme en 1935. Il donne ses premiers concerts à Odessa en 1929. Arthur Rubinstein, qui l’entend lors d’une tournée de concerts en U.R.S.S., dit de lui : « S’il vient un jour aux États-Unis, je n’ai plus qu’à faire mes paquets. » En 1931, Guilels remporte le concours réservé aux pianistes ukrainiens et, deux ans plus tard, le concours de piano de Moscou. Il se fixe dans la capitale soviétique en 1935 où il sera pendant trois ans l’élève de Heinrich Neuhaus au conservatoire. Formé dans la tradition des écoles française et viennoise, il est confronté à une troisième approche de son instrument face à l’un des plus prestigieux pédagogues que le piano ait connus (Neuhaus sera aussi le professeur de Richter et de Radu Lupu). Guilels découvre alors la filiation qui le relie, selon ses propres termes, « au paradis de la maîtrise pianistique » qui avait vu le jour en Russie à la fin du xix^{e} siècle autour des frères Rubinstein, d’Alexandre Siloti, Konstantin Igoumnov, Alexandre Goldenweiser et Felix BIumenfeId. Cette notion de « maîtrise pianistique » restera déterminante pour lui, et constituera le but de sa démarche pianistique, toujours en quête d’une perfection que les années dépouilleront des ornements superflus. À Moscou, il étudie également Ia philosophie, I’histoire et Ies sciences avant de remporter, en 1936, Ie deuxième prix au concours international de Vienne et, en 1938, le premier prix au concours international Eugène Ysaÿe à Bruxelles. Sa carrière, d’abord nationale, Ie conduit hors de son pays dès l’arrêt des hostilités : en Europe, à la fin des années1940, aux États-Unis en 1955, où il est le premier artiste soviétique invité depuis la guerre. Membre du parti dès 1942, il reçoit le prix Staline en 1946 et est nommé professeur au conservatoire de Moscou en 1951 (il y enseignait déjà depuis 1938). En 1954, il devient artiste du peuple de l’U.R.S.S. Membre de I’Ordre de Lénine (1961 et 1966), il reçoit le prix Lénine en 1966. En France, il est fait commandeur du mérite culturel et artistique en 1967. Sa sœur, la violoniste Élisabeth Guilels (1919-1982), avait épousé Leonid Kogan, et sa propre fille Elena (1948-1996) sera durant ses dernières années sa partenaire dans les œuvres à deux pianos ou pour piano à quatre mains. Une santé précaire ralentit ses activités — de fréquents incidents cardiaques l’obligent à annuler de nombreux concerts — et il se consacre alors davantage à l’enseignement au cours de ses dix dernières années, limitant Ie nombre de ses concerts à une soixantaine par an. C’est un infarctus qui le terrassera à Moscou le 14 octobre 1985.

Homme énigmatique, Guilels ne se livrait pas facilement. Rares sont ceux qui ont percé sa personnalité et qui comptaient parmi ses amis. Soupçonneux par nature, il attendait de ses proches une confiance totale et la même exigence qu’il avait envers lui-même. Le visage bourru que révèlent maintes photos et qu’il arborait en entrant en scène trahit ce mécontentement perpétuel de lui-même. Remarquable analyste, il décelait d’emblée les défauts, chez lui comme chez ses partenaires, qu’il savait choisir aussi exigeants que lui : Leonid Kogan et Mstislav Rostropovitch, avec lesquels il joua régulièrement en trio avant l’exil du grand violoncelliste, ou les membres de l’Amadeus Quartet, avec lesquels il collabora à partir de la fin des années1970.

L’approche pianistique de Guilels reposait sur une étonnante économie de moyens qui contrastait avec l’ampleur de ceux-ci : il possédait une technique fulgurante qui ne devint qu’un simpIe outil au fil des années. Des enregistrements antérieurs à Ia Seconde Guerre mondiale nous ont révélé un jeune fauve que Ia rigueur et Ia retenue des ultimes prestations n’auraient jamais laissé supposer. Lorsqu’on découvre Guilels en Occident, il étonne par l’enthousiasme et l’énergie de son jeu. Par la suite, fruit d’une profonde réflexion, il laisse passer un souffle puissant dans ses interprètations, plus sereines. Ses préoccupations essentielles semblent être le legato, le chant et le sens du phrasé, la recherche du son exact. Parallèlement, il s’impose comme un architecte du piano, non pas à Ia façon d’un Claudio Arrau, passionné dans sa construction de I’édifice, mais pIus détaché, cherchant la cIé de voûte qui donne à l’œuvre son unité et lui permet de s’exprimer dans un seul souffle. Cette approche intellectuelle, reflet de l’introversion de cet homme, le mène parfois à une certaine froideur, surtout en studio, Iorsqu’il est privé de contact avec le public. Mais elle conduit aussi à une limpidité, à une pureté des lignes et à une exactitude rythmique qui convient aussi bien à Scarlatti qu'à Prokofiev, dont il a créé la *Huitième Sonate* en 1944. Son répertoire, très vaste, était centré sur la littérature romantique (il avait entrepris l'enregistrement des trente-deux sonates de Beethoven). Il aimait commencer ses récitals avec quelques sonates de Scarlatti, des suites de Bach ou des sonates de Mozart. Il était l'ardent défenseur de la musique de ses compatriotes (Prokofiev, Nicolaï Medtner) mais semblait ignorer les contemporains ; il abordait Debussy avec une transparence et une rigueur inhabituelles et il a enrichi de deux pièces nouvelles la transcription des trois extraits de *Petrouchka* de Stravinski, véritable défi aux limites de la virtuosité pianistique que le compositeur lui-même n'avait pas osé relever. Le *Premier Concerto* de Tchaïkovski, avec lequel il remporta le concours Eugène Ysaÿe, ne resta pas longtemps son unique cheval de bataille. Il ouvrit son répertoire concertant à Chopin (*n^o 1*), Liszt (*n^o 1*), Brahms, Beethoven, Mozart (*n^o 21* et *n^o 27*) ou Saint-Saëns (*n^o 2*). Mais le concerto restera toujours pour lui un domaine de rencontres exceptionnelles, sa méfiance naturelle s'exerçant à la fois sur le choix des œuvres et sur celui des partenaires. Ceux-ci s'appelleront Jochum, Maazel, Mehta, Sanderling,Böhm ou Kondrachine, le répertoire étant finalement assez restreint malgré quelques incursions insolites, comme les *Concertos n^o 2* et *n^o 3* de Tchaïkovski ou le *Concert champêtre* de Poulenc, qu'il était l'un des rares à jouer au piano.

Alain PÂRIS

GÜINES TATÁ (1930-2008)

Par son jeu fougueux et endiablé, le percussionniste cubain Tatá Güines – « Roi des congas » ou « Mains d'or » – a largement contribué à populariser les rythmes afro-cubains dans le monde entier.

Né le 18 ou le 30 juin 1930 à Güines, à une cinquantaine de kilomètres de La Havane, Tatá Güines (de son vrai nom Federico Arístides Soto Alejo) se produit à Cuba dans les années 1930 et 1940 avec les plus grands musiciens : Peruchín, Bebo Valdés, José Fajardo, Chico O'Farrill, Cachao... En 1957, il s'établit aux États-Unis, où il est chaleureusement accueilli par des jazzmen de haute stature, comme Dizzy Gillespie, Maynard Ferguson ou Miles Davis, avec lesquels il se produit lors de jam-sessions. Güines accompagne de ses percussions des enregistrements en studio de Frank Sinatra et de Joséphine Baker et grave avec le contrebassiste Cachao un album qui connaît un retentissement considérable, *Cuban Jazz Session in Miniature* (1957). Le ségrégationnisme qui règne aux États-Unis l'incite à regagner son île natale après la révolution castriste en 1959. En 2004, il est nommé aux Latin Grammy Awards pour sa participation à l'album *Lágrimas Negras* de Bebo Valdés et Diego El Cigala. Cuba l'honorera en 2006 en lui décernant son Premio Nacional de Música (prix national de musique). Tatá Güines meurt le 4 février 2008, à La Havane.

E.U.

GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

Inclassable : l'Autrichien Friedrich Gulda fut tout à la fois un des pianistes classiques qui marquèrent durablement l'après-guerre, un passionné de jazz qui pratiqua cette musique en professionnel accompli et un des derniers maîtres de l'improvisation. Inclassable et provocateur : pur produit de la grande tradition viennoise, Gulda ne cessera de défier le conservatisme esthétique et l'hypocrisie morale de la bourgeoisie autrichienne ; avec lui, la sacro-sainte cérémonie du concert se verra contestée par des programmes qui s'évadaient au dernier moment vers les horizons les plus improbables, par un jeu parfois volontairement iconoclaste et par un comportement à la limite de l'agression. Renoncer en 1970 à l'anneau du bicentenaire de Beethoven que lui avait décerné l'Académie de musique de Vienne, se présenter avec sa compagne devant les caméras de la télévision, tous deux entièrement nus, pour interpréter *L'Amour et la vie d'une femme* de Robert Schumann relevaient d'une volonté délibérée de scandaliser et de l'affirmation d'une liberté personnelle qui n'accepte aucune limite. Le parcours chaotique de ce grand maître a suscité toute la gamme des réactions passionnées, du rejet absolu à l'adulation sans réserve.

Friedrich Gulda naît à Vienne le 16 mai 1930. Il étudie le piano au conservatoire Grossmann de sa ville natale puis, en privé, avec Felix Pazofski. Dès 1941, il est admis dans la classe de Bruno Seidlhofer à l'Académie de musique de Vienne, où Joseph Marx lui enseigne la théorie et la composition. Ses débuts au concert datent de 1944. En 1946, il remporte, à seize ans, le prestigieux Concours international d'exécution musicale de Genève. Sa carrière est lancée. Il triomphe au Carnegie Hall de New York en 1950. Tout en conservant de profondes racines dans son terroir natal – sous le pseudonyme d’Albert Golowin, il chante en dialecte viennois –, il mène la vie habituelle des grands virtuoses jusqu’au début des années 1960. Il acquiert la notoriété en interprétant Mozart, dont il respecte les indications avec le plus grand scrupule et compose pour ses concertos pour piano d’admirables cadences. Il joue et enregistre avec les plus grands chefs et fonde l’Orchestre classique Gulda de la Symphonie viennoise, dédié à la musique de chambre. C’est l’époque où il jette des jalons discographiques essentiels – le *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, une intégrale des 32 sonates pour piano de Beethoven, les *Préludes* de Debussy –, qui, par l’intelligence du regard, la fermeté de la construction et la liberté de respiration, font encore figure de référence. Fascinée, Martha Argerich vient travailler avec lui ; elle sera sa seule élève.

En 1962, Friedrich Gulda renonce de manière définitive aux tournées et aux concerts traditionnels pour se livrer à la composition et donne au jazz une place grandissante dans sa vie personnelle. Depuis très longtemps déjà ses « dieux » s’appellent Art Tatum, Willie « The Lion » Smith et Cecil Taylor. Le swing est de longue date l’univers familier d’un pianiste de moins en moins « classique », qui s’adonne depuis 1955 à sa passion au sein de l’Austria All Stars. Il se produit en 1956 au Birdland de New York en compagnie de Phil Woods, Jimmy Cleveland et Seldon Powell et apparaît au festival de Newport. En 1960, il participe à la création d’un big band, l’Eurojazz Orchester, qui comptera Phil Woods, Herb Geller, Ron Carter et Mel Lewis parmi ses membres. Il joue du saxophone baryton dans le Vienna Jazz Workshop (1961), écrit pour Freddie Hubbard et Jay Jay Johnson, s’initie à la flûte et fonde à Vienne un concours international de jazz. Il effectue en Amérique latine une tournée où il alterne récitals classiques et soirées de jazz en trio. Au sein d’un même programme, il n’hésite pas à confronter les deux univers, ni à introduire les grandes œuvres du répertoire par des préludes imaginés dans l’instant, au grand scandale des traditionalistes de tous bords. Cet art de l’improvisation, il le pratique de plus en plus avec le groupe Amina et la percussionniste Ursula Anders. C’est pourquoi il crée en 1968 à Ossiach, en Carinthie, un concours international, Internationale Musikforum, qui est entièrement dédié à cet art. On peut l’entendre en duo avec Cecil Taylor, puis avec Chick Corea, avec lequel il se produit à Munich (1982) et au festival d’Antibes (1983). L’interprète de jazz, qui s’inscrit dans la lignée de Bud Powell avec une imagination vive et une très brillante technique, se fait encore entendre au Jazz Workshop Ruhr Festival. À Weissenbach am Attersee, petite ville lacustre du Salzkammergut, en Autriche, prend fin, le 27 janvier 2000, la très étrange odyssée de celui qui haïssait trop Vienne pour pouvoir s’en passer.

Pierre BRETON

GURU (1961-2010)

Le rappeur américain Guru a formé avec DJ Premier (de son vrai nom Christopher Edward Martin) le célèbre duo de hip-hop Gang Starr, pionnier de la fusion entre hip-hop et jazz. Avec sa voix rocailleuse et son élocution dénuée de la moindre inflexion, Guru racontait des histoires sans complaisance teintées d'une froide ironie.

Guru (de son vrai nom Keith Edward Elam) est né le 17 juillet 1961 à Boston. Le premier album de Gang Starr, *No More Mr. Nice Guy*, paraît en 1989 et comporte le morceau *Jazz Music*. Le réalisateur Spike Lee décide de faire appel au groupe ainsi qu'au quartette du saxophoniste Branford Marsalis pour composer une chanson de la bande originale du film *Mo' Better Blues* (1990) ; il en résulte le 33-tours *Jazz Thing*. Après *No More Mr. Nice Guy*, Gang Starr enregistre cinq autres albums : *Step in the Arena* (1991), *Daily Operation* (1992), *Hard to Earn* (1994), *Moment of Truth* (1998), leur meilleur succès de vente, et *The Ownerz* (2003). En solo, Guru publie *Jazzmatazz* (1993), album dans lequel il rape avec des jazzmen tels que Roy Ayers, Donald Byrd ou Branford Marsalis. Trois autres albums portant le même titre paraissent au cours des quatorze années suivantes (1995, 2000 et 2007). Guru meurt le 19 avril 2010, à New York.

E.U.

GUTHRIE WOODY (1912-1967)

Figure de proue du mouvement folk des années 1960, Woody Guthrie est avant tout un musicien de country, un authentique vagabond qui traîne la poussière de l'Oklahoma à ses bottes et qui sera très influencé par les chansons de Joe Hill. De son vrai nom Joel Emmanuel Haggland, Joe Hill – qui adoptera également le nom de Joseph Hillström – est un Suédois qui émigre aux États-Unis en 1901 ; trimardeur anarchiste et barde flamboyant, membre de l'organisation International Workers of the World (« Wobblies »), il a écrit des dizaines de chansons de protestation : ces *Chansons pour attiser les flammes du mécontentement*, faites de textes originaux greffés sur des mélodies folk connues de toute l'Amérique, étaient destinées à encourager luttes et grèves, jusque dans les prisons ! Devenu la cible des patrons, Joe Hill sera fusillé à Salt Lake City le 19 novembre 1915. Son œuvre a guidé toute la génération de folksingers à venir, au premier rang desquels Woody Guthrie.

Woodrow Wilson Guthrie, né le 14 juillet 1912 à Okemah (Oklahoma), est élevé par un père guitariste et banjoïste. Après une enfance marquée par d'innombrables tragédies (sa mère est internée, sa sœur meurt dans un incendie, son père fait faillite), Woody doit, dès l'adolescence, vivre de ses talents de multi-instrumentiste en faisant la manche, ainsi que de ses dessins, au coup de crayon très personnel, qu'il vend dans la rue. Il s'engage très jeune dans l'action politique et participe même depuis Tulsa à la marche sur Washington (inspirée par celle de Mussolini sur Rome), qui s'arrêtera en fait très vite à cause d'un ouragan. C'est d'ailleurs le terrible *dust bowl* qui ravage l'Oklahoma dans les années 1930 qui conduit Woody vers la Californie, celle des *Raisins de la colère*, où il arrive en 1937. Il y retrouve nombre de ses compatriotes trimant dans une économie fruitière qui fait de l'exploitation des travailleurs migrants l'axe essentiel de sa prospérité. Woody Guthrie s'installe alors au cœur des luttes sociales, s'opposant avec sa guitare – sur laquelle figurera l'inscription « *This machine kills fascists* » (« Cette machine tue les fascistes ») – et ses chansons aux milices des fruitiers ou à la complaisance des policiers de l'État californien. Il gagne très vite une réputation de redoutable agitateur qui lui vaut nombre de démêlés avec la police et la justice. Mais ses chansons protestataires attirent aussi l'attention des auditeurs de country music et des folkloristes new-yorkais.

Après de nombreuses péripéties, parmi lesquelles une commande de l'État fédéral pour vanter la construction des grands barrages de l'Ouest, le label Capitol offre à Woody Guthrie un contrat d'enregistrement exclusif. Au lieu de l'accepter, il quitte la Californie en 1939 et part s'installer à New York ; Capitol se rabattra sur son cousin et partenaire Jack Guthrie (1915-1948), qui deviendra une vedette de la country music. À New York, Woody Guthrie enregistre pour la Bibliothèque du Congrès ainsi que pour le label Folkways du producteur Moses Asch. Il participe en 1941, en compagnie de Pete Seeger, à la création des Almanac Singers, un groupe folk dont le but est de militer en chantant l'actualité sociale et politique des États-Unis. Mais l'anarchisme et l'individualisme de Guthrie lui font quitter très tôt ses compagnons, trop embrigadés à ses yeux dans le Parti communiste américain. Woody devient progressivement un des favoris de Greenwich Village. Le folklore protestataire de Woody Guthrie ainsi que ses interprétations très personnelles de thèmes traditionnels exerceront une influence majeure sur tous les futurs protest singers, de Dave Van Ronk à Bob

Dylan en passant par Joan Baez, Bruce Springsteen ou Jack Elliott. Malheureusement, une maladie héréditaire (la chorée de Huntington, qui avait emporté sa mère) l'empêche de jouir de son aura et c'est cloué sur un lit d'hôpital, totalement paralysé, qu'il recevra les hommages de ses adeptes, Dylan en tête. Il meurt à Queens (New York) le 3 octobre 1967. Son fils Arlo perpétuera un moment son œuvre ; il apparaît notamment comme acteur dans le film *Alice's Restaurant* (1969) d'Arthur Penn.

La musique de Woody Guthrie, brute, sans fioritures, presque trop dépouillée, est souvent transcendée par ses textes puissants, qui reflètent son tempérament généreux et qui pour certains demeurent des sommets de la chanson américaine – *This Land Is Your Land, Pastures of Plenty, Do-Re-Mi, Hard Travelin'*... –, repris jusqu'à aujourd'hui par quantité de folksingers et de musiciens de country.

Son autobiographie *Bound for Glory* (1943) est passionnante mais contestée par nombre de ceux qui l'ont connu. *Woody Guthrie. The Asch Recordings, Vol. 1-4* (Smithsonian / Folkways 40112) regroupe en quatre CD, accompagnés de livrets copieux et informatifs, l'essentiel de l'œuvre protestataire de Woody Guthrie.

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

Écrits de Woody Guthrie

Bound for Glory, E. P. Dutton & Co., New York, 1943, trad. franç. *En route pour la gloire*, Albin Michel, Paris, 2000 ; *Seeds of Man : an Experience Lived and Dreamed*, W. Doerflinger éd., E. P. Dutton & Co., 1976 ; *Pastures of Plenty, a Self-Portrait : the Unpublished Writings of an American Folk Hero*, D. Marsh et H. Leventhal éd., Harper Collins, New York, 1990.

Études

W. Hampton, *Guerilla Minstrels : John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie and Bob Dylan*, The University of Tennessee Press, Knoxville (Tennessee), 1986
J. Klein, *Woody Guthrie : a Life*, Alfred Knopf, New York, 1980
H. Yurchenco, *A Mighty Hard Road : the Woody Guthrie Story*, McGraw-Hill, New York, 1970.

GUY BUDDY (1936-)

Buddy Guy, qui apparaît aujourd’hui comme un des maîtres du blues-rock et un des modèles pour les nombreux guitaristes de ce courant, a mené en fait une carrière de bluesman riche et complexe.

George Guy naît le 30 juillet 1936 à Lettsworth, en Louisiane. Il fait ses classes avec l’orchestre de Raful Neal (le père de Kenny Neal, un bluesman important de la scène contemporaine), dans le style local très terrien. Il est alors fortement marqué par le jeu de guitare de Guitar Slim, un musicien dont les disques exerceront une grande influence au début des années 1950. En 1957, Buddy Guy gagne Chicago et se lie avec Magic Sam et Otis Rush, jeunes innovateurs qui créent ce que la critique appellera le *West Side sound*, mélange du rythme et de la tension du Chicago blues à la Muddy Waters avec de nombreux éléments du gospel ainsi qu’avec le jeu de guitare texano-californien des T-Bone Walker ou B. B. King. Ce style répond de toute évidence à l’attente des jeunes Noirs, qui ne se retrouvent plus dans le blues traditionnel et qui se tourneront bientôt vers la soul, que le *West Side sound* préfigure d’ailleurs. Buddy Guy réussit à créer en quelques secondes une atmosphère tendue avec un chant théâtral et dramatique, ponctué de solos de guitare virtuoses et très expressifs sur une rythmique oppressante.

Grâce à Willie Dixon, Buddy Guy enregistre dès 1958 les premiers titres d’une série de chefs-d’œuvre du blues moderne. Il participe aussi à d’innombrables séances d’enregistrement avec le gotha du Chicago blues des années 1960, les marquant de ses solos flamboyants. Il s’associe avec l’harmoniciste Junior Wells, achète un club qui porte son nom et effectue à partir de 1965 de nombreuses tournées dans le monde, dont une, notamment, en première partie des Rolling Stones. C’est à cette époque qu’il grave pour le label Vanguard trois albums – *A Man and the Blues* (1968), *This Is Buddy Guy* (live, 1968) et *Hold that Plane* (1970) –, chefs-d’œuvre de verve, d’inspiration, de puissance et de feeling qui influenceront considérablement les guitaristes à venir, en particulier Stevie Ray Vaughan et Eric Clapton.

Buddy Guy traverse ensuite des années de doute. Salué par les amateurs européens de blues comme une légende vivante, jouant dans des festivals et de grandes salles de concert mais sans contrat d’enregistrement, sans revenus financiers importants, Buddy Guy devient amer et sans illusions. Lui qui a tant influencé les guitaristes de rock américains et britanniques se trouve sur le bord de la route alors qu’eux sont des superstars. Lorsqu’un nouveau « blues revival » pointe à la fin des années 1980, Buddy Guy décide d’adopter le style rock de ses émules et devient un « guitar hero » parmi eux. Ce qui lui apportera enfin la célébrité et les revenus financiers souhaités mais altérera sensiblement son style : ses disques des années 1990 et 2000 ne rappellent plus qu’à de brefs moments la splendeur de l’œuvre passée.

The Complete Vanguard Recordings (Vanguard) rassemble en trois CD ses trois superbes albums Vanguard. *The Complete JSP Recordings 1979-82* (JSP) constitue, en trois CD, l’intégrale des enregistrements plus tardifs, entre Chicago blues et superstar du rock. *Sweet Tea* (B.M.G. /Silvertone / Jive), album enregistré en 2000 dans un contexte a priori étrange de Delta blues, permet néanmoins à Buddy Guy de retrouver l’inspiration.

GYROWETZ ADALBERT (1763-1850)

Né à Budweis en Bohême, Gyrowetz compte parmi les principaux compositeurs tchèques de son temps qui, ayant dû s'expatrier, choisirent Vienne comme port d'attache. Arrivé dans la capitale des Habsbourg vers 1785, il y fait connaissance de Mozart (dont il parle avec émotion dans son autobiographie) et de Haydn. Il voyage ensuite en Italie, où il rencontre Goethe, puis en France (où il a la surprise de découvrir une de ses symphonies imprimée sous le nom de Haydn) et à Londres (où en 1792 il participe avec Haydn aux concerts Salomon). De retour sur le continent, il y occupe divers postes officiels dont, de 1804 à 1831, celui de compositeur et de maître de chapelle du théâtre de la Cour à Vienne. C'est dans cette ville qu'il meurt, après avoir donné son dernier concert en 1844 et publié en 1848 une très intéressante autobiographie.

Ses premières œuvres sont surtout instrumentales, les dernières en grande majorité pour la scène. Alfred Einstein tenta d'en dresser la liste complète, mais cette tâche, restée inachevée, est sans doute impossible à mener à bien, en raison de l'étendue de la production de Gyrowetz et des incertitudes qui l'entourent. On doit à Gyrowetz une quarantaine de symphonies, des quatuors et des quintettes, des messes dont certaines composées pour le prince Paul Esterhazy, des opéras comme *Agnès Sorel* (1806), *L'Oculiste* (*Der Augenarzt,* 1811) et *Robert ou la Mise à l'épreuve* (*Robert, oder die Prüfung,* 1813), des ballets, des chœurs, etc. *Le Chant d'adieu* (*Abschiedslied*), qu'on crut longtemps avoir été composé par Joseph

Haydn lors de son premier départ pour Londres en 1790, est en réalité de Gyrowetz.

Marc VIGNAL

HAAS MONIQUE (1909-1987)

Le grand-père de Monique Haas était natif du Palatinat, mais c’est dans une famille française qu’elle voit le jour, à Paris, le 20 octobre 1909. Attirée très tôt par la musique, elle fait ses études au Conservatoire national supérieur de Paris, où elle est l’élève de Lazare-Lévy (piano), Charles Tournemire (musique de chambre), Maurice Emmanuel (histoire de la musique) et Suzanne Demarquez (harmonie). Nantie d’un premier prix de piano, elle continue à travailler, en privé, avec Robert Casadesus et Rudolf Serkin. Le violoniste et compositeur roumain Georges Enesco lui révèle les secrets de l’accompagnement et de la musique de chambre et c’est avec lui qu’elle fait ses débuts à Paris, en 1928. Sa carrière se développe assez rapidement, seule ou en sonate (avec Enesco ou avec le violoncelliste Pierre Fournier). Elle épouse le compositeur d’origine roumaine Marcel Mihalovici (1898 - 1985) et évolue dans un milieu fréquenté par de nombreux jeunes compositeurs étrangers (Bohuslav Martinů, Alexandre Tansman, Conrad Beck...). Elle cesse toute activité pendant la guerre et sa carrière prend son véritable essor international dans les années 1950, notamment en Allemagne, où elle est considérée, après la disparition de Walter Gieseking, comme l’interprète privilégiée de la musique de Debussy et de Ravel.

Son répertoire consacre une large place à la musique du xx^{e} siècle, tant du côté des « classiques », Debussy et Ravel – dont son enregistrement de l’intégrale de l’œuvre pour piano, réalisé à la fin des années 1960 et au début des années 1970, fera alors autorité –, que des nouveaux compositeurs de l’époque – Igor

Stravinski, Paul Hindemith, Karl Amadeus Hartmann, Darius Milhaud Olivier Messiaen, Pierre Boulez ou Mihalovici. En 1968, elle est nommée professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, fonction qu’elle exerce pendant un an, se consacrant par la suite à un enseignement privé alors que sa santé ne lui permet plus de poursuivre sa carrière Elle meurt à Paris le 9 juin 1987.

Milhaud lui a dédié sa *Deuxième Sonate pour piano* (1950), Florent Schmitt son cycle *Enfants* (1941), Mihalovici sa *Toccata pour piano et orchestre* (créée en 1939 sous la direction de Charles Münch), ses *Ricercari* (1945) et sa *Sonate pour piano* (1970). Elle a en outre créé la plupart des œuvres pour piano de son mari. La solidité de son jeu, son sens naturel de la construction et des ressources sonores du piano, son sens du rythme la prédisposaient à servir davantage le répertoire du xx^{e} siècle que Mozart ou les romantiques. Sa vision de la musique de Debussy et de Ravel était empreinte d’une rigueur qui s’affirmera plus tard sous les doigts des pianistes français de la jeune génération (Michel Beroff, Jean-Philippe Collard, Pascal Rogé...).

Alain PÂRIS

HAAS PAVEL (1899-1944)

Né le 6 juin 1899 à Brno (alors Brünn, capitale de la province de Moravie au sein de l'Empire austro-hongrois) d'un père tchèque d'origine juive et d'une mère russe (née Epstein), Pavel Haas passe l'essentiel de sa courte carrière dans sa ville natale. Il fréquente l'école allemande mais achève ses études dans une institution tchèque. Il apprend le piano et compose ses premières esquisses dès l'âge de treize ans. En 1917, il doit revêtir l'uniforme autrichien et n'entreprend des études musicales qu'en 1919, lorsqu'il s'inscrit au conservatoire de Brno dans les classes de Jan Kunc et de Vilém Petrželka. D'octobre 1921 à juin 1922, il suit les cours de Leoš Janáček afin d'obtenir sa maîtrise. L'influence de l'auteur de *Jenůfa* est profonde sur ce jeune créateur, qui a d'abord été sous l'emprise du postromantisme allemand, de Brahms au premier Schönberg, de Mahler à Richard Strauss. Il désigne comme son opus 1 un cycle de *Six Mélodies dans le ton populaire*, pour soprano et piano, qui puise dans le folklore morave l'essentiel de son inspiration. Il ne donnera de numéros d'opus qu'à dix-huit des cinquante ouvrages qu'il entreprend (et laisse souvent inachevés) entre 1922 et sa déportation en 1941. Jusqu'en 1935, date de son mariage, il est associé aux affaires de son père. Il s'essaie dans tous les genres musicaux et compose le premier de ses trois *Quatuors à cordes* op. 3 (1920), *Scherzo triste* (*Zesmutnělě Scherzo*) op. 5 (1921), pour orchestre, sous le coup d'un chagrin d'amour, *Fata Morgana*, pour quintette à vent, avec ténor solo (1923), le *Quatuor à cordes n^o 2* op. 7 « Zopičíh hor » (« Des montagnes du singe », surnom d'un massif tchéco-morave, 1925), dont le final, « Divá noc » (« Une nuit sauvage ») spécifie le renfort ad libitum d'un *jazz-band*. Fortement influencé par son oncle maternel, l'acteur et metteur en scène viennois Michael Epstein, il écrit pour la scène, le cinéma et la radio naissante, ainsi la musique du film populaire *Život je pes* (« Une vie de chien », 1933), dont son frère Hugo est un des acteurs. En 1935, il épouse un médecin, Soňia Jacobsonová, et consacre désormais l'essentiel de son temps à la composition. Il achève alors la tragi-comédie *Šarlatán* op. 14 (« Le Charlatan », 1936, créée à Brno le 2 avril 1938), d'où il tire une intéressante suite d'orchestre. Suivent le *Quatuor n^o 3* op. 15, déjà marqué en son mouvement lent central par les événements politiques (accords de Munich), citant le fameux choral de saint Wenceslas (Svaty Václave), et qui s'achève par un appel à la résistance en son final, variations fuguées et choral (motif emprunté au chant révolutionnaire hussite devenu un hymne des Sokols (faucons, en français), association patriotique de gymnastes fondée en 1862, qu'avait déjà saluée Janáček par les fanfares de sa *Sinfonietta*, en 1926), la *Suite pour hautbois et piano* et les éléments d'une *Symphonie* en trois mouvements (5 août 1940-22 octobre 1941), travail qui sera interrompu par son transfert au camp de Terezín. La partition sera achevée par Zdeněk Zouhar en 1994.

Il arrive seul au camp, ayant pu faire croire à son divorce, subterfuge qui sauve de la mort sa femme et sa fille, ainsi que son neveu, le fils d'Hugo, parti pour Hollywood. Sous la pression de ses coreligionnaires présents, en particulier de Viktor Ullmann, il continue à composer : chœurs pour voix d'hommes sur des textes hébraïques et d'auteurs juifs (*Al S'fod*) ; *Étude* pour orchestre à cordes (1943, donnée sous la direction de Karel Ančerl en août 1944) ; *Quatre Chants sur des poèmes chinois*, que crée la jeune basse Karel Bermann (1944). Les manuscrits de *Variations*, pour piano et orchestre à cordes, ainsi qu'un cycle de trois mélodies, *L'Avent*, pour mezzo-soprano, ténor et quintette instrumental seront ultérieurement retrouvés. Haas fait partie du dernier convoi partant de Terezín, le 16 octobre 1944, et, le lendemain, dès son arrivée à Auschwitz, il passe à la chambre à gaz comme Hans Krása et nombre de musiciens juifs détenus à Terezín.

Pierre-É. BARBIER

HÁBA ALOIS (1893-1973)

Le compositeur tchèque Alois Hába naît le 21 juin 1893 à Vizovice, en Moravie orientale (Valachie). Il devient instituteur, selon une vieille tradition familiale, après deux ans d'étude à l'École normale de Kroměříž. Pour son premier poste, il est nommé à Bílovice, près de Uherské Hradiště, toujours en Moravie. Il décide de poursuivre des études musicales et devient élève de Vítězslav Novák au Conservatoire de Prague (1914-1915), puis il se rend à Berlin (1918-1922) pour étudier auprès de Franz Schreker.

À son retour, à l'exemple de son aîné et compatriote Leoš Janáček, le jeune « cantor » s'intéresse à la chanson populaire de sa contrée natale. Il remarque que, pour renforcer l'expression, les chanteurs locaux modifient spontanément la hauteur des sons qu'ils émettent. Ces « ajustements » apparaissent comme des diminutions lorsqu'il s'agit de notes longues dans le registre piano – de l'ordre du comma (l'équivalent d'un neuvième de ton) jusqu'au sixième de ton –, et comme des augmentations – de l'ordre du comma – pour accentuer l'effet d'un cri, d'une brusque montée en intensité. S'appuyant au départ sur l'écriture tempérée, Hába invente une notation très précise pour indiquer ces ajouts expressifs. Il retrouve, au passage, la gamme chromatique intégrale en vingt-quatre demi-tons. L'étape suivante consiste à réaliser une palette sonore à l'évolution quasi continue par l'utilisation de micro-intervalles de quarts de ton, sans pour autant réaliser les grappes sonores (*clusters*), de demi-tons et quarts de ton que généralisera l'école polonaise des années 1950. Il expérimente de descendre jusqu'au douzième de ton dans l'écriture pour cordes. Si, sur ces instruments, une telle pratique ne demandait qu'un travail fastidieux et une éducation minutieuse de l'oreille, elle conduisit à élaborer des pianos spéciaux à doubles claviers pour pouvoir jouer sur ceux-ci en quarts de ton.

Considéré comme le « maître de l'expressionnisme bohême » dans les années 1920-1930, Hába semble avoir déçu ses partisans les plus fanatiques, qui attendaient de lui une œuvre capable de rivaliser avec l'école occidentale, essentiellement française (dans laquelle on rangeait à l'époque Martinů), et avec le sérialisme schönbergien. Ce révolutionnaire n'a cherché qu'à traduire au mieux la spontanéité de la chanson primitive et des musiques populaires jusqu'alors non notables. Il a ouvert la voie aux musiciens de l'époque qui cherchaient à déterminer l'origine technique des musiques traditionnelles, souvent extra-européennes (Inde, Bali, Mongolie). Il a offert une méthode pour tenter d'en analyser l'athématisme générique et la fluidité rythmique.

Resté au pays pendant toute sa carrière, Hába enseigne de 1924 à 1951 la composition (en micro-intervalles) à nombre d'élèves qui deviendront illustres, tels les chefs d'orchestre Karel Ančerl et Walter Süsskind, les compositeurs Václav Dobiáš, Jaroslav Ježek, Ervín Schulhoff... Cette carrière de pédagogue, qui se poursuivra pendant l'occupation allemande, puis soviétique, personnifie la tendance « asiatique » de la musique tchèque contemporaine. Il a écrit des ouvrages théoriques, dont *Bases harmoniques du système par quarts de ton* (Harmonické základy čttvrtónové soustavy, 1922), et il enseigna cette écriture à l'Académie de musique de Prague (A.M.U.) ; il fit construire des instruments pour pratiquer ces micro-intervalles : piano, clarinette, harmonium, trompette, guitare... Ses préoccupations anthroposophiques, liées à la pédagogie professée par Rudolf Steiner (1861-1925), sont consignées dans l'ouvrage *Réflexions sur la psychologie de la composition musicale, un nouvel ordre tonal et les fondements d'un nouveau style d'écriture* (*O psychologii tvöyřeni, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hubebního slohu*, 1925). La part ultrachromatique de sa théorie sur la composition moderne fut éditée en 1927, en allemand, chez Kistner u. Söhne, à Leipzig, sous le titre *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel- Tonsystems* (« Nouveau traité d'harmonie utilisant les systèmes tonals diatoniques, chromatiques, en quarts, tiers, sixièmes et douzièmes de tons »).

Son seul succès international fut la création de son opéra en quarts de ton *Matka* (*Die Mutter*, « La Mère »), op. 35, à Munich, en version allemande, le 17 mai 1931. La première tchèque, à Prague, devra attendre le 27 mai 1947. L'œuvre orchestrale de Hába, essentiellement chromatique (demi-tons), est peu abondante : fantaisie symphonique *Česta života* (*Le Chemin de la vie*, op. 46, 1933), immortalisée par Karel Ančerl, la *Valašská suita* (*Suite valaque*, op. 77, 1951), le *Concerto pour violon*, op. 83 (1954) et le *Concerto pour alto*, op. 86 (1955-1957). La musique instrumentale, particulièrement adaptée à l'utilisation de micro-intervalles, constitue la part la plus importante de sa production. Ses seize quatuors à cordes (1919-1967) illustrent l'assimilation progressive des différents principes d'une écriture usant d'une harmonie réellement nouvelle, du principe de non-répétition et d'une invention mélodique s'appuyant fréquemment sur le folklore morave, en particulier valaque. On peut distinguer trois phases de création. Une période (1919-1923) de pionnier voit la composition des cinq premiers ouvrages : *Premier Quatuor*, op. 4, en demi-tons, créé en 1921 par le Quatuor Haveman ; *Deuxième Quatuor*, op. 7, de 1920, le premier ouvrage écrit en quarts de ton, ceux-ci engendrant des harmonies si complexes qu'il est difficile d'en suivre les différentes *Nebenstimmen* (voix secondaires ou intermédiaires) ; *Troisième Quatuor*, op. 12, également en quarts de ton, créé par le Quatuor Amar au festival de Donaueschingen de 1923, le plus intéressant par son athématisme et le rôle de l'alto, qui impose la *Hauptstimme* (voix principale) ; les *Quatrième* et *Cinquième Quatuors*, op. 14 et 15, toujours en quarts de ton, poursuivant sur cette répartition des rôles, mais dont l'écriture tend à se linéariser par le jeu des violons aux chants intermédiaires en permanente mutation et imbrication. Après vingt-huit ans de silence, la deuxième période mène du *Sixième Quatuor* au triptyque des quatuors n° 7 à 9, en demi-tons (1950-1951), qui respecte les recommandations « culturelles » de l'époque soviétique visant à écrire en majeur des partitions claires et optimistes. Les trois derniers quatuors (1963-1967) ont en commun l'athématisme, le principe de non-répétition et le caractère de suite instrumentale d'une myriade de micromouvements enchaînés. Le *Quinzième Quatuor*, op. 95, est à la fois le plus court et le plus parfait sur le plan de la synthèse et de la rigueur de la forme – cinq épisodes enchaînés vif-lent-vif-lent-vif –, de la densité contrapuntique, de l'athématisme et de l'alternance détente-tension lancée par l'usage d'un quart de ton soustractif ou additionnel. Le *Seizième* (et dernier) *Quatuor*, op. 98, commande de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.), date de 1967. Il se présente encore comme une suite instrumentale et utilise des micro-intervalles de minoration/majoration d'un cinquième de ton. Il fait ainsi défiler huit « tempéraments » : *calmo, con affezione, indeciso, duramente, sognando, con concentrazione, fermamente, allegramente*.

Hába écrivit quatre nonettes (quatre instruments à cordes, cinq vents), formation instrumentale dont l'initiateur semble avoir été Louis Spohr (1784-1859) : *n° 1*, op. 40 (1931), en douzièmes de tons ; *n° 2*, op. 41 (1932), en septièmes de tons ; *n° 3*, op. 82

(1953) ; *n° 4*, op. 94 (1962-1971). Ce dernier nonette forme comme le testament musical de cet avant-gardiste tranquille, qui a proposé un moyen précis de faire cohabiter voix et instruments dans leur registre le plus naturel sans les contraintes de l'écriture tempérée. Alois Hába meurt à Prague, le 18 novembre 1973, respecté mais incompris.

Pierre-É. BARBIER

HABENECK FRANÇOIS ANTOINE (1781-1849)

Violoniste et chef d'orchestre français né à Mézières, Habeneck a comme père un musicien de Mannheim qui s'est mis au service de l'armée française. Premier prix du Conservatoire de Paris en 1804, membre des orchestres de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, il dirige de 1806 à 1815 les Concerts français patronnés par le Conservatoire (il se hasarde à y programmer du Beethoven), puis, dès sa fondation en 1828, la Société des concerts du Conservatoire, qu'il inaugure avec la *Symphonie héroïque*. En quatre ans (1828-1831), il donne la première audition intégrale parisienne des neuf *Symphonies* de Beethoven et, jusqu'en 1848, il contribuera largement, par des exécutions fréquentes, à les imposer dans l'esprit du public. Directeur puis chef d'orchestre à l'Opéra (1821-1846), il fut aussi inspecteur et professeur de violon (1825-1848) au Conservatoire. On lui doit, pour cet instrument, une méthode et quelques compositions dont deux concertos.

Marc VIGNAL

HADEN CHARLIE (1937-)

Le jazzman américain Charlie Haden est l'un des premiers contrebassistes à s'être lancé dans l'aventure du free jazz et il a exercé une influence considérable sur l'évolution de ce courant musical.

Charlie Haden. *Indissociable de la mouvance du free jazz, l'Américain Charlie Haden a contribué à donner ses lettres de noblesse à la contrebasse, associant au rôle purement rythmique de cet instrument un aspect mélodique.*

Dès l'âge de deux ans, le jeune Charles Edward Haden, né le 6 août 1937 à Shenandoah, dans l'Iowa, chante avec le groupe familial de hillbilly et de country ; ultérieurement, il y tiendra le piano. Il s'initie à la contrebasse à partir de quatorze ans. Il quitte sa région

Copyrighted material

natale pour s'installer à Los Angeles, où il se produit aux côtés d'Art Pepper (1957), de Paul Bley (1957-1959) et d'Hampton Hawes (1958-1959). Il rejoint ensuite Ornette Coleman, qu'il a connu dans l'ensemble de Paul Bley ; au sein du quartette de Coleman, il va enregistrer les célèbres albums *The Shape of Jazz to Come* (1959), *Change of the Century* (1959) et *This is Our Music* (1960), qui annoncent le contestataire album *Free Jazz* (1960).

Haden quitte la formation de Coleman à la fin de 1960, mais les deux artistes continueront à se produire ensemble pendant plusieurs décennies. Haden travaillera également au sein d'autres formations, au premier rang desquelles, de 1967 à 1975, le trio (avec le batteur Paul Motian) et le quartette (avec Motian et le saxophoniste Dewey Redman) du pianiste Keith Jarrett. En 1969, il fonde, avec des musiciens issus du bop aussi bien que du free jazz, son premier Liberation Music Orchestra, qu'il reformera en 1982, puis en 1990. Le groupe interprète des arrangements, réalisés par Carla Bley, de chants des combattants républicains espagnols et des révolutionnaires latino-américains, ainsi que ses propres œuvres originales (comme *Song For Chè*, composée par Haden).

En 1976, avec Don Cherry, Dewey Redman et Ed Blackwell – qui avaient tous trois occasionnellement appartenu aux formations d'Ornette Coleman –, Charlie Haden constitue le groupe Old and New Dreams, destiné à interpréter essentiellement des pièces du saxophoniste. Influencé par le contrebassiste bop Wilbur Ware, Haden a développé un style qui n'est qu'en apparence simple, marqué par un rythme swinguant et des variations rythmiques incisives, caractérisé par de talentueux solos mélodiques ainsi que par une grande sensibilité harmonique. À la fin des années 1980 et durant les années 1990, Haden dirige son propre quartette, le Quartet West, avec lequel il explore divers courants des musiques populaires américaines (*In Angel City*, 1988 ; *Haunted Heart*, 1991 ; *Always Say Goodbye*, 1993 ; *Now is the Hour*, 1995 ; *The Art of the Song*, 1999). Au cours des années 2000, le contrebassiste collabore avec de nombreux artistes : Enrico Pieranunzi et Paul Motian pour l'album *Special Encounter* (2005), Antonio Forcione pour *Heartplay* (2006), Keith Jarrett pour *Jasmine* (2010) ou encore Hank Jones pour *Come Sunday* (2012). Après avoir collaboré une dernière fois avec son acolyte Keith Jarrett pour l'album *Last Dance* (2014), Charlie Haden meurt le 11 juillet 2014 à l'âge de soixante-seize ans.

E.U.

HADLEY JERRY (1952-2007)

L’Américain Jerry Hadley mit sa voix de ténor lyrique ainsi que ses talents dramatiques au service de l’opéra et de l’opérette, mais aussi de la comédie musicale.

Né le 16 juin 1952 à Manlius (Illinois), Jerry Hadley étudie le chant à l’université de l’Illinois, puis avec Thomas LoMonaco, à New York. Il fait ses débuts professionnels en 1978, au Lake George Opera de Saratoga Springs (État de New York), incarnant Lyonel (*Martha* de Friedrich Flotow). De 1979 à 1989, il appartient à la compagnie du New York City Opera (où il débute dans le rôle d’Arturo de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti) ; il y incarne notamment Pinkerton (*Madama Butterfly* de Puccini), Rodolfo (*La Bohème* de Puccini), les rôles-titres de *Werther* de Massenet et de *Faust* de Gounod. Il fait ses débuts à la Staasoper de Vienne en 1982 (Nemorino, *L’Elisir d’amore* de Donizetti), au festival de Glyndebourne en 1984 (Idamante, *Idomeneo* de Mozart), au Covent Garden de Londres en 1984 (Fenton, *Falstaff* de Verdi), Le 7 mars 1987, il débute au Metropolitan Opera de New York (Des Grieux, *Manon* de Massenet), où il se produira de façon régulière jusqu’en 2002. Il y incarne Lenski (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), le Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi), Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart), Don Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart), Alfredo (*La traviata* de Verdi), Tamino (*La Flûte enchantée* de Mozart), Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Nemorino, Tom Rakewell (*The Rake’s Progress* de Stravinski), Sam Polk (*Susannah* de Carlisle Floyd). Il y incarne Jay Gatsby lors de la création de *The Great Gatsby* de John Harbison, le 20 décembre 1999. Le Lyric Opera de

Chicago lui ouvre ses portes en 1986 ; avant de quitter cette institution en 2005, Hadley y interprétera onze premiers rôles, parmi lesquels celui de Camille de Rosillon dans *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár et celui de Luigi lors de la création, le 11 décembre 2004, de *A Wedding* de William Bolcom.

Jerry Hadley a enregistré des comédies musicales – parmi lesquelles *Show Boat* de Jerome Kern et *Candide* de Leonard Bernstein – et a participé à la création du *Liverpool Oratorio* de Paul McCartney, le 28 juin 1991, aux côtés de Kiri Te Kanawa, de Sally Burgess et de Willard White.

Jerry Hadley donne ses dernières représentations à Brisbane, en Australie, en mai 2007, dans le rôle de Pinkerton. Dépressif, il tente de mettre fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête le 10 juillet 2007. Il succombera à ses blessures le 18 juillet 2007, à l'hôpital de Poughkeepsie (État de New York).

Jerry Hadley a été considéré comme l'un des meilleurs ténors de sa génération. Au concert, il excellait dans *Le Messie* de Haendel, *Elijah* de Mendelssohn et le *War Requiem* de Britten.

E.U.

HAEFLIGER ERNST (1919-2007)

Avec un naturel dont il y a peu d'exemples, le Suisse Ernst Haefliger pouvait passer de l'Église à l'opéra et à la salle de concert sans rien perdre de cette grâce et de cette retenue dans l'expression qui ont fait de lui, dans son répertoire d'élection, l'un des plus parfaits ténors de sa génération.

Ernst Haefliger (souvent orthographié Häfliger dans les pays germaniques et anglo-saxons) naît à Davos, dans les Grisons (Suisse), le 6 juillet 1919. Il se destine tout d'abord à une carrière dans l'enseignement. C'est au séminaire de Wettingen, dans le canton d'Aargau, qu'il aborde le violon et le chant. Il travaille sa voix au Conservatoire de Zurich, puis à Vienne – avec Julius Patzak – et à Prague – avec Fernando Carpi. Il fait ses débuts à Zurich en 1942, comme Évangéliste de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach. Ernst Haefliger se fait très vite une spécialité de cet emploi qui exige à la fois sens dramatique et sobriété de style. Karl Richter et Eugen Jochum ne voudront pas d'autre narrateur pour la *Passion selon saint Matthieu*, dont les enregistrements ont, à des titres divers, marqué l'histoire du disque avant la redécouverte de l'esthétique baroque. Familier des cantates de Bach, sous la direction de Günther Ramin ou de Karl Richter, Ernst Haefliger y côtoie des musiciens accomplis comme Hermann Prey, Evelyn Lear, Agnes Giebel, Walter Berry ou Marga Höffgen. Du même compositeur, il nous laisse un enthousiasmant *Magnificat* où il est en compagnie de Maria Stader, Herta Töpper et Dietrich Fischer-Dieskau, avec le toujours fidèle Karl Richter.

Recruté par l’Opéra de Zurich (1943-1952), Ernst Haefliger commence à se faire un nom. Ses débuts au festival de Salzbourg, en 1949, lui offrent le modeste rôle du Premier Homme d’armes dans *La Flûte enchantée* – dirigée par Wilhelm Furtwängler –, prélude à l’une des plus brillantes carrières de mozartien qui soit, mais aussi celui de Tiresias lors de la création d’*Antigonae* de Carl Orff, sous la direction de Ferenc Fricsay. De 1952 à 1974, il appartient à la troupe de la Städtische Oper de Berlin (Deutsche Oper à partir de 1961), et y parcourt l’éventail complet des rôles de ténor lyrique : Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart), Pelléas (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Jeník (*La Fiancée vendue* de Smetana), Froh (*L’Or du Rhin* de Wagner), Kalaf (*Turandot* de Busoni) et le rôle-titre de *Palestrina* de Hans Pfitzner, un des rôles favoris de son maître Patzak, et qui demeure une de ses plus grandes incarnations. Il devient l’un des solistes préférés de Ferenc Fricsay, qui le sollicite régulièrement pour ses enregistrements lyriques : *Don Giovanni* (Don Ottavio), *La Flûte enchantée* (Tamino), *L’Enlèvement au sérail* (Belmonte), *Fidelio* (Florestan, un rôle qu’il n’interprétera jamais sur scène), avec de prestigieuses distributions où l’on retrouve Dietrich Fischer-Dieskau, Sena Jurinac, Maria Stader, Irmgard Seefried, Lisa Otto, Rita Streich, Joseph Greindl... Le festival de Glyndebourne l’invite en 1956 pour incarner un Belmonte d’anthologie, qu’il reprend l’année suivante, où il chante aussi Tamino. Le festival de Salzbourg lui offre Idamante (*Idomeneo* de Mozart) sous la direction de Ferenc Fricsay en 1961 et de Peter Maag en 1962, aux côtés de Waldemar Kmentt (Idomeneo), Pilar Lorengar (Ilia) et Elisabeth Grümmer (Elettra).

La musique religieuse – de Haendel, Haydn, Rossini mais aussi de Bruckner, sans oublier un superbe *Requiem* de Dvorák dirigé par

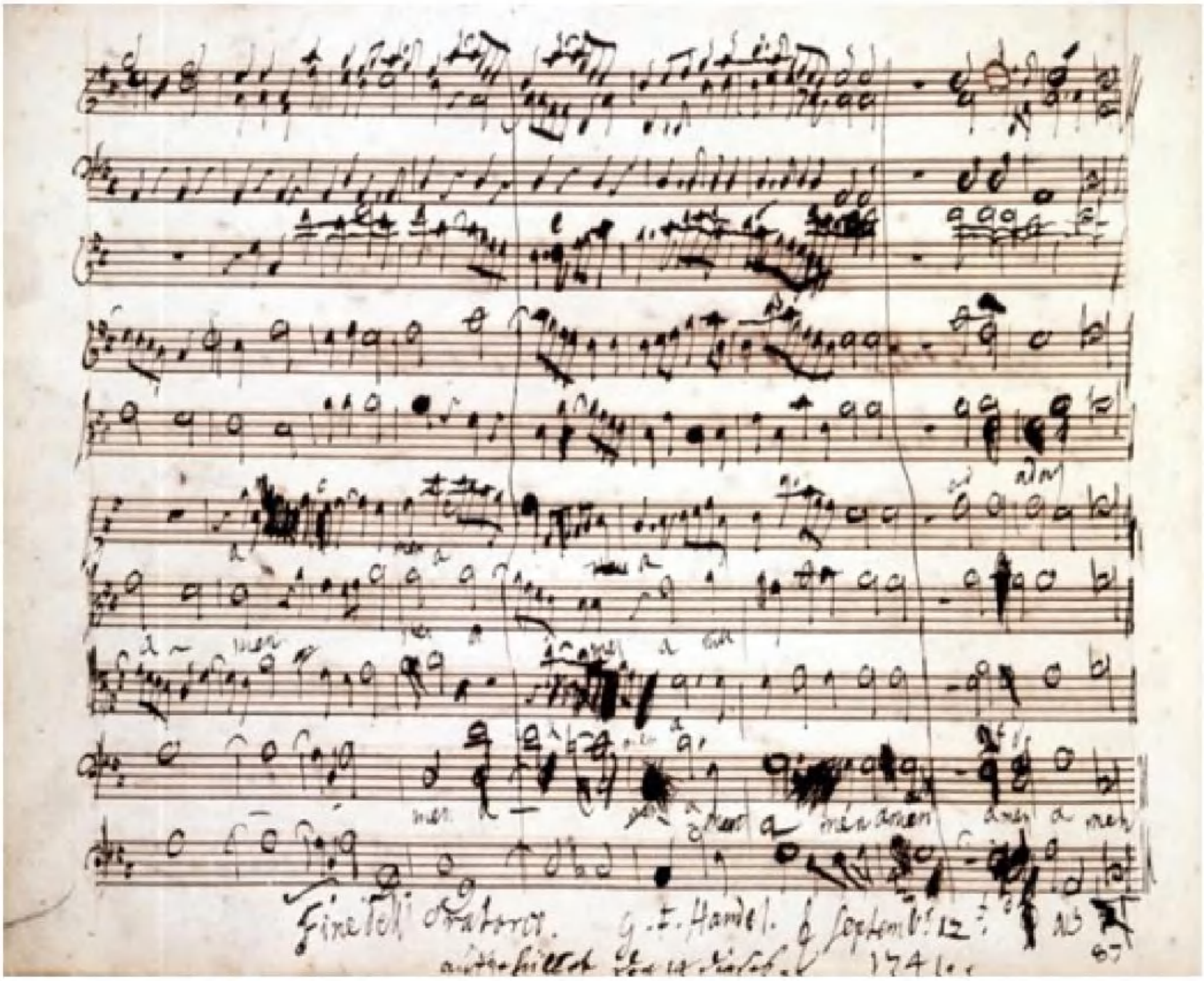
Karel Ancerl – reste son univers naturel. Vaillance de l’attaque, pureté du legato et saveur du timbre, qui le placent parmi l’élite du chant de son époque, lui permettent de s’imposer tout autant dans le domaine symphonique. Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan et Fenrenc Fricsay le réclament pour de prestigieuses *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Sous leur direction ainsi que sous celle de Bruno Walter, d’Eugen Jochum, de Rafael Kubelík et de Pierre Boulez, Erust Haefliger se met au service de Bartók (*Le Château de Barbe-Bleue*), Janǎcek (*Journal d’un disparu, Messe glagolitique*), Mahler (*Das Klagende Lied, Le Chant de la Terre*), Kodály (*Psalmus hungaricus*), Stravinski (*Œdipus rex*)... Il participe avec le même investissement personnel à la première audition de partitions contemporaines : les oratorios *Le Vin herbé* (1942), *In terra pax* (1945) et *Golgotha* (1949) de son compatriote Frank Martin, *Sechs Lieder* de Paul Hindemith (1964), *Zweihunderttausend Taler* (1969) de Boris Blacher, *Quatre Poèmes de Gérard de Nerval* d’Edison Denisov (1989). Émouvant et subtil chanteur de lieder, Ernst Haefliger a heureusement confié au disque les grands cycles schubertiens : *La Belle Meunière* avec Erik Werba, *Le Voyage d’hiver* et *Le Chant du cygne* avec le pianofortiste Jörg Ewald Dähler. Il se produira en récital, accompagné par son fils Andreas Haefliger, jusqu’en 1995. Professeur de chant au Conservatoire de Munich de 1971 à 1988, il donne de nombreuses master classes à Zurich, à Marlboro, au Japon... Il a publié *Die Singstimme* (Hallwag, Berne, 1983, nouvelle édition *Die Kunst des Gesangs* – « L’Art du chant » –, Schott, Mayence, 2000). Ernst Haefliger meurt dans sa ville natale le 17 mars 2007.

Pierre BRETON

HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)

Introduction

Longtemps, Haendel est resté l'homme d'une seule œuvre. Prodigieusement populaire dans les pays anglo-saxons, *Messiah* – *Le Messie* – était peu connu, et moins apprécié encore, des Français. Le compositeur souffrait d'avoir été l'exact contemporain de Jean-Sébastien Bach, que les commentateurs présentaient dans sa double gloire de musicien spirituel et de savant chercheur, créateur d'une musique « pure ». Avec le renouveau d'intérêt qui entoure aujourd'hui la culture « baroque » apparaît enfin la grandeur d'une œuvre qui, donnée en concert ou enregistrée, sort de l'ombre et reçoit un accueil enthousiaste. Pourtant, un public féru d'interprétations nouvelles et de virtuosité ne distingue pas toujours ce qui sépare ce musicien de la grande famille des compositeurs d'opéras qui peuplent les corridors de l'histoire du XVIII^e siècle.



Le Messie, Georg Friedrich Haendel. *Dernière page, avec l'Amen final, de la partition autographe de l'oratorio Le Messie, de Georg Friedrich Haendel. Cette page porte, après la signature G. F. Handel, la date du 8 septembre 1741.*

Un constat s’impose : Haendel vit sa musique de façon exceptionnelle. Son art est pour lui tout à la fois le but de sa vie et le moyen de satisfaire un appétit de gloire presque sans limite. Compositeur hors normes, il est aussi un aventurier dont la carrière se mesure en terme de succès et d’échecs matériels. Un étrange parcours coupé de brusques ruptures fera de ce jeune Allemand le grand maître de l’opéra italien, puis le champion d’un oratorio auquel il donnera une forme neuve.

• Jeunesse d’un héros

Copyrighted material

L’Europe du XVIII^e siècle ne se soucie guère de l’orthographe des noms propres, surtout lorsqu’il s’agit de noms étrangers, dont chacun donne une transcription phonétique approximative. Italie, Allemagne ou Angleterre, nous connaissons une douzaine de graphies différentes des noms et prénoms du musicien ; si chacune d’elles a sa logique, son emploi est le plus souvent un fait de hasard. Nous avons choisi de donner à Haendel l’orthographe qu’avait retenue le plus célèbre de ses biographes français, Romain Rolland

Georg Friedrich Haendel naît à Halle, le 23 février 1685. Un grand-père pasteur, un père barbier-chirurgien de quelque renom, rien dans la tradition familiale ne prédispose le jeune garçon à devenir musicien. On connaît la légende : un enfant prodige joue du clavecin en cachette de son père, se rend clandestinement au palais, se fait entendre d’un prince ami des arts dont l’intervention personnelle viendra à bout des réticences paternelles. Si les détails sont fortement romancés, le fond reste exact : c’est en forçant le destin que le jeune Georg Friedrich parvient à entrer en musique. L’organiste de la Marienkirche de Halle, Friedrich Wilhelm Zachow, l’initie à la science du contrepoint et lui fait connaître la discipline austère de la musique d’église telle qu’on la pratique en Allemagne du Nord.

Le métier de musicien d’église ne suffit pas à ce jeune homme plein d’ambition. Abandonnant une carrière à laquelle Jean-Sébastien Bach restera fidèle jusqu’à son dernier jour, Haendel déserte Halle pour Hambourg, échangeant la sécurité d’une ville de province fermée sur elle-même pour le mouvement d’une métropole, première ville d’Allemagne à s’être donné une salle d’opéra. Deuxième violon au Theater auf dem Gänsemarkt (Théâtre du marché aux oies), Haendel s’essaie à un modèle venu d’Italie mais qui n’est ici qu’un agrégat où se mêlent les langages et les styles. Témoins de cet apprentissage, les opéras *Florinda, Dafne* et *Almira* ne portent guère la marque du génie, même naissant.

Haendel comprend vite que l’opéra est l’instrument qui lui permettra de se tailler une place dans le monde musical mais aussi qu’il lui faut remonter aux sources, aller étudier en Italie les ressorts de cette magnifique machine à séduire. À la fin de 1706, il quitte donc Hambourg, bourse légère et nez en l’air, en direction de Florence et de Rome. Ne nous y trompons pas, ce voyage d’études est un voyage de conquête. Pendant trois ans, Haendel mène en Italie une étonnante campagne de séduction sur laquelle nous sommes faiblement documentés. Florence, Rome, Naples sont les étapes d’un tour d’Italie qui s’achève en décembre 1709 avec le succès triomphal d’une *Agrippina* applaudie à Venise. Le *caro Sassone* a été bien accueilli ; composant odes, cantates et oratorios, il a partout tenu son rang dans la vie musicale italienne. Quand il décide de repartir, il a appris des Italiens tout ce qu’il pouvait attendre d’eux ; qui plus est, il a pris goût au parfum de la gloire. Il est prêt pour la grande aventure.

• Conquête d’un royaume

La renommée qu’il s’est acquise vaut au jeune musicien de se voir offrir le poste de *Kapellmeister* de la cour de Hanovre. S’il accepte cette fonction honorable et bien payée, Haendel n’en mûrit pas moins un projet plus ambitieux. Il n’a pas plus tôt pris ses fonctions qu’il demande un congé et part pour Londres. Ce choix va conditionner toute sa vie. Par sa population comme par sa prospérité, Londres est alors la première ville du monde. En Grande-Bretagne, une aristocratie terrienne et une bourgeoisie commerciale, l’une et l’autre férues de culture, ont enlevé à la royauté le privilège de l'argent et du pouvoir. Cette multiplicité des patronages dictera sa conduite à Haendel.

Haendel fait goûter aux Anglais un produit musical qu'ils ignorent encore et où il est passé maître. Le 24 février 1711, *Rinaldo*, son premier opéra écrit pour eux, remporte un succès qui le confirme dans son projet. Il ne s'empresse toutefois pas de poursuivre son avantage ; les années qui suivent voient peu de compositions pour la scène. Haendel se montre plus soucieux d'assimiler la culture musicale de son nouveau pays et de se faire une place dans la société londonienne. Quelques pièces officielles lui permettront de se poser en successeur de Purcell, dont la mort, seize ans plus tôt, a laissé l'Angleterre sans voix.

La démarche se révèle payante. 1719 voit naître une Royal Academy of Music installée au King's Theater et dont Haendel est nommé directeur musical. L'institution n'est royale que de nom ; il s'agit en fait d'une initiative privée de quelques aristocrates décidés à s'offrir un plaisir nouveau. Haendel recrute des chanteurs, fixe les programmes et, surtout, il compose. Dans les neuf premières années de l'Academy, il n'écrit pas moins de quatorze opéras. En 1724, avec *Giulio Cesare in Egitto* ou *Tamerlano*, il offre le type le plus parfait de l'opéra à la manière italieune. Ambitieux et arriviste, Haendel utilise la puissance que lui donne son poste pour écarter toute concurrence. Plusieurs compositeurs (le plus connu est Giovanni Bononcini) apprendront ainsi l'inutilité de s'opposer à ce Jupiter tonnant.

Naturalisé en 1727, Haendel est chargé de composer quatre hymnes pour le couronnement du roi George II. Tout semble lui sourire, lorsque l'édifice soigneusement élaboré menace de s'écrouler. L'opéra est un coûteux jeu de princes, et les nobles lords actionnaires de l'Academy renâclent à payer le prix de leur plaisir. Lourd déficit, appels de fonds refusés, dépôt de bilan, le théâtre ferme ses portes le 1er juin 1728. Ne s'étant jamais assuré un protecteur officiel, Haendel se retrouve aussi nu que lors de son arrivée à Londres.

Il commet alors l'acte le plus héroïque, et le plus insensé, de sa carrière. Refusant de s'incliner devant la réalité économique, il décide de reprendre l'entreprise à son compte. Huit ans durant, il poursuit un combat perdu d'avance. Saison après saison, dans un climat d'indifférence ou d'hostilité ouverte, il monte des spectacles. Dix-sept opéras composés pendant cette période font preuve d'un génie sans cesse renouvelé. Abandonnant les livrets sentimentalo-historiques que pratiquent les Italiens, il revient à la tradition du premier baroque avec *Orlando* et *Alcina* ; il introduit des ballets dans ses compositions, s'essaie au genre de l'oratorio. Rien n'y fait : une ruine totale, argent, santé, réputation, est au bout du chemin. Le 13 avril 1737, il est frappé d'une paralysie du bras droit.

Tout pourrait se terminer ici. Mais l'homme Haendel est doté d'une formidable vitalité, tant physique que mentale. Quelques semaines de soins, et le phénix renaît de ses cendres. Il sait maintenant que l'opéra est à Londres une voie sans issue. S'il en compose encore quelques-uns, il cherche ailleurs l'instrument d'un succès auquel il n'a pas renoncé.

• Une nouvelle carrière

L'instrument du succès sera l'oratorio. Ce changement d'activité procède pour une part d'une démarche spirituelle ; il correspond aussi à une analyse précise du marché de la musique à Londres. L'oratorio coûte moins à produire que l'opéra : ni décors ni machines, de solides voix anglaises au lieu des vedettes capricieuses importées d'Italie. Il touche une clientèle plus large : cette bourgeoisie londonienne faite de gros commerçants ignorant l'italien mais qui préfèrent écouter dans un langage qu'ils comprennent de belles histoires tirées de la Bible ou de la mythologie classique. Ajoutons que l'oratorio n'est pas, comme l'opéra, interdit pendant le carême. Les conditions du succès commercial sont réunies.

Toutefois, la reprise est difficile. Si quelques succès importants et la publication de plusieurs recueils de musique instrumentale mettent le musicien à l'abri du besoin immédiat, ils ne lui rendent pas la place éminente qui a été la sienne. Ainsi *Le Messie*, applaudi à Dublin en avril 1742, est boudé à Londres. Curieusement, c'est la politique qui dounera à Haendel l'occasion de sa rentrée en scène définitive.

En 1745, Charles Édouard Stuart, prétendant remettre sa famille sur le trône et chasser le roi hanovrien George II, débarque en Écosse, lève une armée avec l'appui de la France et la dirige vers les comtés du sud de l'Angleterre. L'émotion et la peur sont fortes à Londres. Haendel se place résolument dans le camp loyaliste. En 1746, un *Occasional Oratorio*, oratorio de circonstance, est suivi, la paix revenue, d'un *Judas Maccabaeus* en l'houneur du duc de Cumberland, vainqueur des Écossais à Culloden. Transformé en chantre national, le musicien reconquiert d'un coup la faveur du public.

Jusqu'à la fin de sa vie, celle-ci ne lui fera plus défaut. Homme apaisé, Haendel partage son énergie entre la musique et la philanthropie. *Solomon, Susanna, Theodora* sont les jalons d'un automne doré. Le ton change avec *Jephta*, composé en 1751. Le malheur a rattrapé le vieil homme qui découvre, alors qu’il travaille à son oratorio, que sa vue s’en va. Une opération manquée, et Haendel s’enfonce dans une nuit de plusieurs années. Il mourra le Vendredi saint 13 avril 1759 et sera enterré à Westminster.

• La manière haendélienne

Notre indifférence à l’œuvre haendélienne contraste avec l’admiration que lui ont portée les musiciens qui furent ses successeurs immédiats. Entendant *Le Messie* au cours d’un de ses voyages londoniens, le vieux Haydn découvre des voies nouvelles qui Ie conduiront aux deux grands oratorios, *La Création* et *Les Saisons*. Mozart transcrit HaendeI, « celui d’entre nous qui sait Ie mieux ce qui fait grand effet [...]. Quand il le veut, il frappe comme le tonnerre ». Beethoven dit de Haendel qu’il est « le plus grand, le plus savant compositeur qui ait jamais vécu », et ajoute : « Je voudrais me découvrir et m’agenouiller devant sa tombe. » Avec eux, Chopin, Schubert, Schumann et MendeIssohn ont mieux reconnu que nous la grandeur de Haendel.

Notre erreur vient peut-être de ce que nous avons écouté Haendel sans nous soucier de son aventure. De fait, son style est le produit nécessaire de son étonnant parcours professionnel. Voyageur européen doté d’un formidable appétit, il nourrit son langage de compositeur du parler des pays qu’il traverse ; entrepreneur, il utilise son génie musical comme un instrument de promotion économique et mondaine ; farouchement ambitieux, il s’affranchit des contraintes sociales qui pèsent sur sa profession ; ce faisant, il invente des formes nouvelles et crée un langage qui n’appartient qu’à lui.

Les années allemandes de Haendel ont été des années de formation, où il n'y a de place que pour un travail d'apprenti. Ce sont pourtant des années riches ; le jeune homme y a appris les fondements irremplaçables de son métier : une solide connaissance des techniques de l'harmonie, le goût des sonorités instrumentales, un sens très sûr du coloris musical. La fermeté de ces bases donne à toute son œuvre une assise qui manque souvent à ses rivaux. Ajoutons qu'il gardera jusqu'à la fin de ses jours des réflexes musicaux dont la source doit être cherchée dans le souvenir des mois passés à la Marienkirche de Halle, notamment l'habitude d'enrichir son discours de thèmes de chorals empruntés à la liturgie luthérienne.

Plus court, trois ans à peine, le séjour en Italie le marquera à jamais. Quand il arrive à Florence, en 1707, il a encore toute la gaucherie d'un jeune Allemand empêtré dans son excès de savoir ; quand il repart dans les premiers jours de 1710, il est passé maître dans cet art de l'opéra qui semblait un monopole des Italiens. Au soleil de Rome et de Naples ont germé en lui ce goût de la mélodie pure et cette facilité d'expression qui lui permettront de séduire les auditoires les plus divers. Son prodigieux optimisme musical reste nourri de cette expérience de jeune homme qui fait de lui un cousin de Bernin et de Rubens : la Rome baroque, ses dômes et ses jardins, et l'éclat du soleil dans le jet des fontaines.

Que le langage haendélien soit le produit d'un mariage de l'harmonie allemande et de la mélodie italienne est évident. Cette constatation ne suffit pourtant pas à expliquer la force de persuasion d'une musique dont l'impact populaire a été exceptionnel. Il faut chercher plus loin et constater l'existence d'autres influences plus discrètes. Rappelons le souci que le musicien a montré, dès ses premières années londoniennes, d'angliciser son style. Après le

Rinaldo de 1711, il apparaît comme le prophète de l'art italien chez les Anglais ; cela ne lui suffit pas ; à la recherche de coloris nouveaux, il se met à l'école des maîtres anglais du chant polyphonique : en premier lieu Purcell et les compositeurs de l'âge d'or élisabéthain, dont il devient l'héritier légitime au même titre que ses rivaux purement britanniques. Il emprunte à la musique française elle-même certaines des formes qu'il emploie dans ses opéras postérieurs à *Alcina*.

Certains auteurs ont voulu voir dans cette capacité d'assimilation une volonté délibérée de syncrétisme. C'est aller un peu vite en besogne ; Haendel est tout sauf un théoricien, et il n'a jamais cherché à réaliser une synthèse des goûts réunis. S'il varie les moyens d'expression qu'il utilise, c'est par un besoin très pragmatique de séduire des auditoires multiples.

Ce qui nous amène à une autre caractéristique de la manière haendélienne. L'homme a, en effet, construit toute sa carrière sur le refus de la situation de musicien « en service » qui assure à tous les compositeurs de son temps leur sécurité matérielle et morale. Ayant choisi la liberté, il se prive des ressources du mécénat institutionnel et se condamne à satisfaire le plus difficile et le plus inconstant des patrons, le grand public. Un tel choix de carrière implique des choix artistiques, dont le plus significatif est celui qui fait du théâtre son champ de bataille favori. Opéras ou oratorios, l'essentiel de son œuvre est destiné à la scène dramatique. Cela entraîne un ensemble de qualités (éventuellement de défauts) qui marquent jusqu'à sa musique instrumentale et ses compositions religieuses.

Avant tout, il lui faut séduire vite un auditoire changeant, aux réactions imprévisibles. Ainsi s'explique le soin apporté aux grandes arias qui doivent tout à la fois être faciles à entendre et faire valoir la virtuosité des interprètes. Castrats ou sopranos, ces monstrueux « rossignols » italiens attirent un public qui vient au théâtre pour les voir et les entendre comme on va assister aux ébats de bêtes curieuses ; la force de Haendel est d'avoir enchâssé leurs exercices de virtuosité éperdue dans des constructions dramatiques solides. Entrepreneur, il lui faut composer vite ; d'où la fréquence des remplois thématiques qui est souci d'efficacité ; mélodique ou rythmique, une formule capable de retenir l'attention du public est un matériau trop précieux pour être abandonné au nom d'une vaine originalité.

Compositeur soucieux de virtuosité vocale, Haendel se distingue peu des innombrables « fabricants » d'opéras de son temps. Sa grandeur est ailleurs, faite d'une force dramatique qui ne l'abandonne jamais et que vient soutenir le souci de l'équilibre entre la voix et l'instrument. Opéras ou oratorios, ses compositions, aussi répétitives qu'elles puissent paraître, racontent des histoires tendres ou violentes, héroïques ou pastorales, dont les héros, échappant à la convention, aiment et souffrent de façon humaine. En cela, il transcende le bel canto et apparaît comme le plus parfait technicien de l'opéra à l'italienne. Son énergie récuse la banalité ; c'est là probablement ce qui provoque l'admiration que lui portent Mozart et Beethoven.

Haendel peut aussi être considéré comme le parfait musicien européen avant la lettre. Aux sociétés et aux Églises si diverses qu'il sert, il parle toujours le même langage, simple et fort, que la recherche technique surcharge rarement. Nous voici ramenés à notre point de départ, à l'incroyable popularité du *Messie*, cette grande machine à réunir les hommes de bonne volonté par-delà les frontières, les langages ou les classes.

Bibliographie

G. ABRAHAM dir., *Handel. A Symposium*, Oxford Univ. Press, Londres, 1954, rééd. 1969
M. F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, Dent, Londres, 1947 (*La Musique baroque. 1600-1750*, Lattès, Paris, 1982, nouv. éd. Presses-Pocket, Paris, 1992)
D. BURROWS, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2005
W. DEAN, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford Univ. Press, 1959, rééd. 2000 ; *Handel and the Opera Seria*, Univ. of California Press, Los Angeles, 1969
W. DEAN & A. HICKS, *Haendel* (trad. franç. P. Couturiau de l'article du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*), éd. du Rocher, Monaco, 1985
W. DEAN & J. M. KNAPP, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford Univ. Press, 1987, nouv. éd. Boydell Press, Woodbridge, 2006
O. E DEUTSCH, *Handel : a Documentary Biography*, A & C. Black, Londres, 1955, rééd. fac sim. Da Capo, New York, 1974, rééd. en allemand Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985
J. GALLOIS, *Haendel*, Seuil, Paris, 1980
E. T. HARRIS, *Handel as Orpheus, Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2001
M. HEINEMANN dir., *Georg Friedrich Händel*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hambourg, 2004
C. HOGWOOD, *Handel*, Thames & Hudson, Londres, 1984 (*Haendel*, trad. franç. D. Collins, Lattès, 1985), éd. rev. Thames and Hudson, 2007
J. KEATES *Handel. The Man and His Music*, Gollancz, Londres, 1985 (*Georg Friedrich Haendel*, trad. O. Demange, Fayard, Paris, 1995)
J.-F. LABIE, *George Frédéric Haendel*, Diapason-Robert Laffont, Paris, 1981
R. ROLLAND, *Haendel*, Alcan, Paris, 1910, nouv. éd. coll. Classica-Répertoire, Actes sud, Arles, 2005
P. M. YOUNG, *Handel*, Dent, 1947, rééd. 1975.
« Rinaldo », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 72, 1985 ; « Jules César », *ibid.*, n° 97, 1987, nouv. éd. 1992 ; « Alcina », *ibid.*, n° 130, 1990 ; « Orlando », *ibid.*, n° 154, 1993 ; « Sémélé », *ibid.*, n° 171, 1996 ; « Ariodante », *ibid.*, n° 201, 2001 ; « Agrippina », *ibid.*, n° 216,

2003, « Hercules », *ibid.*, nº 221, 2004.

HAGGARD MERLE (1937-)

Merle Haggard est une des dernières superstars incontestées de la country music. Et ses innombrables disques d’or ne l’ont jamais empêché de dire sans détour ce qu’il pensait. Ses critiques acerbes du *Nashville sound* – le « son de Nashville », système de production tirant la country vers des variétés affectées et sirupeuses – et des vedettes aseptisées que le système a engendrées n’ont fait que renforcer sa réputation de conscience morale de la « vraie » country music, élaborée au cours de quatre décennies d’une carrière exemplaire.

Merle Ronald Haggarerd naît à Bakersfield (Californie) le 6 avril 1937. Enfant d’une famille misérable du Dust Bowl de l’Oklahoma, région rendue célèbre par Woody Guthrie, Merle braque très jeune une banque, ce qui lui vaut un séjour au pénitencier de San Quentin, où il a l’occasion d’assister au spectacle donné par Johnny Cash en 1958. Il rencontre en prison un musicien de country qui lui apprend son art et lui fait partager son admiration pour le western swing de Bob Wills. Libéré, il décide de devenir musicien et regagne Bakersfield. Il s’y mêle aux différents acteurs de la country music locale, à la fois traditionnelle et innovante, dominée par Buck Owens, qui l’enregistre en 1963. Ces 45-tours attirent sur Merle, sa voix chaude et virile, ses compositions sensibles et son orchestration simple mais efficace dans le style honky tonk, l’attention d’un public lassé des sucreries indigestes de Nashville.

En 1966, Haggard forme son orchestre, The Strangers, et signe un contrat avec le label Capitol, entamant une carrière discographique dense et aussi riche en qualité qu'en succès (*Strangers, Swinging Doors, I'm a Lonesome Fugitive, Branded Man, Sing Me Back Home*...). Son refus de tout compromis, autant dans les orchestrations que dans le ton direct et souvent décapant de ses textes (*The Fightin' Side of Me, Daddy Frank, Workin' Man Blues* ou *Okie from Muskogee*), lui attirera souvent les foudres des bien-pensants de tout bord mais aussi, en contrepartie, la fidélité d'un public de plus en plus nombreux. Outre sa voix sensuelle, Haggard est également un excellent guitariste de jazz, à la façon des orchestres de western swing, et il affirmera à la revue de jazz *Down Beat* souhaiter que l'on se souvienne de lui d'abord pour ses solos de guitare !

Merle Haggard utilise d'ailleurs sa popularité pour faire partager ses goûts pour ce type de country music teintée de jazz, alors un peu tombé en désuétude. L'album-hommage à Bob Wills qu'il enregistre en 1970, *A Tribute to the Best Damn Fiddle Player in the World*, va remettre en selle le créateur du western swing et entraîner une renaissance du genre, qui perdure.

Avec l'avènement dans les années 1970 de la « outlaw country » (country hors-la-loi), la musique de Merle Haggard apparaît moins originale sur la scène d'une country music davantage dominée par le mouvement outlaw. En 1977, Haggard quitte Capitol pour MCA, un label avec lequel il ne se sentira jamais à l'aise. Bien qu'il réussisse malgré tout à obtenir des succès avec ses disques (*Red Bandana, The Way I Am*), Merle décide de prendre un peu de champ avec la musique, se consacre à la rédaction de ses mémoires et entreprend une petite carrière cinématographique, jouant notamment dans *Bronco Billy* (1980) de Clint Eastwood, qui devient son ami. Il encourage Clint, lui-même grand amateur de country music, à chanter et ils forment un duo qui obtient en 1981 une surprenante première place dans le Top 40 avec *Bar Room Buddies* ! Haggard décide alors de produire lui-même ses disques. Il peaufine encore davantage ses textes, souvent remarquables (*Big City, Are The Good Times Really Over ?*), enregistre de nombreux duos avec son épouse Leona Williams, George Jones, Willie Nelson ou Janie Fricke. L'âge venant, et bien qu'il ne cesse d'enregistrer et de jouer sur scène, Merle cultive surtout son image de patriarche, observateur sans concessions d'une country music qu'il juge excessivement commerciale.

Les quatre CD *Drinkin'* (Capitol 34452), *Prison* (Capitol 34453), *Hurtin'* (Capitol 34454) et *Cheatin'* (Capitol 34455) présentent, selon un classement thématique très réussi, l'essentiel des réalisations magistrales de Haggard pour Capitol. Le coffret de quatre CD *Down Every Road, 1962-1994* (Capitol 35711) regroupe l'essentiel de l'œuvre de Merle Haggard.

Gérard HERZHAFT

HAHN REYNALDO (1875-1947)

Né au Venezuela, mais arrivé à Paris à l’âge de trois ans et naturalisé français, Reynaldo Hahn, l’un des élèves favoris de Massenet, offre la quintessence de ce qu’on a coutume d’appeler « l’esprit français », avec ce que cela implique de culture, de finesse, mais aussi de légèreté. Des nombreuses opérettes qu’il a composées, *Ciboulette* (1923), sur un livret de Robert de Flers et de Francis de Croisset, est l’une des plus parfaites créations de ce genre ; mais il faut citer aussi *Le Marchand de Venise* (opéra, 1935), *Beaucoup de bruit pour rien* (musique de scène), *Le Bal de Béatrice d’Este* (suite), des pièces pour piano, et quantité de mélodies, qu’il chantait lui-même en s’accompagnant. Comme chef d’orchestre, Hahn avait la réputation d’un grand chef mozartien (exécutions de *Don Juan* à Salzbourg). Il fit mieux en composant, pour une comédie musicale de Sacha Guitry (*Mozart*, 1925), un à-la-manière-de Mozart qu’il chérissait, pastiche dont la frivolité ne doit pas donner le change. Compositeur, Reynaldo Hahn n’était que le Guitry d’une musique mondaine ; mélomane et critique, il n’était plus si léger ; ainsi quand, décelant très finement une certaine cruauté mozartienne, il notait que, certaines petites phrases de Mozart, il n’aimerait pas les rencontrer seul au coin d’un bois. Ceci explique mieux que cela la qualité de l’amitié profonde et durable qui unit Marcel Proust et Reynaldo Hahn ; pourvoyeur des découvertes et des informations musicales de Proust, son confident plus que l’inspirateur de sa recherche esthétique, il sut l’accompagner avec autant de discrétion que de dévouement dans l’aventure où s’élaborait la « Sonate de Vinteuil ». Reynaldo Hahn fut, en 1945, nommé directeur de l’Opéra ; on lui doit quelques ouvrages renfermant d’utiles conseils aux musiciens : *Du chant* (1920) ; *L’Oreille au guet* (1937) ; *Thèmes variés* (1946).

Philippe BEAUSSANT

HAIG AL (1924-1982)

Sans avoir la stature de ceux qui ont donné au jazz un nouveau visage, Al Haig fait partie de ces talents que l'on aurait grand tort de qualifier de mineurs. Ce grand musicien, considéré comme le numéro deux du piano *be-bop* après Bud Powell, a certainement souffert de cette position de second plan. L'incontestable talent de l'un des rares pionniers blancs du be-bop ne mérite guère la demi-obscurité où le maintient la postérité.

Né le 22 juillet 1924 à Newark (New Jersey), Alan Warren Haig hante les cabarets de la 52^{e} Rue et s'y produit avec Dizzy Gillespie. De 1946 à 1948, il travaille en Californie avec Charlie Barnet et Jimmy Dorsey. Il participe, en 1949, au Festival de jazz de Paris (salle Pleyel) aux côtés de Charlie Parker, avec qui il demeurera plusieurs mois. Il est ensuite engagé tour à tour par Stan Getz (1949-1951), par Chet Baker (1954) et par Dizzy Gillespie (1956-1957). Il quitte ensuite progressivement le devant de la scène, atténuant peu à peu, dans son jeu, le style bop dont il avait été l'un des maîtres. Il meurt à New York le 16 novembre 1982.

Il fut l'un des partenaires préférés de Charlie Parker. Devons-nous le juger plus sévèrement que le Bird ? Ce serait méconnaître un très subtil sens harmonique, un jeu à la fois économe et efficace, et une remarquable sensibilité qui sait s'épanouir dans la simplicité des phrases mélodiques que déroule sa main droite. Préférant la chaleur des équipes amicales à la solitude du soliste, Al Haig demeure l'un des grands talents de sa génération.

Pierre BRETON

HAÏK-VANTOURA SUZANNE (1912-2000)

Musicologue, organiste et compositrice française. Elle étudie au Conservatoire de Paris, où elle obtient plusieurs prix (d'harmonie en 1934, de fugue en 1938, de composition en 1939) puis se consacre à l'enseignement et à la composition jusqu'au début des années 1970 : on lui doit notamment *Jeu,* pour piano et violon, la suite pour piano *Poèmes de la Pléiade,* un *Quatuor à cordes,* sept *Motets,* un *Poème pour piano et orchestre* et un poème liturgique, *Judas le pieux.* Elle se tourne ensuite vers l'étude des *te'amim,* les signes qui figurent au-dessous ou au-dessus des textes bibliques en hébreu, dont elle va découvrir le sens musical, perdu depuis deux millénaires, et établir une grille de lecture. Elle éditera 5 000 versets dans leur mélodie originale, publiant en 1976 le fruit de ses travaux dans *La Musique de la Bible révélée. Une notation millénaire décryptée* (Robert Dumas). La même année, un disque portant ce titre, interprété par Esther Lamandier, est édité par Harmonia Mundi. Elle produira ou supervisera six autres enregistrements. Ses recherches sont poursuivies par Gilles Tiar en Israël, à l'institut Shir Hashirim.

E.U.

HAÏM EMMANUELLE (1962-)

Elles ne sont pas légion ces femmes qui ont pu s'imposer à la tête des orchestres, une fonction qui semblait de toute éternité réservée aux hommes. Certaines pourtant se lancent, avec des mérites évidents, dans une carrière qui se conjugue peu au féminin : citons Marin Alsop, Elizabeth Askren, Claire Gibault, Ariane Matiakh, Debora Waldman ou Simone Young. Quelques rares élues parviennent à une relative célébrité : Laurence Equilbey (par ailleurs chef du chœur Accentus), Susanna Mälkki (directrice de l'Ensemble InterContemporain), Nathalie Stuzmann (contralto reconnue mais aussi créatrice de son propre ensemble, Orfeo 55) et l'attachante personnalité d'Emmanuelle Haïm.

• L'apprentissage de la musique ancienne

Celle-ci naît le 11 mai 1962 à Paris, dans une famille qui a donné à la Bretagne plusieurs facteurs d'orgues renommés. Entrée au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1970, elle mène de très brillantes études, travaillant le piano avec Yvonne Lefébure, l'orgue avec André Isoir ainsi que le clavecin avec Kenneth Gilbert et Christophe Rousset. Après avoir remporté cinq premiers prix, elle est appelée, pour tenir le continuo, par Les Arts florissants, ensemble qu'anime William Christie. Elle lui restera fidèle pendant dix ans et, sur la recommandation de ce dernier, participera en 1999 à la production des *Boréades* de Rameau à Salzbourg, sous la baguette de Simon Rattle.

Poussée par un irrésistible intérêt pour l’expression vocale, Emmanuelle Haïm rejoint le Studio Versailles Opéra. Elle s’initie à la direction d’orchestre avec Daniel Harding et Simon Rattle. Parallèlement, elle enseigne le répertoire baroque aux jeunes chanteurs du Conservatoire de Paris (1990-2002).

• La direction d’orchestre au féminin

Ses premières armes de chef, elle les fait à la tête des solistes du Studio Versailles Opéra, puis de diverses formations – Les Muses galantes, Les Folies françoises –, avant de fonder en 2000 son propre ensemble, Le Concert d’Astrée, groupe mixte, à la fois vocal et instrumental, qu’elle dirige depuis son clavecin. Très vite, elle est reconnue comme une figure majeure de la jeune génération. Chantre de l’éloquence baroque, elle use d’une gestique fougueuse et démonstrative pour faire surgir, sous l’élégance et le langage fleuri des partitions des siècles anciens, les flammes de la passion et l’éclat de couleurs sonores oubliées. Dès 2001, elle connaît un succès retentissant au festival de Glyndebourne avec *Rodelinda* de Haendel. Ce haut lieu de la musique britannique lui offre *Theodora* de Haendel (2003) et *L’Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (2008). En résidence à Lille depuis 2004, Le Concert d’Astrée et son animatrice mènent une très active carrière internationale, accompagnant sur scène ou en récital les plus belles voix lyriques du moment : Paul Agnew, Cecilia Bartoli, Ian Bostridge, David Daniels, Karine Deshayes, Natalie Dessay, Joyce DiDonato, Véronique Gens, Susan Graham, Philippe Jaroussky, Laurent Naouri, Anne Sofie von Otter, Patricia Petibon, Sandrine Piau ou Rolando Villazón. À la tête de formations aussi diverses que l’Orchestra of the Age of Enlightenment, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l’orchestre du Lyric Opera de Chicago ou encore l'Orchestre philharmonique de Berlin, elle défend un répertoire qui, au-delà de Haendel et de Monteverdi, couvre Lully, Purcell, Rameau et Mozart. C'est alors une riche moisson de récompenses : Echo Deutscher Musikpreis (2003), victoires de la musique (2003, 2008, 2009). Après avoir triomphé avec son ensemble au Théâtre des Champs-Élysées dans *Orlando* de Haendel, elle est invitée, quelques mois plus tard, par l'Opéra de Paris à conduire l'orchestre maison pour une reprise d'*Idomeneo* de Mozart. L'échec patent de cette tentative de marier les conceptions baroques avec les pesanteurs de la tradition symphonique l'amène à renoncer à ce projet. Le chef Daniel Harding avait connu, en 2005, la même mésaventure avec la fosse rebelle du Palais-Garnier. Emmanuelle Haïm retrouve en 2011 – mais cette fois avec Le Concert d'Astrée – la grande scène parisienne, pour un *Giulio Cesare* de Haendel qui connaît un éclatant succès. En 2012, avec la production, toujours à l'Opéra de Paris, d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, elle se tourne à nouveau vers ce baroque français qui lui a valu, notamment avec le spectacle lillois de *Dardanus*, du même auteur, ses plus belles réussites.

La discographie déjà riche d'Emmanuelle Haïm compte essentiellement des enregistrements avec Le Concert d'Astrée. À côté de nombreux récitals où s'illustre l'élite du chant actuel, Haendel occupe une place centrale : *Giulio Cesare, Dixit Dominus, Acis and Galatea, La Resurrezione, Il Trionfo del Tempo e del Disinganno.* Monteverdi – avec *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* et *Orfeo* – ainsi que Bach – le *Magnificat* et les cantates BWV 51, 82 et 199 – figurent en bonne place. Retenons encore *Dido and Æneas* de Purcell ainsi que quelques pages de Caldara, cette fois avec le Concerto Köln.

Pierre BRETON

HAINES CONNIE (1921-2008)

La voix de l'Américaine Connie Haines, à l'apparence frêle mais vocaliste puissante, est inséparable de Frank Sinatra, au côté duquel elle se produisit au sein des grands orchestres swing de Harry James et de Tommy Dorsey. Par ailleurs, durant sa carrière solo, elle grava plus de deux cents disques, dont vingt-cinq se vendront rapidement à plus de cinquante mille exemplaires, chiffre considérable à l'époque. Parmi ses titres les plus célèbres, citons *Let's Get Away from It All*, *Friendship*, *What Is This Thing Called Love ?* et *Snootie Little Cutie*.

Née le 20 janvier 1921 à Savannah, en Georgie, Yvonne Marie Antoinette JaMais se produit durant son enfance dans un programme radio local, Baby Yvonne Marie, the Little Princess of the Air. Après avoir remporté de nombreux concours pour jeunes talents, elle rejoint le grand orchestre de Harry James à l'âge de dix-huit ans et adopte le nom de Connie Haines, plus proche phonétiquement de celui du trompettiste. Elle interprète par ailleurs nombre de duos avec Sinatra, dont les populaires *Oh Look at Me Now* et *You Might Have Belonged to Another*. Le « Rossignol de Savannah » apparaît également de 1942 à 1946 dans l'émission radiophonique Abbott and Costello Children's Show, ainsi que dans plusieurs films, comme *Duchess of Idaho*, de Robert Z. Leonard (1950, *Jamais deux sans toi*) ou *Birth of a Band*, de Will Cowan (1954). Elle forme en outre, avec la chanteuse Beryl Davis et les stars de Hollywood Jane Russell et Rhonda Fleming, un quartette de gospel qui connaît un grand succès avec *Do Lord*. Connie Haines demeure active jusqu'à plus de quatre-vingts ans passés, chantant dans des boîtes de nuit, des cabarets et des big bands recréés pour l'occasion. Elle meurt le 22 septembre 2008, à Clearwater Beach, en Floride.

E.U.

HAINES PAUL (1932-2003)

Écrivain canadien, poète du jazz. Paul Haines est l’auteur du livret d’*Escalator Over the Hill* (1971), opéra jazz de Carla Bley qui deviendra emblématique du jazz d’avant-garde. Dans les années 1960, il fréquente les clubs de jazz new-yorkais de Greenwich Village, devient l’ami de musiciens tels que Roswell Rudd, John Tchicai, Steve Swallow ou Paul Bley, rédige en 1965 les textes accompagnant l’album *Spiritual Unity* du trio Albert Ayler, Gary Peacock, Sunny Murray. Installé dans le Grand Nord canadien, il réalise des vidéos comme *Third World Two* ou *Rice Scented in our Absence*, dont le montage musical fantasque rivalise avec celui des images. En 1994, il publie un double CD intitulé *Darn It !*, où ses poèmes dialoguent avec la musique de ses amis jazzmen.

E.U.

HALÉVY ÉLIE LÉVY, dit JACQUES FRANÇOIS FROMENTAL (1799-1862)

Élève de Cherubini, comme son contemporain Auber, Halévy fut avec ce dernier l’une des gloires musicales de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Là s’arrête la ressemblance ; Auber est l’héritier de l’opéra-comique et transpose l’esprit du XVIIIe siècle à l’usage de la bourgeoisie voltairienne du XIXe siècle. Au contraire, le souci de la couleur locale et de l’histoire, un goût prononcé pour les effets violents et dramatiques, mais aussi une grande générosité font d’Halévy l’exact contemporain de la bataille d’*Hernani*. Mais il fallait être Berlioz pour résister aux faiblesses du goût musical de ce temps : l’italianisme envahissant, le goût, mal contrôlé, du bel canto, qui conduit à bien des concessions ; une certaine monotonie aussi, dans des effets dramatiques parfois artificiels. Ces défauts sont graves et ont fait vieillir une musique incontestablement sincère, généreuse et soigneusement écrite.

Après des débuts difficiles (bien qu’Halévy ait obtenu le prix de Rome à vingt ans), le succès fut foudroyant à l’Opéra avec *La Juive* (1835), sur un livret de Scribe. Rien d’ailleurs n’avait été négligé pour obtenir ce succès : librettiste déjà en renom, distribution fameuse et mise en scène fastueuse (plus de cent mille francs pour les décors et les costumes). Le succès se poursuivit avec *L’Éclair* (1835), *Guido et Ginevra* (1838), *Charles VI* (1843) et surtout *La Reine de Chypre* (1841), qui fut aussi un triomphe. Professeur au Conservatoire, Halévy eut pour élèves Gounod, Victor Massé et

Bizet, qui allait devenir son gendre. Son neveu Ludovic Halévy devait être le librettiste d'Offenbach.

Philippe BEAUSSANT

HALEY BILL (1925-1981)

Pionnier du rock’n’roll dans les années 1950, Bill Haley meurt chez lui, à Harlingen (Texas), d’une crise cardiaque.

Né le 6 juillet 1925 à Highland Park (Michigan), William John Clifton Haley a commencé, très jeune, comme chanteur *hillbilly* (musique folk du Tennessee et du Kentucky) dans des clubs du New Jersey et de Pennsylvanie. Mais ce n’est qu’en 1953 qu’il connaît le succès avec un morceau de sa composition, *Crazy, Man, Crazy,* l’un des tout premiers « tubes » du rock’n’roll. Le « sound » Haley est déjà trouvé : accompagné de ses Comets (un saxophone, une batterie, des cordes, et plus tard un accordéon), il mêle le rhythm and blues, le boogie-woogie, la country music et des éléments de dixieland ; la guitare électrique devient l’instrument principal, et les musiciens sont en même temps choristes ; l’accent est mis sur les deuxième et quatrième temps. *Rock around the clock,* un morceau dont Haley n’est pas le compositeur, ni même le premier interprète, est enregistré en 1954 pour Decca. Ce sera un succès gigantesque, mais pas dans l’immédiat ; il faut attendre le film de Richard Brooks *Blackboard Jungle* (en français, *Graine de violence*), en 1955 dont la bande sonore incorpore *Rock around the clock*, pour imposer ce titre comme une sorte de cri de ralliement des teen-agers. Ceux-ci découvrent en effet dans le rock’n’roll l’expression de leur malaise et de leur violence intérieure, un exutoire par lequel ils peuvent se libérer de leurs frustrations. Entre 1955 et 1960, Haley enregistre d’autres standards : *Razzle dazzle* ; *See you later, alligator* ; *The Saints* ; *Skinny Minnie* ; *Skokiaan,* etc.

Il tourne dans le film *Rock around the clock* (1956), sous la direction de Fred F. Sears.

Son passage dans les villes du monde entier déclenche l'enthousiasme – voire l'hystérie – des jeunes, en même temps que la réprobation des moins jeunes ou des communistes : Pablo Casals reconnaît dans cette musique « le concentré de tout ce que notre époque a d'antipathique » ; le journal est-allemand *Neues Deutschland* dénonce le « gangster » Haley qui propage « l'orgie de la barbarie américaine ».

Cette consécration a donc précédé celle d'Elvis Presley, de Buddy Holly, de Gene Vincent ou d'Eddie Cochran. Mais le style de Bill Haley n'évolue guère et se fige dans la formule d'un rock gai et dansant, dont se détournent les autres rockers blancs, avec des rythmes plus agressifs, des voix plus frénétiques (plus originales aussi), des allures plus arrogantes ; la bonne humeur juvénile, les joues rondes et l'accroche-cœur de Bill Haley établissent une légende sympathique, mais sont bien étrangers à l'image du rocker sex-symbol.

Rock around the clock reste un standard universellement connu, mais Bill Haley était peut-être l'homme d'une seule chanson.

Michel P. SCHMITT

HALFFTER CRISTÓBAL (1930-)

Né à Madrid le 24 mars 1930, Cristóbal Halffter y effectue ses études musicales, au Conservatoire, à partir de 1948 ; il étudie la composition avec Conrado del Campo. En 1951, son œuvre *Scherzo* lui vaut un prix extraordinaire de composition. Il s'initie ensuite à la direction d'orchestre, devient à partir de 1952 collaborateur de la radiodiffusion espagnole et obtient, en 1953, le prix national de la musique avec son *Concerto pour piano et orchestre*. Après une période de voyages (séjour en Italie, rencontres avec Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, voyage au Japon), il occupe en 1962 la chaire de composition et formes musicales au Conservatoire de Madrid ; en 1964, il est nommé directeur de ce conservatoire, mais il démissionne en 1966 pour se consacrer à son œuvre de compositeur et à sa carrière de chef d'orchestre. Voyages à travers le monde, commandes nombreuses de festivals et de fondations diverses se succèdent. En 1970, il devient titulaire de la chaire de musique à l'université de Navarre et, en 1975, président d'honneur du festival de Royan, ce qui contribue à élargir sa renommée internationale. En 1989, il devient chef principal de l'Orchestre national de Madrid.

L'une de ses toutes premières œuvres, l'*Antifona Pascual* (1952, pour solistes, chœur et orchestre), est une œuvre religieuse écrite sur le Regina Coeli, ce qui révèle d'emblée une des constantes de sa pensée : « D'une certaine façon, dit-il, toute musique véritable est religieuse, a un caractère spirituel. » Parmi ses autres œuvres spécifiquement religieuses, on peut citer *In expectatione resurrectionis Domini* (1962, pour baryton, chœur et orchestre), et la *Misa para la juventud* (1965). Commande de l'O.N.U., la cantate *Yes, Speak out yes* pour baryton, soprano, deux chœurs et deux orchestres, est créée en 1968 à New York, lors de la célébration du vingtième anniversaire des Droits de l'homme ; c'est une étape marquante pour le compositeur : dès lors, une partie de ses œuvres témoignent d'une inquiétude humanitaire face à la situation du monde, tels *Llanto por las víctimas de la violencia* (1970-1971, pour orchestre et dispositif électroacoustique), le grave et beau *Requiem por la libertad imaginada* (1971, pour orchestre), *Gaudium et Spes — Beunza* (1973, pour chœur et bande magnétique), *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975, pour orchestre) ou encore *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (1977, pour onze instruments, bande et dispositif électroacoustique), tandis qu'à l'occasion de *Pourquoi* (1976, pour douze cordes), il s'interroge sur la finalité de l'œuvre musicale et sur le besoin de la communiquer à l'auditeur.

Les années 1990 sont celles de « la maturité accomplie, et du pluralisme stylistique » (Gonzalo Alonso), avec des pièces pour orchestre comme le dramatique *Memento a Dresden* (1994-1995) ou *Odradek « Homenaje a F. Kafka »* (1996). Cristóbal Halffter s'est toujours intéressé aux autres arts, comme en témoigne *Daliniana*, pour orchestre de chambre (1993-1994), inspiré par l'œuvre de Salvador Dalí. Pour la scène, il signe trois opéras : *Don Quijote*, sur un livret de Andrés Amorós, créé au Teatro Real de Madrid le 23 février 2000, *Lázaro*, sur un livret de Juan Carlos Marset, créé à l'Opéra de Kiel le 4 mai 2008, et *Schachnovelle* (*Le Joueur d'échecs*), sur un livret de Wolfgang Haendeler d'après la nouvelle de Stefan Zweig, créé à l'Opéra de Kiel le 18 mai 2013.

Après une période sérielle dont la *Sonate pour violon solo* (1959) est particulièrement représentative, le langage musical de

Cristóbal Halffter a évolué vers un équilibre entre rigueur et souplesse ; ingéniosité et maîtrise de la construction, sens dramatique, diversité expressive de l’orchestration, goût de la répétition et de la permanence, mais variées par un renouvellement continu, donnent à l’ensemble de son œuvre une place de qualité dans la musique actuelle.

Nicole LACHARTRE

HALFFTER ERNESTO (1905-1989)

Personnage essentiel de la vie musicale espagnole, ami et disciple de Manuel de Falla, chef d'orchestre, compositeur, pédagogue, Ernesto Halffter appartenait à une importante famille de compositeurs : son frère Rodolfo (1900- 1987) s'était fixé au Mexique en 1939, où il avait largement contribué à l'édification d'une vie musicale, et leur neveu Cristóbal (né en 1930) est 1'une des figures marquantes du renouveau de la musique espagnole.

D'ascendance allemande par son père, Ernesto Halffter Escriche naît à Madrid le 16 janvier 1905. 1l fait ses études au Colegio Aleman puis étudie la composition avec Adolfo Salazar et Manuel de Falla, dont il devient le disciple privilégié et qui le pousse vers un style de composition authentiquement espagnol. D'emblée, il s'intéresse à la musique nouvelle : en 1923, il est nommé à la tête du nouvel Orquesta bética da cámara de Séville, avec lequel il diffuse largement la musique contemporaine.

Il n'a que vingt ans lorsqu'il obtient le prix national pour sa *Sinfonietta* (1925), Ia première partition importante de musique espagnoIe contemporaine qui parvienne à se gIisser dans I'un des moules traditionnels. En 1930, il participe à Madrid au groupe des Huit (un émule du groupe des Six) avec Juan José Mantecón, Fernando Remacha, son frère RodoIfo, Gustavo Pittaluga, SaIvador Bacarisse, Julián Bautista et Rosa García Ascot. En 1934, il est nommé directeur du conservatoire de SéviIle mais, au moment de Ia guerre civile, il préfère s'expatrier aux États-Unis, puis à Lisbonne.

Il mène alors une importante carrière de chef d'orchestre en Europe et en Amérique du Sud. Il ne revient définitivement en Espagne qu'en 1960, où il est nommé chef d'orchestre honoraire de l'Orchestre symphonique de Madrid. Pendant sept ans, il se consacre à achever la dernière œuvre de Manuel de Falla, *L'Atlantide* (créée en concert à Barcelone en 1961), dont il donnera une nouvelle version en 1977. En 1966, il est nommé conseiller musical à la télévision espagnole et, en 1973, il est élu à l'Académie espagnole des beaux-arts. Il meurt à Madrid, le 5 juillet 1989.

Son œuvre s'inscrit dans le sillage de celle de Manuel de Falla : si, dans un premier temps, il semble marqué par l'école espagnole du XVIII^e siècle (Domenico Scarlatti, Antonio Soler), qui constitue la base de son néo-classicisme, il se tourne, à partir de la *Rhapsodie portugaise* pour piano et orchestre (dédiée à Marguerite Long, 1938), vers une écriture dominée par le rythme et la couleur. Mais, à l'encontre d'Albéniz ou de Granados, son approche hispanisante ne repose ni sur la citation ni sur la réminiscence. Il reconstitue une atmosphère, un contexte spécifique comme le faisaient Falla ou Bartók, avec une attirance particulière, à la fin de sa vie, pour la musique d'inspiration religieuse. Ses principales œuvres sont destinées à l'orchestre – *Deux Esquisses symphoniques* (1925), *Cavatina* (1934), *Fantaisie portugaise* (1941), *Fantasía pour violoncelle et orchestre* (1952), *Concerto pour guitare* (1968) – et au chœur – *Psaume XX* et *Psaume CXVI, Canticum in memoriam P. P. Johannem XXIII* pour soprano, baryton, chœur et orchestre (1964), *Elegía en memoria del Principe de Polignac* (1966), *Gozos de Nuestra Señora* (1970). On lui doit également une sonate pour piano (1932), des pièces pour guitare et des mélodies (*Dos Canciones*, 1927 ; *L'Hiver de l'enfance*, 1928-1934). Pour la scène, il a composé un opéra, *La Muerte de Carmen* (1977), et plusieurs ballets, *Sonatina* (créé par la Argentina, 1928), *El Cojo enamorado*

(1954), *Fantasía galaica* (1955). *La Danza de la gitana* (extraite de *Sonatina*) a connu plusieurs transcriptions (notamment celles de Jascha Heifetz et de Fritz Kreisler), grâce auxquelles elle a fait le tour du monde.

Alain PÂRIS

HALL ADELAIDE (1904-1993)

Le jazz ne fut qu'une flamboyante parenthèse dans sa vie. C'est pour avoir un jour de 1927 rencontré un magicien nommé Duke Ellington et enregistré avec lui deux titres qui comptent parmi les premiers coups d'éclat discographiques de l'orchestre qu'elle entre dans l'histoire. Née de la comédie musicale, elle y retournera très vite sans pour autant y laisser la trace d'une personnalité hors du commun. Quelques mois d'exception dans une vie ordinaire.

Adelaide Hall naît à New York le 20 octobre 1904. Son père, professeur de musique au Pratt Institute, à Brooklyn, lui donne les bases de son éducation musicale. Dès ses quatorze ans, elle fait ses débuts sur scène dans diverses revues de Broadway. Elle s'illustrera notamment dans *Blackbirds* et *Shuffle along*. En 1925, elle effectue une tournée en Europe avec la revue *Chocolate Kiddies*. Duke Ellington ne tarde pas à distinguer la chaleur de son timbre, et ses possibilités d'expression vocale. Il l'engage pour quelques mois (1927-1928). Certes, il a déjà accompagné des chanteuses comme Evelyn Press. Mais c'est avec Adelaide Hall qu'il inaugure, dès ses premiers enregistrements marquants, la lignée des vocalistes – Baby Cox, Ivie Anderson, Kay Davis – avec lesquelles il tentera de savoureuses expériences sonores. En octobre 1927, il grave donc avec elle deux titres – *Creole Love Call* et *The Blues I Love to Sing* –, qui resteront pendant toute sa vie des classiques de l'orchestre. Pour la première fois, le chant n'a pas de texte en tant que support et s'exprime comme un véritable instrument. Adelaide Hall, souveraine, s'y fait tour à tour l'écho des effusions lascives de la clarinette de Rudy Jackson et du *growl* violemment expressif du roi de la trompette *jungle*, Bubber Miley. Encore quelques enregistrements avec Fats Waller et une tournée américaine avec Art Tatum avant qu'elle ne quitte définitivement le royaume du jazz. En 1928, elle partage avec Bill Robinson la vedette de *Blackbirds of 1928*, spectacle avec lequel elle se produit en Europe. Pendant plusieurs années, Adelaide Hall mènera la revue du Cotton Club. Elle chante en France avec l'orchestre de Willie Lewis (1936) et s'établit en Angleterre. Elle poursuivra sa carrière jusqu'au début des années 1980. Elle disparaît à Londres le 7 novembre 1993, complètement oubliée. S'était-elle assez souvenue du blues qu'elle aimait chanter ?

Pierre BRETON

HALLYDAY JOHNNY (1943-)

Idole des jeunes durant la vague yéyé des années 1960, le chanteur, interprète et acteur Johnny Hallyday occupe depuis plus d'un demi-siècle le devant de la scène musicale française.

Lors du concert donné à l'occasion de son soixantième anniversaire, en 2003, à Paris, un énorme bras articulé le déposait sur le sol du Parc des Princes, trente mètres plus bas. En 2006, c'est sur le fond baroque d'un opéra apocalyptique que se détachait sa silhouette hiératique. En 2009, un gigantesque aigle métallique planait sur la scène. À chaque fois, le choc visuel ouvre une scénographie où se mêlent le frémissement religieux, l'inquiétude et le souffle coupé d'un numéro de trapèze. Qui d'autre que Johnny Hallyday, en France, pourrait sans ridicule assumer une telle grandiloquence ? Pour quel artiste pourrait-on adapter aussi fidèlement une esthétique aux passions de centaines de milliers de gens ? Il faut pour cela avoir couvert tous les supports de l'image et du son, le disque, le film, la télé, la pub, la presse *people*, les pages du *Monde*...

Jean-Philippe Smet naît à Paris le 15 juin 1943. « Je m'appelle Jean-Philippe Smet/ Je suis né à Paris/ Vous me connaissez mieux/ Sous le nom de Johnny/ Un soir de juin en 1943/ Je suis né dans la rue/ Par une nuit d'orage ». Tout (ou presque) est vrai dans les paroles de *Je suis né dans la rue* qu'a signées pour lui son vieil ami Long Chris à la fin des années 1960. Mais, dans le sourire, les mots de remerciement et même le légendaire « Rock'n'roll ! » que l'artiste adresse à ses fans, on perçoit parfois l'ombre d'une amertume, de la lassitude peut-être dans une gestuelle trop attendue. C’est grâce à son public qu’il est là, il le répète depuis toujours, et depuis 1960 il crie une souffrance qui est aussi la nôtre. Sa voix, sa *rock’n’roll attitude*, son regard perdu, tendre et violent qu’illumine un sourire carnassier que tout le monde connaît, nous vengent de toutes les dominations qui nous humilient. Il y a bien longtemps, on venait applaudir Johnny parce qu’il était une version française du rock’n’roll américain, une bête de scène qui se contorsionnait et se roulait par terre. Il était le représentant emblématique de la jeunesse née de la guerre, celle des quartiers populaires, partagée entre le désir de s’amuser et celui de tout casser. Mais de *L’Idole des jeunes* des années 1960 il ne reste au fond pas grand-chose, si ce n’est la fidélité à Line Renaud, qui fut sa marraine quand il sortit son premier 45-tours en mars 1960 et *Souvenirs, souvenirs* trois mois plus tard. Rien d’autre qui évoquerait par exemple son premier passage à l’Olympia (1961), son mariage avec Sylvie Vartan (1965) ou la folle « Nuit de la Nation » dont ils furent les vedettes en 1963, le service national en 1964, ses mélodies et ses accoutrements hippies. Oubliés les passages à vide, qui prirent fin avec sa résurrection dans les années 1970, quand les rockers dont la vocation était de vivre vite et de mourir jeunes ont dû apprendre à vieillir.

Le concert de 2003 au Parc des Princes, celui de 2006 au Palais des Sports (Flash Back Tour) furent des moments forts de cette seconde carrière, tout comme les concerts de 2009 de la tournée *M’arrêter là* avec l’interprétation de classiques « revisités » qui figuraient pour la plupart dans l’ensemble des quarante CD de la *Collection Johnny Hallyday* qu’en 1993 l’artiste avait proposée à ses admirateurs, à l’occasion de ses cinquante ans. De ces années, évoquons *Fils de personne, Gabrielle, Ma Gueule, Que je t’aime.* Après celles qu’avaient écrites Mallory ou Pierre Billon vinrent les grandes chansons composées par Michel Berger (*Quelque chose de Tennessee*), Jean-Jacques Goldman (*L'Envie, Je te promets, J'oublierai ton nom*). Plus récentes, *Allumez le feu* de Pascal Obispo ou *Marie* de Gerald De Palmas. Toutes sont célébrées par un public fidèle à Johnny au moins depuis les années 1980, après la tournée « Mad Max » au Palais des Sports, les quatre mois au Zénith et l'album *Hallyday 84*. Ce public se fit plus grave et communia avec une figure christique, dont la voix traduisait la puissance animale et la plénitude émotionnelle qui au fil des années surent gommer la caricature du voyou vulgaire et analphabète (*Je n'ai jamais pleuré*). La passion tragique de la liberté (*Le Pénitencier, Diego*) se confond en un faisceau romantique avec l'amour fou, la solitude souffrante et les défis lancés à la mort : *Pense à moi, Essayer*... Un énorme procès – qu'il perdit en dernier ressort – opposa le chanteur à la maison de disques Universal, qui reste propriétaire de toutes les bandes originales. L'amateur nostalgique se consolera néanmoins en réécoutant les succès des « années Vogue » sur *Souvenirs souvenirs. Édition limitée. Disque d'or* (2006), et il constatera avec joie que les albums *Ça ne finira jamais* (2008), *L'Attente* (2012) ou encore *Rester Vivant* (2014) restent fidèles à l'esprit rock'n'roll.

Les prêtres du rituel ont varié avec le temps, mais tous ont été animés par la même foi dans ce personnage qui subvertissait les canons ordinaires de la musique populaire à la française. Ce qu'on attend d'Hallyday n'est plus la création sur scène de nouveaux succès, mais la déclinaison de plusieurs décennies de souvenirs musicaux qui ont rythmé notre histoire. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la France a compris sans l'admettre qu'elle n'était plus le premier pays du monde. La culture de souche populaire française a été mise à mal, et on lui a préféré ce qui venait des univers anglo-saxons. Mais l'étonnant paradoxe d'Hallyday c'est d'être une copie qui a dépassé son modèle : non seulement il aura duré plus longtemps que Presley (à qui il rend hommage avec *Loving you*), mais, surtout, il n'a cessé d'être à chaque tournée meilleur. S'il puise dans le répertoire du blues, du rhythm'n'blues, des ballades et des slows, ses paroles françaises appartiennent désormais à la culture populaire d'aujourd'hui. La ferveur d'un public qui, un peu à la façon du personnage de Fabrice Luchini dans le film *Jean-Philippe* de Laurent Tuel (2006), a « inventé » Johnny, l'hommage rendu par les plus visibles des édiles et des serviteurs de l'État, les phrases maladroites mais sincères du chanteur qui dit, avant d'entonner *M'arrêter là,* que la France est le plus beau pays du monde et que c'est là qu'il « posera sa valise » quelques semaines avant d'envisager de prendre la nationalité belge ou encore de s'installer en Suisse : tout fait désormais d'Hallyday un remarquable représentant de la société française immédiatement contemporaine. Les sexagénaires paient en euros leur place de concert et défilent dans la rue pour sauver leurs retraites ; Guy Lux, l'inventeur de la distraction populaire télévisée des années 1960, est mort, et le glorieux *Concorde* a rejoint les musées. Johnny est un époux assagi et le père adoptif de deux fillettes nées au Vietnam ; il vote à droite et déteste la chicane fiscale ; et s'il peut faire de la publicité pour un opticien, c'est que, comme tous ses congénères du papy boom, il doit porter des lunettes. Avec le privilège de la vedette qui peut rejouer ses quinze ans quand il en a quatre fois plus, il interprète avec Eddy Mitchell, son vieil ami, et leur idole commune Little Richard, *Elle est terrible* sur l'album *Jambalaya* (2006) de l'ex-chanteur des Chaussettes noires.

Michel P. SCHMITT

HAMMERSCHMIDT ANDREAS (1611 ou 1612-1675)

Le compositeur et organiste allemand Andreas Hammerschmidt (Hammerschmid, Hammerschmied), originaire de Bohême, est, après son aîné et ami Heinrich Schütz, le plus important compositeur de musique luthérienne du milieu du XVII^e^ siècle. Il a par ailleurs largement contribué à introduire dans les pays germaniques le *stile concertato* italien.

La jeunesse d'Andreas Hammerschmidt, né en 1611 ou 1612, à Brüx, en Bohême (auj. Most, en République tchèque), est complètement inconnue. En 1633 et 1634, il est organiste, au service du comte Rudolf von Bünau au château de Weesenstein, en Saxe ; à la fin de 1634, il est nommé organiste à l'église Saint-Pierre de Freiberg. En 1639, il part s'installer à Zittau et devient organiste de l'église Saint-Jean, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort, le 29 octobre 1675. Andreas Hammerschmidt laisse une production importante dans l'histoire de la musique luthérienne. Bien que de facture relativement simple, ses airs préfigurent par leur forme la cantate du XVIII^e^ siècle. Hammerschmidt puise principalement ses sources dans les Écritures et dans les chorals luthériens. Parmi ses œuvres, citons les *Musicalische Andachten*, en cinq parties (*Geistliche Konzerte*, à 1 à 4 voix et basse continue, 1639 ; *Geistliche Madrigalien*, à 4 à 6 voix et basse continue, 1641, 1650, 1659 ; *Geistliche Symphonien*, à 1 ou 2 voix et accompagnement instrumental, 1642, 1652 ; *Geistliche Motetten und Konzerte*, à 5 à 12 voix et double basse continue, 1646, 1654, 1669 ; *Chormusik*, à

5 ou 6 voix, 1653), ainsi que des chants profanes parus en trois parties sous le titre *Weltliche Lieder oder Liebesgesänge* (1642, 1643, 1649).

E.U.

HAMPTON LIONEL (1908-2002)

Introduction

Dernier représentant de la génération qui jette les fondations du jazz, Lionel Hampton est l'une des plus irrésistibles incarnations du dynamisme en musique. Le vocaliste ne laissera pas un souvenir impérissable. Au piano, à la batterie ou à la tête d'orchestres de taille et de qualité diverses, sa pétulance et son sens du spectacle ont en revanche enthousiasmé les foules. Mais c'est au vibraphone qu'il doit sa place dans l'histoire : il révélera en effet toutes les possibilités d'un instrument dont le rôle était jusque-là resté anecdotique. L'interprète y montre une invention, une fougue et une virtuosité inimaginables, ouvrant la voie à des personnalités qui, comme Milt Jackson ou Gary Burton, conduiront l'instrument sur d'autres chemins esthétiques.

• Le vibraphone comme soliste

Lionel Leo Hampton serait né à Louisville (Kentucky), probablement le 20 avril 1908, et non pas à Birmingham (Alabama) le 12 avril 1909, lieu et date qui sont mentionnés dans beaucoup de biographies, mais qui sont invalidés par un certificat de naissance découvert par le producteur et historien du jazz Phil Schaap dans les archives de Louisville.

Les Hite l'engage en 1930 comme batteur dans une formation qui accompagne Louis Armstrong. Le trompettiste est le témoin admiratif des premiers essais de Lionel Hampton sur un vibraphone trouvé dans un coin de studio. Ce premier auditeur enthousiaste met tout son poids dans la balance pour lui permettre d'enregistrer, le 16 octobre 1930, son premier solo sur plaques métalliques, *Memories of You.* Benny Goodman, déjà illustre grâce à un trio qui rassemble autour de lui le pianiste Teddy Wilson et le batteur Gene Krupa, le choisit en 1936 pour constituer un quartette appelé à la même célébrité. Derrière la clarinette au style assez convenu du leader, Lionel Hampton s'impose, dès les premiers enregistrements du groupe, comme un animateur de premier ordre.

Les meilleurs solistes des big bands veulent jouer avec Hampton. Bien qu'issus d'horizons musicaux parfois opposés, ils réussissent grâce à lui à bâtir un univers musical cohérent et séduisant. En témoigne cette séance du 11 septembre 1939 qui rassemble Dizzy Gillespie, Benny Carter, Coleman Hawkins, Ben Webster, Chu Berry, Clide Hart, Milt Hinton, Charlie Christian et Cozy Cole pour un enregistrement resté dans les annales. Le jeu du vibraphoniste est, il est vrai, hallucinant. Utilisant des mailloches longues, grosses et assez dures, Hampton sidère par une virtuosité rythmique inouïe. Ce maître de la paraphrase propose des développements toujours inattendus d'où fusent, stimulés par l'exubérance des idées, contrastes inopinés et cascades d'arpèges. Sa sonorité, riche et cristalline, sait se faire percussion éclatante sur les tempos rapides mais aussi effleurement sensuel dans les mouvements lents. Le 10 mai 1940, il est en studio avec le trio de Nat King Cole ; les micros saisissent alors, sur *Jack the Bellboy,* l'un de ces solos de batterie qui comptent dans l'histoire de l'instrument : spécialiste incontesté des tambours et des cymbales, Hampton libère un swing insurpassable. Une autre plage de la même session, *Central Avenue Breakdown,* le met en vedette dans une improvisation explosive au piano : attaquant le clavier dans le registre aigu avec ses deux index comme avec deux mailloches, il submerge l'auditeur sous un déluge de notes frappées avec une énergie dévastatrice.

• Flying Home

En 1940, Hampton quitte Goodman pour fonder son propre big band, qui devient très vite populaire. Les solistes les plus huppés s'y succèdent : Cootie Willians, Johnny Hodges, Clifford Brown, Art Farmer, Illinois Jacquet, Dexter Gordon, Charlie Mingus, Milt Buckner... La précision de la mise en place n'est pas le souci majeur d'une formation propulsée par la puissance d'un swing élémentaire mais efficace. Sous la passion communicative de son turbulent agitateur, l'orchestre fait monter la tension jusqu'à des paroxysmes quasi extatiques. Le 26 mai 1942, Hampton grave avec lui la plus célèbre version d'un thème sur lequel il revient sans cesse, *Flying Home*. Le 18 janvier 1944, Hampton participe au célèbre concert que la revue *Esquire* organise au Metropolitan Opera de New York et qui sera enregistré sur un V-disc (ces Victory-Discs – « disques de la Victoire » – étaient des 78-tours 30 cm destinés à divertir les troupes américaines). On peut l'y entendre jouer *Flying On A V-Disc*, version endiablée de *Flying Home*, accompagné par l'élite du jazz : Louis Armstrong, Roy Eldridge, Barney Bigard, Coleman Hawkins, Art Tatum, Al Casey, Oscar Pettiford et Big Sid Catlett.

Le 4 août 1947, à Pasadena (Californie), Hampton offre, en public, ce qui est sans doute la plus échevelée de ses interventions au vibraphone – et elle dure cinq bonnes minutes sans la moindre baisse d'intensité –, sur l'un de ses thèmes fétiches, *Stardust*. Il est, à la fin des années 1940, au faîte de ses moyens musicaux.

À partir du début des années 1950, les tournées se multiplient et son orchestre triomphe en Europe, en Australie, au Japon, en

Afrique, au Moyen-Orient. Il enregistre à Paris avec Mezz Mezzrow ainsi qu'avec des jazzmen français : Claude Bolling, Alix Combelle, Jean-Claude Pelletier, Guy Lafitte, Sacha Distel, René Urtreger. Grâce au producteur Norman Granz, il rencontre en 1955 Stan Getz, avec lequel il grave l'album *Hamp and Getz*, en compagnie de Leroy Vinnegar (contrebasse), Lou Levy (piano) et Shelly Manne (batterie). Avec son big band, il fréquente les plus grands festivals de jazz. Il se produit parfois avec une petite formation issue de l'ensemble et appelée Inner Circle.

En 1973, Hampton retrouve Benny Goodman à Newport. Mais, l'âge venant, il n'a plus le jeu survolté qui a fait sa gloire. La fantaisie tourne parfois à l'exhibition de mauvais goût et l'amuseur public se caricature. L'orchestre, cramponné au blues malgré les assaut du be-bop, n'offre plus guère qu'une brutalité préfabriquée. Le mythe survit mais tombe en poussière. Hampton, entouré de musiciens qui ne le valent pas, se produira cependant jusqu'en 1993. En janvier 1997, l'incendie accidentel de son appartement détruit toutes ses archives : partitions, instruments, disques rares. Lionel Hampton meurt le 31 août 2002 à New York. L'un de ses vibraphones est conservé au National Museum of American History. « Hamp » a publié une autobiographie avec James Haskins, *Hamp : an Autobiography* (New York, 1989).

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Aldam, « The Lionel Hampton Band », in *Jazz Monthly*, vol. III, n° 1, pp. 5-8, 1957

A. Balalas, « Lionel Hampton : jubilé musical (1928-1978) », in *Bulletin du Hot Club de France*, n⁰ 263, p. 3, 1978

B. Blumenthal, « First Person Memories of Swing », in *Down Beat*, vol. LXI, n° 7, p. 18, 1994

Y. Bruynoghe, « Hamp’ nous revient », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 43, p. 3, 1954

B. Coss, « Lionel Hampton : Bothered and Bewildered », in *Down Beat*, vol. XXIX, n° 10, pp. 19-21, 1962

B. Crowther & V. Schonfield, « Hamp the Champ », in *Jazz Journal International*, vol. XXXI, n° 7, p. 6, 1978

S. Dance, « Lionel Hampton », pp. 265-278, in *The World of Swing*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1974

R. Firestone, *Swing, Swing, Swing : The Life & Times of Benny Goodman*, W. W. Norton, New York, 1993

R. Gehman, « Lionel Hampton », in E. Condon & R. Gehman dir., *Treasury of Jazz*, Dial Press, New York, 1956, nouvelle édition *Eddie Condon’s Treasury of Jazz*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1975

L. Hampton & J. Haskins, *Hamp : an Autobiography*, Warner Books, New York, 1989, nouvelle édition Amistad, New York, 1993

G. E. Lambert, « Lionel Hampton : Jazz Giant », in *Jazz Journal*, vol. XIV, n° 11, p. 2, 1961, n° 12, p. 7, vol. XV, n° 1, p. 5, 1962

L. K. McMillan, « Good Vibes from Hamp », in *Down Beat*, vol. XXXIX, n° 8, p. 12, 1972

J. Pescheux, « Lionel Hampton et Art Farmer », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 349, p. 6, 1987

G. Schuller, « The Great Black Bands : Lionel Hampton », pp. 392-402, in *The Swing Era : the Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, New York, 1989

A. J. Smith, « Lionel Hampton : Half a Century Strong », in *Down Beat*, vol. XLV, n° 14, p. 20, 1978

S. Woolley, « Flyin’ Hamp », in *Jazz Journal International*, vol. XXXVI, n° 7, pp. 6-8, 1983.

Discographie sélective

Comme leader

Drum Stomp (1937) ; *Down Home Jump* (1938) ; *Hot Mallets* (1939) ; *Central Avenue Breakdown/Jack the Bellboy* (1940) ; *Flying Home* (1942) ; *Hamp’s Boogie Woogie* (1944) ; *Hey Ba-ba-rebop* (1945) ; *Air Mail Special* (1946) ; *Midnight Sun* (1947) ; *Real Crazy/I only have eyes for you* (1953) ; *You Better Know It !* (1964) ; *Newport Uproar* (1967) ; *At Newport ’78* (1978)

Comme sideman auprès de Benny Goodman

Stompin’ at the Savoy (1936) ; *Runnin’ Wild* (1937) ; *The Man I Love* (1937) ; *The Blues in your Flat / The Blues in my Flat* (1938) ; *Opus 12* (1938) ; *Gone with « What » Wind* (1940) ; *Together Again !* (1963 : aux côtés de Teddy Wilson et de Gene Krupa)

Filmographie sélective

A Song is Born de Howard Hawks (1948) ; *Lionel Hampton and His Orchestra* de Will Cowan (1949) ; *The Benny Goodman Story* de Valentine Davies (1955) ; *Mister Rock and Roll* de Charles S. Dubin (1957) ; *Malcolm X* de Spike Lee (1992).

HANCOCK HERBIE (1940-)

Pianiste, claviériste, chanteur, compositeur, comédien et parolier américain, Herbie Hancock est un artiste prolifique qui « a traversé de nombreux styles en sachant préserver ce qui est l'apanage des plus grands : sa sonorité. [...] Sa grande qualité est de savoir „faire simple" en créant des climats à partir de très peu de notes » (Pascale Barthel et Christian Gauffre). Il a rencontré le succès en tant que pianiste de jazz au style incisif et provocateur sur le plan harmonique, avant de connaître une immense popularité comme leader de groupes de funk et de jazz-rock.

Herbert Jeffrey Hancock, né le 12 avril 1940 à Chicago, dans une famille très musicienne, commence à étudier le piano à l'âge de sept ans. Enfant prodige, il interprète dès l'âge de onze ans le premier mouvement du *Cinquième Concerto pour piano,* K 175, de Mozart avec l'Orchestre symphonique de Chicago. Il forme son premier groupe alors qu'il est encore au lycée. Dès 1960, alors qu'il prépare un diplôme d'ingénieur au Grinnell College (Iowa), le trompettiste Donald Byrd lui demande de rejoindre sa formation ; Herbie Hancock le suit à New York en 1961. Ses talents d'accompagnateur et les solos qu'il offre aux groupes de be-bop amènent la firme Blue Note à lui faire enregistrer son premier album comme leader, *Takin' Off* (1963), qui contient un morceau qui va connaître un succès considérable, et devenir un standard du jazz moderne, *Watermelon Man.* En mai 1963, il rejoint le quintette de Miles Davis, au sein duquel il restera jusqu'en 1968, participant aux albums *My Funny Valentine* (1964), *E.S.P.* (1965), *Miles in the Sky* (1968). Le quintette de Miles Davis permet à Herbie Hancock de développer des concepts rythmiques et harmoniques audacieux qu'il développera dans ses propres albums, notamment *Empyrean Isles* (1964, qui comporte *Cantaloupe Island*) et *Maiden Voyage* (1965, qui comporte *Dolphin Dance* et le morceau éponyme *Maiden Voyage*). Durant cette période, il enregistre comme sideman aux côtés de Blue Mitchell, Lee Morgan (*Cornbread,* 1965), Bob Brookmeyer (*Bob Brookmeyer and Friends,* 1964), Stanley Turrentine, Sonny Rollins, Charles Tolliver (*Paper Man,* 1968), Jackie McLean, Woody Shaw, Wayne Shorter (*Speak No Evil,* 1964 ; *The All Seeing Eye,* 1965), Tony Williams...

Dans les années 1970, après avoir participé aux premières expériences de jazz-rock de Miles Davis, Hancock commence à diriger des groupes de fusion et à jouer sur des claviers électroniques, allant du piano électrique aux synthétiseurs. Les succès de jazz funk – comme *Chameleon,* extrait de l'album *Headhunters* (1973), qui connaît des ventes record – sont caractérisés par des couleurs sonores et des rythmes fascinants, s'appuyant sur la juxtaposition de lignes musicales réalisées au synthétiseur. Hancock euregistre ensuite plusieurs titres à succès, parmi lesquels *You Bet Your Love* (de l'album *Feets Don't Fail Me Now,* 1979) et *Rockit* (de l'album *Future Shock,* 1983). Parallèlement, il compose du jazz-rock – et, parfois, du jazz, tout simplement – pour des publicités, des programmes télévisés ou des films comme *Blow-up,* de Michelangelo Antonioni (1966), *Death Wish* (*Un justicier dans la ville* de Michael Winner, 1974), ou encore *'Round Midnight* (*Autour de minuit,* de Bertrand Tavernier, 1986), film pour lequel il remporte un oscar. À partir du milieu des années 1970, Herbie Hancock joue du piano acoustique dans des « jazz projects » et se produit en duo avec Chick Corea (*An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea,* 1978). Il se produit également dans des combos avec les anciens partenaires de Miles

Davis et des trompettistes de la stature de Freddie Hubbard ou de Wynton Marsalis. À la tête de son quintette V.S.O.P. (Very Special One-time-only Performance), qui rassemble Hancock, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams, il enregistre les albums *V.S.O.P.* (1976) et *V.S.O.P. : the Quintet* (1977).

En 1993, le groupe britannique de rap Us3 échantillonne son *Cantaloupe Island* pour en faire un succès international sous le titre *Cantaloop (Flip Fantasia)*. En 1998, Herbie Hancock réunit une nouvelle fois son groupe Headhunters et se lance dans une série de projets en collaboration avec d'autres artistes. Dans l'album *Future 2 Future* (2001), Hancock joue ainsi aux côtés de Wayne Shorter et de grands noms de la musique techno pour produire une fusion entre jazz et électro. Dans *Possibilities* (2005), il réalise une incursion dans la musique pop avec des invités de premier plan, tels que Stevie Wonder, Paul Simon et Santana. Hancock complète sa longue collection de Grammy Awards par deux trophées – parmi lesquels celui du meilleur album de l'année – décernés pour son hommage à Joni Mitchell, *River : The Joni Letters* (2007). Trois ans plus tard, *The Imagine Project* vient rendre hommage cette fois à John Lennon et confirmer l'influence de la pop sur le travail d'Herbie Hancock.

E.U.

HANDL JACOB (1550-1591)

Ce musicien slovène est connu sous différents noms : Jacob ou Jakob Handl ou Händl ou Hähnel, Jacobus Gallus, Gallus vocatus Carniolanus ou Carniolus... Son nom originel slovène était peut-être Petelin, qui signifie « coq », dont l’allemand Hähnchen est le diminutif et Gallus l’équivalent latin.

Il naît probablement à Reifnitz (aujourd’hui Ribnica, près de Kočevje, en Slovénie), entre le 15 avril et le 31 juillet 1550. Il est sans doute éduqué au monastère cistercien de Stična, en basse Carniole ; l’assertion selon laquelle il aurait été moine est sujette à caution. Entre 1564 et 1566, il quitte son pays pour gagner l’Autriche. On trouve sa trace à l’abbaye bénédictine de Melk, où le chanoine Johannes Rueff l’encourage à composer (Handl lui dédiera son *Quatrième Livre de messes*, 1580). Contrairement à ce que l’on a parfois affirmé, il est peu probable, en raison de son jeune âge, qu’il ait été en 1574 *Sängerknabe* à la chapelle impériale de Vienne. Il quitte l’Autriche vers 1575, et effectue des pérégrinations en Moravie, en Bohême et en Silésie. En 1579 ou au début de 1580, Handl est nommé maître de chapelle de l’évêque d’Olmütz (aujourd’hui Olomouc), en Moravie, Stanislas Pavlovský ; il le servira jusqu’en 1585 et c’est pour célébrer l’élection de son maître comme évêque qu’il compose son motet à sept voix *Undique flammatis Olomucum sedibus arsit*, la première de ses œuvres à être imprimée (à Prague, en 1579). À la fin de 1585 ou au début de 1586, il devient cantor de la modeste église Svety Jan na Brzehu (Sankt Johannes in Vado), à Prague, où il restera jusqu’à sa mort, le 18 juillet 1591.

Handl, que ses contemporains dénommaient le « Palestrina transalpin » ou le « Palestrina de Bohême », s'affirme comme l'un des grands contrapuntistes de son temps. Sa production est abondante : 500 pièces environ, pour la plupart sacrées. Son grand œuvre, l'*Opus musicum*, comprend quatre volumes (publiés à Prague en 1586, 1587 et 1591) comportant 374 motets sacrés, de quatre à vingt-quatre voix, parmi lesquels une des ses plus célèbres compositions, *Ecce quomodo moritur iustus*. Handl a aussi composé des messes – quatre livres contenant seize messes de quatre à huit voix sont publiés à Prague en 1580 sous le titre *Selectiores quaedam missae* –, dont la plupart sont fondées sur ses propres motets ou sur des motets de Clemens non Papa, Christian Hollander, Jacobus Vaet et Philippe Verdelot, ou encore sur des chansons profanes de Thomas Crecquillon et Roland de Lassus. Handl a composé une centaine de pièces profanes, réunies dans les recueils *Harmoniae morales* (trois livres de pièces à quatre voix, publiés à Prague en 1589 et 1590) et *Moralia*, à cinq, six et huit voix, publiés à Nuremberg en 1596.

Sa musique constitue une synthèse des modèles franco-flamand, néerlandais et italien par sa maîtrise de l'imitation en canon, sa rythmique souple et fluide qui n'exclut pas la syncope. On y trouve, sous une écriture contrapuntique aussi savante qu'inspirée, une grande sensibilité expressive. L'emploi de l'intervalle de triton est étonnant pour l'époque ; ses modulations sont fréquentes, de même que ses chromatismes ; il fait preuve d'une grande inventivité en matière de timbres et ses lignes mélodiques gardent une remarquable autonomie tout en respectant l'intelligibilité des textes et en s'adaptant parfaitement à leur prosodie. Handl a su faire un usage remarquable de la polychoralité héritée de l'école vénitienne et a particulièrement bien assimilé la technique du double chœur en dialogue (*coro spezzato*) d'Adrian Willaert.

Alain FÉRON

Bibliographie

D. CVETKO, *Jacobus Gallus : sein Leben und Werk*, R. Trofenik, Munich, 1972.

HANDLEY VERNON GEORGE (1930-2008)

Le chef d'orchestre britannique Vernon George Handley se fit le champion des compositeurs de son île natale, en concert comme en studio. Il grava ainsi plus de cent cinquante albums (dont près de quatre-vingt-dix comportent des pièces britanniques qui n'avaient jamais été enregistrées), comportant notamment des œuvres de Malcolm Arnold, Granville Bantock, Arnold Bax, Arthur Bliss, Rutland Boughton, Geoffrey Bush, Frederick Delius, Edward Elgar, Gerald Finzi, Patrick Hadley, Gustav Holst, Elizabeth Maconchy, E. J. Moeran, Cyril Rootham, Robert Simpson, Charles Villiers Stanford, Ralph Vaughan Williams, Grace Williams et William Walton.

Né le 11 novembre 1930 à Enfield, dans le Middlesex, Vernon George Handley étudie la philologie au Balliol College d'Oxford puis la musique à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Il persuade le chef d'orchestre Adrian Boult de devenir son mentor. Après avoir fait ses débuts en 1961 avec le Bournemouth Symphony Orchestra, Vernon Handley dirigera souvent le Royal Philharmonic Orchestra de Londres de 1961 à 2008, ainsi que l'Ulster Orchestra de Belfast, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et le Guildford Philharmonic Orchestra, qu'il fonde à Londres en 1962. En dehors de son île natale, il se produit régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Malmö, en Suède, ainsi qu'avec le Melbourne Symphony Orchestra et le West Australian Symphony Orchestra. Élevé au rang de commandeur de l'ordre de l'Empire britannique en 2004, Vernon Handley reçoit en

2003 un prix décerné par le magazine britannique *Gramophone* pour l’ensemble de sa carrière, et, en 2007, le Classical Brit Award. Il meurt le 10 septembre 2008, à Skenfrith, dans le Monmouthshire, au pays de Galles.

E.U.

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)

Le compositeur afro-américain W. C. Handy a véritablement changé le cours de la musique populaire en intégrant, au tout début du xx^{e} siècle, le langage du blues dans le ragtime, alors fort en faveur. Parmi ses œuvres les plus connues figurent les classiques *Memphis Blues, St. Louis Blues* et *Beale Street Blues*.

Fils et petit-fils de pasteurs, William Christopher Handy naît le 16 novembre 1873 à Florence, en Alabama. Il quitte sa ville natale en 1892, devient cornettiste et arrangeur dans diverses formations musicales, comme les Mahara's Minstrels. À partir de 1903, il dirige son propre orchestre, les Knights of Pythias.

Quelque peu abusivement autoproclamé « père du blues », Handy a eu la chance de travailler durant la période où s'opère la transition du ragtime au jazz. Il commence par harmoniser pour orchestre les mélodies vocales du blues afro-américain. Son action va contribuer à émanciper le blues, conçu comme une structure harmonique au sein de laquelle les interprètes improvisent. Avec *Memphis Blues* (1912) et, surtout, *St. Louis Blues* (1914), il introduit un élément nostalgique spécifique à la musique des Noirs du Sud, à savoir une altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (« blue notes »).

Parmi les nombreux blues qu'il a composés ou publiés au sein de la maison d'édition qu'il avait fondé avec Charles Henry Pace, il faut mentionner *Joe Turner Blues* (1915), *Beale Street Blues* (1916), *Loveless Love* (1921), *Harlem Blues* (1923), *Atlanta Blues* (1924). Handy est également l’auteur de marches et d’œuvres symphoniques. Il a publié des anthologies de blues (Blues : an Anthology, New York, 1926) et de negro spirituals (W. C. Handy’s Collection of Negro Spirituals, New York, 1938), ainsi que des études sur des musiciens afro-américains. Son autobiographie, *Father of the Blues*, est parue à New York en 1941. W. C. Handy meurt le 28 mars 1958 à New York.

E.U.

HARBISON JOHN (1938-)

Compositeur prolifique autant que polymorphe, l'Américain John Harbison semble avoir, dès le berceau, bénéficié de la bienveillance d'une fée. Né le 20 décembre 1938 à Orange (New Jersey) dans une famille très musicienne, il improvise au piano dès l'âge de cinq ans et anime un groupe de jazz à douze ans à peine. Il a pour maîtres Walter Piston à l'université Harvard (où il obtient le diplôme de *bachelor of arts* en 1960), Boris Blacher à la Musikhochschule de Berlin (1961), Roger Sessions et Earl Kim à l'université de Princeton (qui lui confère le grade de *master of fine arts* en 1963). Roger Sessions est indubitablement la personnalité dont les conseils et l'enseignement ont le plus profondément marqué John Harbison.

S'il doit attendre 1977 pour voir son talent créateur s'imposer dans son pays – avec la création de *Diotima*, pour orchestre, commande de la fondation Koussevitzky pour le Boston Symphony Orchestra –, ses qualités de chef d'orchestre sont en revanche très tôt reconnues par la critique et le public. De fait, la liste des orchestres symphoniques et des ensembles de musique de chambre prestigieux qu'il a eu l'occasion de diriger (Orchestre philharmonique de Los Angeles, Orchestre symphonique de Boston, Scottish Chamber Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra, ensemble Collage, Emmanuel Music de Boston...) est aussi éloquente que celle des prix de composition dont il est le lauréat – le plus fameux étant le prix Pulitzer, reçu en 1987 pour son « ricercare sacré » *The Flight into Egypt* – ou encore que celle des postes de pédagogue qu'on lui a confiés : nommé en 1969 professeur au Massachusetts Institute of Technology, il enseignera aussi au

California Institute of the Arts (CalArts) de Valencia, à l'université de Boston, à la Duke University de Durham (Caroline du Nord)...

Dans la plupart des cas néo-tonale, la musique de John Harbison s'inscrit dans un courant « néo-classique » fort en vogue outre-Atlantique. Cependant, pluraliste dans ses manifestations esthétiques, l'œuvre de ce créateur ne se réduit pas à un « postmodernisme » labellisé made in America. Aussi éloignée des recherches modernistes d'Elliott Carter que des préoccupations répétitives de Steve Reich, étrangère à la néo-tonalité démagogique de John Adams aussi bien qu'à l'indéterminisme de John Cage ou à l'abstraction de Morton Feldman, la musique de John Harbison manifeste, à vrai dire, un style bien singulier.

Parcourue d'effluves de jazz (*Remembering Gatsby : Foxtrot for Orchestra*, 1985), recourant à une tonalité souvent âcre, évoquant celle du meilleur Prokofiev (*Deuxième Symphonie*, 1987), son œuvre manifeste un talent mélodique remarquable, allié à une grande sensibilité (expressionniste ou néo-romantique, selon le cas) qui n'en est pas moins régie par une extrême rigueur d'écriture s'exprimant notamment au travers d'une maîtrise contrapuntique aussi habile qu'inventive. Harbison n'hésite nullement à revisiter les formes baroques et classiques : la fugue (*Quintette avec piano*, 1981), le choral (*Deuxième Quatuor à cordes*, 1987), la chaconne (*The Most Often Used Chords*, pour orchestre de chambre, 1993), la passacaille (*I, II, III, IV, V : Fantasia on a Ground*, pour cordes, 1993), la polychoralité de Giovanni Gabrieli (*Concerto pour double chœur de cuivres et orchestre*, 1990), le lied schubertien (*Mottetti di Montale*, pour mezzo-soprano et piano, 1980).

Harbison met à profit tous les genres, formes et techniques afin d'enrichir sa palette sonore de moyens d'écriture répondant à une volonté d'expression définie comme « subjective ». Il en est ainsi de la tonalité ou de l'atonalité (*Deuxième Quatuor à cordes,* 1987 ; *Simple Daylight,* pour soprano et piano, 1988), du jazz (*Duo,* pour flûte et piano, 1961 ; *The Great Gatsby,* opéra, 1999), des musiques ethniques (de l'Inde, avec *Mirabai Songs,* pour soprano et piano, 1982 ; de l'Afrique et de l'Asie, avec *Between Two Worlds,* pour soprano, deux pianos et deux violoncelles, 1991), des formes « anciennes » (*O Magnum Mysterium,* pour chœur, 1992) ou d'« objets trouvés » (d'ordre esthétique ou sous forme de citations : *The Most Often Used Chords (Gli accordi più usati),* 1993).

Le catalogue de John Harbison comporte des œuvres pour tous les genres, de la pièce pour soliste à la symphonie et à l'opéra. Dans sa musique de chambre, deux pièces sont entrées au répertoire : le *Quintette à vents* (1979) et le *Quintette avec piano* (1981). Deux pôles caractérisent cependant sa production : le concerto et la voix. Dans le premier, Harbison explore les potentialités d'un instrument ou d'un groupe d'instruments : *Concerto pour piano* (1978), *Concerto pour violon* (1981), *Concerto pour hautbois, clarinette et cordes* (1985), *Concerto pour double chœur de cuivres et orchestre* (1990), *Concerto pour alto* (1990), *Concerto pour hautbois* (1992), *Concerto pour violoncelle* (1994), *Concerto pour flûte* (1995), *Concerto pour viole de gambe* (2005), pour contrebasse et orchestre de chambre, *Double Concerto pour violon et violoncelle* (2009). Le second pôle recouvre une importante production de mélodies avec piano ou ensemble instrumental : *Book of Hours and Seasons,* sur des poèmes de Goethe, pour mezzo-soprano ou ténor, flûte, violoncelle et piano (1975), *Im Spiegel,* sur des poèmes d'Albert Giraud traduits en allemand par Otto Erich Hartleben, pour voix, violon et piano (1988), *The Flute of Interior Time,* sur des textes de Kabīr traduits par Robert Bly, pour baryton ou mezzo-soprano et piano (1992), *The Right to Pleasure,* sur des poèmes de Jessica

Fisher, pour mezzo-soprano et quatuor à cordes (2011)... Sa foi s'exprime à travers une importante production de musique sacrée, dont se détachent le « ricercare sacré » *The Flight into Egypt* (1986) et *Requiem,* pour soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton et chœur (2002), ainsi que de nombreux chœurs a cappella : *Nunc Dimittis* (1975), *Two Emmanuel Motets* (1990), *Concerning Them Which Are Asleep* (1994), *Communion Words* (1994), *Charity Never Faileth* (2004)...

John Harbison a composé trois opéras, dont il est l'auteur des livrets. *A Winter's Tale,* opéra en deux actes d'après *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, composé en 1974, est créé à l'Opéra de San Francisco le 20 août 1979 ; il sera révisé en 1991. *A Full Moon in March,* opéra de chambre en un acte d'après Yeats, composé en 1977, est créé au Sanders Theater de Cambridge (Massachusetts) le 30 avril 1979. En 1995, le Metropolitan Opera de New York lui commande un opéra ; Harbison jette son dévolu sur *Gatsby le Magnifique,* de Francis Scott Fitzgerald ; *The Great Gatsby,* en deux actes, créé au Met le 20 décembre 1999.

Alain FÉRON

HARDY FRANÇOISE (1944-)

Chanteuse à la voix minimaliste, elle conquiert en une chanson, *Tous les garçons et les filles,* le cœur de l’Europe. Comme si le temps n’avait aucune prise sur elle, elle garde, depuis les années 1960, son statut d’icône, fascinant Mick Jagger, Jacques Dutronc, Julio Iglesias ou Étienne Daho. Elle donne beaucoup de son temps à l’étude de l’astrologie, se permettant même quelques passes d’arme avec ses consœurs les plus renommées.

Née le 17 janvier 1944 à Paris, Françoise Hardy grandit avec sa sœur Michèle, de dix-huit mois sa cadette, dans un appartement du IX^{e} arrondissement. Sa mère, aide-comptable, les élève seule, leur père ne passe les voir que deux ou trois fois par an. La jeune Françoise ne s’épanouit ni en famille ni à La Bruyère, l’institution religieuse qu’elle fréquente. Elle n’aime pas son physique de grande fille maigre avec de longues jambes. Elle s’évade en écoutant les chansons à la mode et, l’été, perfectionne son allemand en Autriche. Elle reçoit une guitare pour son baccalauréat, commence à faire des chansons et s’inscrit au Petit Conservatoire de Mireille. Pour satisfaire sa mère, elle s’inscrit à la faculté de sciences politiques puis à la Sorbonne. Les maisons de disques recrutent alors leurs vedettes par voie de petites annonces : Françoise répond à l’une d’elles, auditionne et signe un contrat avec la maison Vogue, le 14 novembre 1961, à l’âge de 17 ans. En avril 1962, elle enregistre dans des conditions aléatoires son premier 45-tours, qui comporte *Tous les garçons et les filles*. Deux millions d’exemplaires de ce titre seront vendus.

Françoise Hardy est propulsée en quelques mois, dans le peloton de tête des nouvelles idoles de la chanson. Lors d'une séance de prises de vue pour le magazine *Salut les copains*, elle rencontre Jean-Marie Perier. Elle, timide et effacée, se voit transformée en chanteuse résolument moderne, voire d'avant-garde. Elle est habillée par les couturiers les plus prestigieux, filmée par les cinéastes les plus audacieux et devient la seule artiste française « exportable ». Lorsqu'elle rencontre Jacques Dutronc, Françoise Hardy prend la décision, en 1968, d'arrêter de se produire sur scène et effectue une dernière représentation à Londres, au Savoy. Le 16 juin 1973, elle donne naissance à Thomas Dutronc. Elle signe, la même année, un contrat avec Warner Bros et enregistre un album sous la direction musicale de Michel Berger, *Message personnel*. Cet album relance sa carrière et la chanteuse yéyé devient une femme prête à tenter de nouvelles expériences avec des artistes novateurs. Elle poursuit cette démarche lorsqu'en 1977 elle rencontre Gabriel Yared. L'album qu'ils réalisent ensemble s'appelle *Star ;* ils s'entourent pour cela de Michel Jonasz, Serge Gainsbourg, William Sheller et Catherine Lara. Cet album séduit un public trop jeune pour avoir connu ses premiers succès. *Musique saoule* suivra et cet album signé Gabriel Yared, Michel Jonasz et Alain Goldstein lui ouvre les portes d'un univers inédit. Même si les critiques sont parfois dubitatifs, Françoise Hardy poursuit dans la direction qui lui convient et va chercher dans le talent des autres des stimulations pour motiver le sien. De rencontre en rencontre elle fabrique des albums aux couleurs différentes mais au charme personnel et constant. Elle sait choisir ceux qui l'accompagnent, elle fait appel à Rodolphe Burger, leader du groupe Kat Onoma, enregistre des duos avec le groupe Blur, avec Iggy Pop, Julio Iglesias, Marc Lavoine, Henri Salvador, Alain Delon. Après avoir annoncé plusieurs fois ses adieux, elle est toujours présente, toujours à l’affût de quelques nouveautés capables de la mettre en valeur.

Dans sa discographie originale, citons *Le sais-tu ?* (Vogue, 1963), *Mon amie la rose* (Vogue, 1964), *Ma jeunesse fout le camp* (Vogue, 1967), *Françoise* (Sonopress, 1970), *Message personnel* (Warner Bros, 1973), *Star* (Pathé-Marconi/E.M.I., 1977), *Musique saoule* (Pathé-Marconi/E.M.I., 1978), *Gin tonic* (Pathé-Marconi/E.M.I., 1980), *Décalages* (Flarenasch, 1988), *Le Danger* (Virgin, 1996), *Clair-obscur* (Virgin, 2000), *Tant de belles choses* (Virgin, 2004), *Parenthèses* (Virgin, 2006), *La Pluie sans parapluie* (Virgin, 2010), *L’Amour fou* (Virgin, 2012), dont la parution s’accompagne de celle d’un roman du même nom.

Alain POULANGES

HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)

Introduction

Après avoir dirigé *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski au Theater an der Wien de Vienne à la fin de 2008, Nikolaus Harnoncourt a enregistré en 2009 *Porgy and Bess* de George Gershwin. Bien qu'il ait grandi dans le cadre d'un système de valeurs profondément enraciné dans le passé, Harnoncourt n'en demeure pas moins un homme et un artiste dont le regard s'est toujours tourné vers l'avenir. Comme Don Quichotte, qui est son héros préféré, il se demande sans cesse : « Où se trouve la prochaine aventure ? »

• Les années d'apprentissage à Vienne

Johann Nikolaus, Graf (comte) de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, naît le 6 décembre 1929 à Berlin, dans une famille de l'aristocratie autrichienne. En 1931, celle-ci quitte la capitale allemande pour regagner le palais familial Meran, à Graz, ville dont elle est originaire (son père Eberhard, comte de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, ayant perdu sa première femme en 1926, s'était remarié en 1928 avec Ladislaja, comtesse de Meran). Le père, ingénieur des travaux publics, est passionné de musique et de littérature ; pianiste confirmé et compositeur, il veille à ce que ses enfants commencent dès leur plus jeune âge à apprendre plusieurs instruments, et forme bientôt un quatuor familial avec ses trois fils : Renatus et Philipp aux violons, Nikolaus au violoncelle et lui-même au piano. En 1938, après l’Anschluss, la famille Harnoncourt est chassée par les nazis du palais Meran, qui est vendu par exécution forcée. Opposée au régime nazi, elle est cependant contrainte d’envoyer les enfants au Deutsches Jungvolk, section des Jeunesses hitlériennes dans laquelle sont incorporés tous les enfants atteignant l’âge de dix ans. À treize ans, Nikolaus Harnoncourt découvre l’ouvrage *Kulturgeschichte der Neuzeit* (« Histoire culturelle des temps nouveaux ») de Egon Friedell, philosophe, historien et journaliste viennois dont le scepticisme exercera une influence durable sur lui.

La guerre terminée, Nikolaus Harnoncourt prend des cours de violoncelle auprès de Paul Grümmer (ancien membre de l’illustre Quatuor Busch) de 1945 à 1948, année où il part pour Vienne afin d’y poursuivre ses études de violoncelle à la Musikakademie de Vienne. Impécunieux, il vit dans un misérable logement. Il pratique ardemment le violoncelle, la sculpture sur bois, dessine et peint : il peint ce qu’il ne peut exprimer autrement, des faciès torturés, les visions du nazisme qui le hantent et dont il essaie de se libérer. Il cessera de dessiner après en avoir été découragé par son oncle Rene d’Harnoncourt, ami de Chagall et de Picasso, directeur du Museum of Modern Art de New York de 1949 à 1967. Cette période est marquée par des ennuis de santé dus à la malnutrition ; des douleurs articulaires aux épaules et aux mains lui interdisent de pratiquer le violoncelle. Ce qui ne l’empêche pas de passer une audition auprès d’Emanuel Brabec, un des deux violoncelles solos de l’Orchestre philharmonique de Vienne, qui l’accepte dans son cours, mais exige qu’il revoie toute sa technique.

• La déconverte de la musiqne ancienne

À la fin des années 1940, Nikolaus Harnoncourt découvre la musique ancienne ; il commence des recherches sur les instruments anciens : leur facture, leurs spécificités, leurs tessitures, leurs modes de jeux et, bien entendu, leurs répertoires. Il s'agit d'un travail de pionnier, le début de ce que Harnoncourt a appelé « sa folie des instruments ». Il faut souligner que la musique ancienne est à cette époque mal considérée, réservée à quelques « illuminés » taxés de dilettantisme. Josef Mertin, professeur au Collegium Musicum de Vienne, est un de ces pionniers. Harnoncourt lui soumet ses recherches, il enregistrera sous sa direction, en 1950, les *Six Concertos brandebourgeois* de Bach. À la fin de 1949, il crée, avec Eduard Melkus, Alfred Altenburger et Alice Hoffelner, le Wiener Gamben-Quartett ; la formation passe du violon moderne au violon baroque, puis à la viole de gambe, et aboutit à un quatuor de violes constitué de deux violes d'amour, d'un dessus de viole et d'une basse de viole. C'est avec cette formation qu'il interprète notamment *L'Art de la fugue* de Bach lors de concerts donnés en 1950 – année Bach – à Vienne, à Graz et à Salzbourg. Le quatuor explore avec succès une littérature musicale jusqu'alors inconnue. C'est à cette époque que Harnoncourt se lie d'amitié avec le claveciniste Gustav Leonhardt.

En 1952, il est engagé par Herbert von Karajan comme violoncelliste à l'Orchestre symphonique de Vienne, où il restera jusqu'en 1969. En 1953, il épouse la violoniste Alice Hoffelner – une des fondatrices du Wiener Gamben-Quartett – et crée un ensemble qui adoptera en mai 1957 le nom de Concentus Musicus Wien, pour son premier concert public, donné lors de la réouverture du palais Schwarzenberg, à Vienne. Dans ce que lui-même appelle le « credo » du Concentus Musicus, Harnoncourt affirme en 1954 : « Nous voyons la musique ancienne en tant que telle, dans sa propre époque, et nous devons nous efforcer de la restituer authentiquement, non par souci de conformité historique, mais parce que cela nous paraît aujourd’hui la seule voie juste pour la rendre de manière vivante et respectueuse. » Nikolaus Harnoncourt à la viole de gambe enregistre avec Alfred Deller et le Leonhardt-Barockensemble (Dowland, Morley, Campian, Farnaby, Purcell, Bach...). Le Concentus Musicus, que Nikolaus Harnoncourt dirige depuis le violoncelle (ou la viole), se constitue rapidement un vaste répertoire qui s’écarte résolument des sentiers battus, et qui s’étend du Moyen Âge à la fin du XVIII^{e} siècle. En 1954, Paul Hindermith présente sa reconstitution de *L’Orfeo* avec le noyau de ce qui deviendra le Concentus Musicus. Le Concentus Musicus joue Monteverdi, Bach, Haendel, Haydn, mais promeut également un répertoire moins connu : l’art polyphonique des Pays-Bas, le *Glogauer Liederbuch* datant de 1480 environ, la musique anglaise (notamment celle de Henry Purcell, avec la *Fantasia,* pour quatre violes, de 1680), des compositeurs français du XVIII^{e} siècle (Marin Marais et François Couperin), Heinrich Ignaz Franz von Biber, alors inconnu... Les musiciens du Concentus Musicus sont fascinés par ce répertoire aux sonorités inhabituelles, qui se situe souvent loin des sentiers battus du majeur/mineur et de l’accord parfait. Nikolaus Harnoncourt va jouer un rôle essentiel dans la découverte et la transmission de la musique ancienne ; avant lui, l’histoire de la musique commençait avec Bach et le classicisme viennois ; grâce à lui, d’innombrables styles, du Moyen Âge à la musique contemporaine, vont acquérir droit de cité.

• Le chef d’orchestre

Dans les années 1960, Harnoncourt découvre l’*Introduction à la sociologie de la musique* d’Adorno et prend conscience des rapports de force qui existent entre le chef et l’orchestre. 1971 voit le début de son enregistrement intégral des cantates sacrées de Bach avec le Consort de Gustav Leonhardt, entreprise qui ne s'achèvera qu'en 1989. En 1972, fort de son expérience de violoncelliste, de sa connaissance étendue du répertoire de la musique ancienne mais également de celui de la musique romantique et postromantique, Harnoncourt fait sa première apparition au pupitre de chef d'orchestre, à la Piccola Scala de Milan, où il dirige *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi (c'est en 1987 qu'il dirigera pour la dernière fois le Concentus Musicus depuis son pupitre de violoncelliste). De 1973 à 1993, il enseigne au Mozarteum de Salzbourg la « théorie et la pratique de la musique ancienne ». En 1975, il dirige pour la première fois l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dans la *Passion selon saint Jean* de Bach ; jusqu'en 1990, il dirigera presque chaque année cet orchestre dans l'une des deux passions de Bach.

En 1975 commence également une longue collaboration avec le metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle à l'Opéra de Zurich : ils donnent d'abord, jusqu'en 1979, un cycle légendaire d'opéras de Monteverdi, qui commence avec *L'Orfeo*. De 1980 à 1989, toujours à Zurich et toujours avec Ponnelle, c'est Mozart qui est à l'honneur avec *Idomeneo, Lucio Silla, Mitridate, Re di Ponto, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte, Die Zauberflöte, Don Giovanni, Le nozze di Figaro*. Harnoncourt est désormais invité par les plus grands orchestres : Orchestre symphonique de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (à partir de 1984), Orchestre de chambre d'Europe, Orchestre philharmonique de Berlin (à partir de 1991)... En 1985, il crée à Graz le festival Styriarte. Il dirige un répertoire qui s'est étendu à Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Verdi, Offenbach, Bruckner, Johann Strauss fils, Brahms, Bizet, Dvorák, Bartók, Berg, Gershwin...

Révolté, intransigeant, rigoureux, Harnoncourt l’est depuis toujours. Ennemi déclaré de la distraction, il déteste la manière inconsidérée avec laquelle la société maltraite la musique en l’utilisant comme ambiance sonore ou comme objet de défoulement. Harnoncourt est d’une grande exigence morale. Dans un discours prononcé à Salzbourg en 1991, à la fin de l’année Mozart, il a parlé de l’art et de la religion comme des deux piliers d’une existence conforme à la dignité humaine : « L’art naît de la façon dont le cœur pense. L’intelligence du cœur est le vecteur de la religion, l’art en est la langue. Mais l’art ne peut exister sans la religion, et il est le cordon ombilical qui nous relie au divin. »

Juliette GARRIGUES

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de Nikolaus Harnoncourt

N. HARNONCOURT, « Notenschrift und Werktreue », in *Musica*, vol. XXV, pp. 564-566, 1971 ; *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*, Bärenreiter, Kassel, 1982 (traduit en anglais par Mary O’Neill, Reinhard G. Pauly dir., *Baroque Music Today. Music as Speech : Ways to a New Understanding of Music*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1988) ; *Der musikalische Dialog : Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1984 (trad. de l’allemand par Dennis Collins, *Le Discours musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, Gallimard, Paris, 1984) ; *Die Macht der Musik : zwei Reden*, *ibid.*, 1993 ; *Was ist Wahrheit ? : zwei Reden*, *ibid.*, 1995
N. HARNONCOURT & S. M. GRUBER, *Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten : die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt*, *ibid.*, 2003
N. HARNONCOURT & J.F ÜRSTAUER, *Mozart-Dialoge : Gedanken zur Gegenwart der Musik*, *ibid.*, 2005 ; *« Töne sind höhere Worte » : Gespräche über romantische Musik*, *ibid.*, 2007
N. HARNONCOURT, J. FÜRSTAUER & A. MIKA, *Oper, sinnlich : die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt*, *ibid.*, 2009.

Études

I. A. ALEXANDRE, « Nikolaus Harnoncourt. La vérité », in *Diapason*, nº 535, pp. 30-33, avr. 2008 ; « Nikolaus Harnoncourt. Concentus sans consensus », in *Diapason*, nº 614, pp. 26-32, juin 2013
W. GRATZER dir., *Ereignis Klangrede : Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, Rombach, Berlin, Vienne, 2009
O. HOCHREITER & M. HUBER dir., *Being Nikolaus Harnoncourt*, Styria, Vienne, Graz, 2009
M. MERTL, *Vom Denken des Herzens : Alice und Nikolaus Harnoncourt ; eine Biographie*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1999 (trad. de l'all. par Christian Labarre *Alice et Nikolaus Harnoncourt. Une Biographie. L'Intelligence du cœur*, Versant Sud, Louvain-la-Neuve, 2002) ; nouv. éd. rév. 2011
M. MERTL & M. TURKOVIĆ, *Die seltsamsten Wien der Welt. Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus*, Residenz Verlag, 2003
G. NAULLEAU, « En toute honnêteté », in *Diapason*, nº 535, pp. 34-39, avr. 2008 ; « Le musicien et la critique », in *Diapason*, nº 535, pp. 40-41, avr. 2008.

DISCOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVES

J.-S. BACH, *Messe en si mineur*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1968) ; *Passion selon saint Matthieu*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1970) ; intégrale des cantates sacrées, Concentus Musicus, Leonhardt Consort (enregistrée entre 1971 et 1989) ; *Six Concertos brandebourgeois*, Concentus Musicus (enregistrés en 1964) ; *Passion selon saint Jean*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistrée en 1965) ; *Oratorio de Noël*, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus (enregistré en 1972)
L. VAN BEETHOVEN, *Les Neuf Symphonies*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor (enregistrées en 1990 et 1991)
J. BRAHMS, *Un requiem allemand*, Orchestre philharmonique de Vienne, Arnold Schönberg Chor, avec Genia Kühmeier, Thomas Hampson (enregistré en 2007) ; *Les Quatre Symphonies*, Orchestre philharmonique de Berlin (enregistrées en 1996 et 1997)
A. BRUCKNER, *Quatrième Symphonie, « Romantique »*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistrée en 1997) ; *Cinquième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne

(enregistrée en 2004) ; *Septième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistrée en 1999) ; *Huitième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Berlin (enregistrée en 2000) ; *Neuvième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistrée en 2002)

G. F. HAENDEL, *Water Music*, Concentus Musicus (enregistrée en 1978) ; *Le Messie*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Christine Schäfer, Anna Larsson, Michael Schade, Gerald Finlay (enregistré en 2005)

J. HAYDN, *Symphonies nos 30, 53* et *69*, Concentus Musicus (enregistrées en 1990) ; *Symphonies nos 101* à *104*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistrées en 1987 et 1988) ; *Stabat mater*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor (enregistré en 1994) ; *Orlando paladino*, Concentus Musicus, avec Patricia Petibon, Malin Hartelius, Elisabeth von Magnus (enregistré en 2005) ; *Armida*, Concentus Musicus, avec Cecilia Bartoli, Patricia Petibon, Markus Schäfer, Christoph Pregardien (enregistré en 2000) ; *La Création*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Dorothea Röschmann, Michael Schade et Christian Gerhaher (enregistrée en 2004) ; *Les Saisons*, Concentus Musicus, avec Genia Kühmeier, Werner Güra, Christian Gerharher (enregistré en 2007)

F. MENDELSSOHN, *Le Songe d'une nuit d'été, La Première Nuit de Walpurgis*, Arnold Schönberg Chor, Orchestre de chambre d'Europe (enregistré en 1992)

C. MONTEVERDI, *L'Orfeo*, Concentus Musicus, Capella Antiqua München, avec Rotraud Hansmann, Cathy Berberian, Nigel Rogers, Lajos Kozma, (enregistré en 1968) ; *L'Orfeo* (avec Philippe Huttenlocher, Dietlinde Turban, Trudeliese Schmidt), *L'incoronazione di Poppea* (avec Janet Perry, Eric Tappy, Trudeliese Schmidt, Matti Salminen), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (avec Simon Estes, Trudeliese Schmidt, Janet Perry), Monteverdi-Ensemble de l'Opéra de Zurich, mise en scène Jean-Pierre Ponnelle (vidéo, enregistrés en 1978 et 1979, 3 DVD)

W. A. MOZART, *Mitridate Re di Ponto*, Concentus Musicus, avec Gösta Winbergh, Yvonne Kenny, Ann Murray, Anne Gjevang, Joan Rodgers (vidéo, 1 DVD, enregistré en 1986) ; *Lucio Silla*, Concentus Musicus, avec Peter Schreier, Edita Gruberová, Cecilia Bartoli, Dawn Upshaw (euregistré en 1990) ; *Idomeneo*, Concentus Musicus, Arnold Schönberg Chor, avec Saimir Pirgu, Julia Kleiter, Marie-Claude Chappuis, Eva Mei, Jeremy Ovenden, Rudolf Schasching, Yasushi Hirano (enregistré en 2008) ; *Die Entführung aus dem Serail*, Chœur et Orchestre Mozart de l'Opéra de Zurich,

avec Peter Schreier, Matti Salminen, Yvonne Kenny, Lilian Watson (enregistré en 1985)
H. PURCELL, intégrale des *Fantaisies* pour viole de gambe (enregistrée en 1962)
J.-P. RAMEAU, *Castor et Pollux*, Chœur de chambre de Stockholm, Concentus Musicus, avec Zeger Vandersteene, Gérard Souzay, Jeanette Scovotti, Märta Schéle (enregistré en 1972)
F. SCHUBERT, *Huitième Symphonie*, Orchestre symphonique de Vienne ; *Messe D 678*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor (enregistrée en 1997)
R. SCHUMANN, *Concerto pour piano*, Orchestre de chambre d'Europe, avec Martha Argerich (enregistré en 1994) ; *Concerto pour violon*, Orchestre de chambre d'Europe, avec Gidon Kremer (enregistré en 1994)
B. SMETANA, *La Fiancée vendue*, Orchestre de chambre d'Europe, Arnold Schönberg Chor, avec Anton Scharinger, Elisabeth Kulman, Dorothea Röchmann, Yasushi Hirano, Elisabeth von Magnus, Markus Schäfer (enregistré en 2011) ; *Ma Patrie*, Orchestre de chambre d'Europe (enregistré en 2010)
J. STRAUSS FILS, *La Chauve-souris*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, avec Werner Hollweg, Edita Gruberová, Christian Boesch, Waldemar Kmentt, Barbara Bonney (enregistré en 1988) ; *Le Beau Danube bleu*, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam (enregistré en 1986) ; *Le Baron tzigane*, Orchestre symphonique de Vienne, avec Herbert Lippert, Pamela Coburn, Julia Hamari (enregistré en 1995)
G. P. TELEMANN, *Ino*, Concentus Musicus, avec Roberta Alexander, Thomas Hampson (enregistré en 1990) ; *Doubles Concertos*, Concentus Musicus, avec Frans Brüggen, Alice Harnoncourt et Jürg Schaeftlein (enregistrés en 1966) ; *Der Tag des Gerichts*, Wiener Sängerknaben, Monteverdi-Choir Hamburg, Concentus Musicus (enregistré en 1966) ; *Tafelmusik*, Concentus Musicus (enregistré en 1965)
G. VERDI, *Requiem*, Orchestre philharmonique de Vienne, Arnold Schönberg Chor, avec Eva Mei, Bernarda Fink, Michael Schade, Ildebrando d'Arcangelo (enregistré en 2004)
A. VIVALDI, *Les Quatre Saisons*, avec Alice Harnoncourt (violon), Concentus Musicus (enregistré en 1977).

HARRIS EMMYLOU (1947-)

Née le 2 avril 1947 à Birmingham (Alabama), Emmylou Harris, dotée d’une voix cristalline et d’une irrésistible manière de détacher les syllabes directement inspirée de Sara Carter, a suivi un parcours atypique. Passionnée par la musique de Joan Baez et de Bob Dylan, elle commence une carrière de chanteuse folk dans les clubs de Greenwich Village, à New York. Sa rencontre avec Gram Parsons, le leader du groupe de folk rock et de country rock The Byrds, est déterminante : unis dans la vie, ils enregistrent ensemble une sorte de rock californien psychédélique qui demeure une référence en la matière. La mort brutale de Parsons, le 19 septembre 1973, va la forcer à voler de ses propres ailes. Emmylou s’installe à Washington (D.C.), forme son propre orchestre, Angel Band (dans lequel figureront Ricky Skaggs, Albert Lee ou Rodney Crowell), et se tourne plus nettement vers une country music aux intonations acoustiques, décontractée, nostalgique, très ancrée dans la tradition montagnarde et le bluegrass, mais en même temps empruntant largement aux thèmes de la pop et du rock.

Le premier album d’Emmylou Harris en vedette, *Pieces of the Sky* (Reprise, 1975), est un succès, confirmé par *Elite Hotel* (Reprise, 1975), qui l’impose autant dans le rock que dans la country music, voire les variétés. Elle engrange alors disques, tournées, émissions de télévision et devient peu à peu une sorte de superstar. Pourtant, sa musique évolue encore davantage vers une version « light » de la tradition appalachienne, depuis les subtiles harmonies vocales de l’album *Trio* (Warner Brothers, 1987), où elle est en compagnie de Dolly Parton et de Linda Ronstadt, jusqu’au westernien *Songs of the West* (Reprise, 1994) en passant par l'émouvante saga autobiographique que constitue *The Ballad of Sally Rose* (Warner Brothers, 1985) et le très traditionnel *Emmylou Harris and the Nash Ramlers at the Ryman* (Warner Brothers, 1992).

L'œuvre abondante d'Emmylou Harris constitue nne synthèse de toute l'histoire de la country music. C'est donc tout naturellement que cette grande dame, dont la popularité est internationale et qui n'a jamais renié aucune de ses convictions (elle milite pour différentes causes : programmes écologiques, associations contre les mines antipersonnel) tout en réussissant à devenir membre permanent de la Country Music Foundation de Nashville, est devenue l'une des principales ambassadrices de la country music.

Le coffret de trois CD *Emmylou Harris. Portraits* (Warner Archives) rassemble ses titres les plus connus.

Gérard HERZHAFT

HARRISON GEORGE (1943-2001)

George Harrison meurt à Los Angeles d'un cancer du cerveau, à cinquante-huit ans, le 29 novembre 2001, vingt et un ans après l'assassinat à New York de John Lennon. Pris isolément, Harrison ne fut jamais une vedette de premier plan, mais sans lui l'histoire et le *sound* des Beatles auraient été profondément différents. Son tempérament en a fait le moins agité et le moins mégalomaniaque des *fab four* ; sa gentillesse, sa gaucherie et son sens de la mesure l'ont transformé un peu vite en une gentille et souriante mascotte. La réalité fut cependant bien différente. Puisqu'il est impossible de ne pas le comparer à ses aînés (McCartney a un an de plus que lui et Lennon trois), force est de reconnaître que sa voix est davantage celle d'un choriste que d'nn soliste, et que ses talents d'auteur-compositeur restent modestes en dépit de quelques belles réussites. Mais il fut un mélodiste et un guitariste exceptionnel, et on peut le placer auprès d'Eric Clapton, de Bob Dylan ou de Keith Richards dans le peloton de tête de ceux qui ont donné à la pop music sa tonalité propre.

Né le 25 février 1943 à Liverpool, dans un milieu modeste, il n'est pas bon élève et seule la musique l'intéresse : amoureux de musique country et de rockabilly, il fonde à treize ans son premier groupe musical, The Rebels, alors que le rock 'n' roll n'en est encore qu'à ses débuts. La rencontre fortuite de Paul McCartney le conduit au début de 1958 à John Lennon, qui dirige alors The Quarry Men. L'admiration qu'il porte à John ne se démentira jamais, en dépit de conflits parfois violents. L'aventure des Beatles est née. George, opiniâtre et travailleur, devra se préserver des ravages opérés par l'ego et le génie des deux leaders, qui le méprisent quelque peu. C'est assez tard qu'il contribue vraiment à l'identité du groupe, au moment où il manifeste une forte attirance pour l'Inde, la mystique orientale et le sitar, et qu'il signe un morceau comme *If I Needed Someone* (1965). Ami de Ravi Shankar, avec qui il enregistrera un disque (*Shankar Family and Friends*) et fera une tournée, il devient le disciple de Maharishi Yogi et entraîne les Beatles pour un court moment vers la sagesse orientale. L'esthétique du groupe en gardera pourtant la trace indélébile, dans les vêtements, les pochettes de disques, les photos. C'est de cette époque que datent les magnifiques mélodies de *While My Guitar Gently Weeps* (1968), *Here Comes The Sun* ou *Something* (1969). Ému par l'effroyable famine au Bangladesh, il organise pour deux soirs au Madison Square Garden de New York, le 31 juillet 1971, un gigantesque concert humanitaire dans lequel chante, entre autres vedettes, Bob Dylan. Le concert est filmé et enregistré, mais de sordides affaires de fisc empêcheront les fonds recueillis de rejoindre les caisses de l'U.N.I.C.E.F. avant 1981. Lorsque l'aventure des Beatles fut terminée, Harrison publia en 1970 un excellent triple album, *All Things Must Pass*, que produit Phil Spector et dans lequel on trouve *My Sweet Lord*, un tube des années 1970 où se mélangent, de façon un peu molle, pop et religiosité. Mais cette faculté de voler de ses propres ailes sera mise en doute lorsqu'un groupe vocal, The Chiffons, aura pu faire la preuve que Harrison l'a en fait plagié. L'ex-Beatle multiplie ensuite les disques insignifiants : deux albums expérimentaux, *Wonderwall Music* et *Electronic Sound*, une bonne dizaine d'autres sous son label Dark Horse Records témoignent d'un désintérêt progressif pour la musique, au profit d'autres activités, comme la production de films (ceux des Monty Python par exemple) ou des courses automobiles. En 1974, sa femme Patti Boyd, un mannequin en vue, le quitte pour Eric Clapton, qui avait secrètement écrit pour elle *Layla*. En 1979, la publication de ses Mémoires, *I Me Mine*, laisse tout le monde indifférent. Le single *Got My Mind Set On You* est un succès en 1987, et les déclarations qu'il livre à *Anthology* (l'autobiographie des Beatles) ne sont pas dépourvues d'intérêt. En revanche, la formation d'un groupe de vieilles gloires dans lequel on retrouve Dylan, tout comme la participation à cette entreprise indigne où les trois Beatles survivants enregistrent, pour deux chansons, sur la voix du défunt Lennon, tout contribue alors à ternir l'image du musicien. Deux ans avant sa mort, tandis que le cancer a commencé de le détruire, un déséquilibré le poignarde chez lui, dans son château. Le moins brillant et le plus sympathique des Beatles fut aussi le plus malheureux.

Michel P. SCHMITT

HARRISON LOU (1917-2003)

Un des protagonistes de l’avant-garde musicale américaine, Lou Harrison s’est toujours refusé à participer aux polémiques opposant les tenants des écoles établies. Pour lui, la musique devait être ouverte à toutes les expériences, puiser dans toutes les traditions, notamment dans les « musiques des peuples du monde », pour reprendre le titre d’un cours de son maître Henry Cowell. Un des premiers, il a opéré une synthèse réussie entre les univers musicaux occidentaux et asiatiques.

Né le 14 mai 1917 à Portland (Oregon), Lou Silver Harrison effectue la majeure partie de ses études musicales à San Francisco. S’il assiste en 1942 au séminaire de composition d’Arnold Schönberg à l’université de Californie à Los Angeles, il n’en demeure pas moins étranger au sérialisme et au dodécaphonisme : ce n’est pas là qu’il puisera le secret pour organiser ses sons. Sa voie, il l’a trouvée auprès de Henry Cowell, dont il suit en 1935 le cours Music of the Peoples of the World, auprès de qui il prend des cours privés, et dont il devient l’ami. Durant ces années d’apprentissage, ses compositions sont encore de caractère néoclassique.

Mais, pour Harrison, il faut intégrer la vie à l’œuvre d’art, faire de la musique le lieu de résonance des expériences humaines. À l’instar de son ami John Cage, dont il a fait la connaissance en 1938, Harrison va brasser de multiples références et sources sonores soigneusement choisies. *Double Music*, pour quatre percussionnistes, composé conjointement par Cage et Harrison

(1941), *Song of Quetzalcoatl* (1941) ou la *Suite for Percussion* (1942) mêlent ainsi aux instruments à percussion traditionnels des ustensiles comme des pots de fleurs ou des tubes métalliques, mais aussi des instruments de cultures extra-occidentales, comme le *teponaztli* des anciens peuples du Mexique.

En 1943, Lou Harrison s'installe à New York, où il assure, au côté de Virgil Thomson, la critique musicale dans le *New York Herald Tribune* (1944-1947). Le 5 avril 1946, il dirige la première mondiale de la *Troisième Symphonie* de Charles Ives, composée une cinquantaine d'années auparavant et dont il a édité la partition ; en recevant en 1947 le prix Pulitzer pour cette œuvre, Ives exigera de partager ce prix avec Harrison, sans qui cette création n'aurait pas eu lieu. En 1951, Harrison quitte New York pour s'installer durant deux ans en Caroline du Nord, où il est nommé professeur au Black Mountain College. Il regagne la Californie en 1953.

En 1939, lors de la Golden Gate International Exposition de San Francisco, il avait pour la première fois entendu des gamelans, orchestres javanais ou balinais dont les sonorités ne cesseront dès lors de le fasciner. À la fin des années 1950, il ancre son langage dans le système modal indonésien. Il compose ainsi un *Concerto en slendro*, pour trois pianos, violon et percussion (1961 ; le *slendro* est un des deux modes de la musique indonésienne). En 1963, alors qu'il est en résidence à l'université d'Hawaii, il écrit *Pacifika Rondo*, œuvre syncrétique dans laquelle se mêlent instruments coréens, chinois et instrumentarium occidental. Avec l'élargissement de cet instrumentarium par intégration d'instruments extra-européens, de nouveaux procédés compositionnels et une nouvelle ornementation se mettent en place.

En 1967, Harrison rencontre William Colvig, un ingénieur électricien passionné d'acoustique, qui va devenir son compagnon dans la vie (Harrison est un des premiers artistes américains à afficher ouvertement son homosexualité) ; ils vont construire ensemble de nouveaux instruments : gongs de différentes tailles, résonateurs de tout type et, en 1971, ce qu'ils nomment un « gamelan américain », ensemble de métallophones principalement élaborés à partir de matériel de récupération (tubulures en acier, boîtes de conserves...). Harrison composera ainsi *La Koro Sutro*, pour chœur et « gamelan américain » (1972), une *Suite*, pour violon et « gamelan américain » (1974)... Ces recherches ne l'empêcheront pas d'écrire pour des gamelans traditionnels, parfois rejoints par des instruments solistes occidentaux. S'intéressant à tous les styles et à tous les genres, il a également composé de la musique de scène, de ballet, de chambre, des œuvres vocales, un opéra pour marionnettes – *Young Caeser*, 1971 –, quatre symphonies... Lou Harrison meurt le 2 février 2003 à Lafayette (Indiana).

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

L. E. Miller & F. Lieberman, *Lou Harrison. Composing a World*, Oxford University Press, New York-Londres, 1998.

HARTMANN JOHAN PETER EMILIUS (1805-1900)

L’organiste et compositeur Johan Peter Emilius Hartmann est le plus important représentant d’une famille danoise d’origine allemande qui a dominé la vie musicale du Danemark durant près de cent quarante ans, du milieu du XVIIIe siècle à la fin du XIXe. Dans son ouvrage *La Musique romantique*, le musicologue Alfred Einstein considère J. P. E. Hartmann comme « le véritable fondateur du Romantisme danois, et même du Romantisme scandinave tout entier ».

J. P. E. Hartmann naît le 14 mai 1805 à Copenhague, où son père, August Wilhelm Hartmann, est alors violoniste de la chapelle royale. Ce dernier lui apprend très tôt la théorie musicale, l’orgue, le piano et le violon. J. P. E. Hartmann effectue cependant des études de droit à l’université de Copenhague, dont il sortira diplômé en 1828, ce qui lui permettra d’occuper jusqu’en 1870 des fonctions de juriste au sein de l’administration danoise, tout en menant une riche carrière de compositeur, d’organiste, de chef d’orchestre et de pédagogue.

À dix-neuf ans, en 1824, il succède à son père comme organiste de la Garnisonskirke de Copenhague, poste qu’il occupera jusqu’en 1843, date à laquelle il remplace Christoph Ernst Friedrich Weyse comme titulaire des orgues de la Vor Frue Kirke, la cathédrale de Copenhague, où il restera jusqu’à sa mort. Dès 1827, il est professeur de piano, d’harmonie et de chant à l’académie de musique dirigée à Copenhague par le ténor italien Giuseppe Siboni.

Il va occuper d'importantes responsabilités au sein d'institutions musicales danoises : en 1836, il est un des cofondateurs du Musikforening (« Société de musique »), qui va devenir la principale société de concerts de Copenhague, et qu'il présidera durant cinquante-trois ans ; à partir de 1839, il est étroitement associé à la Studentersangforening (« Société étudiante de chant »), pour laquelle il composera nombre de cantates et d'œuvres chorales, et dont il sera le président à partir de 1868 ; dès la fondation du Conservatoire de Copenhague, en 1867, il en est nommé codirecteur avec le compositeur Niels Gade – son gendre – et le chef d'orchestre Holger Simon Paulli.

D'importants voyages ponctuent une existence d'une longévité exceptionnelle (J. P. E. Hartmann mourra le 10 mars 1900 à Copenhague) : en Allemagne, en Suisse, en Autriche et en France en 1836, lors duquel il rencontre Spontini, Chopin, Rossini, Cherubini, Paer et Spohr, dont il devient l'ami et grâce à qui sa musique va être jouée à travers l'Europe ; en Allemagne en 1839, où il rencontre Franz Berwald et Clara Wieck à Berlin, Mendelssohn et Schumann à Leipzig ; à Hambourg en 1841, où son chemin croise celui de Liszt ; en 1844, il revient à Leipzig pour diriger l'Orchestre du Gewandhaus...

Ces rencontres semblent cependant avoir eu peu d'influence sur son style. Hartmann va au contraire développer un accent spécifiquement « nordique », dont témoigne dès 1832 son mélodrame *Guldhornene* (« Les Cornes d'or »), sur un poème d'Adam Oehlenschläger, chef de l'école romantique danoise, avec lequel il entretiendra une collaboration étroite. Cet accent s'affirme dans de nombreuses œuvres qui puisent aux sources scandinaves anciennes, comme ses musiques de scène pour des pièces de Oehlenschläger (*Olaf den hellige*, 1838 ; *Axel og Valborg*, 1856 ;

Yrsa, 1883) ou encore les ballets *Valkyrien* (1861) et *Thrymskviden* (« La Légende de Thrym », 1868).

J. P. E. Hartmann a composé des œuvres chorales, des mélodies et une marche funèbre pour orgue et vents – *Sørgemarch ved Thorvaldsens bisaettelse*, à l'occasion des funérailles du sculpteur Bertel Thorvaldsen, en 1844 – devenues célèbres en son pays. Dans le domaine de l'opéra, on lui doit *Ravnen, eller Broderprøven* (« Les Corbeaux, ou les Frères mis à l'épreuve », 1832), sur un livret de Hans Christian Andersen d'après Carlo Gozzi, *Korsarerne* (« Les Corsaires », 1835), sur un livret de Henrik Hertz, un opéra que Rossini apprécia particulièrement, et, surtout, *Liden Kirsten* (« La Petite Christine », 1846), « opéra romantique » sur un livret d'Andersen, qui a acquis le statut d'opéra national danois ; cette œuvre connaîtra d'emblée le succès et Liszt la programmera à Weimar en 1856. Ses pièces pour piano comptent parmi les plus importantes écrites pour cet instrument dans l'histoire de la musique danoise.

Sans doute moins élégante que celle de Niels Gade – qui connaîtra, au contraire de lui, une constante notoriété hors de son pays –, moins originale que celle de Carl Nielsen, l'œuvre de Johan Peter Emilius Hartmann n'en mérite pas moins d'être redécouverte. Le grand Hans von Bülow écrivait en 1882 que « pour son imagination, son habileté et son goût, [Hartmann] devrait connaître la même renommée internationale que Gade ».

Alain FÉRON

HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)

Karl Amadeus Hartmann, né à Munich le 2 août 1905, hésite d’abord entre la peinture et la musique (son père Friedrich Richard s’adonne à la peinture et son frère aîné Adolf deviendra un peintre célèbre) ; c’est finalement cette dernière qu’il choisit. Il travaille la composition avec Joseph Haas – un élève de Max Reger – à l’Akademie der Tonkunst de sa ville natale (1924-1929).

Entre 1928 et 1932, il organise, en collaboration avec le groupe d’artistes d’avant-garde Die Juryfreien (« Les Sans-jury »), des concerts dédiés à la musique de son temps. À la fin des années 1920, Hartmann est déjà considéré comme l’un des compositeurs les plus prometteurs de sa génération. Ses premières œuvres – *Jazz-Toccata und -Fuge*, pour piano (1928), *Sonatine*, pour piano (1931), *Tanzsuite*, pour quintette à vents (1931), *Burleske Musik*, pour vents, percussion et piano (1931) – reflètent les influences du jazz, du dadaïsme, de l’expressionnisme de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité). Socialiste militant, convaincu de la nécessaire interaction entre l’art et le contexte sociopolitique, Hartmann s’affirme rapidement comme un créateur engagé. En témoignent une cantate pour chœur a cappella sur des textes de Johannes Robert Becher – secrétaire de l’Union des écrivains révolutionnaires prolétariens – et Karl Marx (1929), la *Messe profane*, pour chœur a cappella, sur des textes de Max See (1929-1930), le cycle de cinq opéras de chambre *Wachsfigurenkabinett* (« Le Cabinet des figures de cire », 1929-1930), sur des livrets du metteur en scène Erich Bormann, proches de l’esthétique développée par Kurt Weill et Bertolt Brecht.

En 1933, Hartmann se lie d’amitié avec le chef d’orchestre Hermann Scherchen – lui aussi marxiste convaincu –, qui va profondément l’influencer, et devenir son professeur en même temps que son fidèle interprète et défenseur. Cette même année, il défie une première fois le pouvoir nazi en incluant une mélodie juive traditionnelle dans son *Premier Quatuor à cordes « Carillon »*, dédié à Scherchen. Il dédie son poème symphonique *Miserae* (1933-1934) – qui sera créé en 1935 lors du festival de Prague de la Société internationale pour la musique contemporaine (S.I.M.C.), sous la direction de Scherchen – aux prisonniers du camp de concentration de Dachau : « Mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l’éternité – nous ne vous oublions pas (Dachau 1933-1934). » À son retour de Prague, les autorités nazies lui signifient qu’il lui faudra désormais une autorisation pour sortir d’Allemagne. C’est le début de son « émigration intérieure », car, contrairement à bien d’autres créateurs et intellectuels qui choisiront l’exil, Hartmann décide de rester. Il traduit son angoisse et son horreur d’une Allemagne dans laquelle il ne se reconnaît plus dans son opéra *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1934-1935, révisé en 1956-1957 sous le titre *Simplicius Simplicissimus*), sur un livret de Scherchen, Wolfgang Petzet et lui-même, d’après le roman picaresque *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus*, de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Musicalement redevable à l’expressionnisme de la seconde école de Vienne – notamment à Alban Berg –, d’une impressionnante liberté de ton, en fait véritable réquisitoire contre les nazis par le parallèle qui est établi entre les atrocités de la guerre de Trente Ans et celles du IIIe Reich, cet ouvrage, qui ne pouvait évidemment être alors représenté en Allemagne, ne sera créé, sous forme de concert radiophonique, qu’en 1948, et sous forme scénique à Cologne, le 20 octobre 1949. La partition sera remaniée par Hartmann en 1956 et créée dans cette version le 9 juillet 1957 à Maunheim.

De 1933 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Hartmann se retire donc de la vie publique, continue cependant de composer mais ne publie pas ses œuvres. Sa production, qu’il qualifie de Bekenntnismusik (« musique de confession »), reflète par ses titres, sous-titres, dédicaces, sources et emprunts son opposition au III^{e} Reich : *Miserae, Première Symphonie « Versuch eines Requiems »* (« Essai pour un requiem », qui inclut des textes de Walt Whitman dans ses premier et cinquième mouvements, et qui témoigne de l’influence de Mahler, 1935-1936, révisée en 1954-1955), *Lamento,* cantate sur des poèmes d’Andreas Gryphius, pour soprano et piano (1936-1937, révisée en 1955), *Friede Anno ’48,* cantate de chambre à la mémoire d’Alban Berg, sur des poèmes de Gryphius (1936-1937), *Concerto funèbre,* pour violon solo et orchestre à cordes (qui cite un chœur hussite, un chant révolutionnaire russe et *Ma patrie* de Smetana, 1939, révisé en 1959), *Sinfonia tragica* (1940-1943), qui emprunte à Mahler, Bartók, Stravinski, Berg, Webern et Hindemith...

Entre 1939 et 1945, Hartmann échappe, pour raison de santé, au service armé et au travail obligatoire. En 1941 et 1942, il prend des leçons privées auprès d’Anton von Webern à Vienne ; l’alliance de rigueur structurelle et d’émotion qui caractérise la musique du compositeur autrichien va profondément influencer Hartmann. En 1945, il achève sa *Deuxième Sonate pour piano,* sous-titrée *« 27 avril 1945 »,* allusion au « fleuve de 20 000 prisonniers de Dachau » qu’il observe les 27 et 28 avril 1945.

Au sortir de la guerre, Hartmann va jouer un rôle déterminant dans la diffusion de la musique contemporaine : en 1946, il fonde à Munich les concerts Musica Viva, qu'il dirigera jusqu'à sa mort, et qui vont faire connaître tous ceux qui, de Mahler à Dallapiccola en passant par Schönberg, Varèse et Messiaen, ont été interdits par les nazis. Il y programmera de jeunes créateurs comme Hans Werner Henze, Luigi Nono ou Pierre Boulez. Il devient en 1953 président de la section allemande de la Société internationale pour la musique contemporaine.

Hartmann se consacre dans un premier temps à la révision d'œuvres écrites durant son exil intérieur, compose le *Deuxième Quatuor à cordes* (1945-1946) et publie six symphonies : la *Deuxième Symphonie « Adagio »*, en un seul mouvement lent (1945-1946), se souvient d'Alban Berg, avec sa forme en arche évoluant vers un climax puis retournant à son point de départ ; la *Troisième Symphonie* (1948-1949), ancrée elle aussi dans l'école de Vienne, est en deux mouvements, dont le premier est constitué de deux parties articulées selon le principe du prélude et fugue ; la *Quatrième Symphonie*, pour orchestre à cordes (1946-1947), reflète les influences de Bartók et de Bruckner ; la *Cinquième Symphonie* (*« Symphonie concertante »*) [1950] est issue du *Concertino*, pour trompette et sept instruments solistes (1933), et son deuxième mouvement, sous-titré *« Hommage à Stravinski »*, rend hommage au *Sacre du printemps* ; la *Sixième Symphonie* (1951-1953) est en deux mouvements, dont le second est formé de trois fugues où le thème de la première réapparaît varié dans les thèmes des suivantes.

De 1953 à sa mort, Hartmann se tourne vers de nouvelles méthodes de composition ; il exploite en particulier le système des mètres variables de Boris Blacher dans le *Concerto pour piano, vents et percussions* (1953) et le *Concerto pour alto, piano, vents et* *percussions* (1956). Puis il se consacre à la composition de ses deux dernières symphonies. La *Septième Symphonie* (1957-1958) est sans doute la plus représentative de son style : avec son contrepoint complexe, elle reflète aussi bien l'influence de Jean-Sébastien Bach que celles de Schönberg et de Webern ; le premier de ses trois mouvements comprend deux répétitions de la séquence fugue, concerto, tutti orchestral, la seconde fugue prenant la forme d'une variation de la première cependant que les concertos présentent des variations du sujet de la fugue, aboutissant à de complexes structures en miroir ; le deuxième est un immense adagio, le troisième un hymne jubilatoire au rythme. La *Huitième Symphonie* (1960-1962) revient à la forme en deux mouvements ; avec l'unité de son matériau thématique, ses fugues et son principe de la variation continue, elle constitue une sorte de résumé du style symphonique de Hartmann. Il compose en 1960 et 1961 le troisième mouvement, « Ghetto », du cycle *Jüdische Chronik*, œuvre collective de Hans Werner Henze, Boris Blacher, Paul Dessau et Rudolf Wagner-Régeny, thrène sur les dernières heures du ghetto de Varsovie.

La guerre froide, la révélation des atrocités staliniennes et la recrudescence des totalitarismes dans le monde vont plonger cet humaniste idéaliste dans une profonde amertume dont sa dernière œuvre porte les traces profondes : il s'agit d'une pièce pour baryton et grand orchestre, *Gesangsszene* (« Scène chantée », 1962-1963), d'après *Sodome et Gomorrhe* de Jean Giraudoux, véritable réquisitoire contre une humanité courant à sa perte.

Karl Amadeus Hartmann meurt à Munich, le 5 décembre 1963.

Héritière de la grande tradition symphonique germanique de Brnckner et de Mahler, la musique d'Hartmann apparaît à la fois

« classique » par les formes dans lesquelles elle s’inscrit et « baroque » par les visions apocalyptiques et les danses de mort qui la parcourent comme par l’éclectisme de son langage. Spéculatif jusqu’à l’austérité parfois, celui-ci échafaude de monumentales fugues (influencées par Reger) tout en usant avec naturel d’un chromatisme exacerbé, des techniques dodécaphoniques et sérielles, de la polytonalité ou d’une tonalité « élargie ».

On pourra consulter : U. Dibelius dir., *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit* (Bärenreiter, Kassel, 2004) et A. D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Leben und Werk* (Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 2004).

Alain FÉRON

HARVEY JONATHAN (1939-2012)

Le compositeur britannique Jonathan Dean Harvey naît le 3 mai 1939 à Sutton Coldfield, dans le Warwickshire. Il doit ses premières impressions musicales à son passage au St Michael’s College de Tenbury, où il est choriste de 1948 à1952. « Auditeur fanatique », comme il se surnomme alors lui-même, l’adolescent fait feu de tout bois, se passionnant pour la musique sacrée du XVI^{e} siècle, pour Monteverdi, Mozart, Wagner... Sur les conseils de Benjamin Britten, il étudie en privé avec Erwin Stein – un proche d’Arnold Schönberg – puis, à la mort de ce dernier, en 1958, avec Hans Keller, qui l’initie au langage sériel. Harvey obtiendra en 1972 un doctorat de musique de l’université de Cambridge.

En 1966, c’est la « révélation » de Darmstadt : il découvre la musique de Karlheinz Stockhausen, qui va exercer une profonde influence sur lui (Harvey publiera une monographie sur le compositeur allemand, *The Music of Stockhausen : An Introduction*, Faber, Londres, 1975). Harvey va également rapidement investir les nouveaux univers sonores rendus possibles par les progrès de l’électronique et devenir un adepte de l’école spectrale ; il use de la magie que ces univers recèlent avec la subtilité toute particulière qui caractérise sa création. À la fin des années 1960, sa rencontre avec Milton Babbitt à Princeton est « aussi brève que fascinante », selon ses propres dires.

Beaucoup de ses œuvres des années 1970 (le poème symphonique *Persephone Dream*, 1972 ; *Inner Light 1*, pour sept instrumentistes et bande magnétique, 1973 ; *Inner Light 2*, pour voix, ensemble instrumental et bande magnétique, 1977 ; *Premier Quatuor à cordes*, 1979) reflètent des préoccupations philosophiques (notamment l'influence des écrits de Rudolf Steiner, dont la mystique spiritualiste a aussi marqué Giacinto Scelsi, Alvin Curran ou Phill Niblock), tout en mettant à profit les potentialités de l'électronique (envisagée comme technique de la densité sonore) au sein d'une écriture « traditionnelle ». Cette application instrumentale de techniques propres à l'électro-acoustique donne naissance à des œuvres où une note individuelle « s'élargit en une mélodie et une harmonie conduisant tout droit au monde spirituel » (selon le précepte de Steiner). Ces pages se rattachent de fait bien plus à la musique spectrale pratiquée par Gérard Grisey, Tristan Murail ou Michaël Lévinas qu'à l'univers sonore de Stockhausen.

Une invitation de Pierre Boulez à venir travailler à l'I.R.C.A.M. au début des années 1980 marque la deuxième période créatrice de Jonathan Harvey, qu'inaugure l'une de ses œuvres les plus connues, *Mortuos plango, vivos voco*, pour sons concrets – une voix d'enfant (multipliée) associée aux sons de la grande cloche de la cathédrale de Winchester – traités par ordinateur (1980). S'ouvre alors un cycle d'œuvres où prime l'électronique : *Bhakti*, pour quinze instrumentistes et bande magnétique (1982), *Madonna of Winter and Spring*, pour orchestre, synthétiseurs et électronique (1986), *Valley of Aosta*, pour ensemble de chambre et deux synthétiseurs pilotés par ordinateur (1988), *Ritual Melodies*, pour sons manipulés par ordinateur (1990). Il faut également citer, pour cette période, deux œuvres qui ne font appel ni à l'ordinateur, ni au synthétiseur, ni à la bande magnétique mais dont le traitement sonore aboutit – par le seul biais d'instruments traditionnels – à une impression de sons électroniques : *Song Offerings*, pour soprano et huit instruments, d'après *L'Offrande lyrique* de Rabindranath Tagore

(1985), et le *Deuxième Quatuor à cordes* (1989), créé, comme le premier, par le Quatuor Arditti.

Un complexe et virtuose *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1990) est bientôt suivi par ce qui représente la somme musicale des acquis de ce compositeur, son opéra en deux actes *Inquest of Love*, sur un livret du compositeur et de David Ruskin, commande de l'English National Opera, créé au Coliseum de Londres le 5 juin 1993. Le second acte de cet ouvrage (qui se passe aux Enfers), s'il fait la part belle à l'électronique, n'empêche pas les différentes caractéristiques techniques de son langage de s'exprimer de manière exacerbée : harmonie construite sur le principe de symétrie, mélodies de timbres, homophonie, microtonalité... À la même époque, Harvey déploie cette maîtrise dans des œuvres comme sa *Serenade (In Homage to Mozart)*, pour ensemble à vent de dix instrumentistes (commande du festival de Glyndebourne, où elle est créée le 4 août 1991), *Lotuses*, pour quatuor de flûtes et trio à cordes (violon, alto et violoncelle, 1992), *Scena*, pour violon et neuf instrumentistes (1993), ou encore *One Evening*, pour soprano, mezzo-soprano, ensemble de huit instrumentistes, deux techniciens et électronique (1994).

Et il semble là que Jonathan Harvey, après avoir conceptualisé son imaginaire, se soit laissé rattraper par lui. Une sensualité expressive certaine a de fait fini par baigner sa musique, mais l'évolution de cette dernière ne se cantonne pas à un gain d'émotion. En effet, en épurant ses moyens techniques Harvey est parvenu à une ascèse sans aridité aucune. Voluptueuse même, sa musique, devenue économe, s'est transformée en méditation pure. En témoignent *Advaya*, pour violoncelle et électronique (1994), *Soleil noir/Chitra*, pour neuf instrumentistes, un technicien et musique électronique vivante (1995), *How Could The Soul Not*

Take Flight, pour deux chœurs mixtes (1996), *Death of Light, Light of Death*, pour hautbois, harpe, violon, alto, violoncelle (créé le 10 avril 1998, devant le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, au musée d'Unterlinden, à Colmar), ou encore le titre des conférences qu'il donne en 1995 à Berkeley, *In Quest of Spirit : Explorations of the Spiritual Nature of Music*.

Mêlant spiritualités occidentale et orientale, Jonathan Harvey est l'un des compositeurs les plus programmés au tournant du xx^e^ et du xxi^e^ siècle. Il reçoit par ailleurs des commandes du monde entier, comme son troisième opéra, *Wagner Dream*, sur un livret de Jean-Claude Carrière (2007), écrit à la demande de quatre institutions, le De Nederlandse Opera, le Grand Théâtre de Luxembourg, le Holland Festival et l'I.R.C.A.M. Suivront, *Speakings* (2008), commandé par l'Orchestre symphonique écossais de la B.B.C., l'I.R.C.A.M. et Radio France, ou encore l'oratorio *Weltethos* (2011), écrit pour la Global Ethic Foundation. Jonathan Harvey meurt le 4 décembre 2012, à Lewes, dans le Sussex.

Alain FÉRON

Bibliographie

J. HARVEY, *Music and Inspiration*, Faber and Faber, Londres, 1999 ; *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, University of California Press, Berkeley, 1999

J. PALMER, *Jonathan Harvey's Bhakti*, Edwin Mellen Press, Lewiston, 2001

A. WHITTALL, *Jonathan Harvey*, Faber and Faber, Londres, 1999 (trad. franç., L'Harmattan, Paris, 2000).

HASKIL CLARA (1895-1960)

Introduction

Musicienne exceptionnelle, admirée de tous ses pairs, Clara Haskil fut durant trente ans la mal-aimée du public, surtout en France – pays où elle avait fait l’essentiel de ses études et quelle considérait comme sa seconde patrie. Il y a plusieurs raisons à cela. D’abord, ses problèmes récurrents de santé, mais aussi ses origines et son statut d’expatriée, aggravés par les deux guerres mondiales, n’ont pas favorisé l’essor de sa carrière. Ensuite, son manque d’aisance sur scène, son trac perpétuel, son humilité n’en faisaient en rien une figure médiatique. Mais, surtout, la pureté de son jeu, son total effacement derrière la partition, l’idéal qu’elle assignait à sa fonction d’interprète ne pouvaient que déconcerter des auditeurs habitués alors à plus de complaisances et d’effets d’estrade. Elle venait sans doute trop tôt. Néanmoins, ce qui impressionnait même ceux qui n’étaient pas conquis, ce sont l’énergie vitale, le rayonnement que dégageait cette femme d’apparence chétive et disgracieuse. Malgré les vicissitudes et les longues périodes loin du piano, la perfection de son jeu n’était jamais altérée. Elle semblait toujours disponible pour la musique. On a parfois employé à son propos le terme de « miracle » et, assurément, il y avait en elle quelque chose qui n’était pas de ce monde. Elle disait d’elle : « Si je suis souvent absente, lointaine, distraite, c’est que je poursuis sans trêve une manière de rêve éveillé. »

E.U.

• Le difficile cheminement d’une carrière

Clara Haskil naît à Bucarest le 7 janvier 1895 et révèle très tôt des dons stupéfiants pour la musique. Dès 1901, elle entre au Conservatoire de sa ville natale. Elle s’installe à Vienne l’année suivante, sous la tutelle protectrice mais écrasante de son oncle Avram Moscuna, qui renonce à sa carrière de médecin pour veiller sur sa formation musicale et remplacera – jusqu’à sa mort en 1934 – un père trop tôt disparu. Cette même année – elle a sept ans ! –, elle donne son premier concert public. Pendant trois ans elle travaille – le piano mais aussi le violon – avec le grand pédagogue Richard Robert, qui accueille à la même époque deux autres enfants prodiges, le pianiste Rudolf Serkin et le futur chef d’orchestre George Szell.

En 1905, elle décide de partir pour Paris, dont le Conservatoire jouit alors d’une immense réputation. Elle y rencontre son directeur, Gabriel Fauré, qui lui témoigne aussitôt une grande affection et la confie à un de ses élèves, Joseph Morpain. Pendant deux ans, elle se perfectionne auprès de celui qui sera son véritable maître dans une classe préparatoire au Conservatoire. Elle y est admise, en 1907, dans la classe d’Alfred Cortot. Mais l’illustre pianiste, qui vient d’être nommé professeur, ne s’intéresse guère à une élève dont le style de jeu, les conceptions musicales et le tempérament lui sont par trop étrangers. En réalité, Clara Haskil travaillera surtout avec Lazare-Lévy, grand pédagogue, qui aura également pour élèves Solomon, Monique Haas et Géza Anda. En 1909, elle n’obtient que le deuxième prix de piano, derrière Aline van Barentzen et son amie Youra Guller, mais remporte, au concours de l’Union française de la jeunesse que préside Jacques Thibaud, un premier prix... de violon ! Malheureusement, une scoliose naissante la force à abandonner cet instrument.

En 1910, un premier prix de piano lui est enfin décerné par un jury composé de Fauré, Moritz Moszkowski, Raoul Pugno et Ricardo Viñes. Elle rencontre Ignacy Jan Paderewski et Ferruccio Busoni, qui l'invite à venir avec lui à Berlin pour parachever sa formation. Hélas ! la scoliose dont elle souffre s'aggrave brutalement. Recluse à Berck, elle doit subir la torture quotidienne d'un corset de plâtre et elle va abandonner pendant quatre ans toute pratique pianistique. Elle ne reparaît en public qu'en 1920, pour quelques concerts en Suisse et en Belgique. Malgré le soutien de la princesse de Polignac et l'enthousiasme militant des grands interprétes de son époque – Pablo Casals, Georges Enesco, Joseph Szigeti, Eugène Ysäye –, Paris continue à ignorer un jeu dont l'intériorité est trop éloignée des mièvreries qui sont au goût du jour. Jusqu'en 1933, elle n'est guère engagée qu'en Suisse. En 1934, grâce à un ami mécène, elle enregistre ses premiers disques, qui passent totalement inaperçus. Dès 1936, Dinu Lipatti, immense musicien lui aussi, fait partie de ses intimes. En 1937, Désiré-Émile Inghelbrecht – qui dirige l'Orchestre national de France, où Jeanne Haskil, sa sœur, fait partie des premiers violons – s'intéresse à elle. Mais la guerre vient réduire à néant, une fois de plus, ses espoirs de carrière.

En mars 1941, contrainte de fuir Paris avec l'Orchestre national et Inghelbrecht – elle est d'ascendance juive séfarade –, elle se réfugie à Montredon, près de Marseille, chez la comtesse Pastré, où elle doit de nouveau faire face à de graves problèmes de santé. Elle souffre de migraines et de troubles de la vue. Les examens décèlent une tumeur au cerveau qu'il est urgent d'opérer. Grâce à la solidarité de ses amis et aux soins attentifs de grands médecins, dont le professeur Jean Hamburger, l'intervention est un succès. Mais, en 1942, il lui est interdit de se produire sur scène : , haut-commissaire aux beaux-arts du régime de Vichy, prône en effet une musique

« purifiée » de ses éléments juifs. La même année, juste avant que la zone dite libre ne soit occupée par les troupes allemandes, Clara Haskil parvient à gagner la Suisse ; elle adoptera la nationalité helvétique en 1949.

• Mozart comme une grâce

Avec le retour de la paix son talent commence enfin à être reconnu : premier enregistrement commercial, pour Decca, en 1947 (*Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Londres sous la baguette de Carlo Zecchi), succès de ses concerts aux Pays-Bas (1949). Pablo Casals l'invite en 1950 à son premier festival de Prades. La même année, elle joue à Salzbourg sous la baguette d'Herbert von Karajan (en 1956, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart, il invitera Clara Haskil à une tournée de concerts dans les grandes capitales européennes). Paris rend enfin les armes lors d'un concert triomphal de 1951. Les plus grands chefs – Pierre Monteux, Charles Münch, Rafael Kubelík, Carl Schuricht, Carlo Maria Giulini, Igor Markevitch, Ferenc Fricsay, Ernest Ansermet, Otto Klemperer – se l'arrachent. Elle fonde avec le violoniste Arthur Grumiaux l'un des plus fameux duos de l'époque et enregistre une intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven qui fait encore référence.

En dehors de Debussy et Ravel et de quelques pages signées Béla Bartók, Henri Sauguet et Paul Hindemith – elle a joué le *Thème et variations sur les Quatre Tempéraments* pour piano et orchestre sous la direction du compositeur –, Clara Haskil s'est peu intéressée à la musique du xx^e siècle. Elle a néanmoins créé le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de Claude Arrieu (1938, avec Émile Passani) et, la même année, la *Symphonie concertante pour deux pianos et cordes* de Dinu Lipatti, l'auteur tenant la partie du second piano. Ce dernier lui dédie son *Nocturne* opus 6 (1939). Elle meurt à Bruxelles le 7 décembre 1960, des suites d'une chute dans les escaliers de la gare du Midi. En hommage à cette artiste exceptionnelle, un concours international de piano qui porte son nom est créé à Montreux-Vevey en 1963.

À ses débuts, Clara Haskil parcourait un très vaste répertoire, exigeant toutes les ressources de la virtuosité la plus accomplie : Albéniz, Weber, Liszt, Rachmaninov. Au fil des années, son univers musical s'est recentré autour de Haydn, Beethoven, Schubert – qu'elle fut l'une des premières, après Artur Schnabel, à défendre avec cette passion –, Chopin, Schumann et, surtout, Mozart, dont elle était l'interprète élue.

Celle qui fut si peu, si tardivement et parfois si mal enregistrée nous laisse des interprétations d'une lumineuse évidence qui fascinent encore aujourd'hui. Celles-ci sont à rechercher moins dans sa discographie officielle (elle regrettait que son contrat d'exclusivité avec Philips l'empêche d'enregistrer avec les musiciens qu'elle aimait, tel Rafael Kubelík) que dans les enregistrements pris sur le vif. De nombreuses bandes de radio nous laissent heureusement le témoignage de sa collaboration avec Charles Münch ou Otto Klemperer et des récitals qu'elle donna aux festivals de Salzbourg et d'Édimbourg, au casino d'Hilversum ou au château de Ludwigsburg. Elle y parvient comme nul autre à la maîtrise absolue des contraires : engagement passionné et pudeur des sentiments, pureté de la ligne mélodique et splendeur des couleurs sonores, émotion et sobriété. Comme s'il fallait les malheurs de toute une vie pour que chante enfin Mozart.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Spycket, *Clara Haskil*, Payot, Lausanne-Paris, 1975 ; rééd. Payot, Paris, 1991
R. Wolfensberger, *Clara Haskil*, Wern, Scherz, Berne- Stuttgart, 1961.

HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)

Compositeur allemand né à Bergedorf près de Hambourg. Le nom de Hasse symbolise à lui seul la conquête des pays germaniques par l'opéra et le style italiens au milieu du XVIIIe siècle. Hasse débute comme chanteur (ténor) à Hambourg et à Brunswick, où il fait représenter en 1721 *Antioco,* son premier opéra ; il étudie à Naples avec Porpora et Alessandro Scarlatti, et se fixe pour un temps à Venise. En 1730, il épouse la célèbre cantatrice Faustina Bordoni. En 1731, le couple est à Dresde, et Hasse devient maître de chapelle de la cour de Pologne et de Saxe ; on l'y retrouve en 1734, ce qui marque le début de trente années d'activités inlassables dans cette ville, entrecoupées il est vrai par des voyages à Londres, à Munich (1746), à Paris (1750), à Varsovie, à Berlin (il jouit de la très haute estime de Frédéric II). Tombé en disgrâce après la mort de Frédéric-Auguste II, il part pour Vienne, puis pour Venise (1773), où il termine ses jours. En 1771, à Milan, son dernier opéra, *Ruggiero,* a été représenté en concurrence avec *Ascanio in Alba,* du jeune Mozart. Appelé en Italie *il caro, il divino Sassone,* il connut une des carrières les plus heureuses du XVIIIe siècle, mais ses succès n'eurent d'égal que l'oubli dans lequel il tomba après sa mort, et qui ne s'estompa que dans les années 1980. Représentant typique (avec son principal librettiste Métastase) de l'*opera seria* et, d'une façon générale, de la musique italienne telle qu'elle se répandit à travers toute l'Europe mais en particulier en Allemagne, il n'écrivit pas moins de cinquante-six opéras et treize intermezzos bouffes, onze oratorios, dix messes et sept fragments de messes, ainsi qu'un très grand nombre de partitions religieuses et instrumentales (concertos, sonates) diverses. Sa musique vaut surtout par le dramatisme de son style déclamatoire, par la façon dont il sut, dans ses airs, caractériser musicalement une situation, un *sentiment* : par là, il s'inscrit profondément dans l'âge baroque. Il tenta certes, par exemple dans *Piramo e Tisbe* (1768), de reprendre à son compte les réformes de Gluck. Mais le classicisme viennois, pour qui la musique fut avant toute chose action, ne pouvait que se détourner de son art, trop emprisonné dans les contingences d'une période historique précise, d'un goût trop particulier. Ce qui n'empêcha pas des compositeurs aussi divers que Jean-Sébastien Bach, Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Joseph Haydn, et même plus tard Hector Berlioz, de faire de Hasse le plus grand éloge.

Marc VIGNAL

HASSLER HANS LEO (1564-1612)

Né à Nuremberg, Hassler fut le premier grand musicien de son pays à se former en Italie. Après avoir grandi dans la tradition de Lassus, que représente à Nuremberg Leonhardt Lechner, il se rend en 1584 à Venise et y approfondit ses connaissances auprès d'Andrea Gabrieli tout en se liant d'amitié avec son neveu Giovanni Gabrieli, futur maître de Heinrich Schütz. Organiste d'Octavien II Fugger à Augsbourg en 1586, anobli par son protecteur l'empereur Rodolphe II en 1595, il est directeur de la musique municipale à Augsbourg puis à Nuremberg (1601), réside quelques années à Ulm, où il s'occupe d'activités minières et du commerce de l'argent, entre au service de la cour de Dresde en 1608, et meurt à Francfort au cours d'un voyage entrepris dans la suite du prince-électeur de Saxe, son patron, pour assister au couronnement de l'empereur Matthias. Principal représentant, avec Lechner et Praetorius, de la musique allemande entre Lassus et Schütz (en d'autres termes, de l'époque qui marqua l'apogée et la fin de l'âge polyphonique en l'adaptant à l'esprit et aux besoins de la Réforme ou du moins en en subissant profondément l'empreinte), il fut également, avant Praetorius, le promoteur en Allemagne de l'écriture polychorale vénitienne, jouant ainsi un rôle de pionnier pour tout le XVII^e^ siècle (alors qu'il était réservé à Praetorius d'introduire en pays germanique l'autre grande innovation transalpine, les concerts vocaux avec voix solistes, chœurs et instruments obligés). Ses madrigaux et ses canzonettes (*Canzonette 4 v. libro primo,* 1590 ; *Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und*

Canzonetten, 1596, 1604, 1609) évoquent Andrea Gabrieli, ses ouvrages à deux chœurs Giovanni Gabrieli. Outre une nombreuse production religieuse, dont une centaine de motets (*Cantiones Sacrae* et *Sacri Contentus*), huit messes (parmi lesquelles la grandiose *Missa Octavi Toni* à huit voix), deux recueils de chorals et des pièces d'orgue, on lui doit notamment le *Jardin d'agrément des nouveaux chants allemands* (*Lustgarten neuer teutscher Gesäng*, 1601), vaste recueil groupant lieder polyphoniques, monodies accompagnées et pages instrumentales, et où Bach puisa la mélodie du célèbre choral « O Haupt voll Blut » de la *Passion selon saint Matthieu*.

Marc VIGNAL

HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)

« Qui a le premier composé de la musique dodécaphonique, Schoenberg ou Hauer ? » Le titre de cet article de Bryan Simms publié en 1987 dans le *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* donne la mesure de l'importance du compositeur et théoricien autrichien Josef Matthias Hauer.

Né à Wiener Neustadt, près de Vienne, le 19 mars 1883, Josef Matthias Hauer effectue des études générales classiques qui le conduisent à la profession d'instituteur. Musicien autodidacte, il obtient en 1908 le diplôme d'aptitude à l'enseignement de la musique dans les établissements secondaires et les écoles d'instituteurs. En 1915, il s'installe à Vienne comme professeur de musique.

Dès 1912, année de la composition de son opus 1, il élabore un système atonal de composition sur les douze sons de la gamme chromatique : il ne s'agit ni d'un système dodécaphonique ni d'un système sériel. En 1918, en étroite collaboration avec le philosophe Ferdinand Ebner, il publie son premier traité théorique, *Über die Klangfarbe* (« Sur le timbre »). Il met pour la première fois en œuvre ses principes théoriques sériels à l'été de 1919, dans sa pièce pour piano ou harmonium *Nomos,* opus 19, qui utilise une série des douze demi-tons de la gamme tempérée. Schönberg, quant à lui, n'introduira la technique dodécaphonique qu'en juillet 1920, dans les deux premières de ses *Cinq Pièces pour piano,* opus 23. Hauer continue d'exposer ses conceptions dans des écrits théoriques : *Vom*

Wesen des Musikalischen (« De l’essence du fait musical », 1920), *Deutung des Melos* (« Explication du mélos », 1923), *Zwölftontechnik : die Lehre von den Tropen* (« Technique des douze sons : l’enseignement des tropes », 1926)... Les relations entre Hauer et Schönberg, qui se connaissaient depuis 1913, souffriront de la véhémence avec laquelle le premier va revendiquer l’antériorité de sa « découverte ». S’il semble donc bien que ce soit Hauer qui ait composé la première œuvre dodécaphonique, il n’en reste pas moins que c’est Schönberg qui parviendra à imposer cette technique par la qualité de ses œuvres et la ferveur de son enseignement, notamment à travers ses disciples Berg et Webern. Il faut en outre noter que, contrairement à Schönberg, qui impose l’ordre de succession des douze sons dans chaque série et leur non-répétition, Hauer utilise le total chromatique avec une plus grande liberté. Par ailleurs, influencé par les musiques extra-occidentales, et notamment par les musiques chinoises, il privilégie l’homophonie au détriment de la polyphonie, ce qui le différencie encore de Schönberg, qui demeure très attaché au contrepoint.

Le catalogue de Hauer est imposant et touche tous les genres : pièces pour piano seul, pour orchestre, pour voix et orchestre, lieder (en particulier sur des poèmes de Hölderlin), chœurs, musique de chambre ; surtout, il compose environ 1 000 pièces dodécaphoniques (*Zwölftonspiele*). Il a écrit deux ouvrages lyriques : l’opéra *Salambo*, d’après *Salammbô* de Flaubert, créé sous forme d’extraits, en version de concert, par Otto Klemperer en 1930 à Berlin ; le singspiel *Die schwarze Spinne* (« L’Araignée noire »), d’après Jeremias Gotthelf, composé en 1932, ne sera créé qu’en 1966, au Theater an der Wien de Vienne, sous la direction de Michael Gielen. Hauer rencontrera l’incompréhension du public et de la critique, et le succès de Schönberg le laissera amer. Ce dernier lui rendra cependant hommage en tant que chercheur dans la préface de son *Traité d'harmonie* (*Harmonielehre*), tout en critiquant sa démarche, par trop systématique à ses yeux. Ce n'est en effet qu'à partir de sa cantate *Der Menschen Weg* (d'après Hölderlin, 1934) qu'Hauer s'affranchira quelque peu du cadre expérimental contraignant qu'il s'était imposé.

Hauer meurt à Vienne le 22 septembre 1959. Parmi ses élèves et continuateurs figurent les compositeurs Hermann Heiss (1897-1966), Othmar Steinbauer (1895-1962) et Victor Sokolowski (1911-1982).

Alain FÉRON

HAWKINS COLEMAN (1904-1969)

On a souvent dit que le saxophoniste ténor noir Coleman Hawkins, surnommé *Bean* (haricot), était « l'inventeur du saxophone ténor ». Cette formule signifie que nul avant lui, en jazz, n'était parvenu à domestiquer l'instrument avec une telle autorité et un tel bonheur. Coleman Hawkins en découvrit progressivement les possibilités ; il fit d'abord partie de l'orchestre de Fletcher Henderson (1922-1934), puis dirigea dans les années quarante ses propres formations, avant de mener une carrière d'instrumentiste indépendant. Au jeu staccato de ses débuts, il substitua bientôt un style plus fluide et plus subtil qui, au cours des années trente, trouva son aboutissement dans un art de la paraphrase empreint de générosité mélodique, de science harmonique et d'invention rythmique, toutes qualités qui culmineront pour donner naissance, en 1939, à son chef-d'œuvre incontesté : *Body and Soul*. Par la suite, il montra un intérêt sincère pour les recherches des boppers, enregistrant même quelques faces aux côtés de Thelonious Monk. Avec sa sonorité pleine et puissante, son inspiration aisée, sa robustesse rythmique, Hawkins est le fondateur d'une école de saxophonistes dont la suprématie ne fut ébranlée que par l'apparition de Lester Young. Grâce à des solistes comme Sonny Rollins, cette école devait retrouver dès les années cinquante toute son audience et tout son prestige auprès des jeunes musiciens noirs.

Alain GERBER

HAWKINS DALE (1936-2010)

Auteur-compositeur, guitariste et chanteur américain de rockabilly, né le 22 août 1936, à Goldmine, en Louisiane, Delmar Allen Hawkins, Jr., forme son propre groupe peu après avoir servi dans l'U.S. Navy. En 1957, il enregistre *Susie Q*, caractérisé par les riffs spectaculaires du guitariste du groupe, James Burton, titre qui sera classé par le Rock and Roll Hall of Fame parmi les cinq cents chansons qui ont façonné le rock. Ce morceau au titre changeant (*Suzy-Q*, *Suzie Q* ou encore *Susie-Q*), parfois considéré comme un exemple de *swamp rock* (« rock du marais »), car fortement teinté des sonorités blues du sud de la Louisiane, deviendra l'un des préférés de nombreux groupes, en particulier Creedence Clearwater Revival, en 1968. Dale Hawkins est l'un des premiers artistes blancs à enregistrer pour Chess Records, célèbre label de rhythm and blues de Chicago. Parmi ses albums, citons *L.A., Memphis & Tyler, Texas* (1969), *Wildcat Tamer* (1999) et *Back Down to Louisiana* (2007). Dale Hawkins meurt le 13 février 2010, à Little Rock, en Arkansas.

E.U.

HAWKINS SCREAMIN’ JAY (1929-2000)

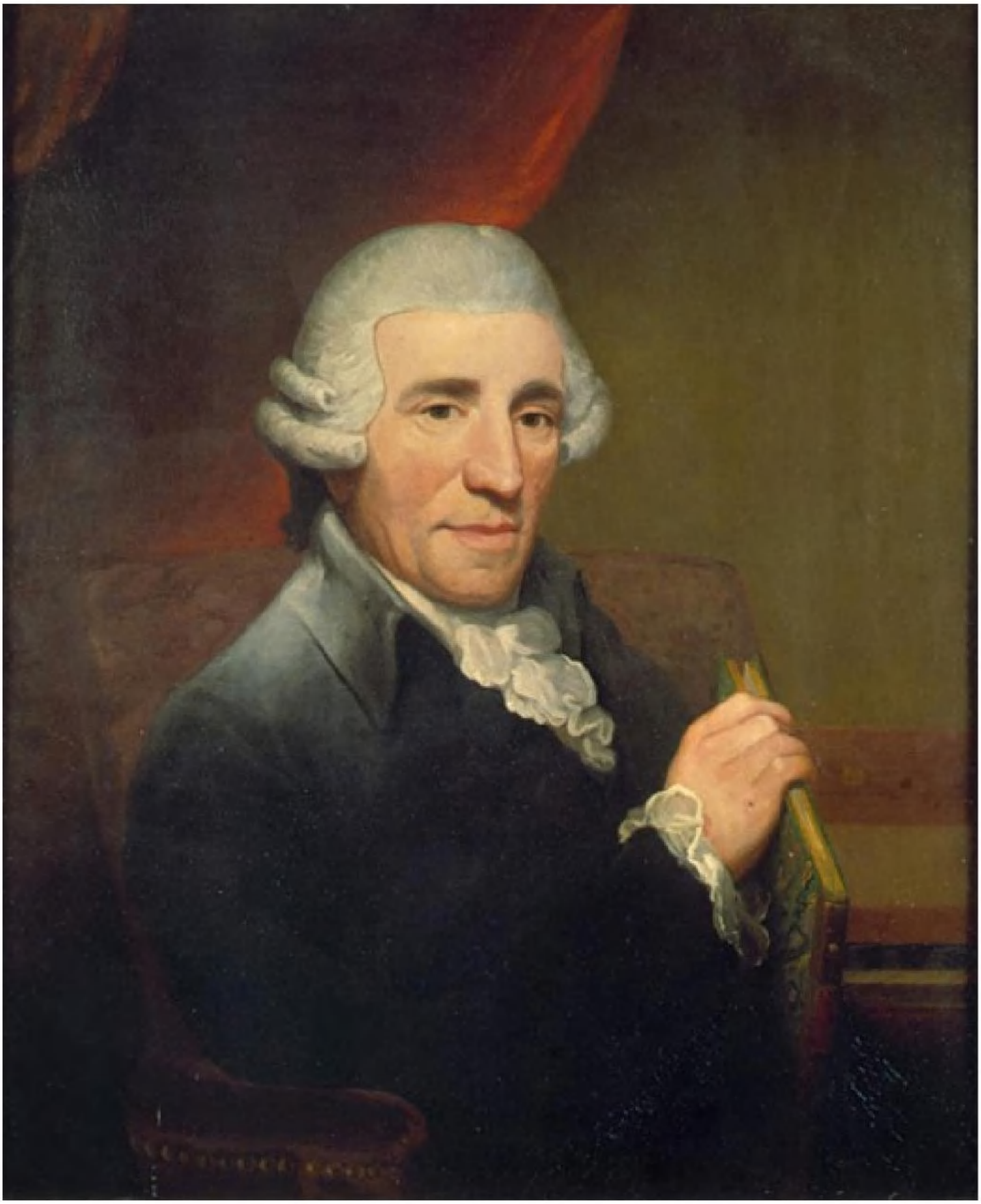
Chanteur américain de blues, de rhythm and blues, de rock and roll et de pop. De son vrai nom Jalacy Hawkins. Il est l’auteur d’un des plus célèbres classiques de l’histoire du rock, *I Put a Spell on You* (1956), qui sera repris par Creedence Clearwater Revival, Alan Price, Pete Townshend et Bryan Ferry, notamment. Il débute comme boxeur professionnel, travaille le piano avec Nat « King » Cole, reçoit les conseils de Cab Calloway, tourne avec de grands orchestres de rhythm and blues, dont sa voix de baryton d’opéra parvient à couvrir les cuivres puissants, et où il acquiert son surnom (*to scream* signifie « hurler »). Il est engagé par Fats Domino en 1954, puis présente ses propres spectacles, dont l’exubérance de la mise en scène le dispute au mauvais goût. Il se produira aux États-Unis jusque dans les années 1980, avant de s’installer en France en 1993.

E.U.

HAYDN JOSEPH (1732-1809)

Introduction

Haydn est-il, comme l'a écrit Stendhal, le « père du quatuor et de la symphonie » ? Cette formule, si répandue soit-elle, est inexacte et donne une idée fausse de la personnalité de Haydn. En effet, les grandes formes de la musique instrumentale, sonate, quatuor, symphonie, existaient avant lui, de même que le langage qui leur est propre ; son œuvre n'est pas celle d'un novateur, d'un inventeur, mais bien celle d'un homme qui a su trouver une unité nouvelle en perfectionnant le langage et les formes créés par ses prédécesseurs, et en réalisant une synthèse de différents styles : celui des Italiens (Giovanni Battista Sammartini), celui de l'Allemagne du Nord (Carl Philipp Emanuel Bach), celui des Viennois (Mathias Monn), et celui de l'école de Mannheim (Johann Stamitz). C'est une œuvre qui repose et prend son essor sur les bases solides des acquisitions d'un passé récent, assimilées par un esprit curieux, inventif, précis et organisé. Le talent de Haydn est fait d'une parfaite maîtrise de ses moyens, d'une invention constante, d'un sens aigu de l'équilibre, d'une sensibilité discrète, et aussi d'un sens dramatique résultant de son expérience théâtrale. Représentative du classicisme viennois, cette œuvre, qui couvre toutes les formes en usage à son époque, est un aboutissement des recherches des préclassiques, mais aussi un point de départ, car, tant dans le domaine de l'expression que dans celui de l'extension des formes, elle contient des éléments amorçant l'évolution vers le romantisme.



Joseph Haydn. *Portrait de Joseph Haydn réalisé en 1792 par Thomas Hardy. Royal College of Music, Londres.*

• Serviteur et compositeur

La vie de Haydn est très représentative de ce que pouvaient être la place et le rôle d'un compositeur de son temps, comme d'ailleurs du

Copyrighted material

siècle précédent. Là encore, il se trouve à l'apogée d'une époque proche de sa fin : bientôt, les musiciens ne seront plus au service d'un roi, d'un prince ou d'un évêque, et ils affronteront les avantages et l'insécurité de l'indépendance, comme Mozart et Beethoven, les premiers, le feront.

Né à Rohrau (Autriche) d'une famille respectée, modeste, ayant le goût de la musique, Joseph Haydn est, de huit à dix-sept ans, enfant de chœur à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Peu de leçons de musique, mais un apprentissage par la pratique, et une discipline sévère. Puis, pendant dix ans, il mène à Vienne la vie hasardeuse d'un musicien indépendant, subvenant à ses besoins par des leçons et des travaux divers, et poursuivant tenacement sa formation musicale ; autodidacte, il étudie les ouvrages théoriques de Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*) et de Johann Mattheson (*Der vollkommene Kapellneister*), et déchiffre avec enthousiasme les six premières sonates de C. P. E. Bach. « Je ne quittai plus mon clavecin avant de les avoir jouées et rejouées, écrit-il, et quiconque me connaît bien doit savoir que je dois beaucoup à Emanuel Bach, car je l'ai compris et étudié avec application. » C. P. E. Bach étant l'un des premiers à prendre la musique comme moyen d'expression des mouvements de l'âme, une telle référence est significative.

Haydn entre, en 1761, au service des princes hongrois Esterházy, dont il sera bientôt le maître de chapelle pour de nombreuses années, à Eisenstadt puis à Eszterháza. C'est un tournant décisif dans sa vie : le contrat qu'il a signé est fort sévère ; il s'engage entre autres à se conduire convenablement, à éviter toute vulgarité, à porter l'uniforme, à composer toute musique que le prince désire, et à travailler exclusivement pour lui, sauf autorisation spéciale, à veiller à la bonne conduite des musiciens, régler leurs différends, surveiller instruments et partitions, faire travailler les chanteuses. Haydn est un serviteur : il figurera avec ses musiciens sur la liste des officiers du prince, entre les hussards et... la meute et ses valets ! Mais les avantages de sa situation sont grands ; sécurité matérielle, stabilité permettant d'entreprendre une œuvre de longue haleine.

Les cours princières rivalisent entre elles de luxe et d'éclat ; Haydn travaille dans un milieu brillant et cultivé, mais d'une culture qui n'est pas originale ; tout comme la noblesse autrichienne, la noblesse hongroise imite les Français : le château d'Eszterháza et la vie qu'on y mène sont conçus sur le modèle de Versailles. Haydn y dispose d'un opéra, d'un théâtre de marionnettes, il a sous ses ordres un orchestre et des chanteurs. Son grand talent lui assure une position privilégiée à la cour du prince Nicolas, qui n'entravera jamais la diffusion, pour lui source de prestige, des œuvres de son maître de chapelle. Haydn a lui-même analysé les avantages de sa situation, et leur incidence sur son travail : « Mon prince était satisfait de tous mes travaux, je recevais son approbation ; placé à la tête d'un orchestre, je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui produit l'effet ou l'amoindrit et, par suite, corriger, ajouter, en un mot oser ; isolé du monde, je n'avais auprès de moi personne qui pût me faire douter de moi ou me tracasser, force m'était donc de devenir original. »

Liturgie ou divertissement, la musique était alors essentiellement utilitaire. Le premier devoir de Haydn est de produire suffisamment pour faire face à tous les besoins musicaux de la cour princière. Heureusement, la vie musicale à Eszterháza lui permet de réaliser avec une suffisante liberté son œuvre vocale et instrumentale, de développer dans une production surabondante les qualités qui lui sont propres, et d'élaborer son style symphonique en y incorporant un sens dramatique nouveau. Mais le côté brillant, facile et décoratif de certaines œuvres, commandes de circonstance, est évident. Autre exemple de contrainte, à la suite d'une lettre comminatoire du prince Nicolas, Haydn dut composer une quantité insolite de musique pour le baryton (ou gamba), instrument dont le prince était très amateur. Lorsque cette passion du gamba fut remplacée par celle de l'opéra italien, Haydn, devenu directeur d'opéra, délaisse quatuors et symphonies pour se consacrer, d'une part, à la composition d'opéras italiens, d'autre part, à organiser les représentations de ses propres œuvres et de celles de ses collègues. En même temps, son style d'écriture dans la musique instrumentale semble perdre la force, l'originalité et la rigueur qu'il avait acquises pour prendre un ton plus facile, mettant l'accent sur la mélodie et l'ornement. On voit ici l'impact que les nécessités de sa charge ont eu sur son évolution. Cette période de style galant s'achève en même temps que se termine la production théâtrale.

La musique de Haydn n'est jamais restée cantonnée dans les limites d'Eszterháza ; sa célébrité est grande en Europe où les éditeurs publient ses œuvres dans divers pays ; des commandes lui sont faites : de France, les six symphonies dites *Parisiennes* (1785-1786), d'Espagne, *Les Sept Paroles du Christ en croix* (1787), pour un chanoine de Cadix. Trois mois seulement après la mort du prince Nicolas, Haydn, enfin libéré des obligations de sa charge, part pour Londres, où il effectue deux séjours (1791-1792, 1794-1795) et reçoit un accueil enthousiaste. C'est pour lui une période d'expériences : son invention, son goût de la recherche, de la nouveauté se donnent enfin libre cours. Pleine maîtrise technique, maturité et curiosité d'esprit, liberté. À Londres, puis à Vienne où il habite à son retour une maison qu'il s'est achetée, Haydn écrit ses œuvres les plus personnelles, les plus accomplies, des symphonies londoniennes aux derniers quatuors, de la *Messe « Nelson »* (1798) aux oratorios *La Création* (*Die Schöpfung*, 1798) et *Les Saisons* (*Die Jahreszeiten*, 1801), illustrant plus que jamais la phrase de Mozart qui fut son ami : « Personne ne peut comme Haydn tout faire, badiner et bouleverser, provoquer le rire et la profonde émotion. »

• Un cheminement tenace

Musique instrumentale

C'est dans les quatuors et les symphonies qu'on peut suivre le mieux l'évolution de la pensée de Haydn. Dans ses premières symphonies, il utilise des éléments empruntés aux formes de la musique baroque : opposition d'un petit groupe concertant et de l'ensemble de l'orchestre rappelant le concerto grosso, mouvements simples en forme de danses évoquant le divertissement, introduction lente avant le mouvement principal vif, selon le modèle de la sonate d'église ; cette dernière particularité se retrouvera, avec une singulière force expressive, dans plusieurs des dernières symphonies. Très rapidement, Haydn adopte la division en quatre mouvements qu'il gardera presque constamment : allegro, andante, menuet et allegro ou presto.

À partir de 1768, son style symphonique prend peu à peu un tour nouveau, à tel point que ses commentateurs parleront de « crise romantique ». Une expressivité beaucoup plus forte est soulignée par des modulations rapides et inattendues, qui éclairent thèmes et motifs de jours différents, par une couleur harmonique qui recourt fréquemment au mode mineur, associé aux effets dramatiques ; les contrastes se multiplient entre les mouvements, entre les thèmes, entre les parties d'un même thème, dans une écriture où alternent les éléments horizontaux (lignes mélodiques, motifs combinés avec des imitations), la verticalité de grands accords abrupts, et la combinaison de ces deux éléments. Dans le domaine de la forme, des innovations montrent le goût de Haydn pour l'asymétrie : finales interrompus par des retours fugitifs de fragments des mouvements précédents, réexposition du thème échappant à la répétition textuelle en tenant compte des éléments du développement ; les mouvements lents, qui utilisent souvent les cordes avec sourdine, prennent la forme sonate, lied, ou thème et variations enchaînées.

On s'est beaucoup interrogé sur les raisons du retour de Haydn à un style moins singulier ; ses innovations avaient-elles fini par déplaire à son « patron » ? La pause de dix années dans l'évolution de son style symphonique n'est qu'une interruption ; les dernières symphonies composées à Eszterháza, et les douze « londoniennes », sont l'aboutissement de cette évolution. L'orchestration y souligne la construction avec une diversité et une force accrues. Les silences qui coupent le discours musical en accentuent l'expression ; parfois utilisés comme ellipses, ils peuvent remplacer un accord, un motif, un refrain, que l'auditeur doit reconstituer. On trouve là, à l'échelle de l'orchestre, la volonté de construction et la maîtrise d'écriture des quatuors.

Parallèlement à son activité de symphoniste, Haydn a composé une œuvre considérable de musique de chambre : sonates pour piano, trios, œuvres avec baryton, et surtout quatuors à cordes. Nul doute que ses symphonies aient bénéficié du remarquable travail thématique accompli dans les quatuors. Il semble que Haydn y ait eu le souci constant de rattacher ce que l'oreille perçoit à ce qu'elle a déjà perçu. Le développement thématique se fait par transformation et enrichissements successifs des motifs initiaux : mutations mélodiques (amplification des intervalles, renversement), et mutations rythmiques (étalement, contraction, variation dans les durées). Le monothématisme y est fréquent. Les motifs secondaires, qui apparaissent généralement dans l'exposition, entre la première et la seconde idée, jouent un rôle très important dans le développement, où ils se prêtent à d'habiles jeux contrapuntiques. L'organisation thématique à la fois si rigoureuse et si inventive des quatuors est souvent apparentée au style fugué ; quelques mouvements d'ailleurs prendront la forme de la fugue. C'est peut-être dans les quatuors que le travail de synthèse de Haydn est le plus apparent : en utilisant avec originalité les formes déjà existantes, il crée une unité nouvelle et trouve un équilibre particulièrement heureux entre la construction et l'expression.

Musique vocale

La production théâtrale de Haydn comprend d'abord des opéras bouffes, tel *Lo Speziale* (1768), où le sens de l'humour du compositeur se donne libre cours dans des airs d'une spirituelle vivacité, et des opéras sérieux, tels *Acide e Galatea* (1762), *Orfeo ed Euridice* (1791), *Armida* (1783). Puis Haydn réussit à unir ces deux styles dans *L'Infedeltà delusa* (1773), et surtout dans *La Vera Costanza* (1779), dont les préoccupations sociales, les airs reflétant les péripéties de l'action et la psychologie des personnages, et les beaux ensembles vocaux préfigurent *Les Noces de Figaro* de Mozart.

Haydn, chrétien fervent, ne semble pas avoir fait de différence en musique entre son style religieux et son style profane. Ses messes font apparaître le même travail de synthèse que ses autres œuvres : éléments venus du baroque (fugue), du style concertant (parties de trompette, d'orgue), de la forme sonate. Son écriture vocale y comporte de fréquentes oppositions entre le quatuor de solistes et la masse des chœurs. L’homme de théâtre et le symphoniste y sont très présents, surtout dans les six dernières messes, par les oppositions, les effets dramatiques harmoniques et orchestraux, le travail thématique, l’importance de la partie instrumentale. Ces caractéristiques ont provoqué de vives attaques, du vivant de Haydn et après sa mort, de la part des tenants d’une simplification de la musique religieuse.

Les oratorios *La Création* et *Les Saisons*, écrits par Haydn à Vienne, après son retour de voyage, sont sans doute les plus accomplies de ses œuvres vocales. Il est certain que l’audition, à Londres, d’oratorios de Haendel n’est pas étrangère à la composition de ces deux œuvres, de même que l’unité réalisée entre les différentes parties : intermèdes orchestraux, grands chœurs, ensembles vocaux, duos et airs, récitatifs, révèle une influence mozartienne. Dans *La Création*, apparaît un souci nouveau de simplicité, tant dans la discrétion des effets descriptifs, réservés à l’orchestre, que dans la sobriété harmonique des grands chœurs.

• Forme et expression

Un moment dans l’évolution

L’œuvre de Haydn s’étend sur toute la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a vu comment il a créé son propre style en utilisant les apports des baroques et des préclassiques, tout comme il reprend et adapte les conventions de l’opéra italien dans son œuvre théâtrale. Mais on ne peut comprendre la musique de cette époque sans mentionner le problème de l’expression musicale : y a-t-il une liaison entre phénomène sonore et phénomène psychologique ? La musique peut-elle, doit-elle exprimer un sentiment précis et le susciter chez l’auditeur, ou provoque-t-elle des réactions affectives diverses, purement individuelles ? Ces problèmes sont soulevés en France par Descartes et le père Mersenne dès le XVII^{e} siècle. En Allemagne, à partir des années 1750 environ, une évolution chez les musiciens tend à substituer à la science sévère des maîtres du début du siècle une libération de la forme, soumise volontairement à l'inspiration. C. P. E. Bach écrit des musiques à programme, tel un trio dont le texte d'introduction explique que la musique y traduit une situation sentimentale précise. Les fantaisies, les polonaises fleurissent, le côté expressif des tonalités, les modulations étranges y sont recherchées. Sulzer écrit en 1771 : « La composition qui n'exprime pas de manière intelligible quelque passion ou mouvement de la sensibilité (*Empfindung*) n'est qu'un fruit superflu. » Certes l'opéra a contribué à lier consciemment l'élément psychologique à son « support » musical. Ainsi se créent peu à peu des réflexes d'associations entre harmonie ou timbre et sentiments, tel par exemple le sombre et mélancolique mode mineur. Quelle est la position de Haydn par rapport à ce mouvement de pensée ?

Un équilibre passager

Il semble que pour Haydn le problème ne se soit pas posé avec acuité ; le souci évident de la construction cohabite chez lui avec l'expression ; n'a-t-il pas écrit à son amie Mme von Genzinger, au sujet de sa quarante-neuvième sonate : « Je recommande spécialement [l'adagio cantabile] à votre attention [...]. Il possède une signification profonde que je vous expliquerai quand j'en aurai l'occasion [...]. Il est difficile, mais plein de sentiment. » La sûreté de son métier, la grande expérience acquise à Eszterháza, lui permettent de connaître plus ou moins empiriquement, plus ou moins consciemment, les effets produits par telle ou telle modulation, ou par une couleur orchestrale donnée, et de les utiliser. Ainsi ses meilleures œuvres réalisent, avant le déferlement du romantisme, un moment d'équilibre entre la forme et l'expression, moment qui se retrouve, d'une façon plus accomplie et plus intuitive, dans certaines œuvres de Mozart, et qui donne au classicisme viennois sa portée et sa signification dans l'évolution musicale de l'Europe occidentale.

Nicole LACHARTRE

Bibliographie

K. GEIRINGER, *Haydn*, Gallimard, Paris, 1984
K. & I. GEIRINGER, *Haydn : A Creative Life in Music*, 3e éd. rév. et augm., Univ. of California Press, Berkeley, 1982
R. HUGUES, *Les Quatuors de Haydn*, Actes sud, Arles, 1989
D. W. JONES dir., *Haydn*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2002
H. C. R. LANDON, *Haydn. Chronicle and Works*, 5 vol., Indiana Univ. Press, Bloomington, 1976-1981 ; *Haydn*, Chêne-Hachette, Paris, 1981
H. C. R. LANDON & D. WYN JONES, *Haydn : His Life and Music*, Indiana Univ. Press, 1988
J. P. LARSEN & G. FEDER dir., *The New Grove Haydn*, Norton, New York, 1983
M. MARNAT, *Joseph Haydn. La mesure de son siècle*, Fayard, Paris, 1995
C. ROSEN, *Le Style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Gallimard, 1978
E. SISMAN, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1993
E. SISMAN dir., *Haydn and his World*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1997
M. VIGNAL, *Haydn*, Fayard, Paris, 1988, nouv. éd. *ibid.* 2001.

HAYDN MICHAEL (1737-1806)

Frère cadet de Joseph Haydn, né comme lui à Rohrau, aux confins de l'Autriche et de la Hongrie, Michael le rejoint vers 1745 à la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne, où il reste une dizaine d'années. En 1757, alors que Joseph, sans emploi, mène encore une vie incertaine, Michael est nommé maître de chapelle de l'archevêque de Grosswardein en Hongrie (actuellement Oradea Mare en Roumanie). Peu avant son départ de Vienne, il copie de sa main (5 sept. 1757) la célèbre *Missa canonica* de Johan Josef Fux, témoignant par là de son goût précoce pour la musique d'église et pour le style sévère. Il passe cinq ans à Grosswardein et y compose un bon nombre de partitions instrumentales et religieuses. En septembre 1762, les deux frères sont à Rohrau pour régler la succession de leur mère. C'est alors que Michael entre dans la chapelle de Sigismund von Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg : il restera fixé dans cette ville jusqu'à la fin de ses jours. Il est mentionné pour la première fois dans le *Hofdiarum* du 24 juillet 1763 comme « musicien étranger, de Vienne ». Et, dès le 14 août, il accède aux postes de *Hofmusiker* et de *Konzertmeister* (c'est-à-dire de musicien attitré du prince-archevêque et de premier violon dans son orchestre). Le 17 août 1768, il épouse la cantatrice Maria Magdalena Lipp, créatrice l'année suivante du rôle de Rosine dans *La Finta semplice* de Mozart : mariage heureux, mais assombri par la mort de la fille unique du couple (27 janv. 1771). Il succède à Adlgasser aux orgues de l'église de la Trinité en 1777, à Wolfgang Mozart au poste d'organiste de la cour et de la cathédrale en 1781, à Leopold Mozart pour diverses fonctions enseignantes en 1787. En septembre-octobre 1798, il rend visite à Vienne à son frère Joseph, alors au sommet de sa gloire et qui vient d'achever *La Création* (que Michael dirigera plus d'une fois à Salzbourg). En septembre-octobre 1801, il se rend une seconde fois à Vienne, où il remet à l'impératrice sa récente *Theresienmesse*, et de là à Eisenstadt, où il retrouve Joseph et se voit offrir, par le prince Esterházy, un poste de vice-maître de chapelle pour seconder Joseph vieillissant. Mais il le refuse définitivement au début de 1803, préférant ne pas quitter Salzbourg, où il meurt en laissant inachevé son second *Requiem*.

Grand musicien, Michael Haydn ne le cède sans doute, en son temps, qu'à son frère et à Mozart. Cultivé, il s'intéressa aux classiques latins, aux sciences naturelles, à la météorologie. Il reste surtout célèbre comme compositeur religieux, mais sa musique orchestrale et sa musique de chambre sont très souvent de toute beauté, avec en particulier (par-delà de stupéfiantes ressemblances avec un certain Mozart — celui des années 1770 surtout) un caractère sensuel très marqué. Il y a chez lui une indéniable ivresse mélodique et sonore qui n'a pu que captiver le futur auteur de *Così fan tutte*. Il évolua certes moins que son frère et que Mozart, mais on peut à son sujet prononcer le mot de génie. Plusieurs de ses œuvres (il se refusa toujours à les faire éditer) furent faussement attribuées à Joseph, et sa *Symphonie en sol majeur* de 1783 passa longtemps pour la 37^e (K 444) de Mozart, qui n'en écrivit que l'introduction lente. On lui doit notamment une cinquantaine de symphonies (la dernière du 26 juill. 1789) ; des musiques de scène comme celle pour *Zaïre* de Voltaire (1777) ; des sérénades et divertissements ; l'opéra *Andromeda e Perseo* (1787) ; l'oratorio *Le Pécheur repentant* (*Der büssende Sünder*, 1771), seconde partie d'une trilogie en collaboration avec Adlgasser et Krinner ; les pastorales *Rebecca fiancée* (*Rebekka als Braut*, 1768) et *Les Noces sur l'Alpe* (*Die Hochzeit auf der Alm*, 1768) ; de la musique de chambre dont, en 1773, deux quintettes à cordes qui ne manquèrent pas, celui en *sol* surtout, d'inspirer Mozart jusque dans ses œuvres du même genre de 1787 ; des chœurs d'hommes sans accompagnement, reconnus comme les premiers du genre (à partir de 1788) ; une trentaine de messes (la *Leopoldmesse* du 22 décembre 1805 est sa dernière partition achevée) et d'innombrables ouvrages religieux allemands ou latins, écrits soit en style concertant, soit en style ancien *a cappella*. On retrouve des traces de son *Requiem en ut mineur* (1771) dans celui de Mozart (1791).

Marc VIGNAL

HAYES ISAAC (1942-2008)

« Quand vous pensez soul, vous pensez Isaac Hayes », a déclaré Collin Stanback, porte-parole du label Stax, dans un des premiers hommages qui ont suivi la mort du musicien américain. Instrumentiste, compositeur, arrangeur, producteur et acteur, Isaac Hayes a su imposer ses innovations musicales en dehors de la sphère du grand public, qui n'a parfois retenu de lui que l'image restrictive d'un crooner romantique. Son influence est manifeste sur certains de ses prestigieux contemporains, comme Marvin Gaye, Curtis Mayfield ou les Ohio Players. Et qu'auraient été, sans lui, Barry White, Prince ou le duo Eric B & Rakim ?

Prenant racine dans le gospel pour jeter les bases du funk, son écriture a influencé le rap et les musiques électroniques par l'intermédiaire de l'échantillonnage numérique – citons Public Enemy – et Portishead a élaboré à partir d'un de ses thèmes la poignante et novatrice chanson pop *Glory Box* (1994). Ses couleurs orchestrales seront pillées par certains titres disco.

Ses années passées dans l'ombre comme instrumentiste de sessions à Memphis (Tennessee), notamment pour le label Stax, lui ont permis de préparer une brillante carrière solo caractérisée par une ligne directrice musicale parfois qualifiée de *smooth soul music*.

Né le 20 août 1942 à Covington, dans le Tennessee, Isaac Hayes est élevé par ses grands-parents, car ses géniteurs, ouvriers dans les champs de coton, sont décédés prématurément, victimes surexploitées du métayage. Il débute en chantant à l'église, puis s’accroche à la musique en apprenant en autodidacte le saxophone alto, l’orgue et le piano. Établi à Memphis, il fait ses gammes au sein de divers groupes de rhythm and blues et commence à être sollicité comme musicien de studio. Les portes du label Stax s’ouvrent pour lui et il accompagne en séance Otis Redding, notamment sur le magnifique *Try a Little Tenderness* (1966) ; il devient également un compositeur à succès : son association avec le parolier David Porter débouche sur plus de deux cents chansons, parmi lesquelles le tube de Sam & Dave *Soul Man* (1967).

En 1969, son album solo *Hot Buttered Soul* constitue une véritable réussite artistique par son refus de sacrifier au format usuel. La longueur inhabituelle des chansons – *By the Time I Get to Phoenix* dure dix minutes – lui permet d’installer des atmosphères sensuelles mises en valeur par des effets dynamiques faisant rebondir l’action musicale. Ce travail sur la structure est influencé par le psychédélisme ambiant, auquel il emprunte également certains traits d’orchestration (les motifs de guitare saturée *fuzz*, notamment). Son art de l’arrangement fait la part belle à l’orgue, aux lignes de cuivres, aux textures rythmiques complexes. La marque de fabrique d’Isaac Hayes, c’est aussi cette voix de baryton et ces chœurs féminins en appel-réponse rappelant le gospel. L’artiste soigne aussi son image en mélangeant sophistication vestimentaire et emprunts à la culture de la rue : crâne rasé, lunettes de soleil, bijoux clinquants, « poses » au troisième degré.

En 1971, avec la musique du film de Gordon Parks *Shaft*, Isaac Hayes obtient la reconnaissance d’un large public en même temps que celui de la profession : la pièce *Theme from Shaft* reçoit en 1972 un oscar de la meilleure chanson originale. *Theme from Shaft* représente une sorte de déclaration de principe d’un funk visionnaire par ses accents annonçant le rap, avec ses monologues en *spoken word* – les *raps* –, un parlé-chanté syncopé qui est le dénominateur commun de bien des musiques urbaines. Orchestration « cinématographique », entrecroisements de lignes obstinées dont cette fameuse boucle initiale jouée par la guitare passée dans une pédale wa wa : une écriture complexe qui, pourtant, séduit même une oreille peu avertie au-delà de la communauté afro-américaine.

Dans les années qui suivent, Isaac Hayes persiste dans cette veine et apparaît également dans des films de genre (*blaxploitation*, policiers...). À partir de 1975, ses relations avec Stax se dégradant à cause d'un conflit lié au versement de royalties, il finit par créer son propre label, mais fait faillite. La traversée du désert va être longue : la vague disco l'a mis sur la touche. Il apparaît cependant, en 1981, dans le film de John Carpenter *Escape from New York* (*New York 1997*).

Isaac Hayes rebondit dans les années 1990, en animant une célèbre émission de radio. Sa carrière prend alors un touruant inattendu, lorsqu'il devient la voix de Chef dans la série télévisée d'animation *South Park :* le musicien usé se transforme en icône télévisuelle, mais il quittera le dessin animé à la suite d'une dispute avec son producteur (un épisode se moque de l'église de scientologie, dont il est un adepte). Parallèlement, les jeunes générations redécouvrent ses œuvres et l'échantillonnent abondamment, en particulier dans le cadre de productions hip-hop. En 1995, l'album *Branded* marque toutefois une certaine renaissance musicale, avec son retour à un funky orchestral chatoyant. Sur sa lancée, il renoue avec la scène à l'occasion d'une grande tournée en 1997. Enfin, Isaac Hayes reprend du service en tant que producteur et arrangeur d'Alicia Keys, pour *Songs in A minor* (2001).

Militant pour les droits des Noirs (*I Stand Accused*) mais fervent partisan d'une africanité apaisée, Isaac Hayes meurt à Memphis, le 10 août 2008. B. B. King dira de lui à sa mort : « Isaac... une voix de malade, un charisme fou, un sens de l'humour énorme. »

Eugène LLEDO

HEATH PERCY (1923-2005)

Contrebassiste américain né à Wilmington (Caroline du Nord) en 1923 et mort à Southhampton (New York) en 2005. Au départ violoniste, Percy Heath s'initie à la contrebasse en 1946. L'année suivante, il joue dans la formation de Howard McGhee. Il s'installe en 1948 à New York, où il joue sous la direction de diverses vedettes du moment, comme Miles Davis, Sonny Rollins ou Fats Navarro. En 1951, il remplace Ray Brown au sein du quartette de Milt Jackson, où sa rencontre avec le pianiste John Lewis et le batteur Kenny Clarke fait germer l'idée d'amalgamer jazz et musique classique : 1952 voit la naissance du Modern Jazz Quartet (M.J.Q.), qui séduit le monde entier par sa rigueur et son élégance. Entre-temps, il forme avec ses frères Jimmy et Albert le groupe The Heath Brothers. Connie Kay, qui avait rejoint le M.J.Q. en 1955, meurt en 1994 ; il est remplacé par Albert Heath, dont le jeu s'accorde admirablement avec celui de son frère Percy. Ce dernier quitte, en 1997, la formation qui disparaît, quatre ans plus tard, avec la mort de Lewis.

E.U.

HEIFETZ JASCHA (1899-1987)

Introduction

« Il y a beaucoup de violonistes et puis il y a Heifetz » (David Oïstrakh). Aucun violoniste depuis Paganini n’avait réussi à provoquer avec la même intensité, et l’enthousiasme ébahi des foules et l’admiration stupéfaite des professionnels. Lorsque disparut l’un des plus éblouissants instrumentistes de l’histoire de la musique, son prestige était resté intact malgré presque quinze années de silence.

• Un enfant prodige

Jascha (Iossif Robertovitch) Heifetz naît à Vilna (aujourd’hui Vilnius, en Lituanie) le 2 février (20 janvier, ancien style) 1899 et non 1901, date qui a longtemps été tenue pour officielle. Son père, Ruvim Heifetz, violoniste au théâtre de la ville, ne manque pas de reconnaître et de développer les remarquables dispositions de son fils. À trois ans – si l’on en croit la légende, qui enjolive sans doute bien inutilement les choses –, le jeune Jascha reçoit son premier violon modèle réduit. Ses progrès sont tels qu’il est admis à cinq ans à l’école impériale de musique de Vilna, où il travaille sous la direction d’un pédagogue renommé, Elias Malkin. Un an plus tard, il obtient son premier grand prix. En 1907, le célébrissime Leopold Auer, de passage à Vilna, est à ce point étonné par l’enfant prodige qu’il promet de le prendre comme élève. Le temps de faire ses débuts publics en 1908 à Kowno (aujourd’hui Kaunas) dans le *Concerto* de Mendelssohn, et voilà notre musicien à Saint-

Pétersbourg – ville pourtant interdite aux juifs par la loi –, d’abord dans la classe d’un assistant d’Auer. Rapidement, le maître l’appelle parmi ses élèves personnels. Pendant six ans, Heifetz développe ses dons hors du commun sous l’exigeante férule du sévère pédagogue. Le 30 avril 1911, il donne son premier récital public à Saint-Pétersbourg. Des tournées triomphales mettent la Russie tout entière à ses pieds : à Odessa, l’enthousiasme du public est tel que la police est contrainte d’intervenir. Sa réputation dépasse bientôt les frontières. Leipzig et Vienne le réclament. Le 28 octobre 1912, il interprète à Berlin le *Concerto* de Tchaïkovski, avec l’Orchestre philharmonique, que dirige Arthur Nikisch. Encore une tournée en Scandinavie (1916) et il quitte le Vieux Continent pour l’Amérique.

• Admiré beaucoup et beaucoup diffamé

Le premier concert de Jascha Heifetz à Carnegie Hall, le 27 octobre 1917, est bien plus qu’une nouvelle victoire, bien plus que la concrétisation des étourdissants débuts d’un virtuose international ; c’est le véritable acte d’adoption d’un tout jeune homme par un peuple avec lequel il va totalement s’identifier. Bientôt sa famille le rejoint et il prend, en 1925, la nationalité américaine. Il se marie deux fois et deux fois il divorce. On le voit devenir vedette de films dont il est l’unique attraction. Bref, il devient plus américain que ces Américains qui ont fait de lui leur idole.

Sa carrière ne connaît guère que des succès éclatants. À chaque apparition publique, on crie au miracle devant la pureté et la perfection de son jeu. Il se produit avec les plus grands chefs, Münch, Beecham, Toscanini, Koussevitzky – avec qui il donne la première américaine du *Deuxième Concerto pour violon* de Prokofiev et en réalise, le 20 décembre 1937, le premier enregistrement mondial –, Reiner, Monteux, Sargent. Il donne des concerts dans le monde entier, jusqu’en Palestine et en U.R.S.S. (1934). Au cours des années 1950, il se consacre à la musique de chambre et, une fois encore, choisit les partenaires les plus prestigieux : Arthur Rubinstein, Leonard Pennario, William Kapell ou Benno Moiseiwitsch (piano), William Primrose (alto), Gregor Piatigorsky ou Emanuel Feuermann (violoncelle). Il écrit des cadences pour le *Quatrième Concerto pour violon* de Mozart ainsi que pour ceux de Beethoven et de Brahms. Il transcrit et adapte pour son instrument plus de 250 pièces dans un style souvent proche, hélas !, de la « musique de genre » qui sévissait tant à l’époque

À la différence d’un Yehudi Menuhin ou d’un Joseph Szigeti, qui se feront les ardents défenseurs des audaces d’un Bartók, d’un Stravinski ou d’un Berg, Heifetz ne s’aventure – et bien timidement encore – que chez Kodály, Chostakovitch et Prokofiev. En cela il s’identifie à une ombrageuse Amérique, rétive devant les récentes créations européennes, et qui trouve son bonheur dans l’exploitation des recettes éprouvées du système tonal et de l’esthétique romantique. Son royaume reste le grand répertoire concertant (Beethoven, Brahms, Tchaïkovski, Mendelssohn, Sibelius) et, plus encore peut-être, la musique du néoromantisme finissant. Après les concertos de Bruch, Glazounov ou Vieuxtemps, dont la popularité est loin d’être imméritée, on le voit se passionner pour des œuvres d’un intérêt parfois moins évident, comme les concertos d’Anton Arenski, de Julius Conus, d’Edward Elgar, de Louis Spohr, ou encore ceux de Miklós Rózsa (1954), de Erich Wolfgang Korngold (1945), de Louis Gruenberg, de William Walton (1939, commande de Heifetz lui-même) et de Mario Castelnuovo-Tedesco (le deuxième), partitions dont il est le dédicataire. Après son deuxième divorce, en 1963, Jascha Heifetz vit en solitaire dans une maison perchée au-dessus de Beverly Hills. La soixantaine bien entamée, il ralentit enfin ses activités. Ses derniers concerts en France datent de 1971 (deux récitals et une soirée avec l'Orchestre national de France), sa dernière apparition publique de 1973. À soixante-quatorze ans, il range ses deux précieux instruments : le fameux Guarnerius del Gesù de 1742 qui avait appartenu à Ferdinand David (le créateur du *Concerto* de Mendelssohn) puis à Pablo de Sarasate, et un très beau Stradivarius de 1731. Depuis 1959, il se consacrait à l'enseignement. On ne lui connaît cependant qu'un petit nombre d'élèves : essentiellement l'Américain Erick Friedman et le Français Pierre Amoyal. Après soixante-cinq ans de vie musicale, celui qui fut probablement – du rudimentaire cornet acoustique à la moderne stéréophonie – l'artiste le plus enregistré au monde meurt à Los Angeles le 10 décembre 1987.

• La splendeur du marbre

Les amateurs ont d'abord été frappés par une virtuosité phénoménale pour l'époque. Le goût de l'exploit technique dévore tout autant l'enfant prodige que l'artiste d'âge mûr. Heifetz n'est-il pas le premier à tenter la gageure, assez vaine il est vrai, d'enregistrer lui-même, en rerecording, les parties solistes du *Concerto pour deux violons BWV 1043* de Jean-Sébastien Bach ? Plus révélatrice encore est son extraordinaire maîtrise de l'instrument, la domination totale de l'intelligence et de la volonté sur l'instinct et le cœur. Beecham s'émerveillait de le voir suivre au concert le moindre détail des phrasés choisis aux répétitions et se placer devant le micro à l'endroit précis retenu auparavant. Le jeu de Jascha Heifetz ignore cependant les désordres du génie, la folie irrationnelle de l'inspiration, les élans incontrôlés de la passion. Les dieux lui auront refusé le léger frémissement involontaire, la vibration intime, la confidence chaleureuse ou l'héroïque déclamation qui nous enchantent sous l'archet de Jacques Thibaud, Georges Enesco, Ginette Neveu, Adolf Busch, Isaac Stern ou Nathan Milstein. Son royaume est ailleurs, dans un monde où règne sans partage une beauté idéale, née d'un respect religieux de la partition et d'une pureté sonore absolue. C'est une splendeur minérale, alliant l'éclat et les couleurs des pierres précieuses – *heifetz* signifie « bijou » en hébreu – à la pénétrante froideur du marbre. On en vient à regretter parfois ces petites imperfections techniques, ces glissandos souvent abusifs, ces menues privautés prises avec la musique qui, n'empêchant pas l'esprit de triompher, humanisaient les interprétations. Voilà qui explique sans doute que la musique de chambre n'ait pas été son terrain d'élection. Jascha Heifetz n'est véritablement lui-même qu'au sommet des vagues orchestrales. Mais comment se défendre devant la fascination qu'exerce ce violon-épure, ce son rayonnant d'une énigmatique lumière, ce jeu poussant la pudeur jusqu'aux frontières de l'abstraction ? Atteindre l'immortalité par la désincarnation, tel était le chemin de Jascha Heifetz, l'infaillible.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. AGUS, *Heifetz as I Knew Him*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 2001

H. R. AXELROD dir., *Heifetz*, Paganiniana Publications, Neptune City (N.J.), 1976, 2e éd. augm. 1981

J. CREIGHTON, *Discopaedia of the Violin, 1889-1971*, University of Toronto, Toronto, 1974

J. W. HARTNACK, *Grosse Geiger unserer Zeit*, Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993

K. LEE, « Premier Violinist », in *The Strad*, vol. CVI, pp. 45-49, 1995

J. M. MOLKHOU, « Heifetz on disc and film », in *The Strad*, vol. CVI, pp. 90-97, 1995

E. WEN, « Heifetz : a legend on record », in *The Strad*, vol. CVI, pp. 36-41, 1995

A. WESCHLER-VERED, *Jascha Heifetz,* Schirmer, New York, 1986.

HELFFER CLAUDE (1922-2004)

La musique contemporaine doit beaucoup à Claude Helffer, car ce pianiste français s'en est fait le champion en cherchant toujours à la relier au patrimoine culturel dont elle est issue. Pédagogue né, cet esprit scientifique savait faire aimer la musique en l'expliquant clairement ; sa conception des programmes et son jeu étaient tout aussi clairs. Pour lui, Pierre Boulez n'existait pas sans Debussy, André Boucourechliev sans Beethoven. Et il avait adapté à sa manière la fameuse trilogie des trois « B » inventée par les violonistes (Bach, Beethoven, Brahms), devenue Beethoven, Bartók, Boulez.

Né à Paris le 18 juin 1922, il aborde l'étude du piano à l'âge de cinq ans et travaille avec la tante de Robert Casadesus. Il bénéficie même des conseils de ce dernier jusqu'en 1939, tout en poursuivaut des études scientifiques qui le mènent à l'École polytechnique en 1942. Il n'y entre qu'en 1944, après avoir participé à la Résistance. À sa sortie de Polytechnique, en 1947, le jeune homme complète sa formation musicale en travaillant les disciplines théoriques (harmonie, contrepoint et composition) avec René Leibowitz. Mais le piano l'attire et il donne ses premiers concerts en 1948. Sa mémoire exceptionnelle lui permet d'acquérir rapidement un répertoire considérable, de Bach et Mozart aux contemporains. Claude Helffer est l'un des premiers pianistes français à imposer la musique de Bartók et celle des compositeurs de l'école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern). Les tournées se multiplient dans le monde entier. Il joue en duo avec le violoncelliste Roger Albin entre

1949 et 1957. À partir 1954, il participe aux concerts du Domaine musical que dirige Boulez.

Sa curiosité et sa faculté d'assimilation des langages les plus divers incitent les compositeurs à écrire pour lui et il devieut rapidement l'un des champions de la musique de son temps, sans jamais exclure de son répertoire les grands maîtres du passé. Dès le début des années 1960, Gilbert Amy et Boucourechliev lui dédient des œuvres qu'il crée : *Épigrammes* (1962) et *Cahiers d'épigrammes* (1964) du premier, *Signes* (1963) et *Archipel III* (1965) du second. Il joue, parfois en première audition locale, les sonates de Boulez, des œuvres de Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Kazimierz Serocki... À partir de 1969, il donne chez lui des cours d'interprétation consacrés aussi bien à l'école de Vienne qu'aux dernières sonates de Beethoven, à la musique de Debussy ou de Bartók. Son esprit d'analyse et sa persuasion conquièrent les jeunes musiciens qui viennent travailler avec lui. Il enseigne aussi au Mozarteum de Salzbourg (1985-1998), en Amérique du Nord, au Japon... Au cours des années 1970, Henri Dutilleux, Betsy Jolas (*Stances*, 1978) et Xenakis (*Erikhthon*, 1974) viennent rejoindre le cercle des compositeurs qui écrivent à son intention. Claude Helffer crée encore le *Concerto pour piano* de Boucourechliev (1975) et le *Premier Concerto* de Luis de Pablo (1980). En 1981, il reçoit le Grand Prix de la S.A.C.E.M. pour l'interprétation de la musique contemporaine et, à partir de l'année suivante, il fait partie du comité de rédaction des œuvres complètes de Claude Debussy. On lui doit ainsi l'édition des volumes consacrés aux *Préludes* (avec Roy Howat, 1985) et aux *Études pour piano* (1991). En 1995, il est nommé professeur de musique contemporaine au Conservatoire européen de musique de Paris. Il meurt à Paris le 27 octobre 2004.

Son esprit d'indépendance lui a permis de dominer une époque où la musique contemporaine était gouvernée par un sectarisme dictatorial. On l'a vu mettre son talent au service de Saint-Saëns ou de Milhaud, que l'avant-garde de l'époque rejetait pour leur classicisme excessif. La diversité des compositeurs qu'il a imposés est un autre reflet de cette indépendance : Berio, Serge Nigg, Gilles Tremblay, Stockhausen, Michael Jarrell, Philippe Manoury... Mais les institutions officielles, comme le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, n'ont jamais reconnu la richesse de cette approche, trop en avance sur son temps peut-être.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. Albèra, *Entretiens avec Claude Helffer*, Contrechamps, Genève, 1995
C. Helffer & C. Michaud-Pradeilles, *Le Piano*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 2e éd. 1997
C. Helffer, *Quinze Analyses musicales. De Bach à Manoury*, Contrechamps, 2000.

Discographie sélective

G. Amy, *Cahier d'épigrammes* ; A. Boucourechliev, *6 Études d'après Piranèse* ; B. Jolas, *B for Sonata* ; P. Manoury, *Cryptophonos* ; I. Xenakis, *Mists*, Adès
B. Bartók, *Sonate pour piano, Danses populaires roumaines, En plein air, Suite*, op. 14, *Improvisations* (enregistré en 1982), Harmonia Mundi
A. Boucourechliev, *Archipels I à IV* (enregistré en 1993), Musique française d'aujourd'hui
P. Boulez, *Sonates pour piano n^o 1, 2* et *3*, Astrée-Auvidis
C. Debussy, *Images, Suite bergamasque*, Harmonia Mundi
D. Milhaud, *Concertos pour piano n^o 1* et *4, Ballade pour piano et orchestre, Carnaval d'Aix, 5 Études pour piano et orchestre*, Orchestre national de France, direction David Robertson, Erato
M. Ravel, *Miroirs, Menuet antique, Pavane pour une infante*

défunte, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit, Jeux d'eau (enregistré en 1970), Harmonia Mundi

A. SCHÖNBERG, *Pièces pour piano,* Harmonia Mundi.

HENDERSON FLETCHER (1897-1952)

Le pianiste, arrangeur et chef d'orchestre américain de jazz Fletcher Henderson naît le 18 décembre 1897 à Cuthbert (Georgie), dans une famille de la classe moyenne ; son père est chef d'établissement scolaire et sa mère enseignante. Il entre en 1916 à l'université d'Atlanta, où il obtient des diplômes en chimie et en mathématiques. En 1920, il s'installe à New York pour continuer ses études tout en travaillant comme chimiste. Il trouve un emploi à temps partiel dans un laboratoire mais est rapidement sollicité comme pianiste. En quelques mois, il devient musicien à plein temps et commence à travailler pour Pace-Handy Music Company – la maison d'édition musicale de Harry pace et W. C. Handy – comme *song plugger*, une sorte de « démonstrateur » qui fait la promotion de chansons auprès des interprètes. En 1921, il devient factotum musical pour la première maison de disques afro-américaine, Black Swan ; il organise les petits orchestres qui jouent avec les chanteurs et chanteuses, comme Ethel Waters. De 1921 à 1923, il accompagne des chanteurs noirs au piano sur plus de 150 disques et commence sa carrière de chef d'orchestre de jazz.

Bien que Fletcher Henderson ait montré de l'intérêt pour la musique dès son enfance, durant laquelle sa mère lui a enseigné le piano, il connaît cependant mal le jazz jusqu'à l'âge de vingt ans. Son orchestre, constitué de musiciens new-yorkais connus, joue d'abord de la musique de danse, avec quelques incursions dans le ragtime et le jazz. L'orchestre se tourne vers le jazz en 1924, quand Fletcher Henderson engage un jeune trompettiste, Louis Armstrong.

Vers la même époque, le directeur musical de l'orchestre et saxophone alto Don Redman, produit des arrangements et l'instrumentation qui deviendront la norme pour les big bands : la section rythmique comporte un piano, une contrebasse, une guitare et la batterie, tandis que la trompette, le trombone et les instruments à anche constituent la section mélodique ; les arrangements sont conçus comme des appels-réponses (les cuivres lancent un appel, les bois répondent) et de nombreuses mélodies sont fondées sur des *riffs*, passages musicaux reconnaissables qui sont répétés dans un air. Après le départ de Redman en 1927, Fletcher Henderson continuera d'utiliser ce procédé pour ses propres arrangements.

Arrangeur de talent, Fletcher Henderson n'est cependant pas un homme d'affaires. Bien que l'orchestre joue dans les plus grands salles, passe à la radio et fasse des enregistrements, ses finances sont souvent au plus bas et les musiciens quittent leur poste sans préavis pour passer dans d'autres orchestres. Fletcher Henderson réussira malgré tout à garder son orchestre jusqu'au milieu des années 1930. Il vend à cette époque de nombreux arrangements à Benny Goodman, qui les utilise pour son nouvel orchestre. *King Porter Stomp*, *Down South Camp Meetin'*, *Bugle Call Rag*, *Sometimes I'm Happy* et *Wrappin' It Up* font partie des arrangements de Fletcher Henderson qui deviendront des succès de Goodman.

Par le biais de l'orchestre de Goodman, les arrangements de Fletcher Henderson deviennent une référence pour la musique de l'ère swing. D'autres arrangeurs, y compris le propre frère de Fletcher, Horace Henderson, apportent leur contribution au style des big bands des années 1930. Fletcher Henderson travaille pour Goodman pendant plusieurs années et, en 1936, crée brièvement un orchestre avec Roy Eldridge, Chu Berry, John Kirby et Sid Catlett.

Cette même année, Fletcher Henderson compose et enregistre *Christopher Columbus*, qui deviendra son plus grand succès à sortir sous son nom. Par la suite, Fletcher Henderson ne réussira pas à créer un nouvel orchestre et passera la plus grande partie des années 1940 à faire des arrangements pour Benny Goodman, Count Basie et d'autres. Il forme en 1950 un sextette, qui devient l'orchestre du *Café Society* de New York, mais doit arrêter toute activité après un accident vasculaire cérébral qui le terrasse en novembre 1950. Fletcher Henderson meurt le 29 décembre 1952, à New York.

E.U.

HENDERSON JOE (1937-2001)

Le saxophoniste ténor et compositeur américain Joe Henderson ne s’affirmera que très progressivement et la célébrité ne viendra fêter que bien tard un musicien plus préoccupé de vivre son art que de rechercher la gloire. Maître de l’improvisation, Henderson parviendra cependant à faire entendre une voix très personnelle entre deux géants à l’écrasante stature : de John Coltrane il hérite un lyrisme simple et puissant et de Sonny Rollins toute la force de son invention mélodique. Sa technique sans faille offre un très vaste champ aux qualités expressives de l’interprète. Trouvailles harmoniques inattendues, sens aigu du rythme, chaleur et sensibilité, voilà les moindres qualités que lui reconnaissent ses pairs.

Joseph A. Henderson naît à Lima (Ohio) le 24 avril 1937. Un de ses neuf frères, saxophoniste, l’initie très tôt à la musique. Il étudie d’abord la batterie, puis, à l’âge de treize ans, opte pour le saxophone ténor. Comme tant d’autres, il compose pour l’orchestre de son lycée et fait ses premières armes dans les cabarets locaux.

De 1956 à 1960, il étudie la musique à la Wayne State University de Detroit. C’est là qu’il fait la connaissance du tromboniste Curtis Fuller, du multi-instrumentiste Yusef Lateef et du pianiste Hugh Lawson. Sa carrière professionnelle débute dans l’orchestre de l’université et dans les clubs de la ville, où il côtoie des musiciens aussi indiscutables que les saxophonistes Sonny Stitt et Pepper Adams, ou que le trompettiste et bugliste Donald Byrd. Dès 1960, il dirige son propre ensemble. Pendant son service militaire (1960-1962), il fait le tour du monde avec un groupe de l'armée dénommé Rolling Along Show, où il lui arrive de tenir occasionnellement la contrebasse. Après sa démobilisation, en août 1962, il se fait entendre à New York en compagnie de l'organiste „Brother Jack“ McDuff puis codirige un quintette avec Kenny Dorham. De cette époque date un album de hard bop, *Page One* (1963), avec Kenny Dorham (trompette), McCoy Tyner (piano), Butch Warren (contrebasse) et Pete La Roca (batterie). De 1964 à 1966, il appartient au combo du pianiste Horace Silver, qui triomphe au festival d'Antibes 1964. Avec lui et quelques autres – le pianiste Andrew Hill, le guitariste Grant Green, le batteur Pete La Roca, l'organiste Freddie Roach, notamment –, il enregistre pour le label Blue Note. En 1966, il fonde, avec le trompettiste Freddie Hubbard, les batteurs Roy Brooks et Louis Hayes, un quintette de hard bop, les Jazz Communicators. L'album de post-bop *Tetragon*, avec Kenny Barron (piano), Don Friedman (piano), Ron Carter (contrebasse), Louis Hayes (batterie) et Jack DeJohnette (batterie), est enregistré en 1967-1968. Il est aussi, à cette époque, membre du sextette d'Herbie Hancock (1969-1970), avec lequel il grave l'album de hard bop et de post-bop *Power to the People* (1969). Pendant quatre mois il est l'un des souffleurs qui accompagnent le groupe de fusion rock, jazz et rhythm and blues Blood, Sweat and Tears ; cette courte incursion dans un domaine éloigné du jazz pur le desservira gravement auprès des amateurs européens, dont la passion est parfois bien proche de l'intégrisme.

Avec le même professionnalisme, Joe Henderson dirige ensuite ses propres formations et fréquente beaucoup les studios en free-lance. À San Francisco, dans les années 1980, il se produit régulièrement avec Freddie Hubbard et d'autres dans un groupe qui portera divers noms : Echoes of an Era, Griffith Park Band, Griffith Park Collection. Il consacre une large partie de son temps à l'enseignement à San Jose (Californie) mais aussi sur le Vieux Continent. En 1987, il effectue une longue tournée européenne avec – c'est une première au royaume du jazz – un trio exclusivement féminin : Irene Renee Rosnes (piano), Marlene Rosenberg (contrebasse) et Sylvia Cuinca (batterie). La même année on peut l'écouter avec Charlie Haden et Al Foster. De très sérieux problèmes pulmonaires le contraignent alors à réduire ses activités. Joe Henderson meurt à Los Angeles le 30 juin 2001.

Pierre BRETON

HENDRIX JIMI (1942-1970)

Introduction

Jimi Hendrix reste le plus extraordinaire des *guitar heroes*, la figure la plus folle de la poésie maudite de la guitare Stratocaster. Comme un John Coltrane au saxophone ténor, comme un Glenn Gould au piano, il a transcendé la virtuosité instrumentale pour déchirer un peu du voile de l'idéal, avant que le spleen ne le détruise à moins de vingt-huit ans.

• Pré-Expérience

Johnny Allen Hendrix naît dans une famille métisse de Seattle le 27 novembre 1942, doté d'une invraisemblable ascendance où se mêlent des Européens, des Noirs, une princesse Cherokee... Mère danseuse, bohème et volage ; père moraliste et flambeur, qui le rebaptisera James Marshall Hendrix après avoir rompu avec son épouse. Les tribulations de son enfance, sa fréquentation intermittente et sans joie de l'école, la gêne matérielle et une forte timidité naturelle font de la musique son refuge. Gaucher, il bricole des instruments adaptés pour retrouver les airs de rhythm'n'blues qu'il entend à la radio, et il compose son univers musical avec le gospel qu'il chante à l'Église pentecôtiste et le rock qui vient de naître : il assiste à un concert d'Elvis Presley et fait la connaissance de Little Richard, un rocker noir comme lui, qui influencera fortement sa musique, son style vestimentaire et son goût pour l'excès dans le jeu scénique. Il s'intègre à des groupes musicaux éphémères, tandis que le jazz exerce sur lui une grande attirance. Le manque d’argent, le renvoi du lycée pour des raisons disciplinaires et racistes, un vol de voiture : voici tracé le destin classique des Noirs mal intégrés qui s’engagent dans l’armée. Ce que fait Hendrix, à dix-neuf ans, en rejoignant les parachutistes de l’U.S. Army à Fort Campbell, dans le Kentucky. Pendant une permission, il fait la rencontre de Billy Cox, qui sera le second guitariste dans le groupe qu’il formera bientôt. Accidenté, il quitte les paras en 1961, mais garde de son passage chez eux le souvenir émerveillé des chutes libres en plein ciel, dont témoignera *’Scuse Me While I Kiss the Sky*. En 1963, Little Richard l’engage, pour l’exclure aussitôt. Hendrix reprend son vagabondage artistique et saisit les occasions de se frotter aux grands guitaristes du blues (Albert King, B. B. King...). À la fin de 1965, il s’installe à Greenwich Village.

L’année 1966 est décisive. Les signes de reconnaissance se font plus nets. Surtout, les découvertes simultanées de Bob Dylan, de l’effet Larsen et du L.S.D. le conduisent à fonder le groupe Jimmy James and the Blue Flames, qui se compose une image marquée par le psychédélisme, la saturation des *fuzz-boxes* et les excentricités gestuelles. Les morceaux empruntés aux plus grands se mettent en place (*Like a Rolling Stone* de Dylan, *I’m a Man* de Bo Diddley), et la reprise singulière du *Hey Joe* de Curtis Roberts efface le nom de son créateur pour imposer celui d’Hendrix. Il devient la coqueluche de New York, les Rolling Stones le courtisent, Eric Clapton l’admire, il plaît aux Noirs comme aux Blancs, aux zélateurs de la pop comme à ceux du jazz. Le bassiste du groupe britannique The Animals, Bryan « Chas » Chandler, déserte le groupe d’Eric Burdon pour s’occuper exclusivement d’Hendrix. Il le conduit en Angleterre et constitue autour de lui, avec deux jeunes musiciens blancs, un trio appelé à entrer dans la légende : Noel Redding (1945-2003) est engagé à la basse, tandis que John « Mitch » Mitchell (1947-2008) tient la batterie en s’inspirant de son modèle Elvin Jones. Chandler baptise le groupe The Jimi Hendrix Experience. Johnny Hallyday engage le musicien pour la première partie de son concert à l’Olympia en octobre 1966. Coiffé à l’afro, habillé à la mode de Carnaby Street dont il contribue à faire le succès dans l’imaginaire collectif des années 1960, Hendrix apparaît désormais comme le génie inspiré de la guitare électrique, qu’il fait gémir dans des solos hallucinants de grâce érotique et de tendresse meurtrie.

• Are You Experienced ?

La consécration arrive en 1967. Après les 45-tours *Hey Joe* (avec *Stone Free* en face B) en décembre 1966 et *Purple Haze* au début de 1967, paraît, le 12 mai 1967, le premier 33-tours de la Jimi Hendrix Experience, *Are You Experienced ?* Outre *Hey Joe* et *Purple Haze,* on y entend des morceaux devenus des classiques : *Foxy Lady, Manic Depression, Red House, Fire, The Wind Cries Mary...* La musique populaire franchit alors un seuil, que le recul historique permet de mesurer à l’aune des milliers d’épigones qui imitèrent son style. Le festival de Monterey (18 juin 1967), en Californie, réinstalle Hendrix aux États-Unis. L’album *Axis : Bold as Love*, en décembre 1967, explore de nouvelles voies avec *Little Wing* ou *Castles Made of Sand,* un chef-d’œuvre.

Pendant quatre ans, Hendrix plane parmi les pop stars, écartelé entre l’argent trop facile et la désespérance quotidienne, les paradis artificiels et le sordide business, le public idolâtre et la solitude du créateur. L’album le plus abouti, *Electric Ladyland,* est enregistré en 1968 avec Redding, Mitchell, Jack Casady à la basse et Steve Winwood à l’orgue. On y trouve les deux versions de *Voodoo Chile, Crosstown Traffic, Burning of the Midnight Lamp,* l’extraordinaire *Moon, Turn the Tides* ou la reprise de *All Along the Watchtower* de

Dylan. Le studio Electric Lady, implanté à Greenwich Village, conçu pour Hendrix mais ruineux, multiplie ses prestations avec les jazzmen (John McLaughlin, Dave Holland...) ou les guitaristes du blues électrique, comme Johnny Winter ; Miles Davis rend hommage à Jimi Hendrix dans ses albums *In a Silent Way* et *Bitches Brew* (1969). Lorsqu'il monte sur scène au festival de Woodstock en août 1969, Hendrix interprète dans un style psychédélique, proche du free jazz parfois, une version pacifiste de l'hymne américain (publiée en 1994 dans l'album posthume *Jimi Hendrix : Woodstock*, MCA). Le 31 décembre de la même année, au Fillmore East de New York, il donne un concert que reprendra en 1970 l'album *Band of Gypsys ;* tous les musiciens sont des Noirs, cette fois-ci. Le discours est d'ailleurs plus politisé, et le très justement célèbre *Machine Gun* sonne comme un hommage fraternel aux soldats américains pris dans le bourbier vietnamien.

Hendrix meurt le 18 septembre 1970 à Londres, dans des circonstances qui demeurent troubles. Une intense activité discographique et filmique s'est déroulée depuis sa mort : publication d'inédits, d'albums inachevés, de concerts *live.* Des livres se sont écrits, mais les souvenirs de ceux qui l'ont approché sont impuissants à rendre les formidables vibrations de violence sauvage, de tristesse et d'amour qui ont fondé le mythe de cet homme-guitare.

Il a manqué à Jimi Hendrix deux choses pour occuper dans l'histoire de la musique populaire une place égale à celle de Bob Dylan : une voix et un projet de carrière. Une voix, car la sienne, chaude et troublante dans la parole (on peut l'entendre par exemple dans l'album posthume *BBC Sessions*, 1998), devient parfois plus terne dans le chant quand elle se laisse submerger par les guitares en furie. Un projet ensuite, toujours aléatoire quand on est un Noir aux

États-Unis. Même au plus fort de sa gloire, il a connu les contrats suspects, les amis douteux, les prestations mal ficelées et l'autodestruction par les drogues.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

J. Black, *Jimi Hendrix : The Ultimate Experience*, Thunder's Mouth Press, New York, 1999

A. Boot & C. Salewicz, *Jimi Hendrix. The Ultimate Experience*, Macmillan, New York, 1995

A. Dister, *Ezy Rider. En voyage avec Jimi Hendrix*, Seuil, Paris, 1997

D. Henderson, *Jimi Hendrix : Voodoo Child of the Aquarian Age*, Doubleday, Garden City (N.Y.), 1978 ; nouvelle édition *'Scuse Me while I Kiss the Sky. The Life of Jimi Hendrix*, Bantam Books, New York, 1996 ; *'Scuse Me while I Kiss the Sky : Jimi Hendrix, Voodoo Child*, Atria Books, New York, 2006

J. Hopkins, *Hit and Run : the Jimi Hendrix Story*, Putnam, New York, 1983 ; *The Jimi Hendrix Experience*, Arcade Publishing, New York, 1996

J. McDermott, B. Cox & E. Kramer, *Jimi Hendrix Sessions : the Complete Studio Recording Sessions, 1963-1970*, Little, Brown, Boston, 1995

C. S. Murray, *Crosstown Traffic : Jimi Hendrix and Post-War Pop*, Faber & Faber, Londres, 1989 (trad. franç. F. Gorin, *Jimi Hendrix. Vie et légende*, coll. Points, Seuil, 1996)

Musée de la Musique, *Jimi Hendrix : Backstage*, Cité de la musique-Musée de la Musique, Paris, 2002

O. Nuc, *Jimi Hendrix*, coll. Librio musique, J'ai lu, Paris, 2003

J. A. Hendrix & J. Obrecht, *My Son Jimi*, AlJas Enterprises, Seattle, 1999

J. L. Hendrix & J. McDermott, *Jimi Hendrix : an Illustrated Experience*, Atria Books, New York, 2007

J. Perry, *Electric Ladyland*, Continuum, New York, 2004

N. Redding & C. Appleby, *Are You Experienced ? : The Inside Story of the Jimi Hendrix Experience*, Da Capo Press, New York, 1996

H. Shapiro & C. Glebbeek, *Jimi Hendrix : Electric Gypsy*, St. Martin's Press, Londres, 1995

D. Stubbs, *Jimi Hendrix. The Stories Behind Every Song*, Thunder's

Mouth Press, New York, 2003
G. Tate, *Midnight Lightning : Jimi Hendrix And The Black Experience*, Lawrence Hill Books, Chicago, 2003.

HENRY PIERRE (1927-)

« Le musicien et compositeur Pierre Henry travaille en solitaire, uniquement à partir de sons qu’il manipule, à de grandes œuvres inscrites sur la bande magnétique. D’aussi loin qu’il se souvienne, il a toujours été attiré par les bruits, les alliages et les truquages sonores. » (Brigitte Massin). De fait, Pierre Henry déteste la note : il ne parle que de sons : « Les notes, ce n’est rien, pour moi, cela ne représente rien, c’est bête, les notes, c’est bon pour les compositeurs. » On proclame que les auteurs de musique concrète ne sont pas des compositeurs ; et voilà que Pierre Henry semble ratifier cette opinion. Alors, « faiseur de sons » ou compositeur ? Quoi qu’il en soit, Pierre Henry a profondément marqué la création musicale.

Pierre Henry, né le 9 décembre 1927 à Paris, passe son enfance dans une maison en lisière de la forêt de Sénart, où il reçoit ses premières impressions sonores, déterminantes : les bruits de la nature, les trains qui passent. En 1937, le jeune garçon entre au Conservatoire de Paris, où il va étudier avec Nadia Boulanger (piano), Félix Passerone (percussion) et Olivier Messiaen (harmonie et composition). En 1945, c’est comme pianiste et, surtout, comme percussionniste qu’il commence sa carrière. Sa prédilection pour la percussion manifeste son goût pour le son brut.

Ses premières compositions sont des partitions de musique de chambre, qu’il n’a fait ni éditer ni jouer, mais dont certaines apparaîtront sous la forme d’enregistrement dans ses musiques concrètes. Sa *Sonatine* pour piano préparé intégrée dans la suite concrète du *Microphone bien tempéré* est probablement représentative de ce style indéfini, composite. Tentative plus originale, les *52 Dimanches noirs*, suite de petites pièces pour piano, ont été écrites entre 1945 et 1948, au fil du temps, pendant les dimanches d'une adolescence close passés en famille : une musique liée au temps vécu, concret, sur une très longue durée, qui contient en germe son œuvre future.

Parallèlement à la composition, il recherche, avec ses percussions, des sons différents, des associations sonores qui vibrent de manière spéciale et donnent un son plus fort et dru que celui, trop pur à son goût, des instruments classiques. Le compositeur et l'inventeur de sons n'ont pourtant pas encore fait leur jonction : il leur manque les moyens techniques qui leur permettront de ne faire qu'un, c'est-à-dire ceux de la musique concrète.

Un film expérimental du peintre Fernand Léger, *Le Ballet mécanique*, montage d'objets en mouvements, lui inspire en 1949 une de ses premières musiques expérimentales, une pièce pour piano préparé, *Le Petit Ballet mécanique*, utilisant des procédés répétitifs. En 1948, il reçoit la commande d'une musique pour un documentaire, *Voir l'invisible*, sur les procédés de grossissement et de ralentissement par le cinéma, qui permettent d'envisager d'un œil nouveau les phénomènes naturels, un sujet qui est tout à fait en rapport avec la musique concrète et ses manipulations. Au lieu d'écrire une partition instrumentale pour la faire enregistrer ensuite, il imagine d'improviser directement devant l'image avec des percussions et des objets, en se faisant enregistrer simultanément dans un studio sur un graveur de disques souples, appareil qui fut le support des premières musiques concrètes.

1948 : c'est la rencontre décisive avec Pierre Schaeffer, dont il vient de découvrir, sur les ondes, les premières musiques concrètes, regroupées sous le titre de *Concert de bruits*. Les deux « chercheurs en bruits » collaborent à la *Symphonie pour un homme seul*, révélée en 1950 à un public stupéfait. En 1951, Pierre Schaeffer fonde le Groupe de recherche de musique concrète. Pierre Henry, qui ne veut être que musicien, plie la matière sonore à son projet, réalisant *Le Microphone bien tempéré* (1950-1952), *Orphée 53* (1953), *Haut-Voltage* (1956)...

En 1955 débute une longue et fructueuse collaboration avec Maurice Béjart, concrétisée par le ballet d'après *Symphonie pour un homme seul*, qui connaît un triomphe, l'adaptation du *Concerto des ambiguïtés* sous le titre *Voyage au cœur d'un enfant* et *Arcane* (1955) : le public s'aperçoit avec stupéfaction que la musique concrète, qui lui paraissait difficilement accessible, peut être dansée. Leur collaboration s'intensifie, avec *Le Voyage* (1962), d'après le *Livre des morts* tibétain, *Variations pour une porte et un soupir* (1963). Mais leur plus grand succès reste *Messe pour le temps présent* (1967), qui impose durablement les deux artistes auprès d'un large public et confère à la musique concrète un rayonnement qu'elle n'aurait certainement pas connu sans la danse.

En 1958, Henry s'était séparé de Schaeffer. Deux ans plus tard, il avait fondé son propre studio, le studio Apsone-Cabasse ; il élargit alors son langage, déborde la musique concrète, réalise des sons électroniques, élabore une synthèse entre la musique électronique et la musique concrète. Il tente des expériences étonnantes (*La Noire à Soixante*, 1961), se lance dans le spectacle total (*Futuristie*, hommage au bruitiste Luigi Russolo, 1975), brosse de grandes fresques (*L'Apocalypse de Jean*, 1968 ; *Les Chants de Maldoror*, 1993 ; *Une histoire naturelle ou Les roues de la terre*, 1997), détourne une liturgie pour la recréer (*Messe de Liverpool*, 1967-1970), collabore avec des groupes pop, remixe la *Dixième Symphonie de Beethoven* (1979-1988)... En 1982, il avait fondé un nouveau studio, Son/Ré. Il y réalisera plus de soixante-dix nouvelles œuvres. À partir de 1996, Pierre Henry ouvre son domicile au public lors de concerts. Pour marquer ses quatre-vingts ans, en 2007, il confie à la Bibliothèque nationale de France l'ensemble de son œuvre afin qu'elle y soit numérisée et rendue accessible à tous. L'institution disposera ainsi d'une somme considérable : une centaine d'opus majeurs, près de quatre cents œuvres d'application, ainsi que la documentation associée. Pierre Henry compose à cette occasion trois pièces nouvelles, *Utopia*, *Trajectoire* et *Pleins jeux*. Cinq ans plus tard, il crée *Le Fil de la vie*, présenté comme le dernier opus de sa vie.

Le travail de Pierre Henry repose sur une immense sonothèque : « J'ai tous les bruits, des sons d'animaux, des voix, des cris, ma voix, des sons électroniques et synthétiques, des sons manipulés et transformés par divers procédés (fragmentation, montage, mélange, changement de vitesse, filtrage, etc.). Ces sons je les ai fabriqués de toutes les façons possibles : par exemple je peux créer artificiellement un pizzicato de violoncelle avec un générateur, mais je peux aussi faire un son de couleur électronique à partir d'une note de violoncelle. J'enregistre et je fabrique en fonction d'idées précises, de projets d'œuvres, mais aussi par simple plaisir, de manière gratuite, sans penser à ce que cela deviendra. [...] C'est toute une vie que j'ai derrière moi, avec une multiplicité de possibilités et de richesses que ne sauraient plus offrir les instruments traditionnels. » À partir de ces matériaux, Henry compose : « Un peu à la façon d'un cinéaste, je suis le processus d'un film : repérage de l'univers sonore, puis travail sur la forme générale au niveau technique (prise de sons), montage, mixage.

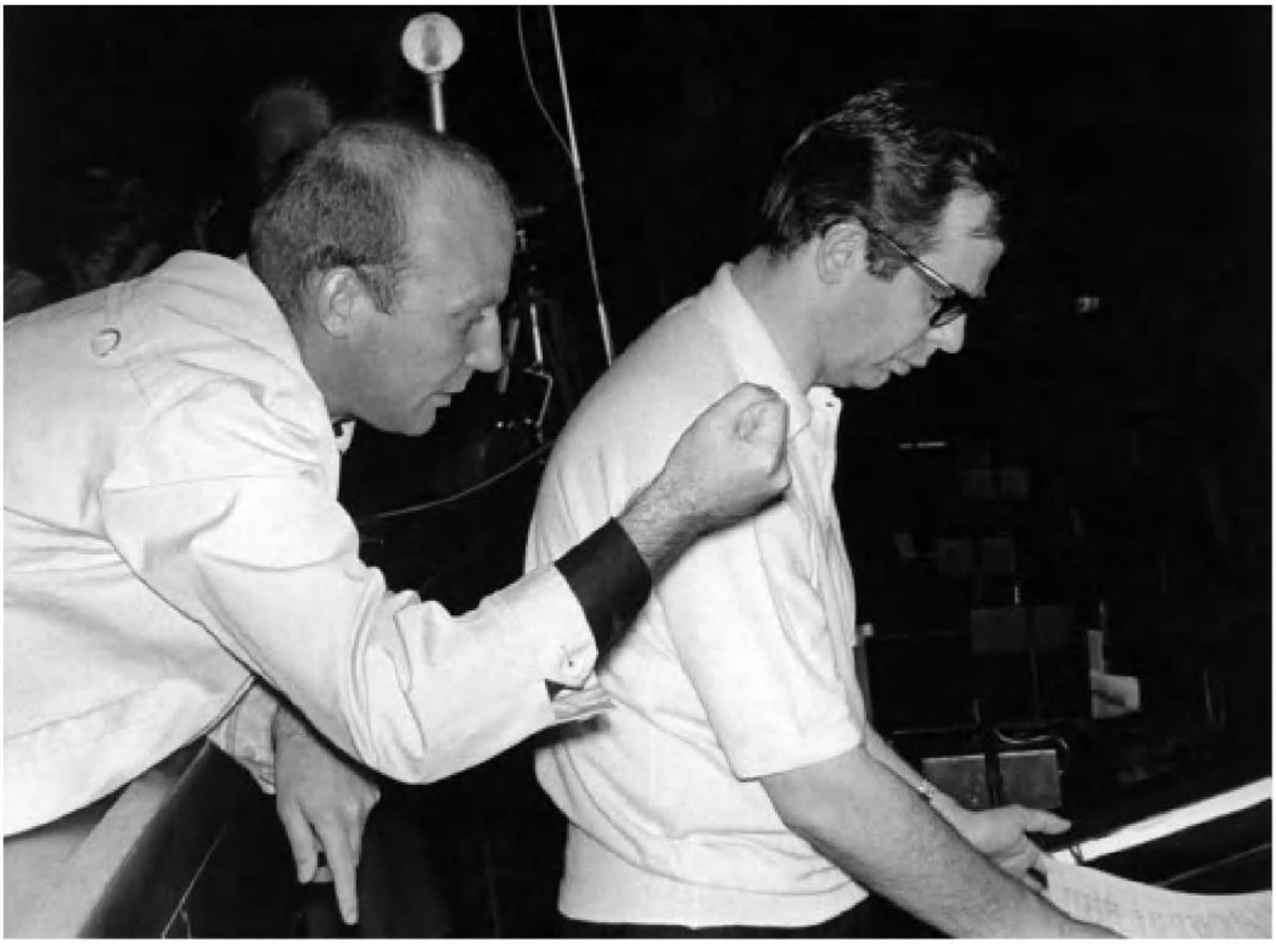
J’essaye d’organiser mon langage, je fais beaucoup de recherches de forme, car ni le vocabulaire, ni la syntaxe ne sont fixés a priori. Que sera l’œuvre définitive ? Je dirai : une série de mutations au fur et à mesure des glissements et des lentes maturations. »

Juliette GARRIGUES

HENZE HANS WERNER (1926-2012)

Hans Werner Henze naît à Gütersloh, en Westphalie, le 1er juillet 1926. Après des études musicales commencées au conservatoire de Braunschweig, interrompues par la guerre, il se forme à Heidelberg sous la direction de Wolfgang Fortner. Il poursuit son cursus avec René Leibowitz à Darmstadt. L'influence du sérialisme qu'il découvre durant les tout premiers « cours d'été internationaux pour la nouvelle musique » transparaîtra dans *Apollo et Hyazinthus*, improvisations pour clavecin, huit instruments solistes et voix d'alto (1949) d'après Georg Trakl. Henze commence sa carrière en Allemagne en 1949, comme musicien de théâtre à Constance puis à Wiesbaden, avant de se fixer en Italie en 1953.

Le théâtre et toute forme musicale qui s'en rapproche (opéras, y compris opéras dits radiophoniques, cantates, ballets) demeurent au centre de ses préoccupations et de sa recherche. Il n'en est pas moins l'auteur de dix symphonies (composées entre 1947 et 2000), de deux concertos pour piano (1950 et 1967), d'œuvres orchestrales, de musique de chambre et de musique de films (d'Alain Resnais et de Volker Schlöndorff notamment). Mais c'est la musique de théâtre, ou simplement chorale, qui correspond le plus intimement à son authentique besoin de communication avec un large public.



Hans Werner Henze et Christoph von Dohnányi. *Le compositeur allemand Hans Werner Henze (à gauche) et le chef d'orchestre allemand Christoph von Dohnányi (à droite), le 4 août 1966, pendant une répétition de Die Bassariden, drame musical en un acte, sur un livret de Wystan Hugh Auden et de Chester Kallman d'après Euripide. L'œuvre sera créée deux jours plus tard, pendant le festival de Salzbourg.*

Sa volonté d'engagement en fait une figure parallèle en musique à celle de Bertolt Brecht en poésie ; Henze accepte volontiers et assume ce rapprochement, qui est particulièrement sensible dans l'intention didactique de certaines de ses œuvres : ses *Moralitäten* (1967) sont conçues comme des *Lehrstücken* de Brecht. Il partage avec le poète le souci d'exprimer par son œuvre la réalité et les contradictions d'un monde en marche.

Sa musique, toujours intelligente, mue par une recherche constante de l'expression, s'insurge contre tout interdit, refuse tout dogmatisme, emprunte aux diverses écoles et esthétiques : Henze

Copyrighted material

s’éloigne en effet des techniques sérielles dès *Quattro poemi* pour orchestre (1955) et l’opéra *König Hirsch* (1956), s’inspire de la vocalité italienne, intègre des éléments de jazz dans le ballet *Undine* (1956)… En dépit de la générosité, de la sincérité et des dons très réels de son auteur, sa musique n’est cependant pas toujours exempte d’une certaine facilité. Qu’il s’agisse de l’opéra (*Boulevard Solitude,* 1952, inspiré de *Manon Lescaut* ; *Der Prinz von Homburg,* 1960, d’après Heinrich von Kleist, révisé en 1991 ; *Elegy for Young Lovers,* 1961, réorchestré en 1987 ; *Wir erreichen den Fluss,* 1976 ; *Das verratene Meer,* 1990 ; *Venus and Adonis,* 1997 ; *L’Upupa und der Triumph der Sohnesliebe,* 2003 ; *Phaedra,* 2007 ; *Gisela !,* 2010), de ses importantes œuvres chorales (*Being Beauteous,* 1963, à partir des *Illuminations* de Rimbaud ; *Muzen Siziliens,* 1966 ; *Das Floss der Medusa,* 1968, révisé en 1990) ou de pièces aux proportions plus modestes, comme *El Cimarrón* (1970), qui allie la voix à la percussion et à la flûte, aucune de ses œuvres ne laisse indifférent. « Je n’ai pas trop de toutes mes forces pour écrire avec simplicité », a déclaré un jour Henze aux étudiants qui l’interrogeaient sur son œuvre. Hans Werner Henze meurt à Dresde, le 27 octobre 2012.

Brigitte MASSIN

HERMAN WOODY (1913-1987)

Enfant, Woodrow (Woody) Charles Herman manifeste si peu d'attirance pour la musique que ses parents doivent user de quelque contrainte pour la lui apprendre. Auraient-ils deviné que leur obstination vaudrait à leur fils une carrière longue de plus de cinquante ans et une célébrité planétaire ?

Woodrow Charles Herman naît le 16 mai 1913 à Milwaukee (Wisconsin). Dès l'âge de six ans, il chante et danse au côté de son père dans des spectacles locaux. À neuf ans, il apprend le saxophone et la clarinette. Encore à l'école, il joue avec l'orchestre de Joe Lichter. En 1930, fuyant le domicile paternel, il part en tournée avec Tom Gerun comme chanteur et saxophoniste (alto et baryton). Ses premiers disques datent de 1932. On le voit travailler ensuite dans des ensembles commerciaux comme ceux de Harry Sosnik et de Gus Arnheim. En 1934, Isham Johns l'engage et le gardera jusqu'à la dissolution de sa formation (1936). Avec les meilleurs éléments de l'orchestre, Woody Herman fonde alors son premier groupe, sorte de coopérative musicale quasi autogérée par ses membres. Walt Yoder (basse), Joe Bishop (bugliste et arrangeur), Saxie Mansfield (saxophone ténor), Tommy Linehan (piano) et le batteur Frank Carlson en sont les piliers. Il devient rapidement la vedette des dancings – dont le Roseland Ballroom, qui voit ses débuts à New York – où, entre deux rengaines commerciales qui constituent le fond de son répertoire et qu'il habille aux couleurs du Dixieland, il glisse quelques blues robustes qui lui valent le titre un peu inattendu d'« orchestre qui joue le blues ». En 1939, c'est le succès foudroyant de son enregistrement de *Woodchopper's Ball*, blues rapide qui sera vendu à plus d'un million d'exemplaires. Peu à peu, son style se modernise sous l'influence déterminante de Jimmy Lunceford, Duke Ellington et Count Basie. De grands musiciens virtuoses envahissent l'orchestre en 1943 : Chubby Jackson (basse), Shorty Rogers, Sonny Berman, Pete Candoli et Nel Hefti (trompettes), Bill Harris (trombone), Sam Marowitz, John LaPorta et Flip Phillips (saxophones), Red Norvo (vibraphone), Ralph Burns (piano), Billy Bauer (guitare), sans oublier Dave Tough, l'un de ces batteurs qui ont profondément marqué l'évolution du jazz. En mettant leurs extraordinaires moyens techniques au service d'arrangements très brillants, Woody Herman peut maintenant rivaliser avec la piaffante formation de Dizzy Gillespie. Son succès est alors considérable, notamment avec *Caldonia*, *Bijou* – qui contient un remarquable solo de Bill Harris au trombone – ou *Apple Honey*. Igor Stravinski écrit pour lui *Ebony Concerto*, donné pour la première fois au Carnegie Hall le 22 mars 1946. C'est à cette occasion que le critique George T. Simon qualifie l'orchestre de *thundering herd* (troupeau tonnant). En décembre de cette même année, les difficultés financières contraignent ce premier « troupeau » à disparaître. Il ne faudra pas plus de sept mois pour que Woody Herman en reforme un deuxième. Pour l'essentiel, ses solistes – Terry Gibbs (vibraphone), Ernie Royal (trompette), Earl Swope (trombone), Serge Chaloff (saxophone) – sont des transfuges de l'orchestre de mambo du trompettiste Tony De Carlo. L'originalité fondamentale de ce deuxième troupeau (1947-1949), c'est une extraordinaire section de saxos ténors qui regroupe trois des fameux Four Brothers qui revendiquaient hautement la tradition de Lester Young dans un monde musical dominé par Charlie Parker : Herbie Stewart, Stan Getz et Zoot Sims. Le quatrième, Jimmy Giuffre, écrit, à la demande de Woody Herman, *Four Brothers*, page qui, enregistrée le 27 décembre 1947, est le véritable manifeste d'une esthétique fondée sur une sonorité feutrée et un lyrisme intime. À la fin de 1948 – Al Cohn ayant remplacé Herbie Stewart –, Stan Getz grave le splendide solo d'*Early Autumn*, avant que le troupeau ne se disperse une fois de plus (1949). Woody Herman se produit alors en petite formation, notamment à Cuba, avant de reconstituer, en 1952, un troisième troupeau où débutent nombre de musiciens représentatifs du style west coast comme Al Pacino, Cy Touff, Bill Perkins, Richie Kamuca et Jack Nimitz. Le pianiste Nat Pierce y joue un rôle prépondérant, ancrant l'orchestre dans la tradition de Count Basie. Après la tournée en Europe de 1954, la formation se disperse à nouveau (1955). Woody Herman dirige ensuite un petit groupe à Las Vegas, fonde un éphémère quatrième *herd*, dirige diverses formations plus ou moins importantes où l'on rencontrera Vic Feldman, Bill Harris, Vince Guaraldi, Arno Marsh, Nat Adderley, Bill Chase, Phil Wilson, Jack Hanna, Ronnie Zito, Sal Nistico et Andy McGhee. Il se produit en Grande-Bretagne (1964) et participe aux festivals de Chicago, Paris et Antibes (1965). Alors que l'ère des grandes formations semble définitivement close, la popularité de Woody Herman et de son Swinging Herd, à qui l'on n'attribue plus de numéro, ne cesse paradoxalement de s'amplifier. En juillet 1973, renouant ainsi avec ses débuts, il joue en alternance avec Duke Ellington et Count Basie au Roseland Ballroom de New York. Nul doute qu'un tel voisinage ne lui ait fait chaud au cœur. Il meurt à Los Angeles le 29 octobre 1987.

Woody Herman, soliste à la clarinette ou au saxophone alto et soprano, ne prétend guère à l'originalité. L'addition des influences conjuguées de Benny Goodman, Johnny Hodges et Benny Carter ne réussit pas à lui donner un style personnel qui dépasse le mélange des effets, réalisé parfois avec un goût des plus contestables. Le chanteur, proche de la manière des vocalistes noirs, est plus estimable, quoique n'atteignant que rarement l'exceptiounel. L'esthétique musicale de l'orchestre, quant à elle, paraît extraordinairement perméable à toutes les modes. Du Dixieland des origines, Woody Herman parvient rapidement au langage swing, qui restera son idiome de base, fait quelques incursions dans les forêts parkériennes, défriche les contrées du cool et n'hésite pas à inscrire à son répertoire des musiciens aussi éloignés de lui que Frank Zappa, Chick Corea et Billy Cobbam. Si une place de choix doit lui être faite dans I'histoire du jazz, c'est essentiellement pour la rare perfection de ses prestations orchestrales. À l'honneur, une rythmique puissante et implacable, propulsée par des batteurs successifs dont la qualité ne s'est jamais démentie avec des musiciens de Ia taiIle de Dave Tough, Don Lamond, Shelly Mane, Chuck Flores, Sonny Igoe, Art Madigan, Jake Hanna et Ronnie Zito. Une section de trompettes, toujours remarquable, joue un rôle fondamental dans la ponctuation et la relance du discours orchestral, que des saxophones d'exception drapent d'un somptueux velours.

Le répertoire somme toute assez banal de la formation se trouve transfiguré par une verve inépuisable, une mise en place d'une précision infaillible, une variété infinie de couleurs et d'atmosphères. Infatigable meneur et découvreur de talents, Woody Herman a mené ses troupeaux sur des sommets certes moins élevés que ceux que gravissaient Duke Ellington ou Count Basie. Mais, même à l'ombre de ces géants, sa musique conserve un pouvoir de séduction et un charme tenace qui pourraient bien défier Ie temps.

Pierre BRETON

HERMANN VON REICHENAU (1013-1054)

Hermann von Reichenau naît le 18 juillet 1013 à Saulgau, en Souabe, dans une famille noble : son père est le comte Wolfrad II von Altshausen Voringen. Paralysé des deux jambes dès l'enfance (d'où ses surnoms d'Hermannus Contractus ou d'Hermann der Lahme : « le Paralytique »), il étudie dès l'âge de sept ans dans la célèbre abbaye bénédictine de Reichenau (située dans une île du lac de Constance), dont l'érudit – poète, théoricien de la musique et peut-être compositeur – Bernon de Reichenau (Berno Augiensis, mort en 1048) est le supérieur, et où il prononce en 1043 ses vœux de moine.

Formé par Bernon, à qui on doit un tonaire précédé d'une introduction théorique (*Prologus in tonarium*) qui expose notamment la manière de transposer les mélodies, Hermann est tout à la fois chroniqueur de son temps, poète, compositeur, théoricien de la musique, mathématicien et astronome. C'est lui qui va introduire dans l'Europe latine l'astrolabe, le cadran solaire portatif et un quadrant à curseur, tous instruments arabes provenant d'Andalousie. On lui attribue deux traités sur ces instruments – *De mensura astrolabii* et *De utilitatibus astrolabii* – et un sur la durée du mois, *De mense lunari*. Son ouvrage *Opuscula musica*, destiné à ses condisciples, traite des modes musicaux ecclésiastiques post-carolingiens – constitués sur les considérations d'octave plutôt que sur les tétracordes – ainsi que des lois de la mélodie ; il y propose un nouveau système de notation musicale fondé sur l'utilisation de lettres latines et grecques représentant les intervalles et disposées au-dessus des neumes : S (*semitonium*) pour le demi-ton ; T pour le ton ; TS pour la tierce mineure ; TT pour la tierce majeure ; D (*diatessaron*) pour la quarte, la lettre grecque delta pour la quinte... Un point placé sous ces lettres sert à désigner un intervalIe descendant. Ce système sera cependant rapidement supplanté par celui qui est mis au point par Guy d’Arezzo vers 1030. En mathématiques, on lui doit un traité sur la multiplication et la division à l’aide des abaques, *Qualiter multiplicationes fiant in abbaco.* Hermann meurt à Reichenau Ie 24 septembre 1054.

James LEQUEUX

HÉROLD FERDINAND (1791-1833)

Compositeur d'opéras-comiques né et mort à Paris. Hérold prend d'abord des leçons de son père, qui a lui-même travaillé avec Carl Philipp Emanuel Bach. Grand prix de Rome de 1812, il donne des leçons, à Naples en 1813, aux filles du roi Murat. De retour à Paris après avoir visité l'Autriche, l'Allemagne et la Suisse, il collabore avec Boieldieu pour *Charles de France ou Amour et gloire* (1816), tandis que le succès boude ses propres œuvres. Il s'impose une première fois avec *Marie* (1826). Nommé maître de chant à l'Opéra, il n'y essuiera que des échecs jusqu'à ses deux chefs-d'œuvre : *Zampa ou la Fiancée de marbre* (1831), partition injustement dénigrée par Berlioz, et surtout *Le Pré-aux-Clercs* (1832).

Marc VIGNAL

HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)

Introduction

À la fin des années 1960, la musicologie s'est imposée comme une composante fondamentale de l'interprétation de la musique ancienne. Le Belge Philippe Herreweghe fut l'un des pionniers de cette nouvelle approche. Chef de chœur à l'origine, il a rapidement élargi son champ d'action au répertoire instrumental pour devenir l'une des références en matière d'interprétation des musiques ancienne et baroque.

• Un musicien autodidacte

Né à Gand le 2 mai 1947, Philippe Herreweghe fait ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, où il travaille notamment le piano avec Marcel Gazelle. À partir de 1961, il est répétiteur du chœur d'enfants au collège des jésuites de Gand. Mais son père, médecin, le pousse vers la médecine ; en 1973 et 1974, il est assistant de psychiatrie à l'université de Gand, tout en travaillant l'orgue au conservatoire avec Gabriel Verschraegen. C'est l'époque où il fait la connaissance du claveciniste et organiste Johan Huys, qui le fait entrer dans le cercle des frères Wieland, Sigiswald et Barthold Kuijken, pionniers de l'interprétation sur instruments d'époque.

Mais c'est la direction chorale qui attire Herreweghe : il a fondé le Collegium Vocale de Gand en 1969 et collabore avec Ton

Koopman (*Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach) puis avec Gustav Leonhardt. En 1975, il termine ses études de clavecin au Conservatoire de Gand dans la classe de Johan Huys. Philippe Herreweghe reste cependant essentiellement un autodidacte, un trait qui caractérise nombre d’interprètes de sa génération.

• Le verbe s’est fait chant

La rencontre de Philippe Herreweghe avec le musicologue français Philippe Beaussant débouche sur la fondation, en 1977, de La Chapelle royale à Paris, ensemble vocal de seize à trente chanteurs qui se double bientôt d’un orchestre jouant sur instruments anciens dont l’effectif peut atteindre une trentaine de musiciens. Le répertoire va de la Renaissance au classicisme. Toujours en 1977, Herreweghe prend en outre la direction du Chœur philharmonique de Liège, avec lequel il va travailler le répertoire romantique et contemporain pendant une dizaine d’années. Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt l’associent à leur enregistrement intégral des cantates de Jean-Sébastien Bach. Puis Herreweghe décide de voler de ses propres ailes et, à partir du début des années 1980, aborde les passions (*Passion selon saint Matthieu*, 1980) et, surtout, la *Messe en si* de Bach. Son approche remet en cause toutes les traditions établies et constitue une étape essentielle dans le renouveau de l’interprétation de cette musique en France : le chant choral trouve avec lui une fraîcheur et une spontanéité oubliées. En 1988, il prend la direction de l’Ensemble vocal européen, formation nouvelle dont les membres (une quinzaine de chanteurs) sont issus des douze pays composant alors l’Europe communautaire. À la même période, il commence à élargir son répertoire à la musique du XIX^{e} siècle, toujours en cherchant à reconstituer les conditions d’exécution d’époque, style et instruments. Cette nouvelle étape se traduit par la fondation en 1991 de l’Orchestre des Champs-Élysées, dont il est le directeur artistique. Cet ensemble symphonique à géométrie variable se réunit pour cinq ou six sessions annuelles, d'abord à Paris, avant de trouver sa résidence en Poitou-Charentes. À sa tête, Herreweghe est notamment l'un des premiers chefs à enregistrer la version originale du *Requiem* de Fauré. On le voit aborder Berlioz, Brahms, Bruckner, Franck, Schönberg ou Kurt Weill. Parallèlement, il est invité à diriger des formations symphoniques de tradition dans le monde entier (Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre philharmonique de Berlin, Orchestre philharmonique de Vienne...). Son répertoire s'élargit à la musique contemporaine, avec notamment des créations de Sandro Gorli (*Requiem,* Milan, 1989, à la tête de La Chapelle royale), Jacques Lenot (*Le Tombeau de Henri Ledroit,* Metz, 1990, à la tête de l'ensemble Musique oblique), Pascal Dusapin (*Medeamaterial,* Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 13 mars 1992, à la tête du Collegium Vocale de Gand et de La Chapelle royale), Klaus Huber...

De 1982 à 2001, Herreweghe est directeur artistique des Académies musicales de Saintes, où il anime des ateliers d'interprétation de musique ancienne et contribue à passer le flambeau à la nouvelle génération. En 1993, il reçoit le titre d'ambassadeur culturel des Flandres. En 1997, il est nommé docteur honoris causa de l'Université catholique de Louvain. Il devient directeur artistique de l'Orchestre philharmonique royal de Flandre, à Anvers, en 1998, puis chef principal, nominations qui consacrent un rapprochement entre les deux grands courants d'interprétation, traditionnels et « baroqueux », longtemps séparés par un fossé infranchissable. En 2010, il fonde son propre label, Phi, pour explorer le répertoire avec une liberté encore accrue.

Le parcours de Philippe Herreweghe est celui d'un artiste qui cherche : chaque chose vient à son heure et si parfois il ne convainc pas d’emblée, le temps qui passe montre la valeur de sa démarche, marquée par un refus de la routine et une sincérité artistique, qu’il aime à résumer ainsi : « Laisser la musique se défendre par elle-même. »

Alain PÂRIS

HERRMANN BERNARD (1911-1975)

Introduction

Véritable père de la modernité en matière de musique de film, le compositeur et chef d’orchestre américain Bernard Herrmann a trouvé ses alliances les plus fécondes avec Orson Welles et Alfred Hitchcock ; celles-ci ne doivent cependant pas faire oublier ses collaborations avec de nombreux autres réalisateurs, au premier rang desquels Brian De Palma et François Truffaut.

• Une formation classique

Né le 29 juin 1911 à New York dans une famille juive d’origine russe, Bernard Herrmann reçoit une formation musicale classique en matière de composition et de direction à l’université de New York, où il est l’élève de Philip James et de Percy Grainger, puis à la Juilliard School of Music de New York, où il travaille la composition avec Bernard Wagenaar et la direction d’orchestre avec Albert Stoessel.

Son désir de devenir un grand chef d’orchestre le hantera toute sa vie, même après sa reconnaissance comme un des plus importants compositeurs pour le cinéma. Il fonde d’ailleurs à New York, à l’âge de vingt ans, le New Chamber Orchestra. Au début des années 1930, il dirige des concerts à la radio américaine. La radio offre en effet une voie inattendue à son inspiration : Bernard Herrmann a compris que l’immense promotion de l’immédiat qu’offre ce médium est le moyen le plus puissant parce que le plus direct pour se faire connaître. En 1934, il est nommé directeur musical, chargé des émissions radiophoniques, au sein de la firme Columbia Broadcasting System (C.B.S.) et chef d’orchestre des séries estivales radiodiffusées de l’Orchestre symphonique de la C.B.S. Il écrit alors des fragments de musique qui accompagnent des émissions dramatiques... et des publicités. Que sa musique serve à mettre en valeur des biens de consommation ne le gêne en aucune façon : « Que l’un des produits de beauté les plus utilisés par les femmes permette de mettre en forme une dramatique ne me gênait pas ! Au contraire. Toutes les audaces étaient permises et flattaient l’annonceur. » Entre 1942 et 1955, Bernard Herrmann sera premier chef de l’Orchestre symphonique de Ia C.B.S., avec Iequel il fera connaître des compositeurs américains et britanniques alors peu joués, Charles Ives et Carl Ruggles notamment, dont il se fait le champion, mais aussi Aaron Copland, William Walton, Edward Elgar, Frederick Delius, Ralph Vaughan Williams, Edmund Rubbra, Havergal Brian, Arnold Bax, Alan Gray, Cyril Scott, Joachim Raff...

En 1938, Bernard Herrmann, dont Ia maîtrise professionnelle impose partout Ie respect, rejoint Orson Welles comme compositeur de la série radiophonique The Mercury Theater on the Air. Pour leur première collaboration, Welles et Herrmann provoquent un scandale et sèment la panique dans le New Jersey : l’émission radiophonique *The War of the Worlds* (« la guerre des mondes ») créée par Welles d’après I’œuvre de Herbert George Wells déclenche, le 30 octobre 1938, un mouvement de panique collective chez les Américains, qui se croient envahis par les Martiens.

Malgré son conservatisme et sa frilosité, Hollywood s’intéresse à ces deux trublions qui jusque-là étaient restés étrangers au cinéma.

En 1939, Welles quitte la radio et rejoint les studios de la côte ouest avec une grande partie de son équipe du Mercury Theater, dont Bernard Herrmann. Leur premier essai est un tour de force : *Citizen Kane* (1941) est sans doute un des films les plus inattendus de toute l'histoire du cinéma ; en mettant en scène un personnage aussi énigmatique que le magnat de la presse William Randolph Hearst, Welles offre une réflexion politique quasi philosophique par le biais du cinéma. La manière dont Bernard Herrmann conçoit la musique est complètement nouvelle. Il opère une véritable révolution orchestrale – en rompant avec la tradition des grands tutti orchestraux pour mettre en relief des timbres isolés – et formelle : ayant compris que le mouvement linéaire des structures musicales s'accorde généralement mal aux structures cinématographiques, il compose des fragments plutôt verticaux qui s'opposent aux développements horizontaux de la narration filmique afin que la musique ne devienne pas une simple redondance des images. Même s'il utilise des leitmotive, il ne s'agit que de très courtes phrases qui ne s'intègrent pas à des thèmes développés. Mais, après *Magnificent Ambersons* (*La Splendeur des Amberson,* 1942), Orson Welles et Bernard Herrmann vont interrompre à jamais leur collaboration : plus d'une demi-heure de la musique de Bernard Herrmann a été coupée au montage, en l'absence du réalisateur et sans que le compositeur ait été mis au courant. Lors de la sortie du film, Bernard Herrmann découvre que la majeure partie de la musique qu'il a composée a été remplacée par celle de Roy Webb. Malgré leur séparation, Bernard Herrmann parlera toujours de Welles avec beaucoup d'admiration et de respect : « Orson est le seul qui ait eu un background musical et culturel. Tous les autres metteurs en scène avec qui j'ai travaillé n'avaient même pas l'audace de me dire quoi que ce soit à propos de la musique. »

En 1951, Bernard Herrmann est l'un des premiers compositeurs à utiliser des instruments électriques – deux theremins, un violon et une basse – dans une partition cinématographique, pour *The Day the Earth Stood Still* de Robert Wise (*Le Jour où la Terre s'arrêta*).

• Une collaboration exemplaire

En 1955, Bernard Herrmann commence à travailler avec Alfred Hitchcock, pour *The Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?*). C'est pour ce film que le compositeur esquisse son célèbre accord – une septième majeure/mineure –, que l'on peut désigner comme l'accord hitchcockien par excellence puisqu'il va apparaître dans presque tous les films de ce réalisateur. Dans *Psycho* (*Psychose,* 1960), l'ambiguïté majeur/mineur de cet accord figure parfaitement la schizophrénie du personnage principal. Également présent dans *Vertigo* (*Sueurs froides,* 1958), cet accord résume toute la dialectique hitchcockienne du dehors et du dedans, du normal et du pathologique.

Bernard Herrmann a l'immense mérite de pénétrer immédiatement l'imaginaire du maître du suspense. Dans *Vertigo,* pour mettre en musique l'« idée fixe », cette recherche de la femme idéale, il fait référence aux compositeurs romantiques du XIX^{e} siècle et choisit la même voie que Richard Wagner, auquel il fait allusion : il utilise comme lui un grand orchestre mais, surtout, s'inspire pour sa partition de celle de *Tristan et Isolde,* une de ses œuvres préférées. Référence parfaite puisque l'histoire de *Vertigo* présente des similitudes avec le *Tristan* de Wagner : les amants ne peuvent vivre pleinement leur amour, qui les mènera inéluctablement à la mort. Plus précisément, après la crise qui domine la première partie du film et se clôt avec la mort de Madeleine (Kim Novak), le protagoniste, Scottie (James Steward), profondément abattu, passe quelque temps en maison de santé. Immédiatement après son rétablissement, on le voit regarder fixement l'immeuble où habitait Madeleine, pendant que le leitmotiv « d'amour » – une figure descendante de quatre notes – est joué par des cors d'harmonie, instrumentation romantique par excellence.

Mais la musique de *Vertigo* a surtout été pensée pour traduire le double vertige ressenti par Scottie : le vertige au sens littéral, c'est-à-dire le trouble qu'engendre en lui la peur de l'altitude, et le vertige au sens métaphorique, autrement dit le désordre émotionnel provoqué par le désir puis le sentiment amoureux qu'il éprouve pour Madeleine/Judy. Cette obsession de Scottie est d'autant plus vertigineuse qu'elle se porte sur une personne qui n'existe pas. Du point de vue de la mise en scène, Hitchcock traduit ce double vertige avec ce double aspect d'attraction et de répulsion en choisissant d'utiliser des mouvements de caméra rapides et brusques, comme des zooms avant et des travellings arrière. De son côté, et parallèlement à la caméra, le compositeur choisit de traduire le double vertige en utilisant des accords de septième qu'il fait jouer en arpège, qui ne sont jamais résolus et qui laissent le spectateur dans un état de malaise et d'instabilité totale. Mais le plus déroutant est le choix des tonalités : dès qu'il veut exprimer l'idée de vertige, Bernard Herrmann emploie la bitonalité ; si superposer deux tonalités ne constituait pas une nouveauté, la grande originalité du compositeur réside dans le mélange de deux tonalités qui sont généralement considérées comme incompatibles. C'est donc d'une façon tout à fait subtile que Bernard Herrmann transcrit musicalement les aspects à la fois physiologique et psychologique du malaise dont souffre Scottie et qui ne sont que les deux faces d'une même médaille.

La musique met par ailleurs parfaitement en évidence le ralentissement du temps : par le retour du passé sur le présent, qui finissent par se mélanger, Hitchcock et Herrmann font parvenir le spectateur à une atemporalité parfaitement figurée par une musique en suspension, interrompue par ce thème de l'amour impossible qui clôt le film.

Cinquième collaboration entre Bernard Herrmann et Hitchcock – après *The Man Who Knew Too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, 1956, où Bernard Herrmann apparaît à l'écran dans la célèbre séquence du Royal Albert Hall à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, dirigeant la *Storm Clouds Cantata* d'Arthur Benjamin) –, *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, 1959) offre au compositeur l'occasion d'écrire l'une de ses plus belles partitions pour un film qui apparaît comme l'un des joyaux du cinéaste. Loin des réminiscences romantiques de *Vertigo*, la musique de *La Mort aux trousses* apparaît gaie et entraînante, cachant sa réelle complexité sous une multitude de thèmes et variations. Pour accentuer la poursuite du film, Herrmann écrit un thème fondé sur nn ostinato en doubles croches à 2/4 dont le caractère obsessionnel est renforcé par un accent violent qui marque chaque temps. La mélodie bouge peu ; elle se contente de suivre les personnages dans leur « zigzag ». Les formules répétitives de l'ostinato placent l'auditeur dans une situation de grande instabilité ; cet ostinato qui se nourrit d'une phrase harmonique dissonante évite toujours les consonances, même en fin de séquence : le générique de *La Mort aux trousses* se termine ainsi sans résolution, ce qui laisse le spectateur dans l'inconfort et l'incertitude. Bernard Herrmann manifeste ici pleinement sa maîtrise de la suspension dramatique.

La musique de *La Mort aux trousses* a un statut particulier dans la mesure où elle possède une fonction narrative extrêmement marquée. Par exemple, dans la scène où les hommes de Phillip Vandamm (James Mason) tentent de tuer le héros, Roger Thornhill (Cary Grant), en lui faisant boire une bouteille de whisky et en le forçant à conduire en état d’ivresse sur une route extrêmement sinueuse au bord de falaises, la musique a pour seul effet de faire naître une certaine tension et de souligner l’état d’ébriété du conducteur ; en même temps, toutefois, l’allégresse qui s’en dégage permet de marquer l’absence de tout danger réel pour Roger Thornhill. Il est évident que cette musique constitue une source d’information voulue par le réalisateur et qu’elle fonctionne comme une partie du processus narratif, afin d’orienter la perception du spectateur. Autrement dit, Hitchcock suggère, sans en avoir l’air, qu’il n’a pas l’intention d’en finir avec son personnage principal à ce moment-là.

La collaboration des deux hommes se poursuit avec *The Wrong Man* (*Le Faux Coupable*, 1956), *The Birds* (*Les Oiseaux*, 1963, un film sans musique mais dont Bernard Herrmann assure la supervision musicale des sons électroniques élaborés par Remi Gassmann et Oskar Sala) et *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*, 1964). Elle atteint un point de perfection rare mais va malheureusement se terminer lorsque Hitchcock rejette la partition de Bernard Herrmann composée pour *Torn Curtain* (*Le Rideau déchiré*, 1966) ; quand Hitchcock arrive à la séance d’enregistrement de la musique, il découvre en effet que Bernard Herrmann n’a fait aucnne concession dans ses choix d’instrumentation : la composition de l’orchestre, dépourvu de cordes et comprenant douze flûtes, seize cors et neuf trombones, n’est pas acceptée par le réalisateur. Hitchcock remplacera la partition de Bernard Herrmann par une musique de John Addison.

• Vers d’autres horizons

Parmi les autres films dont Bernard Herrmann signe la musique dans les années 1940 et 1950, citons : *All that Money can Buy* de William Dieterle (*Tous les biens de la Terre*, 1941), également connu sous le titre *The Devil and Daniel Webster*, qui lui vaudra son seul oscar ; *Jane Eyre* de Robert Stevenson (1944) ; *Hangover Square* de John Brahm (1945) ; *Anna and the King of Siam* de John Cromwell (*Anna et le roi de Siam*, 1946) ; *The Ghost and Mrs. Muir* (*L'Aventure de M^{me} Muir*, 1947) et *Five Fingers* (*L'Affaire Cicéron*, 1952), tous deux de Joseph L. Mankiewicz ; *Garden of Evil* d'Henry Hathaway (*Le Jardin du diable*, 1954) ; *The Man in the Gray Flannel Suit* de Nunnally Johnson (*L'Homme au complet gris*, 1956) ; *The 7th Voyage of Sinbad* de Nathan Juran (*Le Septième Voyage de Sinbad*, 1958) ; *The Naked and the Dead* de Raoul Walsh (*Les Nus et les morts*, 1958) ; *Journey to the Center of the Earth* de Henry Levin (*Voyage au centre de la Terre*, 1959).

Confronté à la demande pressante des producteurs d'Hollywood en faveur d'une musique plus « mélodieuse », Bernard Herrmann quitte les États-Unis pour Londres, où il va passer les dix dernières années de sa vie. François Truffaut, grand admirateur du maître du suspense, fait appel à lui pour la musique de *Fahrenheit 451* (1966) et pour celle de *La mariée était en noir* (1967). Bernard Herrmann travaille ensuite avec Brian De Palma pour *Sisters* (*Sœurs de sang*, 1972) et *Obsession* (1975). En 1975, il signe sa dernière partition cinématographique pour *Taxi Driver* de Martin Scorsese. Le thème du blues au saxophone avait originellement été composé comme une musique qui devait être jouée de manière intégrée à l'action. Ce blues rend hommage à la longue tradition cinématographique qui veut que jazz rime avec décadence urbaine et corruption. Finalement, le metteur en scène l'a adopté comme thème récurrent de son film, estimant que ce leitmotiv lui permettait de mettre en place le fondement psychologique de l'action. En effet, ce magnifique thème de jazz atteint un très haut niveau de signification car il n'est ni la transposition, ni l'explication, ni encore moins la répétition pléonastique de ce qui se déroule à l'écran. Il est plutôt un flot continu qui irrigue véritablement tout le film.

À la fin des séances d'enregistrement de la musique de *Taxi Driver*, le 24 décembre 1975, à Los Angeles, Bernard Herrmann succombe à une crise cardiaque.

Bernard Herrmann a également composé de nombreuses œuvres non destinées au cinéma. Son opéra en un prologue et quatre actes, *Wuthering Heights*, sur un livret de sa première épouse, Lucille Fletcher, d'après *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, composé entre 1943 et 1951, sera créé en version scénique à l'opéra de Portland (Oregon), le 6 novembre 1982. Sa cantate *Moby Dick*, pour deux ténors, deux basses, chœur d'hommes et orchestre, est créée à New York le 11 avril 1940. De sa musique pour orchestre se détachent une *Sinfonietta*, pour cordes (1935), une symphonie (créée le 12 novembre 1942 par l'Orchestre philharmonique de New York), *For the Fallen*, créé le 16 décembre 1943 par l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction du compositeur, et les suites *Currier and Ives* (1935), *The Devil and Daniel Webster* (d'après sa partition cinématographique, créée à Philadelphie sous sa direction en 1942), *Welles Raises Kane* (« portrait musical d'Orson Welles » composé à partir des partitions de *Citizen Kane* et de *La Splendeur des Amberson*, créé sous la direction du compositeur à New York en 1942). Bernard Herrmann a également composé des pièces de musique de chambre : un quatuor à cordes (1932), *Aubade*, pour 14 instruments (1933), *Echoes*, pour quatuor à cordes (1965), un quintette avec clarinette, *Souvenirs de voyage* (1967)...

L'immense qualité du travail de Bernard Herrmann dans l'univers du cinéma est issue de la démarche qu'il a adoptée pour écrire. Il a déclaré que son inspiration venait toujours du film lui-même : « La musique de film, c'est le cinéma. Elle fait partie intégrante de ses procédés créateurs. Ce n'est pas quelque chose que l'on ajoute après coup. »

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

R. S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994

G. BRUCE, *Bernard Herrmann : Film Music and Narrative*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1985

D. COOPER, *Bernard Herrmann's Vertigo. A Film Score Handbook*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 2001

W. DARBY & J. DU BOIS, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, McFarland & Company, Jefferson (N.C.)-Londres, 1990

M. EVANS, *Soundtrack : The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, New York, 1975

E. JOHNSON, *Bernard Herrmann : Hollywood's Music-Dramatist*, Triad Press, Rickmansworth (G.-B.), 1977

G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975*, Schirmer Books, New York, 1997

C. PALMER, *The Composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londres-New York, 1990

S. C. SMITH, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, 1991

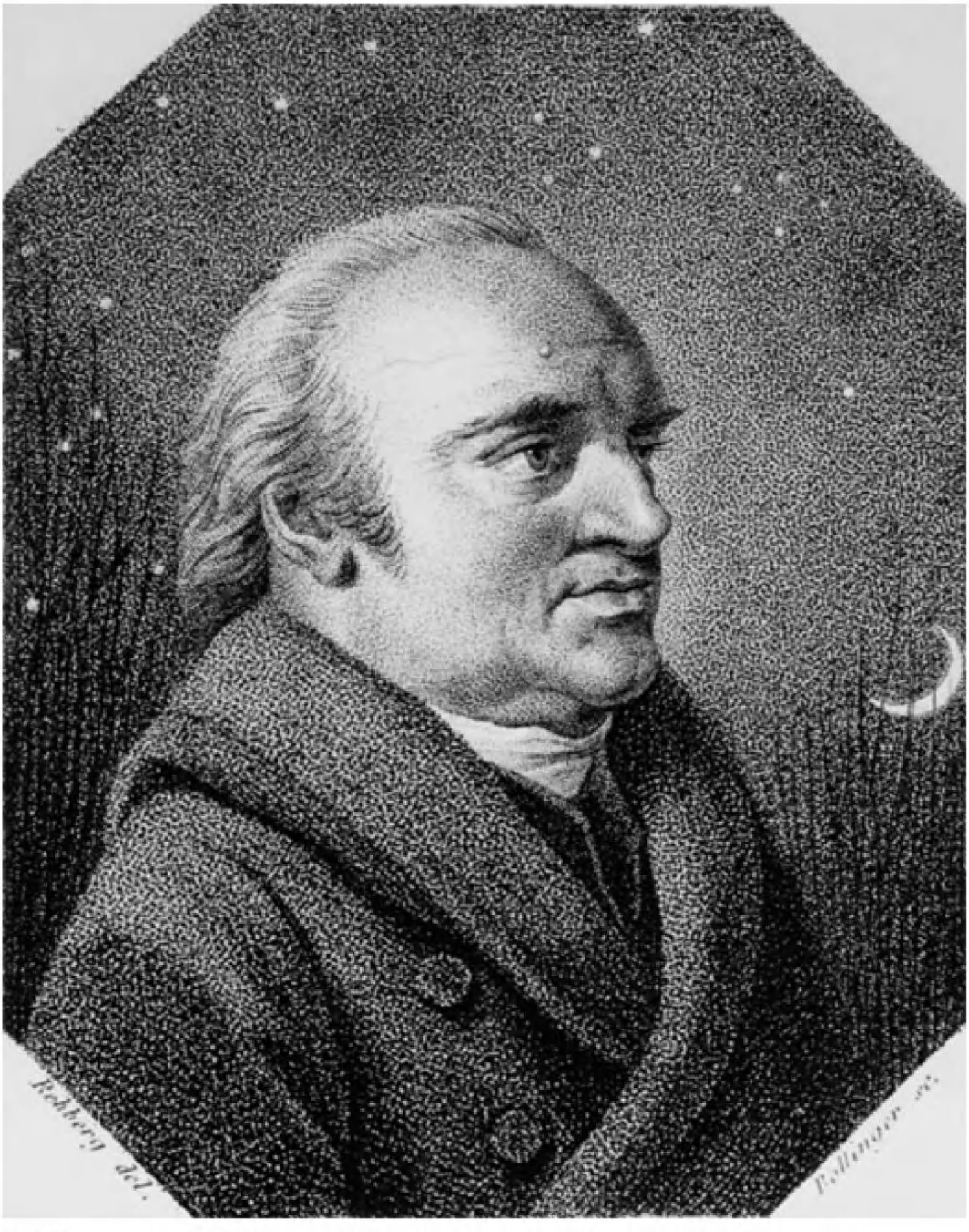
T. THOMAS, *Music for the Movies*, Silman-James Press, Los Angeles, 1997

T. THOMAS dir., *Film Score : The View from the Podium*, Barnes, New York, 1979.

HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

Introduction

Britannique d’origine allemande, William Herschel est un des astronomes les plus importants du XVIII^{e} siècle. Ses travaux touchent à tous les domaines de cette discipline : Soleil, Lune, planètes, systèmes stellaires et extragalactiques. Ses observations joueront un rôle déterminant dans le courant cosmologique du siècle des Lumières. Grâce à la qualité optique sans précédent de ses télescopes, il est notamment le premier à tenter d’interpréter les centaines de nébulosités qu’il découvre dans le ciel, objets se présentant sous forme de taches diffuses, contrastant avec l’aspect ponctuel des étoiles. Moins connu comme musicien, il est cependant un organiste et un maître de chapelle renommé, mais il délaissera ces activités dès que sa découverte d’Uranus, en 1781, lui aura apporté la notoriété, et qu’il sera devenu en 1782 *Astronomer Royal* du roi George III.


Rehberg del.
Bollinger sc.

William Herschel. *Le musicien et astronome britannique d'origine allemande William Herschel, découvreur, en 1781, de la planète Uranus.*

• Le musicien

Copyrighted material

Friedrich Wilhelm Herschel naît à Hanovre, en Basse-Saxe, dans le nord de l'Allemagne, le 15 novembre 1738. Dans sa jeunesse, il se destine d'abord à la carrière musicale. Son père Isaac (1707-1767) joue du violon et du *Fagott* – ancêtre du basson – et dirige l'orchestre militaire à l'école de la garnison de Hanovre. Il enseigne à ses enfants le hautbois, le violon et l'orgue. Lorsque le jeune Friedrich Wilhelm gagne la Grande-Bretagne en 1756, anglicisant ses prénoms en Frederick William, il bénéficie de la protection du duc d'York, et devient en 1766 organiste et maître de chapelle à St John the Baptist, à Halifax, puis, l'année suivante, à l'Octagon Chapel de Bath, station thermale du Somerset, à l'ouest du royaume.

En Angleterre, Herschel se lie d'amitié avec Jean-Chrétien Bach (1735-1782), cadet des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien, installé à Londres depuis 1762, ainsi qu'avec Charles Burney (1726-1814), qui, outre ses activités d'organiste, parcourt l'Europe musicale et s'adonne à l'astronomie amateur. Burney est connu par une histoire de la musique (*A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*) publiée en quatre volumes entre 1776 et 1789. Il est également l'auteur d'un « poème historique et didactique » sur l'astronomie, *Astronomy, an Historical and Didactic Poem*, composé en 1797.

William Herschel s'affirme autant comme compositeur que comme instrumentiste, que ce soit au violon, au hautbois ou à l'orgue. Ses pièces traduisent la transition de style entre le baroque et le classique, soulignant de forts contrastes aussi bien dans l'usage des matériaux thématiques que dans la texture orchestrale. Ses œuvres les plus tardives (concertos et sonates) traduisent l'influence italienne galante de Jean-Chrétien Bach avec un lyrisme renforcé, tandis que ses symphonies conservent la pâte orchestrale typique du

Sturm und Drang des écoles de Berlin ou de Dresde. Enfin, les compositions pour orgue et clavecin gardent la fraîcheur des *voluntaries*, alternant avec des œuvres beaucoup moins conventionnelles. Néanmoins, la facture aussi bien que la musique laissent une impression d'uniformité ; les instruments se ressemblent et on ne trouve guère d'imagination et de hardiesse dans les plans sonores. L'ombre de Haendel plane, autant par la notoriété de l'illustre prédécesseur que par les liens « hanovriens ».

L'œuvre instrumentale de William Herschel comporte 18 symphonies pour une petite formation (1760-1762), 6 symphonies pour grand orchestre (1762-1764), 12 concertos pour hautbois, violon et alto (1759-1764), deux concertos pour orgue, six sonates pour violon, violoncelle et clavecin (publiées en 1769), 12 solos pour violon et basse continue (1763), 24 capriccios et une sonate pour violon seul, un *Andantino* pour deux cors de basset, deux hautbois, deux cors et deux bassons. Son œuvre vocale comprend un Te Deum, un ensemble de psaumes, de motets et d'antiennes, ainsi que des *catches*, pièces profanes à plusieurs voix, destinées au concert. Les pièces pour claviers sont rassemblées en plusieurs recueils destinés à l'orgue ou au clavecin : 6 fugues pour orgue, 24 sonates pour orgue (dont dix sont perdues), 33 voluntaries et pièces pour orgue (incomplet), 24 pièces pour orgue (incomplet), 12 voluntaries pour orgue (11 perdues), trois sonates pour le clavecin, 25 variations sur l'échelle ascendante de la gamme, deux menuets pour le clavecin.

• L'astronome

Ayant étudié l'astronomie, William Herschel se passionne pour la construction des télescopes par la lecture des ouvrages d'optique de Bonaventura Francesco Cavalieri (1598-1647). Il entreprend la construction de télescopes de plus en plus performants, polissant lui-même les miroirs jusqu'à leur donner une courbure parfaite. Il est récompensé de ses efforts en effectuant de nombreuses et remarquables découvertes. Le 13 mars 1781, observant avec un télescope de 7 pouces (16 centimètres) d'ouverture muni d'un oculaire grossissant 227 fois un petit groupe d'étoiles dans la constellation des Gémeaux, il note que l'une d'elles a un aspect insolite : elle se présente sous la forme d'un disque circulaire et semble se déplacer par rapport à ses voisines. Croyant d'abord avoir affaire à une comète, Herschel communique ses observations à la Royal Society le 26 avril. Il se rend cependant vite compte que l'astre incriminé est une nouvelle planète. Située à une distance moyenne de 2 milliards 875 millions de kilomètres, effectuant sa révolution autour du Soleil en 84 ans, elle est d'abord baptisée Georgium Sidus (« Astre de George »), en l'honneur du roi George III, puis sera nommée Uranus, sur la proposition de Johann Elert Bode.

L'impact de cette découverte est considérable, car après des siècles d'une astronomie planétaire figée à huit composantes – six planètes auxquelles s'ajoutent le Soleil et la Lune – et sur laquelle reposait toute la conception du cosmos, le système solaire s'accroît subitement, grâce à cette nouvelle planète située à 18 fois la distance de la Terre au Soleil. Après la découverte d'Uranus, Herschel est élevé à la dignité d'*Astronomer Royal* par le roi George III, et cesse progressivement ses activités musicales, afin de se consacrer pleinement à l'astronomie. Herschel poursuit ses observations, aidé de sa sœur Caroline (1750-1848), et découvre les deux plus gros satellites d'Uranus, Titania et Obéron (1787), les calottes polaires de Mars, ainsi que deux nouveaux satellites de Saturne, Encelade et Mimas (28 août et 17 septembre 1789). Cependant, son intérêt majeur concerne la structure de la Galaxie et de l'Univers accessible, étudiée à l'aide de télescopes qu'il ne cesse de perfectionner. Par un comptage des étoiles environnantes, il parvient à montrer que le système solaire se déplace vers un point de la constellation d'Hercule, l'apex, et que la Galaxie est un disque d'étoiles plat, formé de bras, le Soleil se trouvant à proximité de l'un d'eux. Il met également en évidence le fait que les étoiles binaires sont en révolution autour d'un centre de gravité commun.

• Herschel et la « Construction des Cieux »

Dans l'Antiquité, et jusqu'au XVII^{e} siècle, le système solaire marque les limites de la connaissance astronomique ; la cosmologie reste totalement en marge du monde stellaire, les étoiles ne servant que de toile de fond aux phénomènes réellement intéressants. Le mot même de *cosmologie* n'apparaît qu'en 1731, dans la *Cosmologia generalis* de l'Allemand Christian Wolff (1679-1754) ; celui-ci s'efforce d'aborder les questions sur la nature physique de l'Univers en se dégageant au maximum du mythe et de la religion. Mais il faut attendre la publication en 1750 de *An Original Theory Or New Hypothesis Of The Universe* de Thomas Wright (1711-1786) pour voir envisagée une première interprétation dynamique de la Voie lactée ainsi que la possibilité d'un univers renfermant plusieurs systèmes analogues à la Voie lactée, les *Univers îles*. Ces recherches sont développées dans les *Lettres cosmologiques* éditées en 1761 par Jean Henri Lambert (1728-1777) : les étoiles sont réparties entre deux plans rapprochés, et le Soleil se situe dans une région proche du centre de l'immense système stellaire ; Lambert soupçonne que l'Univers est parsemé de Voies lactées analogues à la nôtre. Emmanuel Kant (1724-1804) publie en 1755 dans *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (*Histoire universelle de la nature et théorie du ciel*) une explication plus complète : la Voie lactée est constituée d'une « disposition systématique d'étoiles autour d'un plan fondamental » ; il la désigne par le terme générique de *monde des mondes*. Pour Kant, la matière de l'Univers est constituée de masses discrètes en rotation, chaque masse pouvant être constituée de masses plus petites, également en rotation, et ainsi de suite jusqu'aux étoiles et aux planètes. Ainsi un grand nombre de Voies lactées peuvent coexister dans le cosmos, celui-ci constituant un système d'ordre supérieur.

Les éventuels univers-îles de Wright et Kant – des systèmes stellaires comparables à la Voie lactée – sont, au sens de Herschel, les nébulosités qu'il observe au télescope. Cependant, la structure de ces objets pose quelques problèmes, car s'il s'agit effectivement d'amas ou de condensations d'étoiles, les plus proches doivent pouvoir être résolues en étoiles individuelles grâce au télescope, les plus distantes demeurant sous forme de taches floues, non résolues. Aussi ne peut-on pas imaginer que tous ces systèmes font partie de notre Galaxie : une structure qui est à la fois trop distante pour être résolue en étoiles et spatialement étendue doit avoir des dimensions considérables ; en d'autres termes, considérer que ces systèmes sont formés d'un immense conglomérat stellaire revient à admettre que ces univers-îles ou galaxies existent bien au-delà de la Voie lactée. Comme Herschel perçoit des nébuleuses rassemblées dans certaines constellations comme Coma (Chevelure de Bérénice) ou Hercule, il suppose que les galaxies de ces régions peuvent faire partie d'une structure d'ordre supérieur, à laquelle il convient d'associer la Voie lactée : l'existence du Superamas local est ainsi soulevée pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'astronomie. Le nombre total de nébuleuses, d'amas stellaires, d'« univers lointains » et de nébuleuses diffuses découverts ou catalogués par William Herschel s'élève à 2 451. Par la suite, son fils John (1792-1871) en recensera 1 475 pendant ses campagnes d'observations en Afrique australe.

William Herschel observe au télescope un Univers harmonieux et ordonné. La cosmologie – la « Construction des Cieux », selon ses termes (« Construction of the Heavens ») – qu'il élabore est une véritable histoire naturelle des cieux, qui exclut les axiomes et les spéculations se situant au-delà des possibilités de son télescope. Les déductions astronomiques n'existent que par les interrogations qui sont liées à ce qu'il voit au télescope, en termes de condensation et de fragmentation de la matière, sans la moindre consonance métaphysique. La remarquable contribution de William Herschel à la cosmologie repose essentiellement sur sa ténacité observationnelle, loin de tout contexte dogmatique : il observe comme il fait des gammes sur son orgue, pour dépasser les aspects techniques, afin de s'harmoniser avec l'Univers qu'il pressent.

Depuis la plus haute Antiquité, les astronomes ont cherché à comprendre pourquoi l'Univers est organisé et non pas chaotique ; de la même manière, les musiciens ont tenté d'expliquer pourquoi il y a de la musique et non pas uniquement du bruit. La double formation de musicien et d'astronome de William Herschel a sans conteste joué un rôle considérable dans sa compréhension de l'Univers.

Dominique PROUST

Bibliographie

A. Armitage, *William Herschel*, Thomas Nelson & Sons, Londres, 1962
F. Brown, *William Herschel : Musician and Composer*, William Herschel Society, Bath, 1990
G. Buttmann, *Wilhelm Herschel : Leben und Werk*, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1961
J. L. E. Dreyer dir., *The Scientific Papers of Sir William Herschel*, 2 vol., Royal Society & Royal Astronomical Society, Londres, 1912
M. A. Hoskin, *William Herschel, Pioneer of Sidereal Astronomy*,

Sheed & Ward, Londres-New York, 1959 ; *William Herschel and the Construction of the Heavens*, Oldbourne, Londres, 1963 ; « William Herschel », in C. C. Gillispie dir., *Dictionary of Scientific Biography*, vol. V, Charles Scribner's Sons, New York, 1981 ; *The Herschel Partnership : as Viewed by Caroline*, Science History Publications, Cambridge (G.-B.), 2003
R. Lessens, *William Herschel, musicien et astronome*, Burillier, Vannes, 2004
C. A. Lubbock, *The Herschel Chronicle : the Life-Story of William Herschel and his Sister Caroline Herschel*, University Press, Cambridge, 1933
D. Proust, *L'Harmonie des sphères*, coll. Science ouverte, Seuil, Paris, 2001
J. B. Sidgwick, *William Herschel, Explorer of the Heavens*, Faber and Faber, Londres, 1953.

Discographie sélective

W. Herschel, 11 pièces d'orgue (Fugues n° 1 à 6, Allegros n° 1 et 9, Préludes n° 1, 7 et 24), Dominique Proust (orgue), Disques DOM-1418 (enregistrées en 1992) ; *Symphonies*, London Mozart Players, dir. Matthias Bamert, Chandos (enregistrées en 2002).

HICKOX RICHARD (1948-2008)

Figure marquante de la direction d’orchestre britannique, Richard Hickox s’est imposé à la fois comme le champion de la musique de son pays et comme un bâtisseur d’orchestres.

Richard Sidney Hickox naît à Stokenchurch, dans le Buckinghamshire, le 5 mars 1948 et vient à Londres parfaire ses études musicales à la Royal Academy of Music (1966-1967). Puis il étudie l’orgue au Queen’s College de Cambridge (1967-1970). C’est dans le domaine de la direction chorale que commence sa carrière. En 1971, il fonde les Richard Hickox Singers and Orchestra, avec lesquels il présente un répertoire s’échelonnant du Moyen Âge à nos jours. Puis il devient organiste et maître de chapelle à St Margaret Church, à Westminster (1972-1982). Le premier ensemble qu’il avait fondé devient le City of London Sinfonia, orchestre de chambre officiel de la City of London qui va s’imposer au fil des années comme orchestre symphonique en jouant un rôle déterminant en faveur des compositeurs britanniques. En 1974, Hickox fonde le festival de St Endellion, sur la côte de Cornouailles, dont il sera le directeur musical. En 1977, il est nommé directeur du chœur de l’Orchestre symphonique de Londres puis premier chef associé de cet orchestre en 1985.

L’image du chef de chœur s’efface derrière celle du chef d’orchestre, qui commence une brillante carrière à la tête des principaux orchestres britanniques. Il dirige pour la première fois à l’English National Opera en 1979, début d’une longue collaboration. Il est invité à l’Opera North de Leeds en 1982, au

Scottish Opera et au Royal Opera House de Covent Garden en 1985. De 1982 à 1990, il est directeur artistique du Northern Sinfonia à Newcastle upon Tyne. À la même époque, il est chef associé de l'Orchestre symphonique de San Diego, en Californie (1983-1985), et directeur de la Bradford Festival Choral Society (1978-1998). En 1990, il fonde le Collegium Musicum 90 de Londres avec Simon Standage, son ancien violon solo au City of London Sinfonia, également violon solo de l'English Concert de Trevor Pinnock. Cet orchestre se consacre au répertoire baroque joué sur instruments anciens. Hickox se produit régulièrement aux États-Unis et est invité par de grandes maisons d'opéra comme la Staatsoper de Vienne, les Opéras de Washington, Los Angeles ou Cologne pour diriger les opéras de Britten ou les principaux ouvrages lyriques du xx^e^ siècle. De 2000 à 2006, il est directeur musical du B.B.C. National Orchestra of Wales à Cardiff, phalange qu'il hisse à un niveau international. Pendant cinq ans, il est également directeur musical du Festival Di Due Mondi (festival des Deux Mondes), à Spoleto. En 2005, il prend la direction musicale de l'Opéra australien à Sydney, où il est appelé à renouveler des structures et une qualité artistique minées par la routine, ce qui ne lui vaut pas que des amis. Il meurt subitement à Cardiff le 23 novembre 2008, pendant les séances d'enregistrement de la *Choral Symphony* de Gustav Holst.

Hickox avait une curiosité intellectuelle sans limites que sa force de travail permettait de satisfaire. Autant à l'aise dans le domaine de la musique baroque sur instruments d'époque que dans les œuvres romantiques ou contemporaines, au concert qu'à l'opéra, il possédait un répertoire considérable et a enregistré environ 300 CDs pour la firme Chandos qui lui ont valu, entre autres distinctions, cinq Gramophone Awards. On retiendra les intégrales des symphonies de William Alwyn, Malcolm Arnold, Edward Elgar, Edmund Rubbra, Michael Tippett et Ralph Vaughan Williams, ainsi qu'une série d'enregistrements consacrés à Benjamin Britten, Frank Bridge, Arthur Bliss, Frederick Delius, Percy Grainger, Herbert Howells, Gustav Holst, William Walton, sans oublier le répertoire symphonique choral que sa formation de chef de chœur prédisposait à défendre (notamment l'intégrale des messes de Joseph Haydn). Tous s'accordaient à reconnaître son exigence dans le travail qui ne laissait rien au hasard. Il fut l'un des premiers chefs à faire tomber les frontières entre interprétations traditionnelles et interprétations revisitées sur instruments d'époque. Il a créé plus d'une centaine d'œuvres, signées notamment Richard Rodney Bennett, Michael Berkeley (*Concerto pour orchestre*, 2005), Gerald Finzi (*Requiem da camera*, 1990), Robin Holloway, William Mathias (*World's Fire*, 1989), Colin Matthews (*Chiaroscuro*, 1990), Peter Maxwell Davies (*A Dance on the Hill*, 2005), Thea Musgrave, Peter Sculthorpe (*Nourlangie*, 1989).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

B. BRITTEN, *Peter Grimes*, avec Philip Langridge, Janice Watson, Chœur du Royal Opera House de Covent Garden, Chœur de l'Orchestre symphonique de Londres, City of London Sinfonia (enregistré en 1995) ; *Sinfonia da Requiem*, Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1991) ; *A War Requiem*, avec Heather Harper, Philip Langridge, John Shirley-Quirk, Chœur de la cathédrale Saint-Paul, Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1991)
F. DELIUS, *A Mass for Life*, avec Rebecca Evans, Joan Rodgers, The Waynflete Singers, Chœur et Orchestre symphonique de Bournemouth (enregistré en 1996)
E. ELGAR, *The Apostles*, avec Alison Hargan, Alfreda Hodgson, Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1990)
G. F. HAENDEL, *Le Messie*, avec Joan Rodgers, Della Jones, Christopher Robson, Chœur et Collegium 90 (enregistré en 1991)

G. HOLST, *Edgon Heath*, Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1994)
H. PURCELL, *Dido and Aeneas*, avec Maria Ewing, Rebecca Evans, James Bowman, Collegium Musicum 90 (enregistré en 1995)
M. TIPPETT, *A Child of our Time*, avec Cynthia Haymon, Willard White (basse), Chœur et Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1994) ; intégrale des quatre symphonies, Orchestre symphonique de Bournemouth (enregistré en 1992-1994)
W. WALTON, *Troilus and Cressida*, avec Judith Howarth, Yvonne Howard, Chœur d'Opera North, English Northern Philharmonia (enregistré en 1995).

HIGELIN JACQUES (1940-)

Le parcours de l'auteur-compositenr et interprète Jacques Higelin est atypique et exemplaire. Alors que le disque était tout puissant, il est l'un des rares à avoir construit son succès sur scène.

C'est dans un village de l'est parisien, Brou-sur-Chantereine, que naît Jacques Joseph Victor Higelin, le 18 octobre 1940. Son enfance est marquée par la guerre et les bombardements. Élevé avec son frère Paul dans une famille modeste, il est bercé par le piano de son père, cheminot. Après guerre, Jacques découvre le jazz, qu'il avait discerné dans les chansons de Charles Trenet. Encouragé par son père, il commence à chanter dans les cinémas, pendant les entractes, puis dans des radio-crochets. Plus intéressé par le spectacle que par les études, il quitte l'école à quatorze ans, devient cascadeur, se fait engager dans une comédie musicale, *Nouvelle-Orléans*, au côté de Sidney Bechet, et apparaît dans de nombreux petits rôles au cinéma. Henri Crolla, le guitariste d'Édith Piaf et d'Yves Montand, le prend en sympathie et lui apprend à jouer de son instrument. Il s'inscrit aux cours d'art dramatique de René Simon. Élève brillant, il reçoit le prix François-Périer. En 1961, Jacques Higelin est incorporé dans l'armée. Après l'Allemagne, il part pour l'Algérie, où il reste six mois. Il y rencontre le musicien algérien Areski Belkacem, avec qui il se lie d'amitié. À son retour, en 1963, Higelin joue dans *Bébert et l'omnibus* d'Yves Robert. Il rencontre Bulle Ogier et Jean-Pierre Kalfon dans la troupe de Marc'O, accompagne Georges Moustaki, chante Boris Vian aux Trois Baudets. À la fin de 1964, à la Vieille Grille, il joue *Mélancaustique* et *Maman j'ai peur* avec Rufus et Brigitte Fontaine.

Jacques Canetti repère le duo Higelin-Fontaine et leur fait enregistrer *Douze chansons d'avant le déluge* suivi de *Quinze chansons d'avant le déluge* (1965). Le comédien Jacques Higelin commence à percevoir le potentiel que recèle la chanson. Il se fabrique un répertoire politique et se rapproche de Catherine Ribeiro et de François Béranger. En mai 1968, il est naturellement du côté des contestataires. Il refuse de répondre aux médias officiels et devient la coqueluche des étudiants.

Higelin retrouve son ami Areski et lui présente Brigitte Fontaine. Le trio rejoint le tout jeune label Saravah de Pierre Barouh et enregistre son premier album, *Higelin & Areski* (1969). L'époque est propice aux initiatives les plus folles. Higelin improvise ainsi avec les musiciens de l'Art Ensemble de Chicago, avec Wild Angels ou Pretty Things. Il joue, au petit théâtre du Lucernaire, *Niok*, avec Fontaine et Areski. Suivent les albums *Jacques Crabouif Higelin* (1971), *BBH 75* (1974), *Alertez les bébés* (1976).

Jacques Higelin est un passionné. Il aborde toutes les disciplines artistiques, s'engage dans des combats humanistes, crie sa colère et fait de l'œil aux objectifs. Un public fidèle et de plus en plus ample vient applaudir ses délires en espérant ses caprices. Il donne des spectacles à durée variable selon l'humeur, demande à plusieurs milliers de spectateurs de venir à son concert avec une fleur de tournesol, fraternise avec ses admirateurs et s'impose sur scène comme un artiste impressionnant et physique. Aucun de ses concerts ne ressemble au précédent, il se travestit et se maquille, ses mises en scène sont fastueuses et toujours originales. En 1977, il enregistre *Pars*, son premier succès discographique. Le double album *Champagne pour tout le monde* et *Caviar pour les autres* (1979) l'installe en tant que valeur sûre. Il enchaîne alors les créations, chante à Mogador (*Higelin à Mogador*, 1981), au Cirque d’Hiver, au Grand Rex (*Le Rex*, 1992), au Casino de Paris, à Bercy, collectionne les disques d’or et se produit dans tout le monde francophone.

Mais, dans la seconde moitié des années 1990, les ventes de ses disques baissent considérablement. Jacques Higelin est contraint de changer de maison de disques. L’album réalisé alors, sous le label Tôt ou Tard, *Paradis païen*, n’est pas à la hauteur des espérances. Il reforme le trio mythique avec Brigitte Fontaine et Areski Belkacem, organise des rencontres avec Cheb Mami ou Doudou N’diaye Rose. En 2000, Higelin donne une série de concerts en Amérique du Nord. Cette tournée remporte un succès inattendu et le *New York Times* et le *Washington Post* confirment cette réussite. En 2003, il revisite le répertoire de Charles Trenet dans un spectacle-hommage de vingt-quatre chanson, « Higelin enchante Trenet » (l’album est publié en 2005). C’est pour lui l’occasion de prendre de la distance et de faire le tri dans les dizaines de chansons écrites au fil des années. En novembre 2006, huit ans après *Paradis païen*, le chanteur enregistre *Amor doloroso*, un disque de chansons d’amour en direction de cette foule avec laquelle il crée une vraie complicité. Jacques Higelin retourne en studio en 2010 pour enregistrer *Coup de foudre*, un album réalisé dans les mêmes conditions que le précédent et où il mêle comme à son habitude rock et poésie. En 2013, *Beau Repaire* réunit des chansons empreintes de bonne humeur et de légèreté.

Alain POULANGES

HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)

Tromboniste de jazz américain né à Social Circle (Georgie) le 11 mai 1906 et décédé à New York le 26 mai 1973, Jack Higginbotham fut l'un des trombones préférés de Louis Armstrong. Il entreprit dès 1924 une carrière de musicien professionnel qui l'amena bientôt à se produire et à enregistrer avec les plus grands noms du jazz : Armstrong, Chick Webb, King Oliver, Fletcher Henderson, Benny Carter, Henry « Red » Allen, Sidney Bechet, Lionel Hampton, Sammy Price, Coleman Hawkins, Cootie Williams, Rex Stewart, Buck Clayton...

L'importance historique de ce musicien, qui contribua largement à délivrer le trombone de sa pesanteur originelle, ne saurait être contestée. Higginbotham, rappelant par sa sonorité les pionniers de l'instrument (Jimmy Harrison, Jimmy Archey entre autres), illustre par ailleurs une conception du phrasé qui annonce des styles plus résolument modernes. Puissant, parfois même brutal dans ses attaques, chaleureux dans ses développements, il est le type même du jazzman classique extraverti, capable, à force de conviction et d'intensité, de redonner une virginité aux clichés les plus éculés.

Alain GERBER

HIGGINS BILLY (1936-2001)

Avec son exceptionnel sens des couleurs, son intelligence rythmique rare et un enthousiasme que rien ne semblait atteindre, l'Américain Billy Higgins s'est imposé comme l'un des batteurs majeurs des années 1960 à 1980. Son nom demeure associé à quelques-uns des plus grands jazzmen – Thelonious Monk, John Coltrane, Dexter Gordon, Sonny Rollins... – et à l'aventure du free jazz.

Billy Higgins voit le jour le 11 octobre 1936 à Los Angeles, dans une famille musicienne. Il grandit à Watts, le quartier noir de sa ville natale. C'est en écoutant un ami batteur qu'il découvre sa vocation. Dès l'âge de douze ans, il joue dans des ensembles de rhythm and blues et de rock, ceux d'Amos Milburn, de Bo Diddley et de Jimmy Witherspoon, notamment. Il effectue aussi des tournées avec The Jazz Messiahs que dirigent Don Cherry et James Clay. À l'occasion, il travaille avec Walter Benton, Dexter Gordon, Carl Perkins, Leroy Vinnegar, Slim Gaillard, Teddy Edwards et Joe Castro. À la fin des années 1950, il apparaît dans les premiers enregistrements qu'Ornette Coleman réalise à Los Angeles, et accompagne ce dernier lors de ses débuts à New York.

En 1957, Higgins entre dans le quartette de Red Mitchell, sans cesser de fréquenter Ornette Coleman. Avec ce dernier aux saxophones alto et soprano, Walter Norris au piano, Don Payne à la contrebasse et Don Cherry à la trompette, il enregistre, à la fin de février et au début de mars 1958, l'album *Something Else ! ! ! !*, qui annonce les orages du free jazz. On le retrouve alors dans de nombreux clubs, parmi lesquels le célèbre Five Spot Café new-yorkais, et il continue d'enregistrer avec Ornette Coleman (*The Shape of Jazz to Come*, 1959 ; *Change of the Century*, 1959). Il est du nombre des pionniers qui signent, le 21 décembre 1960, le très contestataire album *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, véritable étendard de la révolte de toute une génération de musiciens : Coleman est au saxophone alto, Don Cherry à la trompette et au cornet, Freddie Hubbard à la trompette, Eric Dolphy à la flûte, à la clarinette basse et au saxophone soprano, Scott LaFaro et Charlie Haden aux contrebasses ; la batterie est tenue par Higgins et Ed Blackwell.

À la suite d'une violente altercation avec la police, les clubs de New York sont interdits à Billy Higgins ; celui-ci rejoint alors le quintette de Thelonious Monk, séjourne dans les groupes que rassemble John Coltrane et joue avec Sonny Rollins (1962-1963), avec qui il se produit en France. À cette époque, on peut aussi l'entendre en compagnie de Donald Byrd, Dexter Gordon, Hank Mobley, Art Farmer, Jimmy Heath, Jackie McLean, Herbie Hancock, Lee Morgan...

À partir de 1966, Billy Higgins côtoie fréquemment le pianiste Cedar Walton, avec qui il enregistrera beaucoup pour des firmes européennes jusqu'au milieu des années 1980. En 1971, après une cure de désintoxication, il forme, avec le saxophoniste ténor Claude Bartee et le trompettiste et bugliste Bill Hardman, un nouveau groupe qui prendra rapidement le nom de Brass Company. À la fin des années 1970, il fonde, en association avec le saxophoniste George Coleman et Cedar Walton, un ensemble instrumental nommé Eastern Rebellion. Celui qui est devenu l'un des percussionnistes les plus recherchés du moment est appelé par les plus grands du jazz d'avant-garde, hard bop, post bop et free : Sam

Jones, Dave Williams, Bob Berg, Monty Waters, Clifford Jordan, David Murray, Ira Sullivan, Art Pepper, Pat Metheny, Sun Ra... Billy Higgins meurt à Inglewood (Californie) le 3 mai 2001.

Billy Higgins se situe dans les perspectives ouvertes par Tony Williams. Il renoue, certes, avec la tradition de la permanence rythmique, mais ce n’est, sur la cymbale « top hat », qu’une sorte de fond sonore lointain, sur lequel se détachent ses plus libres improvisations. Apôtre de la discontinuité, il alterne avec une sidérante maîtrise les attaques dynamiques, les roulements athlétiques, un jeu subtil sur les résonances et une impressionnante utilisation du silence. À la gloire du soliste virtuose – ses chorus enregistrés sont très rares –, il préfère le bonheur plus discret d’un accompagnement idéalement dosé.

Pierre BRETON

HILL JOE (1879-1915)

Parolier et syndicaliste suédois, né le 7 octobre 1879 à Gävle (Suède), mort le 19 novembre 1915 à Salt Lake City (États-Unis).

De son vrai nom Joel Emmanuel Hägglund, Joe Hill, alias Joseph Hillström, grandit en Suède dans une famille luthérienne conservatrice où tout le monde pratique la musique. Hill émigre aux États-Unis en 1902 et bat le pays au gré des emplois. En 1910, il adhère à la section locale du syndicat Industrial Workers of the World (I.W.W., les « *Wobblies* »), à San Pedro (Californie), dont il devient bientôt secrétaire. L'année suivante paraît dans le *Little Red Song Book*, répertoire de chants protestataires du syndicat I.W.W., sa première et plus célèbre chanson folk, *The Preacher and The Slave* (Le Prédicateur et l'esclave), écrite sur l'air de *In the Sweet Bye and Bye* : *You will eat, bye and bye/ In that glorious land above the sky ;/ Work and pray, live on hay,/ You'll get pie in the sky when you die* (« Tu mangeras, plaise à Dieu,/ Dans ce glorieux pays au-delà des cieux ;/ Travaille et prie, bouffe du foin/ T'auras de la tarte quand tu seras défunt »).

La plupart de ses chansons parlent de manœuvres itinérants, d'immigrés exploités, d'employés des chemins de fer. Toutes manient l'humour et sont mâtinées de marxisme.

En janvier 1914, de passage à Salt Lake City avec ses amis, Hill est arrêté et accusé du meurtre d'un épicier et de son fils, abattus lors d'un cambriolage. Le procès qui suit est entaché d'ombres. L'accusation repose sur de simples présomptions et est presque entièrement construite sur le fait qu'Hill s'est présenté quelques heures après le meurtre chez un médecin avec une blessure par balle. Hill soutiendra avoir été blessé pour l'amour d'une femme, qu'il refusera de mêler nommément à l'affaire dans le but de protéger son honneur. Le jury le reconnaîtra coupable, le condamnera à mort et les nombreux appels de cette sentence seront rejetés. En dépit des manifestations, des dénonciations voyant dans l'affaire un mauvais procès intenté à un extrémiste et malgré le recours adressé par le président Thomas Woodrow Wilson au gouverneur de l'Utah, Hill est fusillé. Le 18 novembre 1915, à la veille de sa mort, il envoie un télégramme au leader de l'I.W.W., Big Bill Haywood : « Adieu Bill. Je meurs en vrai rebelle. Ne perdez pas de temps à me pleurer. Organisez-vous. » L'exécution de Hill l'érige en martyr et en héros folk du mouvement syndicaliste radical américain.

Une célèbre ballade portant son nom, *I Dreamed I Saw Joe Hill Last Night*, écrite en 1925 par le poète Alfred Hayes, célèbre Joe Hill. Woody Guthrie sera très influencé par les chansons de Joe Hill, de même que Pete Seeger, Joan Baez ou Bob Dylan.

E.U.

HILLER LEJAREN ARTHUR (1924-1994)

Compositeur américain, pionnier de la musique algorithmique, Lejaren Arthur Hiller naît le 23 février 1924 à New York. Attiré dès l'enfance à la fois par la science et la musique, Lejaren Hiller obéira à cette double vocation durant toute sa vie. Il obtient un PhD de chimie à l'université de Princeton en 1947 et étudie parallèlement la composition auprès de Roger Sessions et de Milton Babbitt. Au terme de cinq années de recherche dans l'industrie chimique, période pendant laquelle il continue de composer et où ses premières œuvres sont jouées en public, Hiller intègre le département de chimie de l'université de l'Illinois à Urbana-Champaign. Il travaille à l'aide du superordinateur Illiac IV, ce qui l'amène à réfléchir aux applications de l'informatique à l'art de la composition. En collaboration avec le mathématicien Leonard M. Isaacson, il compose le *Quatrième quatuor à cordes « Illiac Suite »* (1957), où de nombreux choix relatifs à la composition sont laissés à l'ordinateur, dans les limites d'un ensemble de règles ou de probabilités pondérées établies par le compositeur. Parmi ses autres œuvres importantes se rangent *Computer Cantata*, pour soprano, bande, dix percussions et orchestre de chambre (1963), *Algorithms I-III* (1968-1972) et *HPSCHD* (1968), composition aléatoire écrite avec John Cage, pour de un à sept clavecins amplifiés (exécutant des pièces de Mozart) et de une à cinquante et une bandes de musique enregistrée. Lejaren Hiller a également composé de la musique de chambre pour instruments traditionnels et est l'auteur de diverses compositions pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Il dirige le studio de musique électronique de l'université de l'Illinois jusqu'en 1968, année où il rejoint l'université de l'État de New York à Buffalo. Il y enseignera la composition et codirigera, avec Lukas Foss, le Center for the Creative and Performing Arts. Hiller meurt le 26 janvier 1994 à Buffalo.

E.U.

HINDEMITH PAUL (1895-1963)

Introduction

À l’origine du mouvement musical moderne en Allemagne, Paul Hindemith, à l’instar d’Arnold Schönberg en Autriche, représente une figure de compositeur et de théoricien de premier plan. Sous le régime de la République de Weimar, il est le symbole de la modernité, en réaction contre les derniers tenants du post-wagnérisme. Il est devenu celui du néo-classicisme, si ce n’est du conservatisme musical.

Le secret de son évolution se cache peut-être derrière le souci inavoué qui le conduisait à discipliner sans relâche une vitalité débordante, un instinct puissant de création dont la prodigieuse fécondité ne peut être comparée, à l’époque contemporaine, qu’à celle de Darius Milhaud. Il a systématisé – peut-être avec trop de volonté logique – sa théorie de la musique. Fidèle à son idéal, il figure le type de l’artisan au métier sûr et de l’artiste soucieux par-dessus tout de la forme.

• À la recherche d’une discipline

Né à Hanau d’une famille originaire de Hesse et de Silésie, Paul Hindemith entre au Conservatoire de Francfort-sur-le-Main en classe de composition après des études de violon commencées dès 1904. En 1915, il devient *Konzertmeister* à l’Opéra de cette ville, poste qu’il occupe jusqu’en 1923. Il déborde d’activité, comme violoniste, comme chef d’orchestre et surtout comme altiste – en particulier dans le quatuor qu'il a fondé avec Licco Amar. Tout ce qui est résolument moderne l'intéresse. En 1921, il crée et dirige jusqu'en 1926 le festival de musique nouvelle à Donaueschingen. Les harmonies audacieuses de son opéra en un acte, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*L'Assassin, espoir des femmes*, op. 12, 1921) et la *Suite pour piano* (op. 26, 1922) traduisent une révolte de jeunesse contre la tradition. L'année 1924 consacre le fruit de ces premières recherches esthétiques. Il écrit *Das Marienleben* (*Vie de Marie*, op. 27), pour trois voix et piano, d'après Rainer Maria Rilke ; cette œuvre où la polyphonie obéit à un diatonisme modal original, est le résultat de son étude de la musique baroque allemande, de celle de Jean-Sébastien Bach en particulier. Il découvre ainsi la rigueur de l'écriture formelle qui discipline son tempérament de fougueux créateur. Avec le *Concerto pour orchestre* (*Konzert für Orchester*, op. 38, 1925), Hindemith rompt avec la tradition allemande du poème symphonique et du drame musical post-wagnérien, continuée encore par Richard Strauss (1864-1949). Opposé à la forme sonate et au concerto tels que le siècle précédent les a chéris et savamment illustrés, « le concerto devient pour Hindemith le type de composition qui permet de réaliser son double idéal de polyphonie et de force dynamique » (Heinrich Strobel). On pourrait établir assez justement un parallèle avec le style des *concerti grossi* italiens. Cette redécouverte par Hindemith du grand art musical baroque est d'ailleurs contemporaine des divers « retours à Bach » qui, en Europe, naissent un peu partout.

Entre les années vingt et trente, Berlin, ville en pleine effervescence artistique, accueille une pléiade d'artistes ; hommes de théâtre, compositeurs, chefs d'orchestre, tels qu'Erwin Piscator (1893-1966), Ferruccio Busoni (1866-1924), Arnold Schönberg (1874-1951), Otto Klemperer (1885-1973), Erich Kleiber (1890-

1956), Bruno Walter (1876-1962), Wilhelm Furtwängler (1886-1954). La plupart d’entre eux doivent quitter l’Allemagne après l’avènement du régime hitlérien. Paul Hindemith enseigne à la *Hochschule für Musik* de Berlin (1927-1937), et fait de longs séjours à Ankara (1935-1937) où le gouvernement turc l’invite à créer un système d’éducation musicale selon les principes esthétiques occidentaux. Les nazis reprochent à Hindemith de s’opposer à Wagner et de favoriser une tradition musicale d’inspiration « non allemande ». Hitler lui-même prend personnellement fait et cause contre Hindemith dont il interdit l’exécution des œuvres. S’est-il senti visé par *Mathis le peintre* (*Mathis der Maler*, 1933-1938), où Hindemith, à la fois librettiste et compositeur, figure le « drame des rapports entre l’artiste et le peuple » ? Fuyant alors son pays natal, Hindemith se fixe momentanément en Suisse, puis aux États-Unis (1940), où il est naturalisé citoyen américain en 1946. À l’université de Yale, il enseigne la composition jusqu’en 1953, puis la musicologie à Zurich.

• Pédagogue et théoricien

Paul Hindemith a formé et inspiré des élèves du monde entier, à Berlin, Yale, Harvard et Zurich, leur faisant découvrir la rigueur et la souplesse de l’écriture contrapuntique, reprenant en cela la voie tracée par Johannes Brahms (1833-1897) et surtout par Max Reger (1873-1916). Sans ce dernier qui composa des sonates, fugues, suites et variations aux formes classiques, l’œuvre de Hindemith ne serait certainement pas ce qu’elle fut.

Développant le sentiment tout à fait baroque de la couleur, Paul Hindemith est soucieux du timbre rare, des sonorités aux voix brutes ou râpeuses, telles celle du trombone, instrument peu favorisé par les compositeurs. En cela il est aussi le continuateur et le disciple d’Eduard Hanslick (1825-1904), pour qui l’arabesque sonore se suffit à elle-même dans on ne sait quel idéal de musique pure et abstraite, refusant toute possibilité de représentation affective : ce qui est assurément donner des armes aux pourfendeurs de Wagner, de Franck ou de Debussy. En France, à la même époque, des contemporains de Hindemith tels Erik Satie ou les musiciens du groupe des Six (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) ont en commun avec lui de lutter contre le romantisme et l’impressionnisme en souhaitant l’avènement de l’*objectivité* en art. Hindemith est, en Allemagne, le représentant de cette tendance esthétique, marquée par l’effort soutenu vers la rigueur de l’écriture, vers une retenue « spirituelle » de la sensibilité.

Pour traduire musicalement cet idéal, Hindemith enseigne à développer les recherches harmoniques qui utilisent mieux les richesses d’un chromatisme, tout à la fois atonal et « tonal ». Certes, les règles classiques de la tonalité sont dépassées, mais Hindemith pense que l’harmonie se fonde toujours sur un *ton* fondamental, les résonances naturelles étant à la base de sa théorie et assurant les attractions cadentielles du devenir musical. Ce faisant, il refuse le dodécaphonisme schönbergien.

Comme Igor Stravinski ou Darius Milhaud, il sait à l’occasion superposer les contrepoints rythmiques et une polyrythmie savante et, toujours, une solide construction formelle structure l’architecture de l’œuvre. En 1937, Hindemith publie le fruit de sa recherche dans *Unterweisung im Tonsatz* (*Leçon de composition*), où il justifie sa con-ception de l’harmonie en une somme qui tente d’expliquer les relations harmoniques de tous les styles d’écriture, du Moyen Âge à nos jours. Ses autres ouvrages didactiques ne font que développer cette théorie.

À ce propos, on a pu parler de « traditionalisme polyphonique » ou de néo-classicisme. En fait, Hindemith est parvenu à un « style très personnel où il n'y a plus de place pour l'humeur improvisatrice, ni pour la vanité du pur jeu sonore. Il écrit une musique savante, ce qui le rend difficilement accessible à bien des auditeurs. Et c'est justement ce caractère savant qui nous apparaît comme éminemment allemand. Hindemith oppose au post-romantisme, descriptif et décoratif, un art dont le sérieux artisanal et le renoncement conscient à chatouiller agréablement l'oreille remontent jusqu'à Bach » (H. Strobel).

Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Giselher Klebe, Berndt Alois Zimmermann seront les représentants de cette génération de musiciens germaniques qui, bien qu'ils se soient détournés du chemin esthétique de Hindemith, ont subi son influence, parallèlement à celle de Stravinski, de Webern ou de Messiaen. Mais résonne encore le chant du « romantisme élargi » des dernières œuvres, plus chaud, plus lyrique, emplissant parfois son univers sonore de tendresse profonde et laissant sa place au verbe transfiguré, comme un défi lancé au théoricien (cantate *Mainzer Umzug*, 1962 ; *Concerto pour orgue*, 1963 ; *Messe* à quatre voix, 1963).

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

N. Bolín dir., *Paul Hindemith : Komponist zwischen Tradition un Avantgarde*, Schott, Mayence, 1999
P. Hindemith, *A Composer's World*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1952 ; *Briefe*, D. Rexroth éd., Fischer,

Francfort-sur-le-Main, 1982 ; *Pratique élémentaire de la musique,* trad. de l'américain R. Mermoud, Lattès, Paris, 1986
J. KEMP, *Hindemith*, Oxford Univ. Press, Londres, 1970
S. LUTTMANN, *Paul Hindemith*, Routledge, New York, 2004
D. NEUMEYER, *The Music of Paul Hindemith*, Yale Univ. Press, New Haven (Conn.), 1986
G. SCHUBERT, *Paul Hindemith*, trad. de l'allemand M.-H. Ricquier et D. Collins, Actes sud, Arles, 1997
G. SKELTON, *Paul Hindemith. The Man Behind the Music*, Gollancz, Londres, 1975
H. STROBEL, *Paul Hindemith*, Schott, Mayence, 1928, 3e éd. entièrement remaniée, *ibid.*, 1948 ; *Paul Hindemith. Di letzten Jahre, ibid.*, 1965.

HINES EARL (1905-1983)

On l’appelait « Fatha », de l’anglais *father* (père), tant son influence a été considérable sur tout ce qui compte en matière de piano jazz. Et pourtant les grands quotidiens n’ont pas soufflé mot de sa disparition. Earl Kenneth Hines naît le 28 décembre 1905 à Duquesne (Pensylvanie) dans une famille de musiciens : son père joue du cornet dans l’Eureka Brass Band, sa mère est organiste, sa sœur professeur de musique, son frère pianiste. S’il semble d’abord séduit par la trompette, il se tourne dès ses neuf ans vers le piano, qu’il étudie, avec l’intention de devenir un concertiste classique, à la Schenley High School de sa ville natale. Mais le jazz, très vite, le détourne de cette voie toute tracée. Hines hante, âgé à peine de treize ans, les cabarets de Pittsburgh et fait ses premiers pas publics en s’inspirant du style de pianistes locaux comme Jim Fellman ou Johnny Waters. On commence à le remarquer alors qu’il accompagne le chanteur Lois Deppe. C’est à la suite de ce dernier qu’il arrive à Chicago (1922) et se fait un nom à l’Elite, à l’Entertainer’s Cafe, au Vendome Theater. Il est engagé par Caroll Dickerson. En 1927, date capitale, Louis Armstrong l’appelle dans son Hot Five. Le grand trompettiste ne retrouvera jamais plus un partenaire pianiste de cette envergure. Cette somptueuse association, dans une formation devenue depuis légendaire, va produire le premier duo trompette piano enregistré de l’histoire du jazz (*Weather Bird*) et un impressionnant chapelet de chefs-d’œuvre (*West End Blues, Monday Date, Fireworks, Basin Street Blues, Skip the Gutter, Tight Like This,* etc.). Ces deux jeunes gens — Armstrong a vingt-huit ans et Hines vingt-deux — saisissent au vol les phrases énoncées par chacun et les développent à tour de rôle avec une verve et une fantaisie qui laissent pantois. Cette identité de style était si évidente que l’on qualifiait de *trumpet style* la manière de Earl Hines, lequel, à cette époque, fait preuve d’une activité débordante. En douze mois il enregistre plus de quarante faces de disques, joue à l’Apex Club et dirige un grand orchestre au Grand Terrace Cafe. Puis, pendant près de vingt ans (jusqu’en 1948), le soliste s’efface devant le chef d’orchestre. La grande formation qu’il dirige, et qui compte parmi les meilleures de l’époque, hésite à ses débuts entre les styles de Fletcher Henderson, de Count Basie et de Jimmie Lunceford. Les orchestrations sont de la main de grands faiseurs comme Jimmy Mundy, Cecil lrwin, Budd Johnson ou Lawrence Dixon. Bientôt le chef se laisse séduire par le be-bop qu’il mêle, dans une synthèse très personnelle, à la manière de Harlem. Les plus grands solistes comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Walter Fuller, Omar Simeon, Trummy Young ou Billy Eckstine viennent jouer sous sa baguette. Mais, en 1947, Louis Armstrong monte un All Stars où officient entre autres Barney Bigard (clarinette) et Jack Teagarden (trombone). Earl Hines répond à l’invitation et, jusqu’en 1951, se succéderont de nombreuses tournées, notamment en France en 1948 et en 1949. À cette date, il quitte Chicago pour fonder à San Francisco un petit orchestre de qualité médiocre. Earl Hines traverse alors une éclipse de quelques années. En 1958, à l’occasion d’une tournée en Europe, Boris Vian suscite un enregistrement avec Jack Teagarden. C’est le début d’une nouvelle popularité. En solo, en trio ou au sein d’un orchestre, les qualités qui ont fait sa gloire triomphent à nouveau. Il réalise, notamment en 1965-1966, une très vaste production discographique — qu’avec le recul du temps on peut considérer comme pratiquement sans déchets — soit en soliste, soit en compagnie de Johnny Hodges, Jimmy Rushing, Budd Johnson ou Buck Clayton. Il fait encore, à près de soixante-dix ans, les beaux soirs du festival de

Nice avec une musique qui sait faire naître la beauté d'une simplicité sans complexe. Il meurt à Oakland, en Californie, le 22 avril 1983.

Earl Hines n'a pas inventé d'accords inconnus, de rythmes inouïs, de musique inédite. Tous les grands du clavier n'ont pas craint cependant de se mettre à son école et de reconnaître sa domination : Billy Kyle, Nat King Cole, Teddy Wilson — qui l'influencera à son tour après 1935 —, Eddie Heywood, Art Tatum, Ray Bryant, Bud Powell, etc. Earl Hines est en effet un improvisateur à l'invention quasi illimitée. Sa main gauche est d'une mobilité rare, offrant un soutien rythmique aussi varié qu'inattendu. À la main droite se développent de capricieuses guirlandes ponctuées de trémolos incisifs. C'est un style riche en contrastes, où règnent vivacité de l'attaque et impétueuses brisures de tempo. Aussi exceptionnel que le sera Monk, dont il annonce souvent les audaces, Earl Hines est un maître des oppositions insolites et des ponctuations foudroyantes. Sans la contester fondamentalement, il rompt avec la régularité de la pulsation en de savoureuses privautés. La discontinuité sonore et les surprises rythmiques pour lesquelles il manifeste un goût très vif ne plongent pas sa musique dans le chaos mais en renforcent encore la cohérence et la densité. Rien d'intellectuel ou d'abstrait dans son jeu. Simplement le règne absolu de la plus libre fantaisie.

Pierre BRETON

HINTON MILT (1910-2000)

Jazzman afro-américain, né le 23 juin 1910, à Vicksburg, dans le Mississippi, mort le 19 décembre 2000, à New York, Milt Hinton fut un contrebassiste aux talents extrêmement diversifiés qui atteignit la maturité de son style durant l'ère du swing et devint l'un des contrebassistes de jazz les plus en vogue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Milton John Hinton grandit à Chicago, où il commence à jouer de la contrebasse au lycée. Au début des années 1930, il travaille avec des orchestres de jazz, notamment celui du violoniste Eddie South. Il se forgera sa réputation, celle de l'un des meilleurs contrebassistes de jazz de son temps, au cours des quinze années passées, de 1936 à 1951, au sein du big band de Cab Calloway, où il se distingue par ses sonorités pleines et son énergie rythmique. Expert du *slap* (technique consistant à attaquer fortement les cordes puis à les relâcher pour qu'elles produisent un claquement sec), Milt Hinton possède une fluidité et une technique inégalées. Après une tournée avec Louis Armstrong et une autre avec Count Basie, il signe en 1954 un contrat avec C.B.S. à New York. Ainsi commence-t-il une nouvelle carrière, dans les studios des maisons de disques et des chaînes de télévision.

Outre son travail régulier dans le domaine de la musique populaire, Milt Hinton accorde une attention particulière à sa carrière de jazzman, avec des groupes de dixieland, de swing et de styles plus modernes. Très apprécié pour son professionnalisme, il se produit notamment avec Benny Goodman, Frank Sinatra, Barbra

Streisand et Billie Holiday. Parmi les meilleurs albums qu'il a gravés comme leader, mentionnons *Basses Loaded* (1955) et *Old Man Time* (1989). Milt Hinton cherche également à promouvoir le jazz chez les jeunes musiciens et, dans les années 1970 et 1980, enseigne au Hunter College et au Baruch College de la City University of New York. Photographe exceptionnel, il a rassemblé nombre de ses clichés pour illustrer son autobiographie, *Bass Line* (1988), écrite en collaboration avec David G. Berger. Il a publié d'autres photographies dans l'ouvrage *Over Time* (1991).

E.U.

HIRSCH GEORGES (1895-1974)

Né à Paris, d'une famille de lettrés, Georges Hirsch s'adonne de bonne heure à l'activité littéraire et théâtrale : poète avec *Les Images*, un recueil de vers paru avant guerre, auteur dramatique avec *De l'aube à midi*, *La Source*, *La Corde raide*, *Les Verts Galants* joués au théâtre de l'Empire, à la Gaîté-Lyrique et à la Potinière, metteur en scène et auteur de la version française de *Cosi fan tutte*, l'opéra de Mozart monté à l'Opéra-Comique avant la guerre. Il est également, à cette époque, directeur de la troupe des Artistes associés.

Après la Seconde Guerre mondiale, qui lui vaut d'être fait chevalier de la Légion d'honneur et titulaire de la médaille de la Résistance, il succède, en mai 1946, à Maurice Lehmann comme administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux. Il demeure à ce poste jusqu'en 1951. Son administration est marquée par de multiples et heureuses entreprises : création, en 1949, de *Lucifer* de Claude Delvincourt et René Dumesnil ; en 1950, de *Bolivar* de Darius Milhaud, de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart et surtout de l'oratorio de Arthur Honegger et Paul Claudel, *Jeanne au bûcher*, avec Claude Nollier.

Dans le domaine de la chorégraphie, on lui doit également, outre la saison qu'il réserve à Balanchine en 1947, de nombreuses créations et reprises de qualité, telles que la *Pavane pour une infante défunte* (avec Serge Lifar, qu'il contribue à ramener à l'Opéra), *Les Malheurs de Sophie* et *Petrouchka*, en 1948 ; *Les Danses du prince Igor* en 1949 ; *Le Chevalier errant* en 1950 ;

Blanche-Neige en 1951. Si la gestion de Georges Hirsch, sur le plan artistique, est sans faille pendant cette période, elle donnera cependant lieu à des critiques sur le plan administratif et financier quand, en 1956, il sera appelé à succéder de nouveau à Maurice Lehmann, à la tête de la Réunion.

Durant cette seconde période, qui se prolonge jusqu'en 1959, l'Opéra, à la tête duquel Georges Hirsch a appelé Emmanuel Bondeville, monte notamment les *Dialogues des carmélites* de Francis Poulenc, *L'Atlantide* d'Henri Tomasi, *Le Martyre de saint Sébastien* de Debussy.

Conseiller municipal de Paris et conseiller général de la Seine, de 1933 à 1940, puis de 1944 à 1945 et de 1959 à 1965, sous l'étiquette socialiste, Georges Hirsch préside également la commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts du département de la Seine de 1959 à 1965. Georges Hirsch avait épousé la cantatrice Madeleine Mathieu.

Paul MORELLE

HITCHCOCK H. WILEY (1923-2007)

Musicologue américain, né le 28 septembre 1923 à Detroit (Michigan) et décédé le 5 décembre 2007 à New York.

Hugh Wiley Hitchcock est l'un des membres fondateurs de l'Institute for Studies in American Music du Brooklyn College de la City University of New York (C.U.NY.) ; il sera directeur de cet institut de 1971 à 1993. Hitchcock est l'auteur d'études importantes sur les musiques françaises et italiennes du XVII^e siècle. Ses recherches sur Marc Antoine Charpentier le conduisent à publier *Les Œuvres de Marc Antoine Charpentier : catalogue raisonné* (Picard, Paris, 1982), l'ouvrage *Marc Antoine Charpentier* (Oxford University Press, Londres, 1990) et *Marc Antoine Charpentier : Œuvres complètes* (Paris, à partir de 1990). Son édition de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini (1970) comporte un appareil critique considérable et une traduction commentée de la Préface de cet ouvrage. Hitchcock a également publié une étude sur Charles Ives, *Ives* (Oxford University Press, Londres, 1977). Il a par ailleurs édité, en collaboration avec Stanley Sadie, les quatre volumes du *New Grove Dictionary of American Music* (1986), considéré comme l'un des meilleurs et des plus riches ouvrages de référence en la matière. Hitchcock est aussi l'auteur d'un autre livre fondamental pour la connaissance des musiques des États-Unis, *Music in the United States : a Historical Introduction* (Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1969, 4^e éd. 2000).

E.U.

HODDINOTT ALUN (1929-2008)

Premier compositeur gallois à avoir acquis une reconnaissance internationale, Alun Hoddinott est considéré comme le père spirituel de la musique galloise. Il a joué un rôle déterminant pour valoriser le patrimoine musical de son pays, tant dans ses œuvres que par son rôle de pédagogue et d’animateur infatigable. La salle du Wales Millenium Centre de Cardiff dans laquelle se produit le B.B.C. National Orchestra of Wales porte aujourd’hui son nom.

Alun Hoddinott naît à Bargoed, dans le Glamorganshire, le 11 août 1929. Il commence une carrière d’enfant prodige au violon, et compte, en 1946, parmi les membres fondateurs du National Youth Orchestra of Wales ; il joue alors de l’alto, qui restera son instrument à cordes préféré. Il parfait sa formation musicale au University College de Galles du Sud à Cardiff (1946-1949) et prend des cours particuliers avec Arthur Benjamin à Londres. En 1951, il commence à enseigner au College of Music and Drama de Cardiff. Deux ans plus tard, il remporte le prix Walford Davies. Puis il enseigne la musique au University College de Galles du Sud (1959-1987) ; il y est nommé professeur en 1967 avant de prendre la tête du département musique. Il est également le fondateur, en 1967, avec le pianiste John Ogdon, du Festival de musique du xx^{e} siècle de Cardiff, dont il est le directeur artistique. Son *Concerto pour clarinette* (qui porte le n^{o} 1 depuis la création d’un second concerto en 1986), d’abord joué à la radio en studio en 1949, est créé au festival de Cheltenham en 1954 par Gervase de Peyer, sous la direction de John Barbirolli. La renommée de ses créateurs et le côté euphonique de cette partition assurent son succès. Les œuvres qu’il livre à partir du milieu des années 1950 – *Première Symphonie*, 1955 ; *Welsh Dances*, 1958 – attirent l'attention. Elles se situent déjà assez loin du courant néoclassique de ses débuts, davantage dans la mouvance esthétique de Hindemith et de Bartók, avec quelques références au patrimoine gallois. À partir du début des années 1960, Hoddinott se tourne progressivement vers le sérialisme, tout en ne l'utilisant que partiellement (*Premier Concerto pour piano*, 1961 ; *Variants*, pour orchestre, 1966 ; *Concerto pour orgue*, 1967 ; *Symphonies n*^{o} *2* à *4*). Mais ce qui frappe dans son évolution esthétique, c'est un langage qui devient agressif, très coloré et rythmé, dans des textures souvent sombres, sans précédent dans la musique britannique. Cette subtilité de langage trouve son aboutissement dans le poème pour violon et orchestre *The Heaventree of Stars* (1980) ou dans le poème symphonique *Lanterne des Morts* (1981).

Compositeur infatigable, il avait abordé l'opéra au début des années 1970 : le premier d'entre eux, une commande du Welsh National Opera, *The Beach of Falesá*, d'après Robert Louis Stevenson, lui a demandé quatre ans de travail (1970-1974) ; il est suivi de *Murder, the Magician* (Télévision galloise, 1976), *What the Old Man Does is Always Right* (opéra pour enfants d'après Andersen, 1975), *The Rajah's Diamond* (1979), *The Trumpet Major* (1981) et *Tower* (opéra documentaire, 1999). Les trois premiers ont été créés par le célèbre baryton gallois Geraint Evans. L'ensemble du catalogue d'Hoddinott compte plus de 300 partitions, dont dix symphonies, une vingtaine de concertos, cinq quatuors à cordes, treize sonates pour piano et de nombreuses mélodies. Les œuvres les plus significatives sont ses concertos pour harpe (1957), pour cor (1969), *Night Music* (1966), le *Concertino pour trompette, cor et orchestre* (1971), le *Concerto pour orchestre* (1986), *Noctis Equi*, pour violoncelle et orchestre, écrit pour Mstislav Rostropovitch, qui le crée en 1989, la *Neuvième Symphonie « A Vision of Eternity »*, dont la partie vocale est destinée à Gwyneth Jones (1992). Sa dernière œuvre créée, *Music for String*, a été présentée au public par le Quatuor Sacconi quelques heures avant sa mort, le 12 mars 2008, à Swansea.

Hoddinott a joué un rôle considérable pour élever le niveau de la vie musicale galloise. Lorsqu'il a été à la tête du département musique de l'université de Cardiff, il a fait de cet établissement un foyer de création et d'animation musicale de très haut niveau, qu'ont fréquenté des pédagogues comme Britten, Tippett, Messiaen, Stockhausen... Il jouissait d'une renommée considérable au pays de Galles, dont il a usé pour aider de grandes institutions musicales – comme le Welsh National Opera ou le B.B.C. National Orchestra of Wales – à obtenir des moyens et des locaux dignes de leurs ambitions. Sa notoriété de compositeur gallois lui a valu d'être sollicité à différentes occasions de la vie officielle du prince de Galles : une première œuvre pour ses seize ans, *Investiture Dances*, pour son investiture (22 juin 1969), et *Fanfare*, pour son mariage avec Camilla Parker Bowles (2005).

Alain PÂRIS

HODES ART (1904?-1993)

Le pianiste américain Art Hodes est considéré par de nombreux critiques comme le plus grand interprète blanc de blues ; il fut également un historien du jazz.

Arthur W. Hodes naît à Nikoliev, en Russie (aujourd'hui Nikolaïev, ou Mykolaïv, en Ukraine), probablement un 14 novembre, en 1904, 1905 ou 1906. Art Hodes est encore un nourrisson lorsque sa famille quitte l'Ukraine pour émigrer aux États-Unis et s'installer d'abord New York puis à Chicago. De 1916 à 1920, il étudie le piano à la Hull House fondée par Jane Addams. Il y rencontre souvent Benny Goodman et d'autres maîtres du jazz, avec lesquels il participe à des jam-sessions. Il se forme auprès de musiciens de la stature de Louis Armstrong, de Jelly Roll Morton et de King Oliver. En 1926, il rejoint les Wolverines comme pianiste. Il joue par ailleurs dans la région de Chicago pendant une grande partie des années 1930, aux côtés notamment de Gene Krupa, de Frank Teschemacher et de Bud Freeman. Il ne rencontre cependant vraiment la notoriété que lorsqu'il s'établit à New York en 1938 et participe à plusieurs enregistrements remarquables avec Joe Marsala et Mezz Mezzrow. À partir de 1940, Art Hodes dirige de petites formations spécialisées dans le jazz et le blues traditionnels.

Passionné de jazz traditionnel, Art Hodes est, dans les années 1940, en complet désaccord avec les initiateurs et les tenants du bop. Il enregistre avec Sidney Bechet (*Blue Horizon*, 1944), se produit avec Pee Wee Russell, défend ses opinions dans un programme radiophonique diffusé par W.N.Y.C. à partir de New

York. Il publie également des ouvrages, codirige la revue *Jazz Record* (1943-1947 ; nn recueil d’articles de cette revue sélectionnés par lui-même et Chadwick Hansen a été publié sous le titre *Selections from the Gutter : Jazz Portraits from « The Jazz Record »*, University of California Press, Berkeley, 1977). Art Hodes est le premier jazzman à posséder sa propre firme discographique, elle aussi appelée Jazz Record, pour laquelle il enregistre certains de ses meilleurs titres des années 1940. Les sessions qu’il grave pour le Iabel Blue Note entre 1944 et 1945 sont elles aussi remarquables : *Maple Leaf Rag* (1944), *Doctor Jazz* (1944), *Apex Blues* (1944), *Save It, Pretty Mama* (1945).

Surtout connu pour ses interprétations de blues, Art Hodes excelle aussi bien comme soliste que comme pianiste d’orchestre et adapte son jeu à toutes les situations, utilisant sa main gauche et le talon de sa chaussure comme « section rythmique » lorsqu’il joue sans accompagnement. Parmi ses compositions les plus célèbres, mentionnons *Selection from the Gutter*, *Portrait in Blue, Southside Shuffle* et *Plain Old Blues*.

Art Hodes regagne la région de Chicago en 1950 et enseigne le piano au Conservatoire de Park Forest de 1957 à 1959. Dans les années 1960, il écrit une rubrique mensuelle pour le magazine *Down Beat* et effectue des tournées à travers les États-Unis ainsi qu’en Europe avec son programme de conférences-concerts baptisé Sound of Jazz. Il travaille pour la télévision et remporte un Emmy Award pour sa série d’émissions intitulée Plain Ol’ Blues. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, sa carrière connaît un nouvel essor lorsque les albums qu’il enregistre et les représentations qu’il donne dans les clubs de Chicago et de New York sont salués par la critique. Art Hodes se produira pratiquement jusqu’à sa mort, le 4 mars 1993, à Harvey, dans l’Illinois. Il a publié une autobiographie (co-écrite avec Chadwick Hansen), *Hot Man : the Life of Art Hodes* (University of Illinois Press, Urbana, 1992).

E.U.

HODGES JOHNNY (1906-1970)

Si l’on excepte une période de quatre années (1951-1955) où il dirigea ses propres formations, Johnny Hodges fut l’un des principaux solistes de l’orchestre de Duke Ellington chez lequel il entra en 1928 et avec lequel il se produisit jusqu’à sa mort. Avec Benny Carter et Willie Smith, mais les surclassant très nettement, Hodges, surnommé Rabbit (Lapin), est un des maîtres du saxophone alto avant l’apparition de Charlie Parker, ainsi que l’un des improvisateurs les plus remarquables de l’histoire du jazz. On admire chez lui, en même temps qu’une sonorité à la rondeur et aux inflexions suaves, bien servie par un vibrato ample et chaleureux, une inspiration déliée, au romantisme épanché (Hodges est un spécialiste de la ballade sentimentale), volontiers soumise à l’attraction du blues. Hodges procède par longues phrases au tracé à la fois très ferme et très sinueux. Un sens architectural jamais pris en défaut le fait enchaîner des chorus à la cambrure franche, aux articulations nettes, à la construction limpide, avec une sérénité qui, dans les dernières années de sa vie, touche au plus complet détachement : « Ce n’est pas la peine que je pense à ce que je fais, confiait-il, mes doigts se meuvent tout seuls sur les clés. »

Alain GERBER

HOFMANN PETER (1944-2010)

Il a bâti sa carrière sur trois rôles wagnériens : Siegmund (*La Walkyrie*), Lohengrin et Parsifal ; il fut notamment le Siegmund du légendaire *Ring* du centenaire dirigé par Pierre Boulez et mis en scène par Patrice Chéreau à Bayreuth en 1976. Le ténor allemand Peter Hofmann naît à Marienbad, en Allemagne (auj. Mariánské Lázně, en République tchèque), le 12 août 1944. Il chante d'abord au sein d'un groupe de rock, puis commence à étudier véritablement le chant à la Staatliche Hochschule für Musik de Karlsruhe, auprès de Emmy Seiberlich – avec qui avait travaillé le premier *Heldentenor* américain à s'être imposé à Bayreuth, Jess Thomas. Il débute sur scène en 1972, au Stadttheater de Lübeck, en incarnant Tamino (*La Flûte enchantée* de Mozart), et aborde le répertoire wagnérien deux ans plus tard, avec Siegmund, qu'il incarne à Wuppertal, à Wiesbaden, au Théâtre des Arts de Rouen, au Capitole de Toulouse. En 1976, il chante le rôle-titre de *Parsifal* à Stuttgart, Munich, Wuppertal et Hambourg, et incarne la même année Siegmund au festival de Bayreuth, sous la baguette de Boulez et au côté de la Brünuhilde de Gwyneth Jones.

Look juvénile et athlétique – il est un sportif accompli –, plus proche de celui d'une rock star que d'un Heldentenor, blondeur germanique, présence magnétique : Peter Hofmann incarne véritablement le héros wagnérien, ce qui lui vaut d'accomplir une carrière internationale que les seules qualités de sa voix ne lui auraient sans doute pas permise : justesse parfois approximative, timbre qui n'a rien d'exceptionnel, émission vocale fort éloignée de celle d'un véritable Heldentenor. Membre de l'Opéra de Stuttgart dès 1974, puis de la Staatsoper de Vienne à partir de 1977, Peter Hofmann se produit à l'Opéra de Paris (Siegmund en 1976, Loge de *L'Or du Rhin* en 1977, Lohengrin en 1981), au festival de Pâques de Salzbourg (où il débute en 1980 dans Parsifal), au Covent Garden de Londres, à la Scala de Milan, à Chicago, à San Francisco, au Bolchoï de Moscou, à La Fenice de Venise. Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York le 24 janvier 1980 (Lohengrin) et s'y produit jusqu'en 1988 dans quatre rôles : Lohengrin, Parsifal, Walther von Stolzing des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, Siegmund. À Bayreuth, dont il est l'une des stars de 1976 à 1989 – un accident l'empêche cependant de s'y produire en 1977 –, il incarne Siegmund (en 1976 et de 1978 à 1980, dans la production Boulez-Chéreau ; en 1988 et en 1989, sous la baguette de Daniel Barenboim, dans la mise en scène de Harry Kupfer), Parsifal (en 1976 et en 1978 ; de 1982 à 1985 et en 1988, aux côtés de Leonie Rysanek ou de Waltraud Meier – Kundry –, sous la direction de James Levine, dans la mise en scène de Götz Friedrich), Lohengrin (de 1979 à 1982, dans la mise en scène de Götz Friedrich), Tristan (en 1986 et en 1987, sous la direction de Daniel Barenboim, dans la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle), Walther von Stolzing (1988).

Au répertoire de Peter Hofmann figurent également Florestan (*Fidelio* de Beethoven), Max (*Le Freischütz* de Weber), Bacchus (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss)... Ce qui ne l'empêche pas de revenir parfois à ses premières amours, en enregistrant, entre 1982 et 1998, des albums de rock classique, comme *Always On My Mind, Ivory Man, Love Me Tender, Rock Balladen*. Adepte de *musicals*, il interprète également Jerome Kern ou Leonard Bernstein (*West Side Story, On the Town*) et il se produit, en 1990 et 1991, au Flora-Theater de Hambourg, dans le rôle-titre du *Fantôme de l'Opéra* de Andrew Lloyd Webber. Souffrant de la maladie de Parkinson à partir de 1999, il abandonne la scène. Peter Hofmann meurt le 30 novembre 2010, à Wnnsiedel, en Bavière.

Dans sa discographie, on retiendra *La Walkyrie* (dans l'intégrale du *Ring* de Bayreuth sous la direction de Pierre Boulez ; également en D.V.D.), *Lohengrin* (enregistré à Bayreuth en 1982, sous la direction de Woldemar Nelsson ; également en D.V.D.), *Parsifal* (avec José Van Dam et Dunja Vejzović, Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Herbert von Karajan, 1979), *Tristan und Isolde* (avec Hildegard Behrens, Orchestre symphonique de la Radio bavaroise dirigé par Leonard Bernstein, 1981), *Fidelio* (avec Theo Adam, Hildegard Behrens, Orchestre symphonique de Chicago sous la direction de Georg Solti, 1979), *Le Vaisseau fantôme* (Erik, avec José Van Dam et Dunja Vejzović, Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Karajan, 1981-1983), *La Flûte enchantée* (avec Kiri Te Kanawa, Orchestre philharmonique de Strasbourg sous la direction d'Alain Lombard, 1978).

E.U.

HOLIDAY BILLIE (1915-1959)

Introduction

« Alors que sa technique est celle d'une diseuse, son art du phrasé et de la mise en place, très proche de celui du saxophoniste Lester Young, exhibe au premier plan l'effort qui le produit au lieu d'en gommer la trace. Il n'est pas travaillé mais constamment en travail, résistance admirable de l'esthétique africaine où importe non pas l'œuvre mais l'ouvrage qui lui donne sa forme. » (Alain Gerber).

Son univers – celui de la rengaine commerciale et de la mélodie populaire – parait à mille lieues de la grande tradition que personnifiaient, nobles et hiératiques, Ma Rainey et Bessie Smith. Les lourdes effluves du blues – qu'elle a si rarement chanté : à peine 20 faces sur près de 260 enregistrées – envahissent pourtant irrésistiblement une vie brûlée par l'alcool, le tabac et la drogue, une existence violentée par le racisme, le mépris des femmes et la misère irrémédiable. Comme personne avant elle, Billie Holiday porte l'ardent témoignage de cette désespérance jusque dans la plus insipide niaiserie, avec un art du chant qui réunit dans la même émotion grand public, intraitables amateurs, et les plus grands du jazz, qui se sont fait une gloire de se mettre humblement à son service.

• Billie's Blues

Eleanora (Elinore, Elenoir ou encore Eleanor, selon les documents) Holiday naît le 7 avril 1915 à Philadelphie (Maryland). On sait peu de choses sur sa petite enfance, passée à Baltimore : a-t-elle, comme elle l’affirme dans son autobiographie, *Lady Sings the Blues*, été violée par un familier à l’âge de dix ans ? Il ne subsiste en tout cas aucune trace de cet événement dans les archives locales. Il est toutefois avéré qu’un tribunal pour enfants la confie, en 1925, à la House of the Good Shepherd for Colored Girls (« Maison du Bon Berger pour les petite filles de couleur »). En 1927 ou 1928, celle qui se fait désormais appeler Billie (en hommage à l’actrice Billie Dove) part pour New York, où, pour subsister, elle se serait livrée passagèrement à la prostitution. Quoi qu’il en soit, c’est à cette époque qu’elle est engagée comme chanteuse payée au cachet au Pods’ and Jerry’s de Harlem puis dans divers clubs du quartier.

C’est dans l’un d’entre eux, le Monette’s Supper Club de la 133^e^ Rue, qu’elle fait la connaissance de Red Norvo et de Mildred Bailey, ses premiers admirateurs, et que le célèbre producteur John Hammond l’entend. Conquis d’emblée, il organise la première session d’enregistrement de Billie Holiday – avec l’orchestre de Benny Goodman, qui comprend notamment Gene Krupa et Jack Teagarden –, qui a lieu le 27 novembre 1933 ; deux autres sessions suivent, les 4 et 18 décembre ; deux pièces ont été gravées : *Your Mother’s Son-in-Law* et *Riffin’ The Scotch*. De 1934 date la rencontre de Billie Holiday avec Lester Young, maître du saxophone ténor. Une très profonde amitié et une rare complicité musicale uniront leur vie durant celle qu’il appelle « Lady Day » et celui qu’elle surnomme « Prez ». Au sein de la formation qu’anime le pianiste Teddy Wilson, elle grave dès 1935 ses premiers disques sous son propre nom, amoureusement accompagnée par Lester Young, Ben Webster, Roy Eldridge, Johnny Hodges ; parmi les pièces emblématiques de ces disques citons *I Wished On The Moon* et *Miss Brown To You*. La même année, elle enregistre avec Duke Ellington et son orchestre la bande son du film *Symphony in Black*.

A Rhapsody of Negro Life, et, le 24 avril, triomphe à l'Apollo Theatre de Harlem. Joe Glaser, le manager de Louis Armstrong, la prend alors sous contrat. Le 30 juin 1936, elle grave quatre pièces avec l'orchestre de Teddy Wilson – *It's Like Reaching For The Moon, These Foolish Things, I Cried For You, Guess Who* – et, sous l'étiquette de « Billie Holiday and her Orchestra », elle se retrouve en studio, le 10 juillet suivant, avec la formation de Bunny Berigan, qui rassemble notamment Artie Shaw, Joe Bushkin, Dick McDonough, Pete Peterson et Cozy Cole ; elle grave alors *Did I Remember ?, No Regrets, Summertime* et, surtout, l'historique *Billie's Blues*. Elle chante chez Jimmy Lunceford, Fletcher Henderson et travaille avec Count Basie (1937). En 1938, elle figure dans l'orchestre d'Artie Shaw, devenant à cette occasion une des premières chanteuses afro-américaines à intégrer une formation entièrement constituée de musiciens blancs. Elle abandonne au bout de quelques mois cette harassante vie de tournées et trouve en 1939 un engagement au Café Society de Greenwich Village, dirigé par Barney Josephson. Elle y remporte un immense succès avec *Strange Fruit*, un texte du poète Lewis Allan qui décrit ainsi les corps des Noirs lynchés qui se balancent aux branches. Le disque regroupant *Strange Fruit* et *Fine and Mellow* est publié par une petite firme, Commodore.

• Solitude

En 1940, Billie Holiday collabore brièvement avec le All Star de Benny Carter. Elle participe désormais à de nombreuses émissions de radio et se produit dans les plus grands cabarets de New York (Onyx, Spotlite, Famous Door, Kelly's Stable, Downbeat), de Chicago (Three Deuces, Garrick) et de Los Angeles (Billy Berg's Trouville, Bal Tabarin). Le succès ne se dément pas avec ses interprétations de *Lover Man, God Bless the Child* – dont elle écrit elle-même les paroles – et *Gloomy Sunday*, rengaine consternante mais auréolée de légendes – son insondable tristesse aurait causé plusieurs suicides – et qui, enregistrée le 7 août 1941 avec l'orchestre de Teddy Wilson, sera un temps interdit de diffusion à la radio. Paul Whiteman la retient pour enregistrer *Trav'lin' Light* (12 juin 1942).

Mais, le 25 août 1941, Billie Holiday a épousé Jimmy Monroe, dépendant à l'opium. Elle qui déjà fume et boit sans modération va alors sombrer durablement dans la drogue. Au gré de ses tentatives de désintoxication et de ses plongées dans la dépression, sa carrière se poursuivra dès lors selon un rythme chaotique. Elle participe, le 18 janvier 1944, au célèbre concert qu'organise au Metropolitan Opera de New York la revue *Esquire*, accompagnée par l'élite du moment : Oscar Pettiford, Barney Bigard, Sidney Catlett, Albert Casey, Art Tatum, Coleman Hawkins, Jack Teagarden, Roy Eldrigde. Elle devient à cette occasion la première Noire à se produire sur la scène du Met, bien avant Marian Anderson. Elle remporte à deux reprises, en 1945 et 1946, le palmarès des vocalistes femmes de la revue *Metronome*. En 1946, elle interprète, aux côtés de Louis Armstrong et de Woody Herman, le rôle d'une bonne dans le long-métrage *New Orleans*, réalisé par Arthur Lubin. Mais ses démons familiers, encouragés par des déboires sentimentaux et d'incessantes persécutions policières, reprennent le dessus. Elle perd progressivement la santé ainsi que ses capacités vocales. Arrêtée en 1947 pour usage de stupéfiants, elle passe plusieurs mois dans un centre de détention de Virginie. Relâchée, elle se produit au prestigieux Carnegie Hall de New York (27 mars 1948). Elle participe en 1949 à une série d'émissions télévisées avec Sy Oliver, Louis Armstrong, Eddie Condon, Pee Wee Russell, Hot Lips Page... Elle renoue brièvement avec Count Basie (1950), George Wein l'invite dans son Storyville Club de Boston pour une série d’enregistrements et de retransmissions radiophoniques avec Stan Getz, Al Haig, Jimmy Raney (1951). Après un autre séjour dans un établissement de désintoxication spécialisé, elle entre au début de 1952 dans l’équipe de Norman Granz et de son label Clef, pour lequel elle va enregistrer en petite formation : elle côtoie Ray Brown, Barney Kessel, Oscar Peterson, Charlie Shavers, Paul Quinichette, Freddie Green... À cette époque, un reportage télévisé, *The Comeback Story* (16 octobre 1953), révèle au public une image très détériorée de la chanteuse. Elle effectue en janvier et février 1954 une première tournée européenne – Stockholm, Copenhague, Cologne, Bruxelles, salle Pleyel à Paris, Bâle, Manchester, Nottingham, Royal Albert Hall de Londres... – et participe, en juillet 1954, accompagnée par Buck Clayton, Lester Young, Teddy Wilson, Milt Hinton et Jo Jones, au premier festival de jazz de Newport. En 1956, elle commence à dicter à un journaliste, William Dufty, des mémoires – sujettes à caution – qui paraîtront sous le titre de *Lady Sings the Blues*, et épouse son manager Louis McKay. Quelques disques encore pour Norman Granz et son label Verve, avec Barney Kessel, Jimmy Rowles, Benny Carter, Harry Edison (1955), Tony Scott, Kenny Burrell, Wynton Kelly, Ben Webster, Joe Mondragon, Red Mitchell, Alvin Stoller, Mal Waldron (1956), une apparition en octobre 1958 au premier festival de jazz de Monterey, une autre en avril 1959 au Storyville Club de Boston avec Mal Waldron, Champ Jones et Roy Haynes, une ultime prestation sur scène au Phoenix Theatre de Greenwich Village, à New York, le 25 mai 1959, avec un organe réduit à l’état de fantôme. Il lui était resté juste assez d’énergie pour accompagner l’enterrement de son ami Lester Young, mort le 15 mars 1959. Le 31 mai, elle est transportée au Metropolitan Hospital de New York, où la police vient lui signifier, sur son lit de mort, une nouvelle inculpation pour usage de stupéfiants. Bille Holiday meurt le 17 juillet 1959.

• Strange Fruit

Malgré un registre limité, une justesse parfois hasardeuse, un timbre pauvre en harmoniques et une émission rocailleuse presque canaille, Billie Holiday investit la plus sirupeuse ritournelle avec une passion, une authenticité et un raffinement uniques. Chaque thème, aussi banal et mièvre soit-il, se trouve radicalement transfiguré par l'intensité de son expression, la spontanéité de son style et la souplesse de sa déclamation. De Louis Armstrong et Lester Young elle a appris un phrasé d'une grande liberté qui pousse le déhanchement rythmique à ses limites extrêmes. Elle sait enfler les notes tenues et serrer le vibrato en fin de phrase comme un véritable instrument. Sous le charme d'un chant qui mêle la sensualité la plus débridée à une prenante nostalgie, public et accompagnateurs sont pris dans les rets d'une fascination hypnotique. Du plus talentueux au plus modeste, personne ne joue médiocrement quand il s'agit de donner la réplique à Billie Holiday. Dès le début des années 1950, rongée par les excès et les malheurs, la voix est gravement endommagée. Ce que la chanteuse perd en tessiture, en flexibilité et en sophistication, elle le gagne en profondeur de sentiment et en intensité dramatique. Son impact émotiounel semble même s'accroître encore dans les épreuves et la souffrance de ce combat contre la drogue toujours livré, toujours perdu. À bout de forces, à bout de voix, Billie Holiday se laisse littéralement voler par le micro un *Strange Fruit* – rauque, décharné, halluciné – qui laisse l'auditeur, bouleversé, aux frontières de l'indicible.

Pierre BRETON

Bibliographie

B. HOLIDAY & W. DUFTY, *Lady Sings the Blues*, Doubleday, Garden City (N. Y.), 1956 (traduit par Yvonne et Maurice Cullaz *Lady Sings the Blues*, Solar, Paris, 1973 ; nouvelle traduction par Danièle Robert *Lady Sings the Blues*, Parenthèses, Marseille, 2003), nouvelle édition 1984 (discographie établie par Vincent Pelote), édition du « Cinquantenaire », Harlem Moon, New York, 2006

R. BLESH, *Combo, USA : Eight Lives in Jazz*, Chilton Book, Philadelphie, 1971

J. BURNETT, *Billie Holiday*, Spellmount, Tunbridge Wells (Kent), 1984 (discographie par Tony Middleton) [traduction française *Billie Holiday*, éd. Garancière, Paris, 1986]

J. CHILTON, *Billie's Blues : a Survey of Billie Holiday's Career, 1933-1959*, Quartet Books, Londres, 1975

D. CLARKE, *Wishing on the Moon : the Life and Times of Billie Holiday*, Viking, New York, 1994

F. DAVIS, *Outcats : Jazz Composers, Instrumentalists, and Singers*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1990

M. FONTANES, *Billie Holiday et Paris : chronique de la vie de Billie Holiday à Paris en 1954 et 1958*, Rive droite, Paris, 1999

C. GAUFFRE, « Les Grands Jours de Lady Day », in *Jazz Magazine*, n° 521, 2001

C. GAUFFRE & F. MÉDIONI, « Pour l'amour de Billie Holiday », in *Jazz Magazine*, n° 560, 2005

A. GERBER, « Billie, neuf ans déjà », in *Jazz Magazine*, n° 152, 1968 ; *Lady Day : histoire d'amours*, Fayard, Paris, 2005

M. GREENE, *Billie Holiday : a Biography*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 2007

B. KLIMENT, *Billie Holiday*, Chelsea House, New York, 1990

D. MARGOLICK, *Strange Fruit : Billie Holiday, Cafe' Society, and An Early Cry for Civil Rights*, Running Press, Philadelphie, 2000 (traduction par Michèle Valencia *« Strange fruit » : Billie Holiday, le Café Society et les prémices de la lutte pour les droits civiques*, 10-18, Paris, 2001

J. MILLAR, *Born to Sing : a Discography of Billie Holiday*, Jazzmedia, Copenhague, s.d. (1979 ?)

M.-É. NABE, *L'Âme de Billie Holiday*, La Table ronde, Paris, 2007

S. NICHOLSON, *Billie Holiday*, Northeastern University Press, Boston, 1995

R. O'MEALLY, *Lady Day : the Many Faces of Billie Holiday*, Arcade, New York, 1991 (traduction par Isabelle Barbé *Billie Holiday : les multiples facettes de Lady Day*, Denoël, Paris, 1992)

G. SCHULLER, « The Great Soloists : Billie Holiday », in *The Swing Era : the Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, New York, 1989
K. VAIL, *Lady Day's Diary : the Life of Billie Holiday, 1937-1959*, Castle Communications, Chessington, 1996
J. WHITE, *Billie Holiday, her Life & Times*, Spellmount, 1987.

HOLLIGER HEINZ (1939-)

Choisir un instrument aussi méconnu, malgré ses origines lointaines, que le hautbois n’est certainement pas prendre le chemin le plus sûr qui mène à la célébrité. Son répertoire soliste reste finalement bien étroit et, ignorant superbement toute la période romantique, saute d’un bond des voluptés baroques aux aventures contemporaines naissantes. Les ensembles à vent et l’orchestre des XVIIIe et XIXe siècles ne sauraient se passer de son chant mais lui accordent rarement la vedette. Amoureux de l’une des plus riches sonorités qui soient, les hautboïstes se consacrent à la musique avec une abnégation que ne vient troubler aucun rêve de gloire. Heinz Holliger n’échappe au sort commun que par l’extraordinaire perfection de son jeu et par sa soif inextinguible d’horizons sonores nouveaux.

Il naît le 21 mai 1939 à Langenthal (Suisse). Il commence ses études musicales aux Conservatoires de Berne et de Bâle (1955-1959), où il aborde la composition avec Sándor Veress. Au Conservatoire de Paris (1962-1963), il travaille le hautbois avec Émile Passagnaud et Pierre Pierlot, ainsi que le piano avec Yvonne Lefébure. Pierre Boulez s’intéresse à ses premières compositions dès cette époque. Hautbois solo de l’Orchestre symphonique de Bâle (1959-1964), il se distingue en remportant brillamment le premier prix du concours international d’exécution musicale de Genève (1959) et le premier prix du concours de Munich (1961).

L’exceptionnel talent de Heinz Holliger est d’abord fait de maîtrise : précision et clarté absolues des attaques, phénoménale virtuosité digitale, contrôle parfait des couleurs et de l'ampleur du son. Mais que seraient toutes ces qualités sans ce phrasé qui allie simplicité de la ligne et force de la déclamation, sans cette émotion contenue qu'il faut découvrir sous la sobriété des moyens, sans cette respiration sensuelle dont il sait retrouver l'évidence. Souverain dans les concertos de Vivaldi, Bach, Albinoni, Cimarosa, Telemann ou Marcello, il se passionne aussi pour des œuvres beaucoup moins jouées, comme les *Concerts royaux* de Couperin, les quintettes pour piano et vents de Mozart et Beethoven, les trois *Romances* pour hautbois et piano de Schumaun ou encore l'*Introduction, thème et variations* pour hautbois et orchestre de Hummel.

Conscient de la nécessité absolue d'élargir le répertoire de son instrument, Heinz Holliger joue pour le hautbois un rôle aussi important que celui de Mstislav Rostropovitch pour le violoncelle. De très nombreux compositeurs écrivent pour lui et sa femme, la harpiste Ursula Holliger : André Jolivet (*Controversia* pour hautbois et harpe, 1968), Edison Denisov (*Romantic Music* pour hautbois, harpe et trio à cordes, 1969 ; *Double Concerto pour hautbois, flûte et orchestre*, 1970 ; *Concerto pour hautbois*, 1988), Franck Martin (*Trois Danses pour hautbois, harpe et orchestre*, 1970), Hans Werner Henze (*Doppio Concerto*, 1966), Klaus Huber (*Noctes intelligibilis lucis* pour hautbois et clavecin, 1961), György Ligeti (*Double Concerto pour flûte, hautbois et orchestre*, 1972), Isang Yun (*Double Concerto*, 1977 ; *Sonate pour hautbois et harpe*, 1979 ; *Concerto pour hautbois*, 1991), Brian Ferneyhough (*Coloration*, 1972), Witold Lutoslawski (*Double Concerto pour hautbois, harpe et orchestre*, 1980), Paul Heinz Dittrich (*Concert avec plusieurs instruments n*^{o} *3*, 1979), Toru Takemitsu (*Eucalypts 1*, 1970 ; *Eucalypts 2*, 1971 ; *Distance*, 1973), Elliott Carter (*Trilogy*, pour hautbois et harpe, 1992 ; *Oboe Quartet*, pour hautbois et cordes, 2001), mais aussi Gilbert Amy, György Kurtág, Luciano Berio, Milko Kelemen, Vinko Globokar, Niccolo Castiglioni, Krzysztof Penderecki et Karlheinz Stockhausen. Tout ce répertoire — ainsi que le concerto de Bruno Maderna qu'il inscrit souvent au programme de ses concerts —, il le défend avec un grand engagement personnel.

Étroitement associé aux activités de Paul Sacher à Bâle et à Zurich, Heinz Holliger n'en poursuit pas moins une féconde carrière de compositeur dont le départ peut être fixé au milieu des années 1950. Il écrit bien sûr pour lui et son épouse : *Sonate pour hautbois* (1956), *Sonate pour hautbois et piano* (1957), *Sonatine pour piano* (1958), *Sequenzen über Johannes,* I, *32* pour harpe (1962), *Mobile* pour hautbois et harpe (1962), *Improvisazionen* pour hautbois, harpe et douze cordes (1963), *Quintette* (1989), *Sieben Stücke* pour hautbois et harpe (1995), *Partita II* pour harpe (2004). Mais le compositeur a bien d'autres curiosités et une profonde attirance pour la musique vocale et le théâtre, comme en témoignent de nombreuses partitions : trois *Liebeslieder* pour contralto et orchestre (1960), *Erde und Himmel,* cantate pour ténor, flûte, harpe, violon, alto et violoncelle (1961), *Schwarzgewobene Trauer* pour soprano, hautbois, violoncelle et clavecin (1962), *Glühende Rätsel* pour contralto et dix instruments (1966), *Der magische Tänzer,* opéra (1967), *Siebengesang* pour ensemble vocal, récitant, hautbois solo et orchestre (1968), *Va et vient* (1978), *Pas moi* (1980), *Cinq Pièces pour orgue et bande magnétique* (1981), *Trema* pour alto seul (1981), *Alb-Chehr* pour récitant, chœur et huit instrumentistes (1991), *Scardanelli-Zyklus* pour flûte solo, chœur mixte, ensemble et bande (1975-1991), *Sonate (in)solit(air)e,* pour flûte (1996), *Blanche-Neige,* opéra (1998), *Ma'mounia,* pour percussion et petit ensemble instrumental (2002), *Fünf Lieder* pour contralto et orchestre (1992-2006), *Nicht Ichts nicht Nichts 10 Monodisticha von Angelus Silesius,* pour quatre voix a cappella (2012). Il effectue par ailleurs un ample travail de relecture du passé, à travers de nombreuses transcriptions : six pièces pour piano de Schönberg (2006), *Ardeur noire* de Debussy (2008), des ballades de Machaut (2001-2009). L'ensemble de son œuvre appartient à une esthétique postsérielle, marquée à la fois par une sensibilité boulézienne et l'ombre de Bach. La musique de Heinz Holliger ne se révèle pas moins très personnelle avec d'audacieux élans et une émotion rayonnante qui lui donnent un irrésistible pouvoir de séduction.

Heinz Holliger aurait légitimement pu se satisfaire de porter l'art de jouer du hautbois au sommet de la perfection et de faire revivre les splendeurs d'un répertoire ancien. Une ambition plus haute l'anime : être pleinement un musicien de son temps.

Pierre BRETON

HOLLY BUDDY (1936-1959)

Le chanteur et auteur-compositeur américain Buddy Holly a exercé une influence déterminante sur la musique rock.

Charles Hardin Holley (le *e* a été supprimé de son nom de famille – probablement par erreur – sur son premier contrat d'enregistrement), né le 7 septembre 1936 à Lubbock (Texas), est le cadet des quatre enfants d'une famille baptiste ; le gospel fait partie de sa vie dès son plus jeune âge. Bon élève, doté d'un charme personnel communicatif, il commence à s'intéresser sérieusement à la musique vers l'âge de douze ans et s'y consacre avec un talent naturel remarquable.

Le rythme afro-américain et le blues que Holly entend à la radio ont sur lui un impact considérable, comme sur d'innombrables adolescents blancs dans l'Amérique des années 1950, où la ségrégation raciale est très forte. Parmi les disques de rhythm and blues qui semblent avoir influencé Holly, on peut citer *Work with Me*, Annie de Hank Ballard et les Midnighters, *Bo Diddley* de Bo Diddley et *Love Is Strange* de Mickey et Sylvia. Les riffs à la guitare et les idées rythmiques de ces trois disques se retrouvent à plusieurs reprises dans son œuvre. Déjà versé dans la country music, le bluegrass et le gospel et interprète expérimenté dès l'âge de seize ans, il se passionne pour le rhythm and blues. En 1955, après avoir entendu Elvis Presley, Holly se consacre à plein temps au rock and roll. La même année, il achète une guitare électrique Fender Stratocaster et met au point le style de jeu avec des accords majeurs retentissants qui le caractérise (ce style est mis en évidence dans le solo de *Peggy Sue*). En 1956, il signe un contrat avec la division de Decca de Nashville, dans le Tennessee, mais les disques qu'il enregistre se vendent mal et sont de qualité inégale (en dépit de quelques plages remarquables, notamment son premier single, *Blue Days, Black Nights* et du classique du rock *Midnight Shift*).

En 1957, Holly et son nouveau groupe, les Crickets (Niki Sullivan à la seconde guitare et comme second chanteur, Joe B. Mauldin à la basse et le grand Jerry Allison à la batterie), commencent à travailler avec un producteur indépendant, Norman Petty, dans son studio de Clovis, au Nouveau-Mexique. C'est alors que la magie opère. Ensemble, ils réalisent une série d'enregistrements dont l'intimité émotionnelle et le sens du détail les placent en marge des autres interprètes de rock and roll des années 1950. Leur travail d'équipe fait fi des conventions et laisse libre cours à leur imagination. Contrairement à la plupart des producteurs de rock and roll indépendants de l'époque, Petty a un équipement de qualité. Il veut que ses enregistrements soient de grande classe et chers, mais il aime aussi faire des expériences. Les enregistrements des Crickets font appel à des techniques inhabituelles d'emplacement des microphones, à des effets imaginatifs de chambre d'écho et à la surimpression, procédé consistant dans les années 1950 à superposer un enregistrement sur un autre. Tout en gravant des chansons comme *Not Fade Away, Peggy Sue, Listen to Me* et *Everyday, Holly* et les Crickets campent pendant des jours dans le studio de Petty, qu'ils utilisent comme laboratoire et comme lieu de détente. Ce sont les premiers artistes de rock and roll à approcher ainsi le processus de l'enregistrement.

À la parution du premier 45-tours des Crickets, *That'll Be the Day*, en 1957, leur label, Brunswick, ne fait aucune promotion. Néanmoins, le disque a un esprit débordant et, dès la fin de l'année, il est vendu par millions d’exemplaires dans le monde entier. Holly devient une star et une idole. Toutefois, l’association de Holly et des Crickets avec Petty (qui est à la fois leur manager, leur partenaire pour l’écriture des chansons et leur éditeur, ainsi que le propriétaire de leurs enregistrements) est loin d’être bénéfique : selon presque tous les témoignages, il encaisse les chèques de droits d’auteur des Crickets et garde l’argent. En 1959, les succès discographiques vont en s’amenuisant et Holly vit à New York avec sa nouvelle femme. Brouillé avec les Crickets et sans revenus, il envisage d’attaquer Petty en justice. Il n’a guère d’autre choix que de participer à la tournée *Winter Dance Party* de 1959, dans le Midwest ; c’est au cours de cette tournée que Holly et ses co-vedettes Ritchie Valens et The Big Bopper (Jiles Perry Richardson Jr.) périssent dans un accident d’avion, près de Clear Lake, dans l’Iowa, le 3 février 1959.

Les Beatles, qui connaissaient à fond tous les enregistrements de Buddy Holly et des Crickets, ont été largement influencés par leur musique, par leur utilisation novatrice du studio d’enregistrement et le fait qu’ils ont écrit eux-mêmes la plupart de leurs chansons. Les disques de Buddy Holly, qui traduisent le sens des grands espaces de l’ouest du Texas et une irrépressible joie de vivre, restent essentiels.

Marshall H. CRENSHAW

HOLST GUSTAV (1874-1934)

De son vrai nom Gustavus Theodore von Holst, il est, avec Frederick Delius et Edward Elgar, l’une des figures dominantes de la musique anglaise de la première moitié du xx^{e} siècle. Il naît à Cheltenham le 21 septembre 1874, dans une famille d’origine suédoise ; ses parents lui donnent une formation de pianiste et d’organiste. Au Royal College of Music de Londres, où il est admis en 1895, il travaille le piano avec Herbert Sharpe et la composition avec Charles Villiers Stanford et Rockstro. Il étudie également le trombone, qu’il pratique dans divers orchestres londoniens jusqu’en 1905, date à laquelle il est nommé directeur musical à St. Paul’s Girls’ School. Deux ans plus tard, il est responsable de la musique au Morley College de Londres, où il donnera en 1911 la première exécution moderne de l’opéra de Purcell *The Fairy Queen*. Il conservera ces deux postes jusqu’à la fin de sa vie. En 1907, il compose *Somerset Rhapsody* et, en 1913, *St. Paul’s Suite*, deux œuvres puisées aux sources de la musique populaire britannique. Il trouve ainsi une voie originale qui lui permet de se situer en marge du courant impressionniste, auquel adhère Delius, et du postwagnérisme, qui trouve de nombreux adeptes en Grande-Bretagne. Il s’intéresse également à la philosophie orientale, apprend le sanskrit pour mettre en musique la poésie hindoue (*Choral Hymns from the Rig Veda*, quatre recueils, 1908-1912) et recherche dans l’œuvre de Purcell les racines d’une authentique musique anglaise.

Pendant la Première Guerre mondiale, il séjourne à Thessalonique et à Constantinople, où il participe aux activités musicales des troupes britanniques. En 1917, il compose *The Hymn of Jesus* pour chœur et orchestre d'après un évangile apocryphe écrit en grec, partition dans laquelle il se tourne largement vers le plain-chant. En 1919, il est nommé professeur de composition au Royal College of Music de Londres ; mais sa santé précaire et un accident survenu en 1923 l'empêcheront d'exercer plus longtemps.

En 1916, il a présenté cinq mouvements de sa suite pour orchestre *Les Planètes*, qui sera créée intégralement en 1920 et assurera sa notoriété. Cette partition au lyrisme direct et à l'orchestration brillante traduit les préoccupations astrologiques de Holst. Elle est devenue un des éléments de base du répertoire des orchestres britanniques, au même titre que *Daphnis et Chloé* de Ravel en France ou que les poèmes symphoniques de Richard Strauss en Allemagne. On retrouve une veine analogue dans des œuvres symphoniques postérieures comme *A Fugal Overture* (1922) ou *Egdon Heath* (1927).

Les tentatives de Holst dans le domaine lyrique ne seront pas vraiment convaincantes : *Savitri*, opéra de chambre d'après une épopée sanskrite (1908), *The Perfect Fool* (1921), dont l'ouverture et le ballet sont restés au répertoire, *At the Boar's Head*, qui reprend un épisode de *Falstaff* (1924), ou *The Tale of the Wandering Scholar* (1929-1930), remaniée en 1951 par Benjamin Britten sous le titre *The Wandering Scholar*. Quelques œuvres originales comme *A Fugal Concerto* pour flûte, hautbois et cordes (1923), le *Concerto pour deux violons et orchestre* (1929) reflètent un sens des combinaisons instrumentales inusitées et une palette sonore qui s'affine au fil des années vers un dépouillement parfois excessif. Dans *Lyric Movement* pour alto et orchestre, seul mouvement achevé d'un projet de plus vaste envergure (1933), on décèle une veine plus lyrique qui aurait pu faire de lui un compositeur très populaire. Mais c'est surtout dans le domaine de la musique chorale qu'il donne le meilleur de lui-même : *Ode to Death* pour chœur et orchestre (1919) ou *Choral Symphony* (1925) traduisent une parfaite connaissance des moyens vocaux de masse qu'il avait découverts au contact des chorales d'amateurs, alors que les douze mélodies sur des chants populaires gallois concrétisent ce renouveau des musiques traditionnelles auquel l'avait converti son ami Ralph Vaughan Williams. Il meurt à Londres le 25 mai 1934.

Parfois présenté comme un amateur de génie, méconnu de son vivant au point de voir l'essentiel de ses œuvres resté à l'état de manuscrit, Holst est avant tout l'auteur d'une partition qui a fait le tour du monde, *Les Planètes*. Il joua cependant un rôle pédagogique essentiel dans un pays alors au balbutiement de son évolution musicale et a contribué à la prise de conscience de l'existence d'une musique britannique qui a ouvert la voie à des compositeurs comme Britten et Tippett.

Alain PÂRIS

HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)

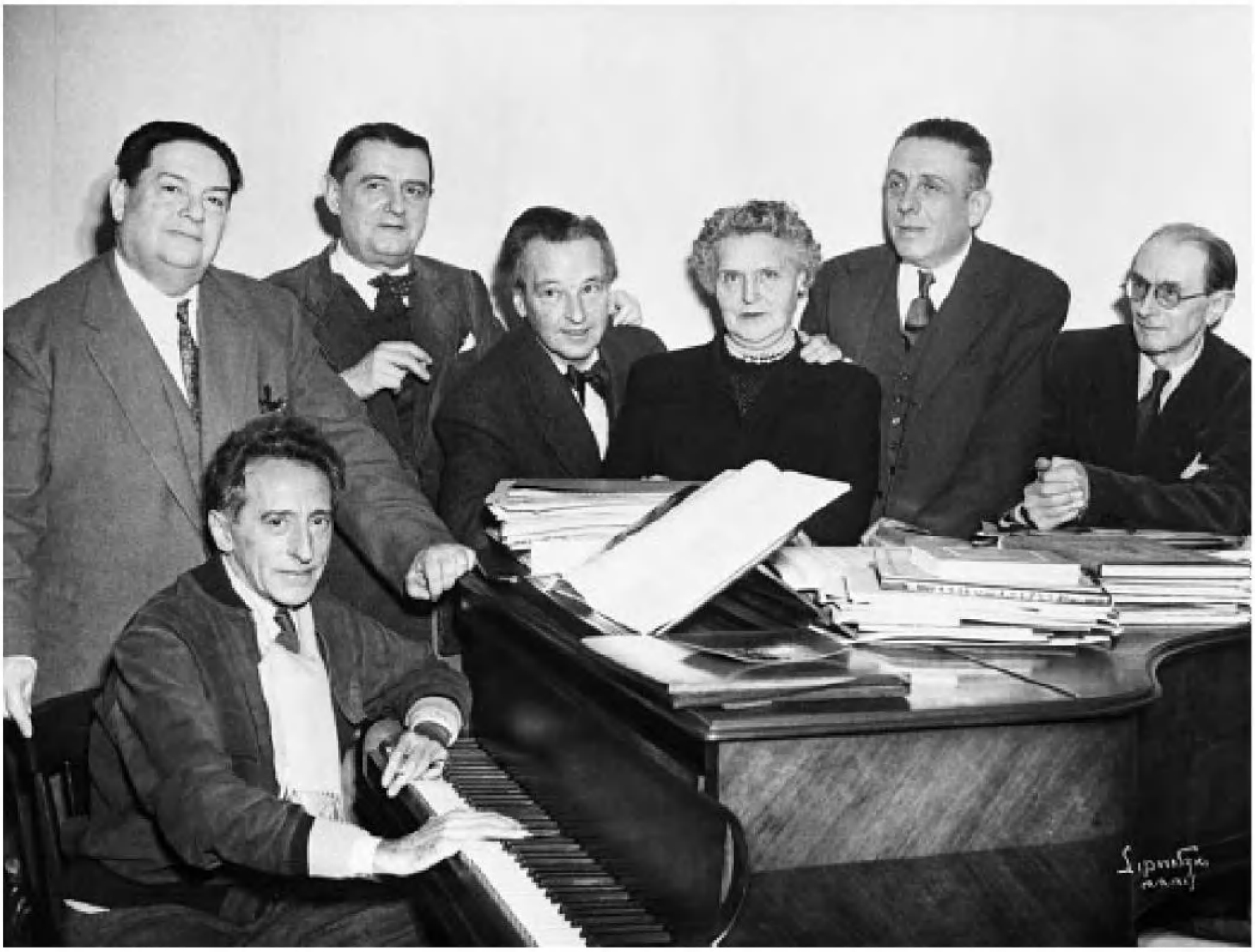
Né à Vienne, Holzbauer, qui mène à Vienne des études de droit et de théologie, s’initie à la composition grâce au célèbre *Gradus ad Parnassum* du maître de chapelle impériale Johann Joseph Fux, qui, estimant ne rien avoir à lui apprendre de plus, lui conseille d’aller se perfectionner en Italie, où il se rend en effet. On le retrouve peu de temps après maître de chapelle en Moravie, puis de nouveau à Vienne (1741). Après un second voyage en Italie et deux années à Stuttgart comme chef d’orchestre, il est appelé en 1753 à Mannheim, où, exception faite de trois nouveaux voyages en Italie, il finira ses jours après avoir refusé, en 1778, de suivre à Munich l’électeur Karl Theodor. Comme tous les compositeurs de Mannheim, il écrivit beaucoup de musique instrumentale, dont environ soixante-dix symphonies. Mais son importance est surtout liée à ses opéras, à ses oratorios et à ses messes, ce qui s’explique largement par sa formation à l’école de Fux. En 1777, Mozart entendit à Mannheim deux œuvres de Holzbauer qu’il vanta chaleureusement : une messe déjà ancienne, mais dont la sûreté d’écriture l’avait impressionné ; et surtout l’opéra *Günther von Schwarzburg*, un des premiers en langue allemande sur un livret mettant en scène des personnages tirés de l’histoire germanique. Son second opéra allemand, *La Mort de Didon* (*Der Tod der Dido*), fut donné à Mannheim en 1779. Les autres sont en langue italienne, y compris son dernier, *Tancredi* (1783). Pour une exécution aux Concerts spirituels à Paris en 1778, Mozart ajouta à un *Miserere* de Holzbauer huit numéros malheureusement perdus.

Marc VIGNAL

HONEGGER ARTHUR (1892-1955)

Introduction

Avec Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, Arthur Honegger fait partie, en 1920, du groupe des Six, c’est-à-dire de la révolution musicale parisienne d’après la Première Guerre mondiale.



Le groupe des Six. *Les compositeurs du groupe des Six, en compagnie de Jean Cocteau au piano. De gauche à droite : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc et Louis Durey.*

Copyrighted material

Avec le *Roi David*, en 1921, il la transcende et se hisse, en pleine gloire, au classicisme intemporel. Depuis cet oratorio, et jusqu'à la fin de sa vie, il compose selon son génie, sans se soucier des écoles et des modes. Après sa mort, alors que les novateurs du jour relèguent son œuvre, le public lui fait fête et elle se dresse comme celle d'une des grandes personnalités du xx^e^ siècle de la musique.

• Un Suisse parisien

Né au Havre, de parents suisses, Arthur Honegger a gardé son passeport suisse toute sa vie, et c'était là pour lui plus qu'une commodité, l'expression d'une vérité qu'il ressentait profondément, celle d'une appartenance ancestrale à cette communauté suisse alémanique, branche essentielle du germanisme, qui a produit des écrivains comme Gottfried Keller et Conrad Ferdinand Meyer, et dont lui-même allait être un des protagonistes musicaux les plus puissants du xx^e^ siècle. Mais Arthur Honegger a noué, encore enfant, des liens capitaux avec son pays comme élève du conservatoire de Zurich, en faisant aussi sa vie durant des séjours périodiques en Suisse, où certaines de ses œuvres les plus importantes ont été créées. En même temps, depuis son adolescence, lorsqu'il était l'élève de Lucien Capet, d'André Gédalge, de Charles Marie Widor et de Vincent d'Indy au Conservatoire national de Paris, et jusqu'à sa mort tragique et prématurée, à l'âge de soixante-trois ans, à son domicile parisien, il est resté un enfant du pavé de Paris le plus caractéristique, celui du Montmartre de la place Clichy, dont il pouvait contempler l'animation diurne et nocturne de ses fenêtres. De ce Paris, rien ne l'aurait séparé, et tout l'y attachait, ses amitiés, ses affections, ses grandes amours, sa gloire et le rôle qu'il y joua, essentiellement dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres. Lorsque au cours d'une tournée américaine, en 1947, son cœur faillit brusquement s’arrêter et que, miraculeusement sauvé, il put regagner l’Europe, c’est à Paris qu’il revint, pour y vivre encore huit ans d’une vie physiquement diminuée, et y composer avant de s’éteindre ses derniers chefs-d’œuvre qui portent tous l’empreinte de la mort prochaine et sont, comme sa *Cinquième Symphonie*, déjà autant de Requiems.

Tout au long de sa vie et de sa musique se manifesta la double appartenance nationale et sentimentale d’Arthur Honegger. Ami et camarade de Conservatoire de Darius Milhaud, lié avec Francis Poulenc, il se trouva faisant partie de ce groupe d’amis si disparate qu’Henri Collet baptisa « groupe des Six » et qui fut « animé » par Jean Cocteau. Mais ce dernier plaidait pour le jazz nouvellement importé et pour la musique de cirque, et voulait faire d’Erik Satie le père spirituel du groupe. Aussi, très vite, Honegger s’en détacha-t-il avec une certaine violence, et il alla composer en Suisse, sous l’aile protectrice du mécène de Winterthur, Werner Reinhart, son *Roi David*, créé en 1921 au théâtre du Jorat, à Mézières, en Suisse romande, sur un texte français du poète René Morax son compatriote. De cette œuvre bâtarde, tenant du théâtre et de l’oratorio, mais géniale par sa musique grande et simple et généreusement inspirée, il sut extraire cet « oratorio avec récitant » qui, créé deux ans plus tard à la salle Gaveau, à Paris, fit passer un souffle d’air pur sur les faibles productions d’une certaine musique française d’après 1918, encouragea Milhaud, Poulenc et même Auric dans leurs propres aspirations secrètes. Honegger devint presque du jour au lendemain le musicien le plus célèbre d’Europe aux côtés d’Igor Stravinski.

• Une dualité créatrice

Sa dualité fondamentale agissant, la célébrité lui vint en fait de deux œuvres complètement différentes : *Le Roi David* où Honegger réalisait pour la première fois son idéal d'une musique à la fois populaire et savante, dans la coulée de Bach, et puis, le premier de ses *Trois Mouvements symphoniques, Pacific 231* (1923) dont la structure, entièrement issue d'une unique cellule initiale, et l'écriture harmonique, fortement bardée de frottements polytonaux, voire atonaux, jetaient leurs phares loin dans l'avenir, et jusqu'aux jours où, après 1945, Honegger devait, comme un grand frère, encourager les premiers pas de Pierre Boulez et par là même de toute la jeune musique française.

Cette dualité se maintient durant l'entre-deux-guerres : dans les opéras *Judith* (1926) et *Antigone* (1927), le premier d'écriture violente et barbare, tributaire de l'expressionnisme allemand, l'autre sévère et dépouillé, mais montrant une fois de plus le chemin du futur, œuvre préférée de l'auteur. De même *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935), qui sous sa forme d'oratorio scénique relança la renommée du musicien après la guerre, et *La Danse des morts* (1940), tous deux inspirés de Claudel ; le premier, une fois encore « savant et populaire », le second au lyrisme entrecoupé de virulence sonore et harmonique. Enfin, dernier exemple de ce dualisme, d'un côté la *Deuxième Symphonie* (1941) et la *Troisième* (1945-1946), de l'autre la *Quatrième* (1946) laissent l'impression de deux compositeurs différents. La *Deuxième*, pour cordes avec trompette *ad libitum* pour seize mesures à la fin, a été composée pour Paul Sacher à Bâle, en pleine tragédie de la guerre, et elle en reflète, dans un style expressionniste, tout le caractère implacable ; la *Troisième*, intitulée *Liturgique*, également inspirée par la guerre, immense prière de la créature au Dieu tour à tour vengeur et miséricordieux, participe d'un même style et d'une même écriture. La *Quatrième*, au contraire, *Deliciae Basilienses*, composée pour Sacher et sa ville de

Bâle, est un souffle de paix, de charme, d'harmonie et de suavité qui vient, cette fois, d'un Paris point tellement éloigné de celui d'un Francis Poulenc. Et c'est tout de suite après qu'intervient la longue coupure de la maladie avec la menace permanente de la mort. La voie est ouverte au dépouillement, à la concentration définitive, à un retour à la simplicité d'écriture du *Roi David*, mais, cette fois, dans la nuit de l'accablement. Le cri vers Dieu vient encore de Bach, mais d'un Bach sans espoir, et l'écriture dans la *Cinquième Symphonie* (1950) se fait humble, claire, dans la tradition du meilleur Couperin, jusqu'à ces fins pianissimo des trois mouvements sur trois *ré* graves et assourdis de la timbale et des contrebasses, d'où, simplement, le titre *Di tre re*.

Après la mort de Honegger, sa voix devait assez brutalement retourner au silence presque complet, et c'est avec dédain que les jeunes générations considéraient son œuvre. De quoi ne fut-il accusé ! On lui en voulait de ne jamais avoir voulu être un « révolutionnaire », et, la veille de sa mort, certaines de ses déclarations très pessimistes sur l'avenir, ou plutôt sur le non-avenir de la musique, ne devaient, certes, pas arranger les choses. Le temps fera oublier certaines pages où, trop volontairement, Honegger tournait le dos à l'évolution nécessaire, qu'il avait pourtant laissé prévoir lui-même avec son *Antigone* (1927) ; le temps fera aussi renaître les autres, celles où cet artiste très humain laissait parler, tour à tour, les « deux âmes » que, tel Faust, il portait en lui.

Antoine GOLÉA

Bibliographie

J. Bruyr, *Honegger et son œuvre*, Corrêa, Paris, 1947
J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918, rééd. Stock, Paris, 1979

M. DELANNOY, *Honegger*, Pierre Horay, Paris, 1953, nouv. éd. augm. du catalogue des œuvres par G. K. Spratt, Slatkine, Paris-Genève, 1986
R. DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres*, éd. du Milieu du monde, Genève, 1946
J. FESCHOTTE, *Honegger*, Seghers, Paris, 1966
A. GOLÉA, *Esthétique de la musique contemporaine*, P.U.F., Paris, 1954
H. HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Fayard-S.A.C.E.M., Paris, 1992 ; « Arthur Honegger : l'homme des contrastes », in *Diapason-Harmonie*, nº 383, pp. 38-46, 1992 ; *Arthur Honegger*, Slatkine, Genève, 1995
A. HONEGGER, *Incantation aux fossiles*, éd. d'Ouchy, Lausanne, 1949 ; *Je suis compositeur*, éd. du Conquistador, Paris, 1951 ; *Écrits*, réunis et présentés par H. Calmel, Slatkine, 1992
M. LANDOWSKI, *Honegger*, Seuil, Paris, 1957, rééd. 1978
J. MAILLARD & J. NAHOUM, *Les Symphonies d'Arthur Honegger*, A. Leduc, Paris, 1974
J. MATTER, *Honegger ou la Quête de joie*, Foetisch, Lausanne, 1957
P. MEYLAN, *Honegger*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1982
D. MILHAUD, *Notes sans musique*, Julliard, Paris, 1949
ROLAND-MANUEL, *Honegger*, Paris, 1925
W. SCHUH, *Schweizer Musik in der Gegenwart*, Atlantis, Zurich, 1948 ; *Von neuer Musik*, *ibid.*, 1955
G. K. SPRATT, *The Music of Arthur Honegger*, Cork Univ. Press, Cork, 1987
H. H. STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1951 (*Musique nouvelle*, Buchet-Chastel, Paris, 1956)
W. TAPPOLET, *Honegger*, À la Baconnière, Neuchâtel, 2e éd. 1957
J. TCHAMKERTEN, *Arthur Honegger, ou l'Inquiétude de l'espérance*, éd. Papillon, Drize, 2005

HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

Le chanteur, harmoniciste et guitariste américain John Lee Hooker, dont tant de superstars du rock se réclament, fut avant tout un des grands maîtres du blues de l'après-guerre. Hooker restera aussi comme le bluesman qui a enregistré le plus de disques durant une exceptionnelle carrière de plus de soixante ans !

Né un 22 août (sans doute 1917) près de Clarksdale (Mississippi), au cœur de la région dite du Delta, John Lee Hooker est élevé et initié au blues par son beau-père, Willie Moore, un bluesman qui lui donnera ce jeu de guitare économique mais vibrant où même les silences sont expressifs. À l'adolescence, Hooker quitte le domicile familial et parcourt le Delta jusqu'à Memphis. Il vit de menus jobs saisonniers et de sa guitare. Plusieurs de ses rencontres – celles des bluesmen Tommy McClennan et Tony Hollins, notamment – auront un grand impact sur son répertoire. En 1937, Hooker fuit le Sud misérable pour s'installer à Cincinnati ; en 1943, il s'établit à Detroit, ville florissante du fait de la forte demande de l'industrie de guerre.

John Lee Hooker s'impose rapidement comme un des principaux bluesmen des cabarets du quartier noir de la ville. Vif et tout en muscles, showman fort sexy, Hooker est aussi un bluesman innovant et original, un des premiers à utiliser de façon très personnelle la guitare électrique. En 1948, il enregistre ses premiers disques : *Boogie Chillen'* dépasse très vite les juke-boxes de Detroit pour atteindre les sommets des hit-parades de rhythm and blues de tous les États-Unis ! Le style lancinant, surélectrifié de Hooker, ce mélange de puissance implacable et de fougue maîtrisée, ce son aux intonations rurales mais à la conception très moderne rencontrent les faveurs de toute une catégorie de jeunes Noirs qui durant la guerre ont quitté le Sud pour les ghettos urbains.

Entre 1948 et 1954, Hooker enregistre à Detroit un nombre impressionnant de titres pour de multiples labels locaux avec de nombreux succès commerciaux nationaux : *Hobo Blues, Wednesday Evening Blues, I'm In The Mood...* Tous ces titres sont euregistrés par Hooker en soliste avec sa guitare suramplifiée ou en compagnie d'un seul guitariste, comme Eddie Kirkland. Mais, à partir de 1953, ce style de blues minimaliste cesse d'être à la mode.

Avec une clairvoyance et le sens de l'opportunité qui caractérisera toute sa carrière, John Lee Hooker va comprendre et suivre les goûts du public. De bluesman soliste, il se transforme en vedette d'un des meilleurs orchestres de Chicago blues, emmené par le guitariste Eddie Taylor. C'est dans ce style qu'il enregistre à partir de 1955 pour le label Vee-Jay et obtient de nouveaux succès commerciaux.

À partir des années 1960, Hooker saura de la même façon comprendre toutes les évolutions du blues, saisir chacune d'elles et s'imposer partout. Devenu une figure incontournable du mouvement folk contestataire venu des campus universitaires et dont le public est uniquement jeune, nordiste et blanc, il débranche sa guitare électrique pour enregistrer une série d'albums acoustiques destinés à ce public et participe aux plus grands festivals folk, comme celui de Newport.

Ensuite, le Vieux Continent s'ouvrant au blues grâce à des groupes britanniques comme les Rolling Stones, Hooker se faufile en 1962 dans la toute première tournée européenne de l'American Folk Blues Festival et réussit à triompher aussi dans les ventes de disques en Europe grâce à *Shake It Baby*, enregistré pour la circonstance.

Enfin, John Lee Hooker est aussi capable de s'associer à la vague déferlante du blues-rock californien de la fin des années 1960 sur fond de mouvement hippy. S'installant à San Francisco, il s'insère dans la scène locale du blues-rock naissant. En 1970, il enregistre avec le groupe californien Canned Heat *Hooker 'n' Heat*, album au succès colossal qui fait de lui une institution, une figure patriarcale du rock que son blues souvent empreint d'une dureté implacable et d'un son saturé semblait annoncer.

Malgré tout, les années 1980 sont difficiles et John Lee Hooker semble envisager sans amertume une retraite bien méritée. Mais, à la fin de la décennie, un nouveau vent favorable au blues paraissant se lever, son guitariste Roy Rogers produit *The Healer* (1989), un album dans lequel Hooker trône en leader, entouré d'un aréopage de rockers emmenés par Carlos Santana... Contre toute attente, ce CD devient disque d'or et rencontre un énorme succès dans le monde entier. Surpris lui-même de cette consécration tardive de patriarche-vedette international, John Lee Hooker savoure la situation. Il enregistre encore quelques albums, toujours des rencontres avec de grands noms du blues (B. B. King, Robert Cray) ou du rock (Ry Cooder, Van Morrisson, Keith Richards), voire du jazz (Miles Davis). Chacun de ces disques connaît un grand succès commercial. À chaque fois, ainsi, John Lee Hooker conquiert un nouveau public à qui il donne une leçon de blues telle qu'elle est pratiquée par un bluesman.

Mais le temps passe et avec lui vient l'âge, bientôt la maladie et l'infirmité... Après 1995, John Lee Hooker ne peut plus vraiment se déplacer ; plusieurs tentatives de tournées à guichets fermés sont annulées au dernier moment et les projets de nouvel album tournent court.

Le 21 juin 2001, John Lee Hooker meurt dans son sommeil à Los Altos (Californie), laissant une œuvre enregistrée considérable, pleine de chefs-d'œuvre qui continueront longtemps d'influencer les nouvelles générations de musiciens.

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

G. HERZHAFT, *John Lee Hooker*, éditions du Limon, Valence, 1991 ; *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997
S. KOECHLIN, *John Lee Hooker*, coll. Librio musique, J'ai lu, Paris, 2001
C. S. MURRAY, *Boogie Man. The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, St. Martin's Press, New York, 2000.

HOPKINS LIGHTNIN’ (1911 ou 1912-1982)

Originaire d’une région fertile du nord de Houston, « Lightnin’ » Hopkins, « Poor Lightnin’ », comme il aimait à s’appeler lui-même à la troisième personne, a été un grand innovateur du Texas blues, un explorateur de la guitare électrique, un compositeur puissant, un magnifique bluesman d’une étonnante créativité. Bluesman-type par bien des aspects, Lightnin’ Hopkins diffère cependant de la plupart de ses pairs par son caractère casanier : il se sentait surtout à l’aise dans son quartier de Houston.

Sam Hopkins, né à Centerville (Texas), peut-être le 15 mars 1912 (ou en 1911 ?), est le cinquième et dernier enfant d’une famille brisée par la mort violente du père, Abe. Ses frères, John Henry et Joel, out une forte réputation locale de bluesmen et initieut Sam à la musique, lui faisant rencontrer Blind Lemon Jefferson, avec qui Joel joue régulièrement. Mais c’est surtout avec un de ses cousins, le légendaire Alger « Texas » Alexander (1900-1954), que Sam Hopkins fera son apprentissage musical le plus complet. Dans les années 1930 et 1940, Alexander prend Hopkins avec lui et façonne vraiment le style du jeune homme. Le chant tendu et passiouné ainsi que certains des blues les plus célèbres que Hopkins enregistrera viennent en droite ligne d’Alexander. Et son jeu de guitare si caractéristique (basses appuyées prolongées par un florilège d’arpèges) est modelé sur celui qui a été utilisé par Lonnie Johnson dans les disques qu’il a gravés avec Texas Alexander.

En 1946, Hopkins fait ses débuts sur disque en compagnie du pianiste Willie « Thunder » (« Le Tonnerre ») Smith, ce qui donne l'idée à la productrice Lola Aune Cullum de changer Sam en « Lightnin' » (« Éclair »), un sobriquet qui lui restera. Entre 1946 et 1953, Lightnin' Hopkins enregistre 200 titres pour de nombreux labels. Il accumule les succès régionaux avec des pièces comme *Katie Mae, Short Haired Woman, Big Mama Jump, Tim Moore's Farm* grâce à une voix grasseyante chargée d'émotion, à une guitare parcimonieuse mais très expressive qui sait faire parler les silences ainsi que, surtout pour le public noir, au formidable humour de textes à double sens, pleins de rouerie, d'autodérision et terriblement corrosifs. Malheureusement, le caractère fantasque de Hopkins l'empêche de s'imposer comme une superstar du blues : contrats non honorés, dates d'enregistrements oubliées finissent par peser lourd. À partir de 1954, le bluesman ne survit plus que difficilement, en jouant dans de petits bars de Houston.

En 1959, lorsque l'ethnomusicologue Sam Charters retrouve Hopkins après une traque longue et minutieuse, Lightnin' habite dans un meublé miteux et a mis sa guitare au clou pour se payer ses packs de bière. En quatre heures, Charters fait enregistrer à Lightnin' Hopkins l'album *Penitentiary Blues*, qui paraît chez Folkways Records et obtient un succès notable dans les cercles folk qui sont alors en plein développement. La carrière de Hopkins est relancée, mais cette fois, et de façon complètement inattendue, face à un public majoritairement blanc, nordiste et jeune ! Hopkins ne manque pas de saisir l'occasion. Il va être présent partout : sur les campus des universités, les scènes folk et jusqu'aux festivals de Newport et dans la tournée européenne de l'American Folk Blues Festival eu 1964.

Lightnin’ va à nouveau enregistrer quantité d’albums pour autant de labels, obtenant même un étonnant succès avec le 45-tours *Mojo Hand*, qui pénètre dans le Top 40 de rhythm and blues. De cette production abondante, il faut extraire les enregistrements effectués pour les producteurs Mack McCormick et Chris Strachwitz, qui passent des semaines entières auprès de Lightnin’, apprennent à le connaître sous toutes ses facettes et savent ainsi obtenir du bluesman d’extraordinaires performances, immortalisées sur de superbes albums pour les labels Bluesville et Arhoolie. Mais Lightnin’ se lasse de ce public blanc qu’il trouve trop froid et trop réservé à son goût. Il cherche alors à enregistrer de nouveau pour des labels sudistes à destination du public noir. Le producteur Stan Lewis accède à cette demande et édite à la fin des années 1960 des 45-tours qui se révèlent extrêmement populaires dans le Sud. En 1970, en rentrant d’un concert, Lightnin’ s’endort au volant de sa voiture et manque laisser sa vie dans l’accident. Dès lors, il ne se produira plus que de façon sporadique.

En 1981, le maire de Houston en personne lui remet les clés de la ville au cours d’une cérémonie relatée par tous les journaux de la grande cité texane ; c’est l’occasion pour la plupart des habitants de Houston d’entendre parler pour la première fois d’un de leurs compatriotes les plus célèbres dans le monde entier, de Paris à Tōkyō, de Moscou à Sydney. Mais Hopkins est déjà atteint d’un cancer qui finit par l’emporter le 30 janvier 1982, à Houston.

Un coffret de deux CD – *Lightnin’ Hopkins, 1946-1952* (Frémeaux & Associés FA 271) – retrace la première période de ce grand bluesman. Un coffret de sept CD – *Lightnin’ Hopkins. The Complete Prestige / Bluesville Recordings* (Prestige 4406) – présente l’intégrale des enregistrements réalisés pour Bluesville dans les années 1960.

HORN SHIRLEY (1934-2005)

Il aura fallu la ténacité de plusieurs géants du jazz pour que soit – tardivement – reconnu son talent et qu'une place de choix lui soit concédée parmi l'élite des interprètes américains : Shirley Horn est l'une des très rares chanteuses à avoir su recueillir l'héritage de Billie Holiday et, par la rigueur de son style, à s'en montrer digne.

Shirley Valerie Horn naît à Washington (D.C.) le 1er mai 1934, dans une famille noire de la classe moyenne. Elle joue du piano dès l'âge de quatre ans, prend ses premières leçons à cinq ans, poursuit ses études musicales (piano et composition) à la Howard University de Washington (1946-1950). Admise à la Juilliard School of Music, elle ne peut malheureusement y entrer, sa famille n'ayant pas les moyens d'assumer les frais de scolarité du prestigieux établissement new-yorkais. Dès 1954, elle anime un trio où elle chante tout en s'accompagnant au piano ; ses modèles sont Erroll Garner, Oscar Peterson et Ahmad Jamal. Elle dirige dans sa ville natale un club à l'enseigne de The Place Where Louie Dwells et commence à se faire localement un nom dans le monde musical. Jimmy Jones, John Lewis, Quincy Jones et, surtout, Miles Davis lui portent, dès cette époque, le plus vif intérêt. Elle grave en 1960 son premier album, *Embers and Ashes,* ce qui incite Miles Davis à l'imposer, à la fin de cette même année, en première partie de ses concerts au Village Vanguard de New York ; le trompettiste l'introduit chez Mercury, où elle côtoie notamment le pianiste Hank Jones et le guitariste Kenny Burrell ; elle enregistre en 1963 deux albums produits par Quincy Jones, *Loads of Love* et *Shirley Horn with Horns.*

Malgré d'aussi remarquables débuts, Shirley Horn abandonne pratiquement sa carrière au milieu des années 1960 – elle ne se produira sporadiquement qu'à Washington et à Baltimore – pour se consacrer entièrement à sa famille. En 1978, la firme phonographique danoise SteepleChase lui propose, à l'instigation du batteur Billy Hart, un de ses fidèles accompagnateurs depuis ses débuts, d'enregistrer avec ce dernier et le contrebassiste Buster Williams : l'album qui en résulte, *A Lazy Afternoon*, demeure célèbre. Elle fait de tardifs mais triomphants débuts européens en 1981, au North Sea Jazz Festival de La Haye. Elle retrouve alors le chemin des salles de concerts et, pour la compagnie Verve, celui des studios, avec de nouveaux partenaires : Buck Hill, Wynton Marsalis et Branford Marsalis, Joe Henderson, Toots Thielemans, Miles Davis, qui va jusqu'à accepter le rôle de sideman dans l'album *You Won't Forget Me* (1990) ; Shirley Horn lui rendra hommage en 1997 avec l'album *I Remember Miles*. Shirley Horn a longtemps travaillé au sein d'un trio qui comprenait Charles Ables à la guitare électrique basse et Steve Williams à la batterie. Souffrant de diabète, elle doit en 2001 subir l'amputation du pied droit, mais elle continuera à se produire, en chaise roulante, jusqu'au début de l'année 2005. Shirley Horn meurt à Washington le 20 octobre 2005.

Au carrefour de la comédie musicale de Broadway, du chant religieux afro-américain et du blues, le répertoire de Shirley Horn accueille tout autant le jazz et les standards de la chanson américaine que les succès de Ray Charles. La voix séduit d'emblée par une émission souvent feutrée qui évoque irrésistiblement la sourdine de Miles Davis et, plus encore peut-être, de Chet Baker. Avec la maîtrise souveraine d'un timbre tour à tour rauque ou velouté et le contrôle absolu d'un souffle inépuisable, elle ose le « parler » et le silence avec le même raffinement et la même évidence. Les interventions de la pianiste, discrètes, denses mais toujours d’une pertinence rare, révèlent un savoir harmonique et un sens des couleurs qui renvoient à la fois à Bill Evans et Ahmad Jamal. Incomparable dans les ballades, Shirley Horn pare le texte d’une palette infinie de nuances. Le détachement apparent d’un chant qui semble planer dans un clair-obscur crépusculaire cache une plainte retenue, que le refus de tout épanchement sentimental rend plus déchirante encore. Sous une ligne vocale épurée de tout effet gratuit, simple jusqu’à l’immobilité, bat un rythme souple, implicite et fondamental. Celui d’un cœur.

Pierre BRETON

HORNBOSTEL ERICH MORITZ VON (1877-1935)

Le musicologue et ethnologue autrichien Erich Moritz von Hornbostel, né le 25 février 1877 à Vienne, grandit dans un foyer où la musique règne en maître et y étudie le piano, l'harmonie et le contrepoint. Même si, au sortir de l'école, il est considéré comme un musicien et un compositeur de talent, il s'oriente vers les sciences naturelles et la philosophie, qu'il étudie à l'université d'Heidelberg, de 1895 à 1899. Après y avoir obtenu son doctorat en chimie en 1900, il s'installe à Berlin où, sous l'influence de Carl Stumpf, il applique la psychologie expérimentale, et en particulier la psychologie du son, à ses études musicales. Il devient l'assistant de Stumpf à l'Institut psychologique de Vienne ; en 1906, lorsque les archives de l'institut sont versées au nouveau Phonogramm-Archiv de Berlin, il en devient le premier directeur, poste qu'il occupe jusqu'à sa destitution par le régime nazi, en 1933 (sa mère, la chanteuse Helene Magnus, était juive).

Hornbostel quitte l'Allemagne et s'installe d'abord en Suisse, puis aux États-Unis et finalement en Angleterre. De 1922 à sa mort, le 28 novembre 1935 à Cambridge, il coéditera, avec Stumpf, les *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* (« Anthologies de musicologie comparée »).

Hornbostel est spécialiste des musiques asiatiques, africaines, et plus généralement des musiques non européennes. En coopération avec Stumpf et Otto Abraham, il conçoit un système appliquant les concepts de l'acoustique, de la psychologie et de la physiologie à l’étude de cultures musicales non européennes, dans une démarche qui confère ses lettres de noblesse à la musicologie comparée. Il publie avec Abraham une série d’essais sur les musiques non européennes (notamment japonaises, turques et indiennes) et met au point une méthode de transcription des enregistrements. En 1904, tous deux proposent une théorie de la musicologie comparée calquée dans ses grandes lignes sur les principes de la linguistique comparée. Hornbostel démontrera également l’importance de disposer de données musicologiques observables et mesurables en recherche ethnologique.

Parmi ses contributions les plus précieuses à l’ethnomusicologie, citons ses études sur la psychologie de la perception musicale, sur les relations entre une culture et son système musical et sa classification novatrice des instruments de musique, établie avec Curt Sachs en 1914 (*Systematik der Musikinstrumente : ein Versuch*).

E.U.

HORNE LENA (1917-2010)

La chanteuse, danseuse et comédienne américaine Lena Mary Calhoun Horne naît le 30 juin 1917 à Brooklyn (New York). En 1933, elle abandonne ses études et intègre la troupe de danseuses du Cotton Club, le célèbre night-club de Harlem. Elle se produit aux côtés de meneurs de revue comme Cab Calloway, avant de s'y voir confier la vedette dans ses propres spectacles. En 1935, elle entre comme vocaliste dans l'orchestre de Noble Sissle, sous le nom d'Helena Horne. Sa notoriété s'établit : au début des années 1940, elle est chanteuse dans le grand orchestre de Charlie Barnet. Lena Horne est alors découverte par le producteur John Hammond et se produit bientôt en solo au Carnegie Hall de New York.

En 1942, elle s'installe à Los Angeles ; sa beauté et sa voix lui ouvrent les portes de Hollywood, et elle apparaîtra dans de nombreux films, parmi lesquels *Cabin in the Sky* de Vincente Minnelli (1943, *Un petit coin aux cieux*), *Meet me in Las Vegas* de Roy Rowland (1956, *Viva Las Vegas !*) et *The Wiz* de Sidney Lumet (1978). Elle tient le rôle principal – Selina Rogers – dans *Stormy Weather* de Andrew L. Stone (1943, *Symphonie magique*), dont la chanson-titre va devenir son interprétation emblématique. Dotée d'une présence scénique remarquable, Lena Horne est l'une des chanteuses les plus populaires de son temps. Son album live *Lena Horne at the Waldorf Astoria* (1957) se maintiendra très longtemps en tête des ventes aux États-Unis et sa première prestation comme vedette à Broadway – dans la comédie musicale *Jamaica* (1957) – sera récompensée en 1958 par un Tony Award de la meilleure actrice dans un musical.

Lena Horne s’est largement engagée aux côtés d’organisations de défense des droits civiques, ce qui lui vaudra d’être inquiétée par la Commission des activités antiaméricaines du sénateur McCarthy. Dans sa carrière de comédienne, elle refusera les rôIes enfermant la femme afro-américaine dans des clichés. Elle sera mariée en secondes noces à l’arrangeur et chef d’orchestre Lennie Hayton de 1947 à la mort de celui-ci, en 1971 (ils se sépareront cependant au début des années 1960). En 1984, le Kennedy Center for the Performing Arts Iui rend hommage en lui décernant sa plus haute distinction. Lena Horne meurt à New York le 9 mai 2010.

E.U.

HORNE MARILYN (1929-)

Marilyn Horne, le plus éminent des contraltos rossiniens du xx^{e} siècle, est née soprano et américaine : paradoxe d’une carrière qui les multiplie à l’envi. Faisant alterner, par exemple, Carmen Jones, dans le film d’Otto Preminger, où elle double Dorothy Dandridge, avec Jocaste d’*Œdipus Rex* de Stravinski, la Giulietta des *Contes d’Hoffmann* avec la Marie de *Wozzeck*. La rencontre décisive avec Rossini a lieu en 1969 à la Scala de Milan, avec le *Siège de Corinthe* (Néocles), que suivront d’anthologiques Isabella de *L’Italienne à Alger*, les rôles-titres de *La Cenerentola* et de *Tancredi* ou Rosina du *Barbier*, la technicienne hors pair mariant le *buffo* et le *serio*, les emplois travestis et les *prime donne*, avec une maestria confondante. Maestria qui se déploiera dans l’opéra baroque, plus particulièrement avec Vivaldi et Haendel, où trilles, sons filés, *coloratura di forza* et variations transcendantes atteindront avec la chanteuse une insolente perfection. Interprétant aussi bien les chants de salon américains que le lied straussien, la Zerlina de *Don Giovanni* et le Sesto de *La Clémence de Titus* que la Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, cette immense artiste ne peut qu’inviter aux superlatifs. Marilyn Bernice Horne est née à Bradford, en Pennsylvanie, le 16 janvier 1929.

Jean CABOURG

HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)

Introduction

Figure de légende qui a marqué l'interprétation pianistique au xx^{e} siècle, Vladimir Horowitz, considéré par certains comme le Liszt de notre temps, occupait une place incontournable dans le monde du piano. Virtuose exceptionnel, musicien déroutant, personnalité énigmatique, il a mené une carrière à éclipses sans former le moindre disciple, bien que de nombreux pianistes qui ont occasionnellement travaillé avec lui (Byron Janis, Gary Graffman...) se soient réclamés de son influence. Sa consœur Clara Haskil disait de lui : « C'est le diable en musique. »

• Piano solo

De son vrai nom Gorovitz (translittération malencontreuse de la lettre H qui se prononce G en russe, il conservera ce patronyme jusqu'en 1926), il naît officiellement à Berditchev, en Ukraine, le 1er octobre (18 septembre, ancien style) 1904. Mais il a toujours entouré de mystère son année de naissance exacte et aurait avoué être, en réalité, venu au monde un an plus tôt, ce qui semble désormais probable. Son père est ingénieur électricien, sa mère pianiste amateur. Il commence à étudier le piano à l'âge de six ans au conservatoire de Kiev, ville où s'est fixée sa famille : il y est l'élève de Vladimir Puchalski, disciple du grand pédagogue Theodor Leschetizky, de Sergueï Tarnovski et de Felix Blumenfeld, qui le forme dans la tradition d’Anton Rubinstein. À onze ans, il est auditionné par Scriabine, ami de son oncle, qui lui prédit un grand avenir. En 1918, l’entreprise que dirige son père est réquisitionnée. Pour faire vivre sa famille désormais sans ressources, il renonce à ses ambitions de compositeur et se consacre au piano. Il obtient son diplôme en 1920 avec le *Troisième Concerto* de Rachmaninov et commence aussitôt une carrière fulgurante dans l’ensemble de l’Union soviétique (1922-1925) : au cours de la saison 1924-1925, il donne plus de soixante-dix concerts, seul ou avec le violoniste Nathan Milstein. Avec celui-ci, à l’automne de 1925, il part à l’étranger à la demande de Trotski, afin, comme l’explique Milstein, de « montrer au reste du monde que les Soviets étaient autre chose que des matérialistes bornés ». Arrivé en Allemagne, il décide de ne pas rentrer en U.R.S.S. Un premier concert à Berlin puis, en 1926, une série de récitals à Paris, à Londres et à Rome assurent aussitôt sa notoriété. Ses débuts à New York, le 12 janvier 1928, sous la direction de Thomas Beecham, le consacrent comme l’un des plus grands pianistes de son temps, à l’égal de ses aînés Sergueï Rachaminov, Josef Lhévinne ou Josef Hofmann.

Il se fixe à Paris, où il réside entre ses tournées jusqu’en 1934, et prend quelques cours avec Alfred Cortot. Il enregistre ses premiers disques, notamment une fabuleuse interprétation de la *Sonate en si mineur* de Liszt, gravée en 1932, qui reste aujourd’hui encore une version de référence.

Les plus grands chefs font appel à lui : Willem Mengelberg (1930), Arturo Toscanini (1932), dont il épouse la fille Wanda, en 1933, à Milan – « Elle a fait de moi un homme, son père a fait de moi un musicien », aimait-il à dire.

Deux ans plus tard, usé par une vie trépidante, il interrompt sa carrière une première fois. Atteint de dépression, il est en outre plusieurs fois hospitalisé, notamment pour une appendicite et une phlébite. Il se retire alors en Suisse où il se lie d'amitié avec un compositeur qu'il admire depuis toujours et dont il se fera constamment le champion : Sergueï Rachmaninov. Il trouve un solide soutien moral auprès de ce dernier, qui avouera : « Il m'a fallu attendre le jour où j'ai rencontré Vladimir Horowitz pour découvrir toute l'étendue des ressources du piano. » Il remonte sur scène en 1938 et se fixe à New York quelques mois plus tard (1939). Les années qui suivent sont une succession de périodes de grande activité et de dépression, parfois sanctionnées par la critique de façon assez virulente (Virgil Thomson dans le *Herald Tribune* en 1942, Bernard Gavoty dans *Le Figaro* en 1951). En 1942, il acquiert la nationalité américaine. Il s'éprend d'emblée de sa nouvelle patrie, et participe activement à l'effort de guerre par de nombreux concerts de bienfaisance.

Aspiré par le gouffre de la virtuosité qui le dévore sans cesse davantage, épuisé par des tournées incessantes et monotones, il cesse de se produire en public après un concert donné à Carnegie Hall, le 25 février 1953. Cette retraite durera douze ans, mais ne le condamne ni au silence ni à l'oubli. La R.C.A. puis la C.B.S. (à partir de 1962) installent chez lui un véritable studio d'enregistrement qui permettra la publication de nombreux disques, maintenant ainsi sa légende vivante. Il enregistre ou réenregistre ses œuvres de prédilection, puis enrichit considérablement son répertoire. Il ressuscite ainsi Muzio Clementi, promeut et popularise la musique de piano de Scriabine et ne cesse d'explorer l'univers des sonates de Scarlatti. Il fait un retour triomphal à la scène le 9 mai 1965, à Carnegie Hall.

Il reprend des activités restreintes à New York, où chacune de ses apparitions constitue un véritable événement, mais s'interrompt à nouveau entre 1969 et 1974, avant d'entamer la dernière ligne droite de sa carrière : il semble soudainement libéré de ses vieux démons, de cette hantise de l'échec qui le paralysait ; aux moyens techniques, toujours aussi étonnants, viennent s'ajouter un sens du clavier et une maturité qui le rendent plus humain, y compris dans ses excès. Il rejoue avec orchestre en 1978 et accepte de se produire à nouveau hors des États-Unis (à Londres en 1982, au Japon en 1983, à Paris et à Milan en 1985, à Moscou et à Leningrad en 1986, en Allemagne et à Vienne en 1987). Il enregistre ses derniers disques pour Deutsche Grammophon. Il meurt à New York le 5 novembre 1989.

• Un répertoire soigneusement choisi

On peut trouver de nombreuses explications à la personnalité complexe d'Horowitz dans son environnement familial : la mort de ses deux frères, l'un pendant la révolution de 1917, l'autre dans un hôpital psychiatrique en U.R.S.S. ;, la ruine puis la mort de son père dans un camp de prisonniers ; une vie conjugale tumultueuse au côté d'une femme possessive qui n'a certainement pas contribué à stabiliser un psychisme fragile, mais qui était aussi son meilleur « homme d'affaires » ; le rythme infernal des tournées auquel l'ont soumis les imprésarios américains ; le suicide de sa fille Sonia. Pourtant, Horowitz a toujours émergé des différentes crises, comme s'il se sentait guidé par un mystérieux appel du public. Il possédait un sens étonnant des relations publiques et a joué, sa vie durant, de l'effet médiatique que constituaient ses longues éclipses.

L'approche pianistique d'Horowitz ne saurait se réduire à cette étonnante virtuosité dont il a toujours fait preuve. Si sa vélocité, sa puissance sonore et son incroyable diversité de toucher n'ont sans doute pas eu d'équivalents, sa filiation pianistique le situe dans la lignée des deux plus grands pianistes d'Europe de l'Est de la fin du XIX^e^ siècle, Anton Rubinstein et Theodor Leschetizky. Doté d'un répertoire très étendu par rapport aux autres pianistes russes de la même génération, il limitait toutefois celui-ci dans ses récitals, privilégiant les romantiques (Schumann, Liszt et surtout Chopin), plus rarement les classiques. Il possédait un tempérament volcanique qui rendait ses interprétations totalement imprévisibles, dévoilant rigueur et délicatesse chez Scarlatti, fantaisie ou rubatos excessifs chez Chopin, apportant une lumière insoupçonnée à Muzio Clementi, à Ernö Dohnányi, à Carl Czerny et à Scriabine, et toujours un sens des couleurs qu'il mettait au service du meilleur comme du pire. Un tel profil se pliait mal aux rigueurs de la musique de chambre ou du concerto, qu'il ne pratiquait que très rarement. Sa dernière expérience, le *Concerto* K 488 de Mozart à la Scala de Milan, sous la direction de Carlo Maria Giulini, en est la preuve. Samuel Barber lui avait dédié sa sonate pour piano, qu'il créa en 1949, Serge Prokofiev son *Étude* op. 52. Il a également créé en 1941 la version originale des *Danses symphoniques* (pour deux pianos) de Rachmaninov avec le compositeur.

Horowitz n'était certainement pas le musicien d'un compositeur : ce qu'il transcendait un jour pouvait tomber dans les pires excès en une autre occasion. Il n'hésitait pas à arranger les partitions et à mettre au programme de ses concerts des morceaux de bravoure de son cru (les *Variations sur Carmen* par exemple). L'homme lui-même, avec ses caprices, ses manies et sa vanité, pouvait être odieux. Peut-être s'agit-il là du véritable génie ? Il demeure en tout cas une des personnalités musicales les plus fortes du XX^e^ siècle.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. BRUNEL, *Vladimir Horowitz : le Méphisto du piano*, J. Lyon, Paris, 1997 ; G. PLASKIN, *Horowitz. A Biography*, W. Morrow, New York, 1983 (*Vladimir Horowitz*, trad. franç. A. Malraux, Buchet-Chastel, Paris, 1985)
C. SCHONBERG, *Horowitz, His Life and Music*, Simon & Schuster, New York, 1992.

HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)

Figure légendaire du piano, Horszowski a traversé le xx^{e} siècle en continuant à jouer jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, après quatre-vingt-dix ans de carrière !

Il naît à Lemberg, l'actuelle Lvív (Ukraine), alors en territoire autrichien, le 23 juin 1892. Il commence ses études avec sa mère, une élève de Karl Mikuli, le disciple de Chopin, puis les poursuit au conservatoire de sa ville natale avec Henryk Melcer et Mieczysłav Soltys. Il se fixe ensuite à Vienne, où il travaille, à partir de 1899, avec Theodor Leschetizky, qui est aussi le maître d'Artur Schnabel, Ignaz Friedman et Ignaz Paderewski. Il donne son premier concert à Vienne en 1900 et joue, en 1902, Ie *Premier Concerto* de Beethoven à Varsovie. Il commence une carrière d'enfant prodige qui le mène dans toute l'Europe et, dès 1903, en Amérique du Sud. Il joue devant le pape Pie X et fait ses débuts à New York en 1906. En 1911, iI cesse de courir Ie monde entier et se fixe à Paris, où il entreprend des études universitaires à la Sorbonne. Au début de la Seconde Guerre mondiale, il s'installe aux États-Unis, commence à enseigner au Curtis Institute of Music de Philadelphie en 1942 et acquiert la nationalité américaine en 1948. Parmi ses élèves, on compte notamment Murray Perahia et Peter Serkin. Sa carrière s'ouvre à la musique de chambre : Pablo Casals (avec lequel il avait joué pour la première fois en 1910) et Joseph Szigeti en font l'un de leur partenaire privilégié. En 1947, il participe à la fondation du New York Piano Quartet avec Alexander Schneider, Milton Katims et Frank Miller. À partir de 1950, Schneider et Casals l'entraînent dans l'aventure du festival de Prades, dont il est l'un des piliers. Il joue également avec Jacques Thibaud ou Rudolf Serkin, et devient l'assistant de ce dernier au festival de Marlboro avant d'y enseigner lui-même. Parallèlement, il entreprend de donner quelques grands cycles de concerts, notamment l'intégrale de la musique pour piano de Beethoven répartie sur une saison (douze concerts), l'intégrale des sonates pour piano de Mozart en quatre concerts ou celle du *Clavier bien tempéré* de Bach. Après une longue période d'absence (aucun récital à Paris entre 1927 et 1964), il revient régulièrement sur les scènes européennes à partir des années 1970 ; le public semble alors le redécouvrir. Il promet de venir fêter son centenaire à Paris, mais sa santé l'en empêche. Après un dernier concert à Philadelphie, le 31 octobre 1991, il meurt dans cette ville, le 22 mai 1993.

Doté d'une mémoire phénoménale, il jouait toujours par cœur — même la musique de chambre —, ce qui lui permit de continuer à travailler lorsqu'il commença à perdre la vue, vers l'âge de quatre-vingt-dix ans. Véritable mémoire vivante du clavier, il avait perpétué la tradition d'Europe centrale depuis Czerny et Chopin avec un rare sens du toucher et de la couleur. Il représentait à ce titre une synthèse entre les deux principales filiations pianistiques du XIXe siècle. Loin d'accepter la rigueur excessive des conceptions modernes et l'omniprésence de la virtuosité, il avait conservé cette liberté du discours fondée avant tout sur le chant. Son jeu était fait de simplicité et, à l'image de l'homme, ne cherchait pas à plaire. Artur Schnabel, qui était l'un de ses plus fervents admirateurs, soulignait son « intégrité musicale ». Jusqu'à un âge avancé, il avait également défendu la musique de son temps, jouant ou créant des œuvres de Villa-Lobos, Martinů, Copland, Dallapiccola et Szymanowski.

HORTON GLADYS (1945-2011)

Grande voix rhythm and blues (R&B) du célèbre label discographique Motown, la chanteuse américaine Gladys Horton connut son heure de gloire dans les années 1960, au sein du groupe vocal féminin The Marvelettes.

Née le 30 mai 1945, à Gainesville (Floride), Gladys Catherine Horton est âgée d’à peine quinze ans lorsqu’elle crée, avec ses camarades de chorale du lycée, une formation vocale exclusivement féminine. Initialement dénommé The Casinyets – contraction de *can’t sing yet* (« [nous ne sommes] pas en mesure de chanter pour l’instant ») –, puis The Marvels, le groupe sera finalement baptisé The Marvelettes, sur la suggestion de Berry Gordy, Jr., fondateur de Motown. Gladys Horton en est la vocaliste principale. Le premier single du quintette, *Please Mr. Postman* (1961), se hisse à la première place du palmarès du magazine américain *Billboard* et offre son premier numéro un à la toute jeune Motown. The Marvelettes enchaînent les succès discographiques avec, notamment, *Playboy* (1962), *Beechwood 4-5789* (1962), *Too Many Fish in the Sea* (1964). Cependant, le groupe va commettre en 1964 l’erreur de renoncer à *Where Did Our Love Go*, morceau écrit par l’équipe de producteurs de Motown Holland-Dozier-Holland, qui propulse sur le devant de la scène leurs concurrentes du trio The Supremes. En 1965, Wanda Young évince Gladys Horton de sa place de leader vocale des Marvelettes. Le groupe affichera encore plusieurs tubes, comme *Don’t Mess with Bill* (1965) et *The Hunter Gets Captured by the Game* (1966), avant que Gladys Horton ne le quitte en 1967, année de son mariage. Mais, éclipsées par la popularité des Supremes et de Martha and The Vandellas, The Marvelettes se séparent au début des années 1970. Gladys Horton reviendra sur scène sous le nom de Gladys Horton of the Marvelettes ; elle continuera à se produire jusqu’en 2009. Elle meurt le 26 janvier 2011, à Sherman Oaks, en Californie.

E.U.

HOTTER HANS (1909-2003)

Introduction

Il était, physiquement et musicalement, taillé pour incarner les dieux et les prophètes. Mais derrière la stature de géant et l'immensité vocale qui ont fait de Hans Hotter le Wotan du xx^{e} siècle se dissimulait l'humanité simple et chaleureuse de l'un des plus grands chanteurs de lieder de l'ère du disque.

• Un chant aristocratiqne

Hans Hotter, né à Offenbach-sur-le-Main (Allemagne) le 19 janvier 1909, étudie à Munich la philosophie et la musicologie, suit des cours de chant, d'harmonie et de direction d'orchestre. Tout semble alors le destiner à la carrière de chef. Mais, en 1929, le triomphe qu'obtient le jeune baryton-basse au cours d'un premier récital en décide autrement. Il travaille alors avec Matthäus Römer, héritier de Jean De Reszke, qui lui transmet la tradition esthétique et la technique de chant du bel canto. Dès 1930, il fait ses premières apparitions sur les planches, à Troppau. Le Théâtre allemand de Prague l'appelle de 1932 à 1934. Il y rencontre Fiodor Chaliapine, qui exerce une influence déterminante sur son style.

Clemens Krauss, qui suit depuis quelques années les premiers pas prometteurs de ce jeune professionnel, et qui vient d'être nommé intendant de la Bayerische Staatsoper de Munich, l'engage en 1937 dans cette prestigieuse institution, où Hotter restera jusqu'en 1972. Il débute sur la scène bavaroise dans l'Orateur (*La*

Flûte enchantée de Mozart), y chante Pizarro (*Fidelio* de Beethoven), le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, celui de *Falstaff* de Verdi, Iago (*Otello* de Verdi) et se fait très vite, à la suite de Friedrich Schorr et de Rudolf Bockelmann, une place dans le cercle très étroit des *Heldenbariton* wagnériens : à Munich, il interprète Wotan de *L'Or du Rhin* et le Wanderer de *Siegfried,* mais il faut attendre 1941 avant de le voir incarner le Wotan de *La Walkyrie*. En 1938, Hans Hotter fait une entrée remarquée à la Staatsoper de Vienne avec un impressionnant Jochanaan (*Salomé* de Richard Strauss). Sous la direction de Krauss, il devient l'un des interprètes privilégiés de Richard Strauss, dont il crée le Commandant dans *Friedenstag* (24 juillet 1938), Olivier dans *Capriccio* (28 octobre 1942) et Jupiter – rôle écrit pour lui – dans *Die Liebe der Danae*, en présence du compositeur, au cours de la répétition générale d'une première qui sera annulée sur ordre de Goebbels (16 août 1944). Hans Hotter sera, pour des raisons artistiques, exempté du service armé durant la Seconde Guerre mondiale.

• Un éternel Wotan

D'éclatants débuts au Covent Garden de Londres en septembre 1947 dans deux rôles mozartiens – le Comte des *Noces de Figaro* et le rôle-titre de *Don Giovanni* – lors d'une tournée de la Staatsoper de Vienne lui offrent une renommée mondiale, et un contrat avec la firme discographique Columbia. Le 9 novembre 1950, il apparaît pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, incarnant le Hollandais dans *Le Vaisseau fantôme* de Wagner. On pourra l'y entendre jusqu'en 1954, année où il chante Gurnemanz dans *Parsifal*. S'il est absent des représentations de la réouverture de Bayreuth en 1951, il y sera un incomparable Wotan – et un non moins admirable Wanderer – de 1952 (dans *La Walkyrie* et

Siegfried) à 1958, en 1961, 1963 et 1966 ; il n'abandonnera ce rôle majeur qu'en 1972, dans *La Walkyrie*, à l'Opéra de Paris. Il est Kurwenal lors du premier *Tristan* bayreuthien que dirige Herbert von Karajan (1952). Mémorable Hans Sachs des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* sous la baguette d'André Cluytens (1956), Hotter est de la plupart des *Parsifal* qui se donnent au Festspielhaus : Amfortas en 1953 et 1954, Gurnemanz de 1960 à 1966. À Bayreuth, il incarne aussi Gunther (*Le Crépuscule des dieux*) en 1955, le Hollandais en 1955 et 1965, Pogner (*Les Maître chanteurs de Nuremberg*) en 1958 et 1960. C'est dans la musique de Wagner que s'impose à son sommet un art hiératique, magnifié par un opulent timbre de bronze, un legato magique et la noblesse d'un incomparable phrasé. C'est lui que Georg Solti choisit pour incarner Wotan et le Wanderer pour la célèbre première intégrale en studio de la *Tétralogie*, réalisée pour Decca. Hotter sait pourtant s'évader de ce répertoire. À l'étroit dans les rôles mozartiens (le Comte des *Noces de Figaro*), il donne toute sa mesure dans des emplois aussi différents que le Grand Inquisiteur (*Don Carlo* de Verdi), Borromeo (*Palestrina* de Hans Pfitzner), Becket (*Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti). Dirigé par les plus grands chefs, entouré par l'élite du chant de son époque, il se produit sur les plus grandes scènes internationales jusqu'en 1972, date de ses adieux lyriques, à la Staatsoper de Vienne.

• Le lied

Parallèlement à cette première carrière, Hotter aura été pendant toutes ces années un exceptionnel chanteur de lieder. Robert Schumann, Johannes Brahms, Gustav Mahler, Heinrich August Marschner, Hugo Wolf, Carl Loewe, Robert Franz mais avant tout Franz Schubert – avec un *Winterreise* qu'il enregistrera quatre fois, dont deux versions mythiques en 1942-1943 et 1954 avec ces deux maîtres de l’accompagnement que sont Michael Raucheisen et Gerald Moore – révèlent l’étendue d’un talent unique. On oubliera quelques instabilités passagères pour s’abandonner à l’intensité et à la souplesse d’une déclamation qui refuse toute affectation littéraire, offrant l’émotion dans sa pureté originelle.

Après ses adieux au lied en 1974, Hotter se consacre à l’enseignement à l’École d’art lyrique de l’Opéra de Paris et à l’Académie de musique de Vienne. Il participait également depuis 1967 à la direction de la troupe de la Staatsoper de Munich. À compter des aunées 1960, il réalisera de nombreuses mises en scène, essentiellement wagnériennes, à Londres, Munich, Hambourg, Zurich et Vienne. Il signe la dernière en 1981, avec *Fidelio* à Chicago. Mais le temps ne peut rien contre son amour du théâtre : il est Schigolch (*Lulu* de Berg) au théâtre du Châtelet, à Paris, en 1991, et, à Salzbourg en 1997, à quatre-vingt-huit ans, le Narrateur dans les *Gurrelieder* de Schönberg. Hans Hotter meurt à Munich le 6 décembre 2003.

Pierre BRETON

Bibliographie

A. Blyth, « Hans Hotter at 90 », in *Opera*, vol. L, n° 1, pp. 36-42, 1999
H. Hotter, *« Der Mai war mir gewogen... » (Erinnerungen),* Kindler, Munich, 1996 (trad. anglaise par D. Arthur, *Hans Hotter. Memoirs,* Northeastern University Press, Boston, 2006)
P. Turing, *Hans Hotter : Man and Artist*, J. Calder, Londres, 1983
B. W. Wessling, *Hans Hotter*, Schünemann, Brême, 1966.

HOTTETERRE LES (XVII^e^-XVIII^e^ S.)

Famille de musiciens français, facteurs d’instruments à vent, compositeurs, interprètes virtuoses à la Chambre du roi, sur la flûte, le hautbois, la musette, le cromorne... Le père, Loys (mort entre 1620 et 1625), était artisan tourneur et exerçait à la Courneuve-Boussey (près d’Évreux). Trois de ses huit enfants s’intéressèrent à la musique. Jehan (mort en 1691) fit partie à Versailles, vers 1650, des « dessus de hautbois et musette du Poictou » ; comme facteur, il perfectionna la musette et le bourdon. Louis fut nommé flûtiste du roi et sa survivance revint en 1714 à un de ses petits-neveux, Pierre Chédeville. Martin (mort en 1712) fut aussi « musette et hautbois » et participa en 1660 aux représentations de *Xerse* de Pier Francesco Cavalli dans la Grande Galerie du Louvre, avec des ballets de Lully. On connaît de lui une *Marche pour le régiment de Zurlauben*. Deux fils de Martin embrassèrent aussi la carrière musicale : Jean (mort en 1720), « hautbois et musette » du roi, écrivit des *Pièces pour la musette* (1722, posthumes), dont *La Nopce champêtre ou l’Himen pastoral*, de caractère ingénu, où le basson et le clavecin concertent avec la musette ; et surtout Jacques, dit le Romain (1674-1763), le plus célèbre de la dynastie, qui est l’un des plus remarquables flûtistes du XVIII^e^ siècle. C’est en tant que basse de viole et bassoniste qu’il entra en 1705 à la musique de la Grande Écurie ; sa célébrité provient surtout de sa virtuosité comme flûtiste de la Chambre du roi. Il étudia à Rome dans sa jeunesse. On lui doit de nombreuses compositions pour la flûte : *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue* (1708 et 1715) ; *Sonates en trio* *pour les flûtes traversières* (1712) ; des solos pour flûtes traversières, *Les Tendresses bachiques* ; *Brunettes* pour deux flûtes ; *Rondes ou chœurs à danser pour la flûte* ; *Menuets en duo* ; *Duos choisis pour deux flûtes ou deux musettes*. En outre, il écrivit aussi des *Pièces par accord pour la musette* (1722) et fit imprimer chez Ballard quelques *Airs sérieux et à boire*. Sa *Suite pour deux flûtes à bec* est un petit chef-d'œuvre ; la deuxième flûte donnerait presque l'illusion d'une basse continue, et l'intensité expressive de l'œuvre est évidente. Un tel art, très proche de celui de Couperin, atteint à l'un des sommets de la musique française du XVIIIe siècle. Jacques écrivit par ailleurs plusieurs méthodes dont la renommée fut considérable : *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois* (1707) ; une des rééditions parut sous le titre : *Méthode pour apprendre à jouer en très peu de temps de la flûte traversière* (1765) ; *L'Art de préluder sur la flûte traversière... avec des préludes dans tous les tons* (1719) ; *Méthode pour la musette* (1737). On peut y apprendre des techniques fort précises concernant les doigtés, les agréments, etc. ; elles contiennent aussi de précieux conseils d'interprétation. Nicolas Hotteterre dit Colin (mort en 1727 à Paris) est difficile à rattacher avec certitude à l'arbre généalogique de la famille. Il est l'auteur d'un *Recueil de bransles pour six parties de violons et hautbois*.

Pierre-Paul LACAS

HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)

Un des grands créateurs du Delta blues, Son House (de son véritable nom Eddie James House, Jr., né à Riverton, dans le Mississippi) enregistre en studio en 1930, grâce à Charlie Patton : trois blues-sermons seulement, en deux parties chacun (*My Black Mama, Dry Spell Blues* et *Preachin' the Blues*), mais qui demeurent parmi les exemples les plus aboutis du Delta blues, des « classiques » constamment réédités, étudiés, interprétés encore aujourd'hui. Chant vibrant, jeu de guitare puissant et rageur au bottleneck, urgence de vivre et d'exprimer ses sentiments les plus profonds pendant qu'il en est encore temps : la courte œuvre de Son House est bouleversante de puissance, d'émotion et de férocité vitale.

Son House s'associe alors à Willie Brown et le duo parcourt le Mississippi, l'Arkansas, le Tennessee, laissant partout une impression profonde. Son House est ainsi celui qui inspire Robert Johnson et Muddy Waters. Il est d'ailleurs très probablement le compositeur du célèbre *Walkin' blues* ; son enregistrement original du 28 mai 1930 restera cependant inédit jusqu'en 1991, alors que Robert Johnson gravera ce titre le 27 novembre 1936. C'est Muddy Waters qui présente Son House à John et Alan Lomax en 1941, ce qui lui permet d'enregistrer une magistrale série de titres en 1941-1942 pour la bibliothèque du Congrès.

En 1943, House s'installe dans l'État de New York, où son type de blues est jugé par les Noirs trop « paysan » pour être apprécié. Il abandonne peu à peu la musique et il va vivre de divers métiers manuels. Mais, sans qu'il s'en doute et alors qu'on le croit mort, la force de ses disques encourage de jeunes admirateurs nordistes et blancs à partir à sa recherche. Après une équipée rocambolesque, Alan Wilson et Bob Hite, les fondateurs du groupe de blues-rock Canned Heat, réussissent à le retrouver en 1964 et le convainquent de commencer une nouvelle carrière. D'une présence souveraine et inspirée, Son House va ainsi triompher sur les scènes les plus prestigieuses en Amérique et en Europe, administrant à chaque fois à un auditoire médusé et révérencieux une formidable leçon du Delta blues le plus authentique. Il retrouve le chemin du studio, enregistrant plusieurs albums, parmi lesquels l'excellent *Father of the Delta Blues* (Columbia, 1965) capture une partie de l'atmosphère de 1930. Son House meurt à Detroit le 19 octobre 1988.

Sa première œuvre, indispensable, est intégralement disponible dans le coffret *Legends of Country Blues* (JSP).

Gérard HERZHAFT

HOUSTON WHITNEY (1963-2012)

La chanteuse et actrice américaine Whitney Houston fut l’une des divas de la pop music au milieu des années 1980 et au début des années 1990. Dotée d’une voix puissante et techniquement irréprochable, elle a enchaîné de nombreux succès commerciaux et vendu près de 170 millions d’albums de son vivant.

Whitney Houston. *La diva de la pop music Whitney Houston, en 1998.*

Whitney Houston naît le 9 août 1963 à Newark (New Jersey) dans une famille où le chant occupe une place centrale. Sa mère Emily

Copyrighted material

(« Cissy ») Houston, fondatrice du groupe vocal The Sweet Inspirations, accompagne notamment Aretha Franklin, tandis que sa cousine Dionne Warwick poursuit une carrière de chanteuse. Durant son enfance, Whitney Houston chante dans le chœur de son église. Dès l'adolescence, elle fait ses débuts professionnels en tant que choriste pour Chaka Khan et Lou Rawls, tout en commençant une carrière de mannequin. À l'âge de dix-neuf ans, elle signe chez Arista Records ; le président du label et magnat de l'industrie du disque, Clive Davis, fera de cette chanteuse de gospel une star de la pop. Le tout premier album, *Whitney Houston* (1985), produit déjà trois tubes : *Greatest Love of All* (sa chanson phare), *Saving All My Love for You* et *How Will I Know*. Le suivant, *Whitney* (1987), en génère quatre autres et vaut à la chanteuse un Grammy Award pour le titre *I Wanna Dance with Somebody*. En 1992, Whitney Houston épouse le chanteur Bobby Brown et fait ses débuts au cinéma, au côté de Kevin Costner, dans *The Bodyguard* (*Bodyguard*) ; elle y interprète avec force *I Will Always Love You* de Dolly Parton, une reprise qui restera en tête du hit-parade américain pendant quatorze semaines. L'année suivante, la bande originale du film est sélectionnée dans plusieurs catégories aux Grammy Awards, et Whitney Houston obtient les trophées de l'album et de l'enregistrement de l'année ainsi que celui de la meilleure chanteuse pop. Sa carrière cinématographique se poursuit, notamment avec *Waiting to Exhale* (1995, *Où sont les hommes ?*) et *The Preacher's Wife* (1996), dont les bandes originales donnent lieu à une autre série de tubes. En 1998, Whitney Houston sort *My Love Is Your Love*, également primé aux Grammy Awards. En 2001, l'artiste resigne avec Arista pour plusieurs albums – un contrat qui s'élève à 100 millions de dollars –, mais ses problèmes personnels assombrissent sa carrière discographique. La relation tumultueuse qu'elle entretient avec Bobby Brown alimente la presse à scandale, tout comme la toxicomanie de la chanteuse et ses difficultés financières. Les ventes de l'album *Just Whitney* (2002) sont décevantes par rapport aux précédents. Après *One Wish* (2003), quatrième opus sans grand intérêt centré sur des chants de Noël, Whitney Houston ressort un dernier album en 2009, *I Look to You.* Elle meurt à l'âge de quarante-huit ans, le 11 février 2012, à Beverly Hills (Californie).

E.U.

HOWLIN’ WOLF (1910-1976)

Né le 20 juin 1910 à West Point, dans le Mississippi, le chanteur et compositeur américain de blues Howlin’ Wolf, de son véritable nom Chester Arthur Burnett, est l’un des plus grands interprètes du blues urbain de Chicago.

Burnett est élevé dans une plantation de coton ; la musique qu’il entend se compose des airs traditionnels de la région. Il commence à chanter professionnellement assez jeune et, dans les années 1920 et 1930, se produit dans tout le Mississippi, où il joue dans de petits clubs. Il est influencé par la musique de Blind Lemon Jefferson, Sonny Boy Williamson et Charley Patton. Au cours des années 1940, il se rend dans l’Arkansas, où la tradition du blues est florissante, et il forme son propre groupe, dont font partie James Cotton et Little Jr. Parker, qui deviendront tous deux d’éminents interprètes de blues. Burnett s’accompagne à la guitare et à l’harmonica, mais son principal instrument est sa voix gutturale et suggestive, qui donne à ses chansons puissance et authenticité. Après le succès de son premier disque, *Moanin’ at Midnight* (1951), Burnett s’installe à Chicago, où, avec Muddy Waters, il fait de la ville le centre où le blues acoustique du Delta du Mississippi se transforme en un blues électrique destiné à un auditoire citadin. Son œuvre n’est connue que du public du blues jusqu’à ce que les Rolling Stones et d’autres stars du rock britanniques et américaines des années 1960 et 1970 reconnaissent son influence. Burnett est célèbre pour la tonalité sombre de ses textes et sa présence scénique agressive. Il meurt à Hines, dans l’Illinois, le 10 janvier 1976.

E.U.

HUBBARD FREDDIE (1938-2008)

Une technique superlative lui vaut l'admiration unanime de tous les trompettistes, y compris celle d'un maître incontesté en la matière, Wynton Marsalis. Pourtant, malgré une longue et brillante carrière, l'Américain Freddie Hubbard n'est jamais parvenu à se hisser au sommet de la hiérarchie de l'instrument. Victime d'une troublante versatilité esthétique et des facilités offertes par des moyens hors du commun, il se laissera trop souvent séduire par les caprices changeants de la mode et les avatars d'un jazz affadi par les ambitions commerciales. Il fut cependant appelé par les plus grands musiciens de sa génération et participa à quelques-unes des séances qui ont le plus profondément marqué l'histoire du jazz. Ce qui n'est pas l'habituel parcours des personnalités secondaires.

Frederick Dewayne Hubbard naît le 7 avril 1938 à Indianapolis (Indiana). Il mène de très sérieuses études musicales classiques, travaillant le cornet, le cor, le tuba et la trompette. Avec le contrebassiste Larry Ridley, il co-dirige en 1957 et 1958 un quintette, les Jazz Contemporaries, qui accueille le saxophoniste et flûtiste James Spaulding. Il se produit à la fin de 1957 avec le guitariste Wes Montgomery, qui restera, sa vie durant, une intarissable source d'inspiration. Établi à New York en 1958, il commence à s'émanciper de l'écrasante influence de Miles Davis. Une période particulièrement aventureuse et intense de sa vie artistique s'ouvre devant lui. D'emblée, il joue avec les plus grands : John Coltrane l'appelle pour les albums *Black Pearls* (1958) et *Olé Coltrane* (1961), il se produit et enregistre aux côtés de Philly Joe Jones, de Sonny Rollins, de Hank Mobley, de Slide

Hampton, de Jay Jay Johnson... En 1960, sur la recommandation de Miles Davis, Freddie Hubbard grave pour Blue Note un premier album sous son nom, *Open Sesame*, avec le piano de McCoy Tyner ; suivent en 1961 *Goin' Up, Hub Cap* et le chef-d'œuvre que constitue *Ready for Freddie*, qui rassemble Wayne Shorter, Art Davis, Elvin Jones, McCoy Tyner et Bernard McKinney. À l'été de 1961, il remplace Lee Morgan au sein des Jazz Messengers d'Art Blakey.

Freddie Hubbard se fait une place de premier plan dans l'avant-garde grâce à *Free Jazz*, l'album-manifeste d'Ornette Coleman (1960) – où il a rejoint Don Cherry, Eric Dolphy, Charlie Haden, Scott LaFaro, Ed Blackwell et Billy Higgins – ainsi qu'avec sa participation – aux côtés de Dewey Johnson, Marion Brown, John Tchicai, Pharoah Sanders, Archie Shepp, McCoy Tyner, Art Davis, Jimmy Garrison et Elvin Jones – au célèbre *Ascension* que signe John Coltrane en 1965. Au cours de cette décennie, il fréquente, outre les étoiles déjà citées, l'élite du moment : Sonny Rollins – avec qui il enregistre en 1966 un remarquable *East Broadway Run Down* –, Jacki Byard, Ron Carter, George Duvivier, Jymie Merritt, Max Roach... Après avoir quitté les Jazz Messengers au début de 1964, il se produit, au concert et dans les studios, avec tous ceux qui comptent au royaume du jazz en ce début des années 1970 : Jackie McLean, Oliver Nelson, Dexter Gordon, Curtis Fuller, Wayne Shorter, Bill Evans, Hank Mobley, Bud Powell, Benny Golson, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, Nat Adderley, Kenny Drew, Yusef Lateef, Cannonball Adderley, Philly Joe Jones, Cedar Walton, Charli Persip, Slide Hampton, Jay Jay Johnson, Milt Jackson, Randy Weston, Joe Farrell, Andrew Hill, Bobby Hutcherson, Count Basie, Quincy Jones, Duke Pearson, Lou Donaldson, Kenny Barron et même le fantasque Friedrich Gulda. L'importance et la diversité de cette liste montrent l'estime que lui portent ses pairs et une capacité d'adaptation inouïe, tout en témoignant de l'éclectisme de ses goûts mais aussi d'une certaine difficulté à assumer dans la durée ses choix musicaux.

Son album *First Light* (1971) obtient en 1972 le Grammy Award du meilleur disque de jazz de l'année. De 1976 à 1979, Freddie Hubbard appartient à l'ensemble V.S.O.P. mené par Herbie Hancock ; dans l'album éponyme (1977), il côtoie Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams. Sa discographie, pléthorique dès cette époque, se partage entre les labels Blue Note (jusqu'en 1965), Atlantic (1966-1970), C.T.I. (1970-1975) et C.B.S. (1974-1980). Toutes les facettes d'un parcours chaotique y trouvent leur reflet, des derniers échos du hard bop et du free jazz au style funk, sans omettre la fusion jazz-rock et l'exploitation de la veine lucrative des rythmes disco et des arrangements sirupeux de la pop music. Parmi les enregistrements marquants du début des années 1970, il faut retenir *Red Clay* (avec Herbie Hancock, Joe Henderson, Lenny White et Ron Carter, 1970) et le célèbre *California Concert,* où il improvise avec une belle conviction au côté de Stanley Turrentine (Hollywood Palladium, 18 juillet 1971). Freddie Hubbard va revenir ensuite à des conceptions qui renouent plus directement avec l'héritage bop. Il participe alors à de nombreux all-stars où figurent McCoy Tyner, Ron Carter, Elvin Jones (1980), Joe Henderson, Chick Corea, Stanley Clarke, Lenny White (1981), Michael Brecker (1980-1981), Lew Tabackin, Toshiko Akiyoshi, JoAnne Brackeen, Eddie Gomez, Roy Haynes (1983), Joe Henderson, Larry Coryell, Michel Petrucciani, Buster Williams, Billy Hart (1984). Renouvelant sa rencontre avec Lee Morgan (*The Night Of The Cookers,* 1965), il aime se confronter à d'autres trompettistes : Clark Terry et Dizzy Gillespie avec Oscar Peterson (*The Alternate Blues*, 1980), Woody Shaw (*Double Take*, 1985). Il s'entoure, dans les formations qu'il dirige, de jeunes saxophonistes prometteurs comme Kenny Garrett, Javon Jackson, Vincent Herring ou Ralph Moore. Mais une santé défaillante l'amène à réduire ses activités. Freddie Hubbard meurt le 29 décembre 2008 à Los Angeles.

Peu de musiciens ont approché d'aussi près la perfection. La puissance et l'éclat de son timbre, l'exceptionnelle rondeur de sa sonorité ainsi que l'étourdissante vélocité de son jeu sont pratiquement sans concurrence. Dans un registre suraigu totalement maîtrisé, il réussit l'exploit d'exécuter un spectaculaire trille rapide sans l'aide des pistons. Cet explorateur perfectionniste de l'instrument évolue avec une aisance diabolique au milieu des hardiesses harmoniques contemporaines. Il se joue en funambule intrépide des accords de substitution les plus inattendus et des intervalles acrobatiques. Avec un vibrato subtil, il se montre souvent nn conteur aussi charmeur qu'imaginatif. L'étendue d'un rare savoir-faire, le désir de séduire les plus vastes audiences ainsi que la satisfaction de ses besoins financiers ne lui ont pas toujours permis d'éviter les pièges de la virtuosité ostentatoire, de la volubilité excessive et des développements conventionnels. Il n'en reste pas moins, qu'en dépit de tout, la fougue de cette trompette flamboyante a conquis le monde entier.

Pierre BRETON

HUBEAU JEAN (1917-1992)

La grande carrière de pédagogue que Jean Hubeau a accomplie un demi-siècle durant a longtemps relégué au second plan ses talents de compositeur et de pianiste, avant que le monde musical ne réalise que le piano français possédait en lui l'un de ses plus beaux fleurons.

Jean Hubeau voit le jour à Paris le 22 juin 1917. Il entre au Conservatoire à l'âge de neuf ans ; il y travaille le piano avec LazareLévy (premier prix en 1931), les disciplines théoriques et la composition avec Jean et Noël Gallon et Paul Dukas (premiers prix d'harmonie en 1931, de fugue et de composition en 1933). Il obtient un second grand prix de Rome en 1934 pour sa cantate *La Légende de Roukmani* et remporte, l'année suivante, le prix de piano Louis-Diémer. Dès 1935, il donne sa première œuvre pour orchestre, *Tableaux hindous*. Une bourse de l'Académie des beaux-arts lui permet d'aller travailler à Vienne en 1937, où il étudie la direction d'orchestre avec Felix Weingartner et Josef Krips. Il entame une carrière de soliste et de compositeur. Dès 1938, il enregistre son premier disque, consacré à Schubert, avec Pierre Fournier, il joue avec Maurice Maréchal, Henri Merckel (qui crée son *Concerto pour violon* en 1939 avant de le graver en 1947). Dès 1942, il est nommé directeur du conservatoire de Versailles, qui devient un passage obligé pour les postulants au Conservatoire de Paris. En 1957, il se voit confier une classe de musique de chambre au Conservatoire de Paris qu'il gardera pendant vingt-cinq ans et où seront formées plusieurs générations d'instrumentistes français : les pianistes Catherine Collard, Katia et Marielle Labèque, Michel Dalberto, Laurent Cabasso, le violoniste Olivier Charlier, l’altiste Gérard Caussé, les violoncellistes Roland Pidoux et Frédéric Lodéon. Puis ce sont des *master classes* très suivies à La Roque-d’Anthéron. Infatigable défenseur de la musique française, il est un partenaire de musique de chambre très recherché, notamment en trio, en quatuor avec piano ou en quintette. Ses enregistrements font date — intégrales de la musique de chambre de Fauré (1970) et de Schumann (1981), de la musique pour piano de Dukas et de Fauré (1991) —, tous couronnés par des grands prix du disque. Parmi ses partenaires figurent les violonistes Maurice Fueri et Alfred Loewenguth, les violoncellistes Paul Tortelier et André Navarra, les quatuors Loewenguth, Via Nova, Fine Arts, Viotti... Il meurt à Paris le 19 août 1992.

Son œuvre de compositeur, que sa carrière d’instrumentiste et de pédagogue a réduite au fil des années, touche à tous les genres mais est assez peu abondante : trois ballets (*Trois Fables de La Fontaine*, chorégraphie de Roland Petit, 1945 ; *La Fiancée du diable*, chorégraphie de Boris Kochno, 1945 ; *Un cœur de diamant, ou l’Infante*, ballets du marquis de Cuevas, Monte-Carlo, 1949), des concertos pour violon (1939), pour violoncelle (créé par Paul Tortelier en 1942), *Concerto héroïque* pour piano (1946), des sonates pour violon et piano (1941), pour trompette et piano (1943), pour piano, la *Sonate-Caprice* pour deux violons (1944), des pièces pour piano (*Variations*, 1933 ; *Conte fantastique d’Espagne*, 1936), de nombreuses mélodies et des musiques de film. Il a puisé chez Paul Dukas un art des timbres et un sens du rythme qui séduisent par leur spontanéité. La joie de vivre et la noblesse d’esprit qui se dégagent de ses œuvres sont autant d’hommages à Chabrier ou à Franck. En dehors de quelques pièces éparses, il a pratiquement cessé de composer à partir des années1950, laissant sommeiller une œuvre qui fut accueillie en son temps comme prometteuse. Mais l’homme était dévoué aux autres, trop discret et pudique pour faire valoir sa propre musique. La longue période pendant laquelle sa personnalité de pianiste a été reléguée derrière celle du pédagogue doit être imputée aux mêmes raisons ; heureusement, le temps passant, certains ont pris conscience de la grandeur du personnage et sont parvenus à le ramener sur les scènes de concert.

Alain PÂRIS

HUBER KLAUS (1924-)

Compositeur suisse né à Berne le 30 novembre 1924, Klaus Huber étudie la musique (théorie musicale, composition et violon) au conservatoire de Zurich, de 1947 à 1949. Il achève sa formation musicale à l'École supérieure de musique de Berlin (1955-1956), avec le compositeur Boris Blacher. En 1964, le chef d'orchestre Paul Sacher lui confie la classe de composition et d'instrumentation du conservatoire de Bâle : il y succède à Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur. De 1973 à 1990, il est professeur de composition à l'école supérieure de musique de Fribourg-en-Brisgau. Il y dirige aussi l'Institut de musique nouvelle.

Souvent d'inspiration religieuse, son œuvre, l'une des plus vastes et des plus importantes de la lignée post-wébernienne, fait référence aux traditions d'écriture de la Renaissance et du Moyen Âge comme aux techniques de la musique sérielle et de la musique électroacoustique. Dans ses grandes architectures sonores, l'expression dramatique ample et profonde est soutenue par un sens de l'équilibre des masses et du détail, et par une grande maîtrise de l'écriture orchestrale et vocale : *Soliloquia* (1959-1964), sur un texte de saint Augustin, pour soli, deux chœurs et grand orchestre ; *Tenebrae* (1966-1967) pour un grand orchestre ; *Inwendig voller Figur...* (1970-1971) sur des textes de l'Apocalypse de saint Jean et d'Albrecht Dürer, pour chœur, bande magnétique et grand orchestre ; *Ausgepannt...* (1972), musique spirituelle pour baryton, cinq groupes instrumentaux, bande magnétique et orgue ; *Jot, oder wann kommt der Herr zurück* (1972-1973), opéra dialectique, pour soli, chef d'orchestre (voix parlée), chœur mixte, orchestre et bande magnétique ; *Turnus* (1973-1974) pour chef d'orchestre, coordinateur, grand orchestre et bande magnétique ; *Im Paradis oder Der Alte vom Berge* (1973-1975), opéra en cinq actes schématiques, d'après un texte d'Alfred Jarry traduit en allemand, pour pantomime, acteur, chanteurs solistes, chœur mixte, bande magnétique et orchestre ; *Erniedrigt-Geknechtet-Verlassen-Verachtet* (1981), oratorio ; *Ñudo que ansi juntais* (1984), pour seize voix en trois groupes ; *Spes contra spem* (1989), pour chanteurs, acteurs et orchestre ; *Umkehr – im Licht sein...* (1997), diptyque pour chœur, mezzo-soprano et petit orchestre ; *Die Seele muss vom Reittier steigen...*, pour violoncelle, baryton, contre-ténor et deux groupes d'orchestre (2002) ; *Quod est pax ? Vers la raison du cœur...* (2007), pour orchestre avec cinq voix solistes et percussions arabes.

Le catalogue de Klaus Huber comporte aussi de nombreuses pièces pour petites formations instrumentales auxquelles il joint, souvent, une ou plusieurs voix (*Des Dichters Pflug*, 1989, pour trio à cordes ; *Fragmente aus Frühling*, 1987, pour mezzo-soprano, alto et piano... ; *Ecce homines* (1998), pour quintette à cordes). Il intègre parfois des instruments anciens ou étrangers : viole d'amour dans *Plainte – die umgepflügte Zeit I* (1990), luth renaissance et vièles à archet dans *Agnus Dei cum Recordatione* (1990-1991), shō dans *Black Plaint* (1995), percussion arabe dans *A Voice from Guernica...* (2008), conga, darbouka et güiro dans *Erinnere dich an Golgatha...* (2010).

Nicole LACHARTRE

HUGON GEORGES (1904-1980)

Une carrière placée sous le signe de la discrétion : sa vie durant, Georges Hugon, musicien sincère, a mis son talent au service de son art, oubliant qu'il était lui-même compositeur et qu'il faut parfois faire connaître sa propre musique. Né à Paris le 23 juillet 1904, il y fait ses études musicales au Conservatoire : il travaille le piano avec Isidore Philipp, les écritures avec Georges Caussade et Jean Gallon, la composition avec Paul Dukas. Premier prix de piano (1921), d'harmonie (1921) et de composition (1930), il se tourne vite vers l'enseignement : de 1934 à 1940, il dirige le conservatoire de Boulogne-sur-Mer ; en 1941, il revient à Paris, où il enseigne le solfège au Conservatoire avant de se voir confier en 1948 une classe d'harmonie.

Ses premières œuvres importantes remontent au début des années 1930 : *Nocturne* pour violon et piano (1930), *Au Nord*, fresque symphonique d'après Verhaeren (1930), un quatuor à cordes (1931), *Prélude et quatre églogues de Virgile*, pour flûte, clarinette, cor et harpe (1931), un ballet d'après Flaubert, La *Reine de Saba* (1933). Toutes ces œuvres révèlent une écriture sobre, des combinaisons instrumentales raffinées et un sens profond du dépouillement. Le musicien semble s'isoler hors de son temps, réticent à l'évolution de la musique, notamment à la polytonalité, alors très prisée. Cet isolement s'intensifie pendant les années de guerre, où il reste pratiquement silencieux : seule sa première symphonie voit le jour en 1941. La Libération lui inspire ses *Chants de deuil et d'espérance* (1945), un oratorio qui traduit la détresse d'un homme bouleversé. Il compose une deuxième symphonie en

1951, *La Genèse d'or*, des chœurs a cappella pour voix de femmes (1953), une sonate-impromptu pour violon et piano (1960). Son concerto pour piano (1962) marque un changement esthétique profond : la polytonalité est non seulement admise, mais largement utilisée, poussée parfois à l'extrême. En revanche, la construction reste traditionnelle et l'opposition de ces deux moyens d'expression engendre des œuvres fortes aux contrastes violents, très originales. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans ses dernières partitions, *Eaux-Fortes* pour piano (1963), *De lumière et d'ombre* (1965), trois esquisses pour orchestre à cordes ou orchestre symphonique, d'après Rembrandt et Dürer, *Fantaisie pour harpe* (1970), *Labyrinthe* pour ondes Martenot, piano et percussion (1976), et une troisième symphonie, inachevée (1980). Georges Hugon meurt à Blauvac (Vaucluse) le 19 juillet 1980.

Alain PÂRIS

HUMAIR DANIEL (1938-)

Compositeur et peintre reconnu, Daniel Humair reste avant tout l'un des batteurs les plus inventifs que le Vieux Continent ait offert au jazz. De Stéphane Grappelli à Eric Dolphy, il a joué avec d'innombrables solistes – à l'exception de Miles Davis et de Sonny Rollins, fait-il lui-même remarquer – grâce à une manière originale et virtuose dont la trame originelle est héritée à la fois de Tony Williams et d'Elvin Jones.

Daniel Humair naît à Genève, en Suisse, le 23 mai 1938. Dès l'enfance, il étudie la clarinette et la théorie musicale ; selon ses dires, il aurait eu son premier contact avec un tambour dès l'âge de sept ans, au sein d'une fanfare genevoise. Il s'intéresse adolescent au dixieland (ainsi qu'au cor des Alpes !), avant de découvrir le jazz « moderne ». C'est vers dix-huit ans qu'il débute sa vie professionnelle, après avoir remporté en 1955 le premier prix dans trois catégories amateurs au Festival de jazz de Zurich. Il commence à se produire au-delà des frontières de la Confédération helvétique, notamment en Belgique, en Suède et en Allemagne. Autodidacte, il forge son métier au contact de personnalités issues d'horizons divers, effectuant des tournées en compagnie de Don Byas, Guy Lafitte, Jacques Pelzer, Floris Nico Bunink... En novembre 1958, il s'installe à Paris, où il va travailler avec Bobby Jaspar (1958-1959, puis 1962), au sein d'un quartette dirigé par Michel Hausser (1958-1960, puis 1966), avec Barney Wilen, Lucky Thompson, Kenny Dorham, Jackie McLean, Bud Powell, Oscar Petitford, Chet Baker (lors d'une tournée européenne de ce dernier, en 1962), Eric Dolphy... Pendant plus d'une décennie, Daniel Humair sera l'un des batteurs les plus sollicités pour donner la réplique aux solistes américains de passage à Paris, en particulier au Club Saint-Germain, et accompagner leurs tournées.

Il forme un premier trio dénommé HUM – les initiales de ses membres servant d'enseigne –, qui rassemble autour de lui le pianiste René Urtreger et le contrebassiste Pierre Michelot (1960-1961) ; citons l'album *HUM* (1960). En 1959 avait commencé une fructueuse et longue collaboration avec le pianiste Martial Solal, qui donnera le jour à de nombreux albums, parmi lesquels *Dermaplastic* (1960), *Suite en ré bémol* (1961) et *Suite for Trio* (1978). Il publie, en 1961, un premier album sous son nom, *The Connection,* où il est accompagné par Jean-Louis Chautemps, Eddy Louiss, Guy Pedersen, Sonny Grey et Luis Fuentes. Il est appelé en 1965 par les Swingle Singers, qui connaissent alors un immense succès en introduisant le swing dans des partitions classiques. Son parcours se poursuit au gré des rencontres les plus diverses : les Double Six, Elek Bacsik, Attila Zoller, Bud Powell, Oscar Petitford, Jim Hall, Lee Konitz, Art Farmer, Joe Henderson, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Herbie Mann, Hampton Hawes, Ray Nance, Barney Kessel... En 1968, il réunit au Caméléon un nouveau trio, HLP, avec Eddy Louiss et Jean-Luc Ponty (*Trio HLP,* 1968). La même année, Phil Woods l'engage dans son quartette European Rhythm Machine, où il est aux côtés de George Gruntz (et plus tard de Gordon Beck) et d'Henri Texier ; l'aventure durera quatre ans, jusqu'en 1972 (*Alive and Well in Paris,* 1968). Il fréquente néanmoins les tenants d'un jazz plus radical : Don Cherry, Anthony Braxton, George Lewis, John Surman... Sa vaste discographie reflète des associations aussi variées – Michel Portal, Ron Matthewson, Franco Ambrosetti (*Wings,* 1983 ; *Tentets,* 1985), Jerry Bergonzi et Miroslav Vitous (*Edges,* 1991), Dave Liebman et Marc Ducret (*Quatre fois trois,* 1996-1997), Claude Bolling, Steve Lacy, Bernard Lubat, Gerry

Mulligan, Didier Lockwood, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Dee Dee Bridgewater, John Scofield, Richard Galliano – qu'improbables parfois : Maurice André, Yo-Yo Ma, François Rabbath, Jean-Pierre Rampal. Avec le vibraphoniste David Friedman, il enregistre en leader *Triple Hip Trip* (1979).

En 1987, Daniel Humair obtient le grand prix du jazz décerné par la S.A.C.E.M., le prix Charlie-Parker de l'Académie du disque et le prix in honorem de l'Académie Charles-Cros pour l'ensemble de sa carrière. Il concentre néanmoins son activité d'interprète et de compositeur sur les deux trios qu'il anime successivement : le trio HJT, à la fin des années 1970, avec François Jeanneau et Henri Texier, le second de 1984 à 1998, avec Joachim Kühn et Jean-François Jenny-Clark. Le premier grave notamment les albums *Humair, Jeanneau, Texier* (1979) et *Akagera* (1980), le second *Easy to Read* (1985), *Usual Confusion* (1993), *Die Dreigroschenoper* (1995), *Triple Entente* (1997). Après plus d'un demi-siècle d'une carrière particulièrement riche, Daniel Humair se montre soucieux de promouvoir une nouvelle génération de musiciens. Il fait découvrir de jeunes talents comme le guitariste Noël Akchoté (Zurich, 1993). En 1998, il fonde dans la même perspective un ensemble, Baby Boom, constitué d'instrumentistes frais émoulus de la classe de jazz du Conservatoire de Paris.

Gaucher naturel devenu parfaitement ambidextre, Daniel Humair a développé un style très personnel avec un placement inhabituel des éléments constitutifs de la batterie. Les musiciens en provenance des univers les plus opposés apprécient, outre une capacité d'adaptation hors norme, la puissance, l'élégance et l'intelligence de son jeu. Impressionnant à force d'habileté et de contrôle technique, il montre une grande maîtrise de la continuité rythmique, même lorsque le tempo devient un fondement implicite et que la distribution de ses accents atteint une complexité rare. Il réalise, ce qui est peu fréquent dans le monde de la batterie, un travail extraordinaire sur les timbres et les couleurs : plus qu'un batteur, Daniel Humair est sans conteste l'un des percussionnistes les plus importants de son temps.

On pourra lire deux articles d'Alain Gerber (« Daniel Humair ou le défi européen », in *Jazz Magazine*, n° 182, p. 26, 1970 ; « Une batterie à tout prix », in *Jazz Magazine*, n° 282, p. 40, 1980), une série d'articles de Jean-Pierre Moussaron (« Humair à découvert », in *Jazz Magazine*, n° 346, p. 18, n° 347, p. 34, n° 348, p. 12, 1986) et un article de Serge Baudot (« Daniel Humair », in *Jazz Hot*, n° 573, p. 15, 2000).

Pierre BRETON

HUMMEL JOHANN NEPOMUK (1778-1837)

Pianiste, compositeur et chef d’orchestre autrichien né à Presbourg (aujourd’hui Bratislava), Hummel fait ses études avec son père, puis avec Mozart, grâce auquel il donne, en 1787, son premier concert public. Il part ensuite en tournée jusqu’à Copenhague et en Écosse, et participe en 1792 à Londres, comme enfant prodige, aux mêmes concerts que Joseph Haydn, dont il joue un trio. De retour à Vienne, il prend de nouvelles leçons auprès d’Albrechtsberger et de Salieri, et s’impose comme un des premiers pianistes de son temps. En 1804, il succède à Haydn à la tête de la chapelle du prince Esterházy, poste qu’il occupe jusqu’en 1811. Il est ensuite à Stuttgart puis, de 1818 à sa mort, à Weimar en tant que maître de chapelle du grand-duc (il fait, en 1827, le voyage de Vienne pour revoir une dernière fois Beethoven mourant). Auteur de nombreuses compositions de musique de chambre, de cinq concertos pour piano, d’innombrables pièces pour piano seul (dont des sonates), d’études et d’un ouvrage pédagogique datant de 1828, de musique vocale (dont trois messes), Hummel est un représentant typique avec Clementi, Moscheles, Weber pour une part, voire un certain Beethoven (première manière), de la génération néo-classicisante (qui imita les classiques) et préromantique (qui s’épanouira, par exemple, dans Chopin) du début du XIX^e siècle. Il eut comme élève Czerny, Hiller et Thalberg.

Marc VIGNAL

HUMPERDINCK ENGELBERT (1854-1921)

Compositeur allemand né à Siegburg (Rhénanie), élève de Hiller, de Lachner et de Rheinberger, Humperdinck enseigne successivement à Barcelone, à Francfort et, de 1900 à 1920, à Berlin. En 1879, il rencontre à Naples Richard Wagner, qui l'invite à collaborer à Bayreuth à la préparation des premières représentations de *Parsifal*. On lui doit des œuvres pour chœurs, des musiques de scène, des lieder, de la musique de chambre et d'orchestre. De cette production abondante, une seule partition l'a sauvé de l'oubli en tant que créateur, y compris dans son pays natal : l'opéra *Hänsel und Gretel*, sur un livret de sa sœur Adelheid Wette, donné à Weimar en décembre 1893, et où sont adroitement utilisées, dans une atmosphère de conte de fées, quelques chansons populaires de Westphalie.

Marc VlGNAL

HUNT LORRAINE (1954-2006)

Mezzo-soprano américaine. Lorraine Hunt (Lorraine Hunt Lieber-n après son mariage, en 1999, avec le compositeur américain Peter Lieberson) entame d'abord une carrière d'altiste avant de décider, en 1981, de se consacrer exclusivement au chant. Spécialiste du répertoire baroque, elle connaît la notoriété avec son interprétation, en 1985, de Sextus dans la production controversée de *Giulio Cesare* de Haendel par Peter Sellars. Elle reprend ce rôle en 1992 à l'Opéra de Paris, avant d'incarner en 1993 à l'Opéra-Comique de Paris le rôle-titre de *Médée* de Marc Antoine Charpentier sous la direction de William Christie, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. En 1996 au Palais-Garnier, elle chante Phèdre (*Hippolyte et Aricie* de Rameau) avec Christie et dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. Elle est Irene dans *Theodora* de Haendel mis en scène par Sellars au festival de Glyndebourne en 1996. En 1999 au festival d'Aix-en-Provence, elle incarne de manière mémorable Ottavia (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi) dans une mise en scène de Klaus-Michael Grüber. Elle crée les rôles de Triraksha de l'opéra *Ashoka's Dream* de son futur mari Peter Lieberson (Opéra de Santa Fe, 1997) et de Myrtle Wilson dans *The Great Gatsby* de John Harbison (Metropolitan Opera de New York, 1999). En décembre 2000, elle participe à la création de l'oratorio de John Adams *El Niño* au Théâtre du Châtelet, à Paris. En 2001, elle triomphe à Boston, New York, Paris, Londres et Lucerne en chantant deux cantates de Bach (*Ich habe genug* et *Mein Herz schwimmt in Blut*) mises en scène par Sellars.

E.U.

HUNTER ALBERTA (1897-1984)

Aux États-Unis, la frontière entre deux genres, bien distincts en Europe : le jazz et la chanson populaire, n’a jamais été bien nette. Aussi, jusqu’à une époque récente, était-il inconcevable qu’un orchestre pût se présenter devant son public sans vocaliste. Ces chanteurs et chanteuses, refusant toute spécialité, passaient sans difficulté de la rengaine la plus commerciale au blues le plus exigeant. Pendant l’entre-deux-guerres, ils se firent connaître en grand nombre non seulement avec les formations de spectacle dont ils étaient l’attraction, mais aussi avec les plus remarquables musiciens de jazz du temps qui, comme Oliver, Armstrong ou Bechet, ne dédaignaient pas de se produire en leur compagnie. C’est ainsi que Sippie Wallace, Maggie Jones, Virginia Liston, Margaret Johnson, Rosetta Crawford, Sara Martin, Eva Taylor, Maureen Englin, Hazel Smith et, *last but not least*, Alberta Hunter se firent une réputation qui est loin d’être usurpée.

Alberta Hunter — que l’on retrouve parfois sous le pseudonyme de Josephine Beatty, emprunté à l’identité de sa sœur — est née à Memphis, en 1897 selon les spécialistes, en 1895 selon les propres déclarations de l’intéressée. C’est à Chicago qu’elle fait, très jeune — en 1912 —, ses débuts sur la scène du Dago Frank’s. Elle compose à cette époque le fameux *Downhearted Blues* que devait immortaliser l’immense Bessie Smith. Il lui arrivera même de remplacer la grande chanteuse dans *How Come ?* Puis elle s’embarque pour l’Europe et se produit à Londres, Copenhague et Paris qui deviendra, après 1923, son port d’attache. Elle fréquente alors Cécile Sorel, Ray Ventura, Joséphine Baker, Stéphane

Grappelli, Django Reinhardt et signe plusieurs enregistrements avec le quintette du Hot Club de France. Pendant les années vingt, elle se produit dans de nombreuses comédies musicales à New York et se révèle l'une des chanteuses les plus recherchées par les studios. C'est ainsi qu'on peut l'entendre aux côtés de Eubie Blake, Fletcher Henderson, Tommy Ladnier, Louis Armstrong, Duke Ellington, Clarence William, Fats Waller, Charlie Shavers, Budd Johnson et Buster Bailey. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle fait le tour du monde pour le théâtre aux armées. À la mort de sa mère, en 1954, elle interrompt brutalement sa carrière musicale, passe son diplôme d'infirmière et entre au Goldwater Memorial Hospital. Pendant plus de vingt ans, Alberta Hunter choisit le silence. Elle réapparaît dans *Remember my Name*, film de Robert Altman. En octobre 1977, elle commence une seconde carrière et chante régulièrement dans un club-restaurant de New York, le Cookery. En 1982, elle participait encore au festival de Paris, témoignage d'une jeunesse de cœur et d'esprit que les ans n'avaient pas réussi à entamer.

Pierre BRETON

HUNTER RUBY (1955-2010)

Auteur-compositrice et chanteuse australienne, Ruby Hunter a, avec son compagnon, Archie Roach, traduit musicalement le désarroi de la *stolen generation* (« génération volée » *:* enlèvement des enfants aborigènes australiens dans le cadre de la politique d'assimilation entre 1910 et 1970), dans son pays natal comme dans le monde entier.

Ruby Hunter naît en 1955, dans l'État d'Australie-Méridionale. Arrachée à sa famille dès sa plus tendre enfance pour être placée dans un foyer blanc ; adolescente, elle vit dans la rue, où elle rencontre Archie Roach, qui a subi le même sort. Avec sa voix grave, Ruby Hunter chante son existence et abordent les problèmes des Aborigènes australiens et des femmes. Le premier album d'Archie Roach, *Charcoal Lane* (1990), renferme ainsi un titre écrit par Ruby Hunter, *Down City Streets* (« Dans la rue »). En 1994, avec la sortie de *Thoughts Within*, la chanteuse devient la première Aborigène à produire un disque solo, qui est couronné par l'A.R.I.A. (Australian Recording Industry Association) comme meilleur album de musique indigène de l'année en 1995. Il en est de même de *Feeling Good*, récompensé en 2000 par cette institution dans la catégorie *blues and roots*. En 2004, *Ruby's Story*, collaboration musicale entre Ruby Hunter, Archie Roach et l'Australian Art Orchestra, est produit à Sydney. Deux ans plus tard, la chanteuse devient l'un des membres fondateurs du collectif musical The Black Arm Band. En 2003, Ruby Hunter et Archie Roach sont distingués pour leur contribution exceptionnelle à la musique aborigène et des îles du détroit de Torres. Ruby Hunter meurt le 17 février 2010, dans l’État de Victoria.

E.U.

HUREL PHILIPPE (1955-)

Le compositeur français Philippe Hurel, né le 24 juillet 1955 à Domfront (Orne), accomplit des études de musicologie à l'université de Toulouse (1974-1979), puis entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il se perfectionne en composition avec Betsy Jolas et lvo Malec (1980-1983) et reçoit un prix de composition et d'analyse (1983). Membre de l'équipe de recherche musicale de l'I.R.C.A.M. (1985-1986 puis 1988-1989), pensionnaire à la Villa Médicis à Rome (1986-1988), professeur de composition musicale à l'I.R.C.A.M. (1997-2001), en résidence à l'Arsenal de Metz et à la Philharmonie de Lorraine (2000-2002), il est aussi le fondateur, en 1990, de l'ensemble instrumental Court-Circuit, dont il assume la direction artistique. Prix S.A.C.E.M. des compositeurs en 2002, il reçoit en 2003 le prix S.A.C.E.M. de la meilleure création contemporaine pour *Aura*, pour piano et orchestre.

Initié à la musique spectrale par Gérard Grisey et Tristan Murail, il axe dès la fin des années 1970 sa réflexion sur le timbre, nne réflexion qu'il va enrichir par intégration de principes compositionnels structurels (contrepoint, techniques sérielles) ainsi que par des travaux en psycho-acoustique qui le conduiront à explorer le vaste domaine des ambiguïtés sonores. Le jazz l'a profondément influencé, en l'aidant, selon ses propres dires, à « se ressourcer sur le plan rythmique ».

Cependant, sa principale nourriture formelle est la littérature : il s'inspire du traitement du temps chez Proust, de l'organisation de la répétition et de l'emploi de « motifs » chez Thomas Mann, de la technique narrative de Claude Simon (où des séquences apparemment indépendantes s'interpénètrent progressivement pour former une structure évolutive présentant une forte unité). Hurel va jusqu'à affirmer qu'*Ulysse* de Joyce ou *Jacques le fataliste* de Diderot lui ont été plus riches d'enseignements que les partitions de Jean-Sébastien Bach, et il est – à l'instar de Stravinski – de ceux qui pensent que la musique ne véhicule aucun message, si ce n'est d'ordre combinatoire et purement technique.

Peu préoccupé par les débats sur la modernité et les avant-gardes, il est persuadé que sa génération est celle d'une « construction lente », celle d'un « consensus en train de s'instaurer au niveau du langage musical ». Un consensus qui fait aujourd'hui moins de cas des particularismes de l'écriture que de la manière de gérer l'« hétérogène », seule citadelle conceptuelle restant, selon lui, à investir.

C'est pourquoi Hurel s'est intéressé à la combinatoire sérielle, puis aux techniques spectrales, avant de tenter la synthèse musicale entre ces deux démarches compositionnelles. Pour ce faire, il choisira d'explorer l'univers infrachromatique (où les intervalles sont plus petits que le demi-ton), seul susceptible, à ses yeux, « d'atteindre des zones inexploitées, voire inconnues ».

Dès 1986-1987, date de composition de *Pour l'image*, son travail s'appuie sur ce double principe compositionnel : celui, sériel, qui est fondé sur la création de formes à variations, et celui, spectral, qui élabore des progressions continues d'harmonies et d'agrégats à partir des diverses hauteurs caractérisant un son (en d'autres termes, le spectre d'un son). Ces deux principes peuvent apparaître contradictoires, le premier étant d'essence dynamique (parce qu'il induit un discours – sériel – au sein de l'écriture), le second se révélant statique avec sa conception d'un temps « étiré » (nécessaire à la perception timbrique et harmonique des diverses transformations liées à l'exploration du spectre sonore) ; afin de lier ces deux principes, Hurel élabore donc des transitions entre ses accords sérialisés et ses agrégats spectraux, entre son écriture polyphonique et sa pensée harmonique et/ou timbrique. Son projet compositionnel se restreint dès lors à l'organisation d'« objets sonores » au sein de trajets temporels évolutifs. À cette fin, il invente une technique d'écriture qui consiste à diviser son matériau (ses « objets sonores ») en de nombreuses sous-sections dont chacune est la variation de la précédente. Cette division lui permet de réinstaurer la thématique, c'est-à-dire des éléments musicaux reconnaissables à l'audition et sans lesquels aucun discours n'est perceptible.

Mais, avant de créer ce nouveau matériau, Hurel dut définir un certain nombre de fonctions mélodiques et rythmiques pouvant lui être appliquées. Il se tournera ainsi vers les fractales (déjà exploitées au sein de la troisième pièce d'*Opcit*, pour saxophone ténor, 1983-1984). C'est donc à partir de ce concept mathématique qu'il inventera sa technique de traitement des structures mélodiques ; ces « patterns » sont en fait des fragments d'échelles sonores comportant des répétitions d'intervalles, et pensés de telle manière qu'en accentuant certaines de leurs notes on retrouve leurs superpositions en augmentation ; par exemple :

ABCDE**B**GD + AB**C**DEBG**D** + ABCD**E**BGD

Issus d'une pensée liée à la sérialité, ces patterns mélodiques contiennent dès lors leur propre contrepoint.

Reste que le choix de l’ordinateur comme outil musical infléchit l’attitude et la démarche créatrice. Hurel consacre donc une première étape de son travail au calcul de ses agrégats sonores ; puis, dans une deuxième étape, il établit une « pré-partition » destinée, d’une part, à gérer la mise en place polyphonique de ses patterns mélodiques, d’autre part, à organiser rythmiquement ses accélérés et ralentis non linéaires. Une fois définies les séquences de « compression » et de « dilatation » de ses cellules rythmiques, vient, en dernier lieu, l’écriture de la partition définitive, où l’intuition reprend – dans une certaine mesure – ses droits. Créer, nous dit-il, « revient maintenant à penser comment des processus différents peuvent, en se superposant, entretenir des relations de responsabilité ».

Au-delà de l’assistance que lui procure l’ordinateur lors de ses divers calculs structurels, cet outil lui sert aussi à élaborer des synthèses sonores, et cela depuis *Leçon de choses*, pour ensemble et dispositif électronique (1993).

Si *Opcit* reste sa première tentative avec l’ordinateur, c’est néanmoins *Pour l’image* (1986-1987) qui a déterminé l’orientation actuelle de Hurel : c’est dans cette pièce pour quatorze musiciens qu’il a formalisé son principe d’organisation polyphonique à partir de patterns mélodiques, et mis en œuvre pour la première fois des processus lui permettant de passer d’une perception *globale* (spectrale) à une perception *différenciée* (polyphonique et sérielle), sans sacrifier l’une au profit de l’autre. Tous ses principes seront développés dans *Mémoire vive*, pour grand orchestre (1988-1989), une partition qui induira son travail de créateur à travers la problématique qu’il a faite sienne : la superposition de processus.

Pour Hurel, il s'agit en effet de se rendre maître, autant que faire se peut, de la fonctionnalité et des interrelations de ses ambitus, de ses timbres, de son expansion mélodique, de son organisation rythmique, mais aussi de ses tempos, de l'orchestration et de la spatialisation de son matériau. Les *Six Miniatures en trompe l'œil*, pour petit ensemble de chambre (1990-1991, prix de la fondation Siemens en 1995), reprendront ainsi les acquis de *Mémoire vive* en les affinant au niveau de l'organisation des flux rythmiques périodiques. Et, en y ménageant des points de « montage » (pensés dès la conception), ce créateur nous offre la possibilité d'interpréter cette œuvre dans deux organisations structurelles différentes : l'une, tout en discontinuités, donne l'impression d'une pièce rapide et nerveuse ; l'autre, en revanche, propose une audition en un seul mouvement qui donne une impression de lenteur !

Par sa radicalité, *Leçon de choses* (1993) apparaît comme un carrefour dans la production de Philippe Hurel. Sa complexité organisationnelle est en effet exacerbée, la gestion de l'hétérogène y est parfaitement maîtrisée, sa polyphonie, d'une extrême densité, est en outre spatialisée par le biais de haut-parleurs. Enfin, cette polyphonie crée peu à peu un *faux orchestre* constitué d'instruments échantillonnés et permettant à un son instrumental de se transformer progressivement en un autre : ainsi la flûte devient-elle une clarinette, la clarinette un violon, le violon une flûte. De telles transformations ne furent évidemment possibles que grâce à une réalisation informatique effectuée à l'I.R.C.A.M.

S'attachant ensuite à développer ces principes compositionnels afin d'obtenir toujours plus de souplesse, Hurel a passé ses techniques de composition au crible purement instrumental, affirmant une maîtrise toujours plus grande dans tous les genres musicaux, de l'instrument soliste (*Loops I* à *V*, 1999-2006 ; *D'un* *trait – Trentemps (qui passe)*, pour violoncelle, 2007 ; *Plein-jeu*, pour accordéon et électronique, 2010) à la musique orchestrale (*Flash-Back*, pour grand orchestre, 1997-1998 ; *Tour à tour I*, 2008 ; *Tour à tour III*, 2012) en passant par la musique de chambre (*Tombeau in memoriam Gérard Grisey*, pour piano et vibraphone, 1999 ; *Figures libres*, pour huit instruments, 2000-2001 ; *Localized Corrosion*, pour saxophone, guitare électrique, percussion et piano, 2009) et la musique pour ensemble (*Quatre Variations*, pour vibraphone et ensemble instrumental, 1999-2000 ; *Phasis*, pour saxophone et ensemble, 2007).

On pourra consulter : P. HUREL, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », in J.-B. Barrière dir., *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Christian Bourgois-I.R.C.A.M., Paris, 1991 ; C. TOGNAN, P. HUREL & G. LELONG, *Philippe Hurel*, Les cahiers de l'I.R.C.A.M. Compositeurs d'aujourd'hui, I.R.C.A.M.-Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994 ; R. PERRIN, *Les 4 Variations de Philippe Hurel. Analyse de l'hétérogène*, L'Itinéraire-L'Harmattan, Paris, 2004.

Alain FÉRON

HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)

Bluesman et folksinger, Mississippi John Hurt fut un superbe musicien et raconteur des traditions sudistes (songster), un troubadour qui a su enchanter ses contemporains au long d'une carrière de plus de soixante ans et l'une des grandes vedettes du folk boom des années 1960.

John Smith Hurt naît à Teoc, dans le Mississippi, probablement le 3 juillet 1893 (certains musicologues penchent pour le 8 mars 1892 ou pour mars 1894). Influencé par les orchestres à cordes formés par les nombreux immigrants irlandais de sa région natale, John Hurt commence à jouer du banjo, du fiddle et de la guitare vers l'âge de dix ans. Grâce au musicien de country music Willie Narmour, son voisin, Hurt devient vite un virtuose du *fingerpicking* à la façon ragtime, mouvements alternés et simultanés du pouce et de l'index. C'est Narmour qui l'emmène à New York et lui permet d'enregistrer treize titres en 1928 pour le label Okeh. Cette œuvre, rééditée sur le CD *1928 Sessions* (Yazoo), est remarquable : dans des pièces comme *Candy Man Blues*, *Frankie*, *Avalon Blues* ou *Spike Driver Blues*, Hurt superpose une voix douce, presque détachée, à un jeu de guitare particulièrement fluide et qui n'a guère d'équivalent. Cela engendre un balancement tranquille, harmonieux et équilibré, totalement aux antipodes du jeu des bluesmen noirs du Mississippi.

Les trente-cinq années suivantes, John Hurt continuera une vie sédentaire, partagée entre sa famille nombreuse, les travaux agricoles et les bals du samedi soir, qu'il continue à animer. Dans les années 1950, la musique n'occupe plus guère qu'une place anecdotique dans sa vie. Mais la montée du courant folk dans le Nord va faire de lui une sorte de superstar du folk. Son œuvre de 1928, rééditée, devient une sorte de passage obligé pour tous les apprentis guitaristes des campus universitaires nordistes et donne naissance à un véritable culte pour ce guitariste « aux doigts de fée ».

C'est ainsi que, sur la foi du morceau autobiographique *Avalon Blues*, le jeune guitariste blanc Tom Hoskins part à la recherche de Mississippi John Hurt au début du printemps de 1963, et le retrouve sans peine. Au printemps et au début de l'été de 1963, Hurt fait le voyage de Washington, joue dans quelques clubs folk et enregistre en studio pour la première fois depuis 1928. Deux microsillons paraîtront sur le label Piedmont, créé pour la circonstance. La beauté de la musique jointe à celle de la geste vaut à Mississippi John Hurt un succès quasi instantané. La presse s'empare de cette histoire trop belle pour être vraie et Hurt a les honneurs de *Newsweek* et de *Time*. Dès lors, il multiplie les apparitions sur les scènes des plus grands festivals folk, comme celui de Newport. Les manières tranquilles de John Hurt, sa modestie, son apparence bienveillante et sa gentillesse innée conquièrent un vaste auditoire. La foule se presse autour de lui, à la quête d'un mot, d'un regard, d'un autographe. Il enregistre encore plusieurs très beaux albums pour Vanguard, réédités dans le coffret *The Complete Studio Recordings*.

Ses engagements étant très nombreux, John Hurt s'installe brièvement à Washington mais ne se plaît guère à la ville. Dès que ses concerts et ses disques lui en donnent les moyens, il s'achète une maison à Grenada, à quelques miles d'Avalon (Mississippi), afin d’y prendre une semi-retraite. C’est là qu’il meurt dans son sommeil le 2 novembre 1966.

Gérard HERZHAFT

HUSKY FERLIN (1925 ?-2011)

Considéré comme l’une des figures de proue de la musique country du début des années 1950 jusqu’au milieu des années 1970, le chanteur et parolier américain Ferlin Husky a joué un rôle prépondérant dans l’émergence du *Nashville sound* (« son de Nashville »), aux luxuriants arrangements de cordes, ainsi que dans celle du *Bakersfield sound* (« son de Bakersfield »), à l’origine de la popularisation de la country sur la côte ouest des États-Unis.

Ferlin Eugene Husky naît le 3 décembre 1925 (l’année 1927 est parfois avancée) à Flat River, dans le Missouri. Chanteur charismatique mais aussi guitariste, il débute sa carrière professionnelle, sous les pseudonymes de Tex Terry puis de Terry Preston, dans les cabarets miteux que sont les *honky-tonks*. En 1953, il signe, sous sa véritable identité, un contrat avec le label discographique Capitol Records. Cette même année, il interprète en duo avec la chanteuse Jean Shepard *A Dear John Letter*, qui est propulsé numéro un des classements américains de country music, succès reconduit un peu plus tard la même année, avec *Forgive Me, John*. Parallèlement, il enregistre également sous le nouveau nom d’emprunt de Simon Crum, l’alter ego loufoque qu’il s’est composé, et connaît un énorme succès avec *Cuzz Yore So Sweet* (1955) et *Country Music Is Here to Stay* (1958). De 1953 à 1975, soit une vingtaine d’années passées au sein de l’écurie Capitol et trois chez ABC Records, Ferlin Husky classe nombre d’autres titres en tête des palmarès, *Once* (1966) étant l’un des plus marquants. Pour autant, sa célébrité reste principalement due à deux singles qui s’installent en tête des hit-parades : la ballade *Gone* (1957), un

« tube » de country teintée de pop, et *Wings of a Dove* (1960), morceau influencé par le gospel.

Formidable homme de spectacle, Ferlin Husky joue dans plusieurs films, en particulier *Country Music Holiday* (1958), avec Zsa Zsa Gabor, et *The Las Vegas Hillbillys* (1966), avec Jayne Mansfield ; il apparaît dans nombre d'émissions télévisées américaines.

En 2010, Ferlin Husky entre au panthéon américain de la country, le Country Music Hall of Fame. Il meurt le 17 mars 2011, à Westmoreland (Tennessee).

Karen SPARKS

IBARRONDO FÉLIX (1943-)

« Passionnément basque, il incarne profondément les qualités de son peuple : ardeur concentrée, véhémence de l'expression pouvant aller jusqu'à la violence, priorité de l'expression vécue sur l'abstraction et les systèmes, générosité et ouverture dans la perspective d'un humanisme sans concessions ni complaisance », a écrit le musicologue Harry Halbreich à propos du compositeur basque Félix Ibarrondo, qui voit le jour à Oñate, dans la province basque espagnole de Guipúzcoa, le 12 juin 1943, dans une famille musicienne. Son premier professeur est son père, qui lui enseigne le solfège et l'harmonie. Il choisit ensuite le piano comme instrument principal et, parallèlement à des études de philosophie et de théologie, suit les cours de composition de Juan Cordero Castaño. Après avoir obtenu ses diplômes de piano et de composition aux conservatoires de Saint-Sébastien et de Bilbao, Ibarrondo s'installe en 1969 à Paris, où il devient l'élève de Max Deutsch, de Maurice Ohana – avec qui il se lie d'amitié et qui exercera une profonde influence sur lui – et de Henri Dutilleux. Il s'initie également à la musique électroacoustique au sein du Groupe de recherches musicales (G.R.M.), sans pour autant succomber à la tentation du studio, même s'il compose en 1978 *Icaresque*, pour flûte et bande magnétique (ou trois flûtes).

De fait, ce créateur affirme avant tout son attachement à l'écriture, au discours musical, et cela dès sa première œuvre publiée, *Aitaren Etxea*, pour ténor, deux pianos, violon et un percussionniste (1971), sur un poème de son compatriote Gabriel Aresti. Et, si l'on peut reconnaître, à ses débuts, l'influence de la musique française – il voue une profonde admiration à Claude Debussy –, c'est surtout la musique de Maurice Ohana qui le séduit, par son aspect solaire et tellurique, sa singulière inspiration, enracinée dans la terre andalouse, vibrant des résonances transfigurées du cante jondo et s'ouvrant tout naturellement à la dimension sacrée de la musique : Ibarrondo lui rendra hommage en composant, à sa mémoire, une page pour chœur mixte et soprano soliste, *Oroïpen* (1993).

Ibarrondo a très tôt trouvé son style, indissociable de ses aspirations tout autant que de ses convictions de cœur et d'esprit (*Vague de fond*, pour orchestre, 1972 ; *Résonances*, pour six percussions, 1974 ; *Au bord d'abîmes*, pour 19 instrumentistes, 1975 ; *Sous l'emprise d'une ombre*, pour 20 instrumentistes, 1976).

Indépendant forcené, sa rigueur et son exigence n'ont d'égal que son attachement à sa terre et à sa langue natales. En témoignent les titres de beaucoup de ses œuvres (comme *Izengabekoa*, pour ensemble, 1978 ; *Amairuk*, pour guitare et douze cordes, 1979 ; *Brisas*, pour neuf instrumentistes, 1980), ou encore le fait que sa production vocale fait souvent appel à une langue qui, bien qu'inventée, use de phonèmes aux consonances résolument issues de la langue basque : *Cibillak*, pour voix de soprano, ténor, baryton, deux clarinettes, trois violoncelles (1981) ; *Gauherdikoak*, pour chœur à quatre voix mixtes et soprano soliste, quatre pianos et six percussionnistes (1989) ; *Ahores*, pour cinq voix solistes (soprano, alto, ténor, deux barytons) et un percussionniste (1990) ; *Lore-Kantak*, pour chœur de voix blanches, soprano et alto solistes et 17 instrumentistes (1991) ; *Illundik*, pour chœur mixte a capella (1999)...

Aucune complaisance aux goûts du jour, aucune facilité d'écriture n'entachent la production de ce créateur qui touche tous les genres, de la musique soliste (*Cristal y Piedra*, pour guitare, 1978 ; *Que cet ardent sanglot...*, pour violoncelle, 1980 ; *Sismal*, pour flûte, 1982 ; *Iris*, pour piano, 1991 ; *Ishtar*, pour alto, 1998) au grand oratorio (*Ode à Martin*, pour chœur mixte, soprano et baryton solistes, récitant et 15 instrumentistes, 1995-1996). Son catalogue accorde une large part à la musique vocale et englobe autant la musique pour chœur a capella que celle pour chœur, soliste(s) et ensemble instrumental (*Sino*, pour chœur mixte, soprano soliste, deux cors, deux trompettes, deux trombones, tuba, deux percussionnistes, 1981 ; *Canto*, pour chœur mixte, soprano soliste et 13 instrumentistes, d'après le *Cantique des Créatures* de François d'Assise, 1982-1983 ; *Zuk Zer Dezu*, pour récitant, soprano, baryton, chœur mixte et orchestre ; *Urrundik*, pour soprano et guitare, 2005 ; *Amarbi*, pour dix voix de femmes, 2007). Le pan purement instrumental comporte des partitions de musique de chambre, dont se détachent les quintettes à vent *Bana Zergaitik* (1974) et *Silene* (1993), le quatuor à cordes *Et la vie était là...* (1973) ainsi que le *Deuxième Quatuor à cordes* (1997), *Egatan*, pour clarinette, alto et piano (1999), *Ressac*, pour ensemble de cordes (2003), *Aizgor*, pour guitare et clarinette (2009), *Irubi*, pour harpe, mandoline et guitare (2012). Parmi les pages pour orchestre, il faut mentionner *Erys* (1984-1985), *Irrintz* (1986), *Nerezko-Aiak*, concerto pour violoncelle et orchestre (1990), *Concerto de guitare* (1999).

La tension dynamique instaurée par un jeu particulier et obsessif d'attaques, l'attention qui est portée au développement de cellules thématiques restreintes travaillées jusqu'à l'épuisement de leur substance, une grande virtuosité technique toujours tournée vers la plus large expressivité (qui n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, une rudesse de ton quelque peu « expressionniste ») et qui utilise avec jubilation les registres extrêmes (avec une prédilection pour l'aigu et le suraigu) : telles sont les particularités du langage de Félix Ibarrondo. À cela il faut ajouter une inventivité contrapuntique exceptionnelle, une grande souplesse rythmique (usant parfois de processus aléatoires dont il faut rechercher la source dans la musique de Maurice Ohana), un sens inné de la courbe formelle, une volonté de se placer toujours sur le fil du rasoir, d'épuiser le matériau, une « acidité » découlant d'une harmonie fondée sur une atonalité chromatique et dodécaphonique usant de champs modaux – Ibarrondo n'a jamais sacrifié à la musique sérielle – et privilégiant le demi-ton, les dissonances abruptes.

Son œuvre porte également témoignage de sa profonde foi catholique – Ibarrondo est prêtre – et de sa vision métaphysique. Ascétique, tranchante, sans concessions, franciscaine en sa foi véhiculée, sa musique n'en est pas moins profondément humaine, de chair et de sang mêlée (bien qu'ignorant la sensualité, la volupté et le lyrisme présents chez Ohana). Chez Ibarrondo, le côté nocturne l'emporte certes sur l'apollinien, mais les forces obscures qui innervent sa musique possèdent la chaleur du soleil le plus brûlant.

La musique de Félix Ibarrondo, monolithique, obsédante, volcanique, semble procéder du cri pour retourner au silence du cosmos. Véritable diamant noir, son œuvre s'avère unique en son tempérament de lave. Seul, peut-être, sur ces pentes en ébullition, un autre compositeur sut s'aventurer, qui fut son ami proche : Francisco Guerrero, mort en 1997, et dont il honorera la mémoire en composant en 1998 *Gacela del Amigo*, pour soprano solo et dix instruments, sur des textes de Federico García Lorca et de lui-même.

Alain FÉRON

IBERT JACQUES (1890-1962)

Compositeur français, profondément indépendant, dont le style est impossible à rattacher à une école précise, mais qui est constamment empreint d'aisance et d'assurance technique ; tonal, polytonal ou atonal selon que son propos le requiert, il possède un sens aigu de la justesse d'expression humoristique, souriante et pudique, sensible et tendre, subtilement dessinée. Ibert est un classique et s'opposerait en cela à Florent Schmitt, beaucoup plus romantique. Il refuse à la fois l'héritage impressionniste et la réaction trop violente des Six. Ennemi de tout système, il se caractérise par sa concision, sa justesse de ton et sa sobriété.

Élève d'André Gédalge et de P. Vidal au Conservatoire de Paris, il obtient le premier grand prix de Rome en 1919. Pendant son séjour à la Villa Médicis, il compose l'une de ses œuvres majeures, *Escales* (1924), un triptyque symphonique évoquant le monde méditerranéen. II aborde I'art Iyrique avec *Angélique* (1927), une farce en un acte sur un livret de Nino qui fait vite le tour du monde. Puis voient le jour *Persée et Andromède* (1929), *Le Roi d'Yvetot* (1930). Avec Arthur Honegger, il signe *L'Aiglon* (1937) et une opérette, *Les Petites Cardinales* (1938). Plusieurs de ses ballets connaissent aussi la notoriété, notamment *Diane de Poitiers* que présente Ida Rubinstein (1934) et *Le Chevalier errant* (1950). Dans le domaine symphonique, il faut retenir *La Ballade de la Geôle de Reading*, d'après Oscar Wilde (1920) ; le *Concerto pour violoncelle et instruments à vent* (1926) ; le *Concerto pour flûte* (1934) ; l'*Ouverture de fête* (1942) ; la *Symphonie concertante*, pour hautbois (1949) ; *Louisville Concerto* (1954) et son ultime œuvre, *Bostoniana* (1956-1961). Auteur de nombreuses musiques de scène, il en a parfois tiré des partitions pour le concert, comme le *Divertissement*, pour orchestre de chambre (à l'origine destiné au *Chapeau de paille d'Italie* de Labiche, 1930). Mais il doit peut-être la plus grande part de sa réussite à deux petites pièces connues de tous les instrumentistes, *Entracte*, pour flûte et guitare (1935) et *Le Petit Âne blanc*, tiré des *Histoires*, pour piano (1943).

Sa carrière s'est essentiellement déroulée à Rome où il fut directeur de la Villa Médicis (1937-1955). À son retour à Paris, il fut administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (1955-1956).

Pierre-Paul LACAS

IGGY POP (1947-)

Le chanteur américain de punk, de rock et de pop Iggy Pop (de son vrai nom James Newell Osterberg, Jr.) naît le 21 avril 1947 à Ypsilanti (Michigan). En 1967, il adopte le nom de Iggy Stooge lorsqu'il forme le groupe Psychedelic Stooges. Sa voix est accompagnée par la basse de Dave Alexander (David Michael Alexander, 1947-1975), la guitare de Ron Asheton (1948-2009) et la batterie du frère de ce dernier, Scott Asheton (1949-2014). En 1969, le groupe, qui ne se désigne plus que par le nom de Stooges, sort son premier album éponyme, produit par le groupe de John Cale, Velvet Underground. Les titres *I Wanna Be Your Dog* et *No Fun* deviennent des standards du proto-punk, associant un rock brutal et agressif à des paroles insolentes. Les Stooges, destructeurs et violents dès leurs débuts, deviennent un groupe culte avec leur deuxième album, *Funhouse* (1970), et du fait de l'attitude scandaleuse d'Iggy sur scène (il se couvre de beurre de cacahuète avant de se rouler dans du verre pillé). En 1973, ils sortent *Raw Power*, album créé en collaboration avec David Bowie, avant de se disperser l'année suivante.

En 1977, Iggy, qui s'est rebaptisé Iggy Pop, sort deux albums en solo, *The Idiot* et *Lust for Life*, produits et co-écrits par David Bowie à Berlin. Ces albums, qui révèlent une nouvelle maturité, sont encensés par la critique et assurent au chanteur punk son premier succès commercial. Il continue à enregistrer dans les années 1980 et 1990, obtenant un autre grand succès avec *Blah Blah Blah* (1986). Premier vrai chanteur punk de l'histoire de la musique, Iggy Pop exercera une très forte influence sur ses successeurs.

INDIA SIGISMONDO D’ (1582 env.-env.1629)

Considéré dans l’art du madrigal comme le seul compositeur à soutenir la comparaison avec Claudio Monteverdi, Sigismondo d’India, nourri de la tradition polyphonique du *stile antico* du Cinquecento, saura dans sa maturité manier le nouveau style (*stile moderno*) du récitatif chanté (*recitar cantando*), alliant de manière incomparable les styles de Carlo Gesualdo, de Luca Marenzio et de Giaches de Wert à celui de Monteverdi.

On connaît mal la première période de la vie de Sigismondo d’India, né à Palerme, en Sicile, vers 1582. Les pages de titre de ses publications le décrivent comme étant de noble extraction. En 1606, il est à Mantoue, où il a peut-être rencontré Monteverdi. En 1608, sa présence est attestée à Florence, où il fréquente la Camerata Bardi (ou Camerata Fiorentina) ; il y rencontre le compositeur et chanteur Giulio Caccini ainsi que la soprano, luthiste et danseuse Vittoria Archilei, qui deviendront les interprètes de ses œuvres. Chanteur lui-même, Sigismondo d’India est nommé en 1611 « maestro della musica di camera » à la cour du duc de Savoie Charles-Emmanuel 1er, à Turin, poste que des intrigues courtisanes le contraignent à abandonner en mai 1623. La majeure partie de sa production date de son séjour à Turin, durant lequel il publie une dizaine de recueils ainsi que la musique pour *Zalizura*, une *favola pescatoria*, forme de pastorale en musique dans laquelle les bergers sont remplacés par des pêcheurs. Il manifeste alors sa prédilection pour la musique profane, encouragé en cela par le duc, lui-même poète, peintre et ardent défenseur du nouveau style monodique.

Après son départ de Turin, Sigismondo d'India voyage durant cinq mois en Italie ; entre octobre 1623 et avril 1624, il est à la cour d'Alphonse d'Este, à Modène. Il part ensuite pour Rome, où il devient le protégé du cardinal Maurice de Savoie, fils de Charles-Emmanuel I^er^. En 1625, son drame sacré *Sant'Eustachio* est représenté dans le palais du cardinal. En 1626, il compose pour le pape Urbain VIII la messe *Domine, clamavi ad te*. Au début de cette même année 1626, il revient à Modène, où il a obtenu un poste à la cour des Este ; il y dirige à l'automne une messe de sa composition à l'occasion des funérailles d'Isabelle d'Este. Un document du 19 avril 1629 adressé à ses héritiers atteste que Sigismondo d'India est mort avant cette date, probablement à Modène.

Sigismondo d'India a publié, entre 1606 et 1627, dix-huit livres, dont se détachent douze recueils de musique polyphonique a cappella comprenant notamment huit livres de madrigaux à cinq voix, certains avec basse continue (*I*, Milan, 1606 ; *II*, Venise, 1611 ; *III*, Venise, 1615 ; *IV* et *V*, Venise, 1616 ; *VII* et *VIII*, Rome, 1624 ; aucune trace ne subsiste d'un livre *VI*), trois livres de motets pour deux à six voix – dont un superbe livre de motets pour quatre voix (Venise, 1627) –, deux de villanelles napolitaines pour trois à cinq voix (*Villanelle alla napolitana*, Naples, 1608 et Venise, 1612), deux livres de musique sacrée pour trois à six voix (*Sacri concentus ecclesiastici*, Venise, 1609 et 1610).

Malgré la réticence que Sigismondo d'India semble avoir montrée au début de sa carrière pour le chant soliste, qu'il aurait commencé à pratiquer « pour rendre service à ses amis plus que pour son plaisir propre », il va cependant écrire cinq livres de *Le Musiche da cantar solo* (*I*, Milan, 1609 ; *II*, Venise, 1615 ; *III*, Milan, 1618 ; *IV* – qui est en fait *Le Musiche e balli a quattro voci* *con il basso continuo* de 1621, rassemblant des musique de scène chorégraphiques et chorales –, Venise, 1621 ; *V*, Venise, 1623). Il suit ainsi les encouragements de Caccini mais il est aussi, assurément, stimulé par les principes de la *seconda prattica* prônée par Monteverdi. *Le Musiche da cantar solo* comporte des pièces pour voix seule ou pour deux voix et plus, certaines avec basse continue.

Sigismondo d'India a ainsi participé de manière active à la révolution musicale de son temps, qui voit le passage du style polyphonique au style monodique, en composant un grand nombre d'arias mesurées et de monodies accompagnées ; le chromatisme de la plupart de ces pièces et le remarquable sens dramatique du compositeur mettent en valeur l'expressivité des paroles, idéal même de cet art nouveau dit *stile rappresentativo.* Son *Lamento di Giasone*, son *Lamento d'Olimpia,* son *Crud'Amarilli* (du *Premier livre de madrigaux à cinq voix*), sur un texte de Giovan Battista Guarini, et son *Huitième Livre de madrigaux à cinq voix et basse continue,* dont une partie des textes est empruntée au *Berger fidèle* de Guarini, en constituent les exemples les plus aboutis.

Alain FÉRON

Bibliographie

G. COLLISANI, *Sigismondo d'India,* Epos, Palerme, 1998.

INDY VINCENT D’ (1851-1931)

Du compositeur ou du pédagogue, on ne sait auquel il faut accorder la première place : l’un et l’autre sont d’importance considérable ; l’un et l’autre se mêlent d’ailleurs ; d’Indy n’a jamais cessé d’être professeur en composant, comme il n’a jamais cessé, en enseignant, d’être un homme de principes, intransigeant encore que généreux et bienveillant. Originaire du midi de la France (bien que né à Paris), élève de Diemer et de Marmontel, pour le piano, de Lavignac pour l’harmonie, enfin — et surtout — de César Franck, auquel il voue un culte qui ne cessera de grandir, il complète sa formation musicale par plusieurs voyages en Allemagne. Il y rencontre Liszt, Brahms, Wagner surtout ; la découverte des drames lyriques de ce dernier va orienter toute sa carrière. Après ses premiers succès, celui en particulier de sa *Symphonie cévenole* (1886), il prend la direction de la Société nationale à la mort de Franck (1890) et fonde la Schola cantorum dont il deviendra très vite le directeur. Dès lors, son influence sur la jeune génération devient très importante non seulement dans le domaine musical mais sur le plan moral. D’Indy ne sépare jamais son enseignement artistique d’une attitude philosophique et morale. Son esthétique, fondée sur le culte de l’ordre, de la rigueur, n’est dans son esprit que l’application au domaine de l’art d’une pensée morale. C’est parce qu’il est fervent catholique, et parce qu’il est nationaliste, qu’il tentera de traduire en français le message wagnérien et cherchera son inspiration dans ses montagnes cévenoles. C’est au nom d’une certaine conception morale qu’il s’opposera vivement au debussysme, trop sensuel, trop peu structuré à son goût, et cela malgré une grande admiration personnelle pour l’œuvre de Debussy ; son école et ses disciples, renchérissant sur son rigorisme, le pousseront peut-être plus loin qu'il n'eût souhaité lui-même.

L'œuvre de Vincent d'Indy est, dans l'ensemble, plus pensée que sensible, volontaire et construite, à l'image de cet homme obstiné dans l'application de ses principes, mais d'une incontestable richesse. Elle se divise assez clairement en trois moments. La première période est nettement germanisante, sous l'influence des romantiques allemands et surtout de Wagner : elle consiste essentiellement en poèmes symphoniques (*La Forêt enchantée, Le Chant de la cloche,* et surtout les volets du triptyque de *Wallenstein,* 1870-1885). La seconde période marque un retour vers les traditions nationales, voire régionales. C'est l'époque de la *Symphonie cévenole* (ou *Symphonie sur un chant montagnard français*), 1886 ; de *Jour d'été en montagne* ; de ses deux opéras, intitulés « actions musicales », *Fervaal* et *L'Étranger* ; de la *Légende de saint Christophe,* gigantesque drame musical religieux et symbolique, enflé à l'excès, malgré de beaux moments (1885-1915). La dernière période (1915-1931) tend progressivement vers une sorte de classicisme, un dépouillement et un allégement : *Sinfonia brevis, De bello gallico, Diptyque méditerranéen, Quintette, Troisième Quatuor* ; c'est une musique toujours pensée, mais plus élégante, et dépouillée de tout ce que certaines œuvres précédentes pouvaient avoir, quelquefois, d'un peu grandiloquent. Les deux dernières périodes se rattachent très visiblement à des conceptions proches de César Franck, parfois avec un esprit de système ; la volonté de construction rigoureuse développe une structure cyclique dans laquelle elle s'épanouit.

L'importance de d'Indy est extrême pour l'intelligence de la musique du début du xx^{e} siècle. Il a formé une pléiade d'artistes (Albert Roussel, Albéric Magnard, Érik Satie, Déodat de Sévérac, Paul Le Flem, Arthur Honegger, Georges Auric, Joseph Canteloube, Gustave Samazeuilh, Guy Ropartz, et bien d'autres).

Les sympathies profondes comme les antipathies violentes qu'a suscitées cet homme généreux, passionné par son art, d'une inébranlable droiture, libéral envers ses élèves en dépit d'une terrible intransigeance doctrinale, ne sont pas sans marquer fortement le déroulement de la musique française des vingt dernières années du XIXe siècle et des trente premières du XXe. Les trois volumes de son *Cours de composition musicale* (1900, 1909 et 1933, posthume) prolongent jusqu'à nous le plus fécond et le meilleur de son enseignement ; même si on peut sourire aujourd'hui du schématisme acharné qui y pousse Vincent d'Indy à étendre toute œuvre qu'il aime sur un vrai lit de Procuste pour la conformer coûte que coûte à une idée abstraite de la « forme-sonate », il reste que maintes analyses en demeurent fort précieuses par la science, la finesse et la rigueur.

Philippe BEAUSSANT

INGEGNERI MARCANTONIO (1547 env.-1592)

Compositeur et organiste italien de l’école vénitienne, dont l’écriture contrapuntique est très personnelle. Ingegneri fut le maître de Monteverdi. Il a reçu vraisemblablement l’enseignement de Vincenzo Ruffo (1510 env.-1587), maître de chapelle à la cathédrale de Vérone, où il était enfant de chœur ; il fut peut-être aussi l’élève de Cyprien de Rore à Parme. En 1568, on le trouve à Crémone où il est premier organiste et chantre à la cathédrale ; en 1576, il est nommé *musicis cathedralis praefectus* puis maître de chapelle (1581). Monteverdi, qui était son élève à cette époque, lui dédia ses quatre premiers livres de madrigaux. Ingegneri fut le protégé de Grégoire XIV, à qui il dédia plusieurs compositions de musique sacrée, écrites selon les nouvelles directives du concile de Trente. En 1584-1585, il était maître de chapelle de Saint-Ambroise de Gênes, après quoi il se fixa à Crémone. De sa musique d’église, on peut citer les vingt-sept *Responsoria Hebdomadae Sanctae, Benedictus et Improperia* (à quatre voix) et le *Miserere* (à six voix), œuvres publiées en 1588, à Venise ; on attribua longtemps ces répons à Palestrina, mais notamment l’usage qui y est fait du chromatisme ne permettait pas de les laisser au compte du maître romain. On a encore de lui neuf messes (de cinq à huit voix), quatre livres de *Sacrae cantiones*, soit plus d’une centaine de motets (de quatre à seize voix), où le double ou triple chœur, avec accompagnement instrumental, est bien caractéristique du style vénitien par l’ampleur et la solennité. En musique profane, bien qu’il sache utiliser une harmonie subtile et un chromatisme raffiné, Ingegneri se distingue moins par ses nombreux madrigaux (huit livres) que par ses deux *Arie di canzon francese per sonar*, pour quatre instruments (des violes ?) ; avec Nicola Vicentino, il est, en effet, l'un des premiers compositeurs de *canzoni francese*.

Pierre-Paul LACAS

IRELAND JOHN (1879-1962)

La musique du compositeur britannique John Ireland ressortit au style qu’il est convenu de qualifier d’« impressionnisme anglais » ; Ireland s’est surtout illustré dans les domaines de la mélodie et de la musique de chambre.

Né le 13 août 1879, à Bowdon, dans le Cheshire, John Nicholson Ireland entre à l’âge de quatorze ans au Royal College of Music de Londres, où il enseignera ultérieurement la composition : parmi ses élèves figureront Benjamin Britten, Ernest John Moeran, Alan Bush, Humphrey Searle, Richard Arnell. Il est, de 1904 à 1926, organiste et maître de chœurs à l’église St. Luke’s de Chelsea. D’abord influencée par Beethoven, Brahms et Dvorák, puis par Debussy et Ravel, sa musique n’en est pas moins typiquement britannique. Très attiré par le paganisme et le fantastique des écrits d’Arthur Machen – auteur du *Grand Dieu Pan* –, John Ireland s’inspire de ce dernier dans certaines de ses pièces, comme le prélude symphonique *The Forgotten Rite* (1917-1918). Son amour de la campagne anglaise, notamment du Sussex – où il s’établira en 1953, au moulin de Rock Mill, dans le village de Washington –, et son utilisation de la gamme pentatonique des chants populaires anglais se traduisent dans ses œuvres. Ses mélodies – sur des textes de William Shakespeare, A. E. Housman, Thomas Hardy, Christina Rossetti, Dante Gabriel Rossetti, John Masefield, Rupert Brooke, Ernest Dowson... –, se distinguent par leur subtile évocation des ambiances. Dans son catalogue, il faut encore mentionner deux *Sonates pour violon et piano* (1908-1909, 1915-1917), le motet pour chœurs et orgue *Greater Love hath no Man* (1912), un *Trio pour* *violon, clarinette et piano* (1913, transcrit pour violon, violoncelle et piano, 1915), les préludes pour piano *The Holy Boy* (1913-1915), les *London Pieces*, pour piano (1917-1920), la rhapsodie symphonique *Mai-Dun* (1921), une *Sonate pour violoncelle et piano* (1923), un *Concerto pour piano* (1930), *A London Overture*, pour orchestre (1936), un *Concertino Pastorale*, pour cordes (1938), la suite pour piano *Sarnia : An Island Sequence* (1940-1941). John Ireland meurt le 12 juin 1962, dans son moulin de Rock Mill.

E.U.

IRWIN DENNIS (1951-2008)

Contrebassiste américain de jazz. Dennis Wayne Irwin naît à Birmingham, en Alabama, le 28 novembre 1951. Instrumentiste éclectique refusant de se figer dans un style, iI a manifesté une adaptabilité remarquablement servie par une sonorité pleine, et a su maintenir l'équilibre entre subtilité et dynamique. Il se produit avec Red Garland en 1973 et 1974 avant de s'établir à New York, où il va jouer avec Ted Curson (1975), Jackie Paris (1975-1976), AI Dailey (1975-1984), Betty Carter (1976)... De la fin de 1977 à 1980, il fait partie des Jazz Messengers d'Art Blakey, formation avec laquelle il grave pour la première fois une de ses compositions, *Kamal* (*In My Prime, Vol. I,* 1977). Il enregistre avec Curtis Fuller (1978), James Williams (*Everything I Love,* 1979), Joe Lovano (1985), Mose Allison (*Ever Since the World Ended,* 1987), Valery Ponomarev (1988). Il se produit régulièrement aux côtés de Al Haig (1978-1982), Chet Baker (à partir de 1980), Horace Silver (1981), Mel Lewis (1981-1990), Art Farmer (on peut Ie voir dans Ia vidéo *Jazz at the Smithsonian : Art Farmer,* 1982). Il appartient au groupe de Johnny Griffin de 1988 à 1991 (*The Cat,* 1990), puis on le retrouve, au côté de Joe Lovano, au sein du quartette de John Scofield (1992-1995 ; *What We Do,* 1992 ; *Hand Jive,* 1993 ; *Groove Elation,* 1995). Dans Ies années 1990, il réalise des enregistrements avec Scott Hamilton (1990, 1994-1995 ; *Organic Duke,* 1994), Charlie Byrd (1991), Steve Wilson (1993), Harry Allen (*Jazz im Amerika Haus,* 1994). Il meurt à New York le 10 mars 2008.

E.U.

ISAAC ou ISAAK HEINRICH (1450 env.-1517)

Organiste et compositeur qui se disait originaire des Flandres et qu'on peut rattacher au courant dit franco-flamand tel qu'il se manifesta en Italie. Isaac mourut à Florence, où Laurent de Médicis l'avait invité. Il a pendant longtemps passé pour allemand, mais son testament semble confirmer son origine flamande. Quoi qu'il en soit, Isaac était en 1474 l'élève à Florence de l'organiste et compositeur italien Antonio Squarcialupi (1416-1480), à qui il succéda à la tribune d'orgue de la cour des Médicis en 1475. Trois ans plus tard, il fut nommé maître de musique des enfants de Laurent de Médicis. Il fut peut-être organiste de l'église Saint-Jean, en 1480, voire de la cathédrale de Florence. En 1485, il occupait les fonctions de chantre et de compositeur à la chapelle Saint-Jean (San Giovanni) ; fut-il maître de chapelle ? Un document postérieur semble le prouver. On trouve des témoignages de sa présence à Innsbruck, en 1484, puis de 1494 à 1496, où il séjourna à la cour de Maximilien I^er^, qu'il suivit à Augsbourg et à Vienne en 1497 ; cette année-là, il obtint le titre de compositeur de la cour impériale. Il semble qu'il ait dû quitter l'Italie à la suite des troubles qui éclatèrent à la mort de Laurent le Magnifique (1492), et surtout parce que la chanterie avait été dissoute sur l'ordre de Savonarole. Isaac célébra Laurent par deux motets : *Quis dabit capiti meo aquam ?* et *Quis dabit pacem populo timenti* et Maximilien par le motet à six voix *Virgo prudentissima*. Entre 1497 et 1500, il fut aussi en contact avec le prince électeur Frédéric le Sage à Torgau. En 1508, une vaste composition comprenant une nombreuse suite de pièces liturgiques commandée par le chapitre de la cathédrale de Constance, l'occupa presque entièrement ; c'est le fameux *Choralis Constantinus* qui fut édité par la suite : *Primus tomus choralis Constantini,* Nuremberg, 1550 ; *Tomus secundus choralis Constantini,* 1555 ; *Historiarum choralis Constantini tertius tomus,* 1555. Lorsque les Médicis revinrent au pouvoir, Isaac se mit à nouveau à leur service (1512) et fut nommé « proposto » ou « presidente della cappella ». L'année suivante, il dédia le motet à six voix *Optime...pastor* à Jean, fils de Laurent de Médicis, lors de son accession au pontificat (Léon X), et ce pape fit en sorte que son protégé retrouve les revenus substantiels qui étaient les siens du temps de son père. L'empereur Maximilien, qui avait accepté qu'Isaac retournât en Italie, en fit son ambassadeur près de la cour florentine. Le musicien mourut chargé de gloire et fut enterré à l'église Santa Maria de Servis. Son élève, Ludwig Senfl, lui succéda comme compositeur et organiste de la cour impériale et paracheva, avec Balthasar Resinarius (1480 env.-1546), le *Choralis Constantinus.*

Isaac est l'une des personnalités marquantes de la musique à la fin du xv^{e} siècle ; il est la seule qu'on puisse qualifier d'internationale. Importante et variée, quoique encore trop mal connue, son œuvre semble inégale en qualité d'inspiration. Petrucci publia en 1506 cinq messes (*Misse Henrici Izac*) ; il existe une vingtaine de messes inédites et cinq autres publiées, en dehors de celles qui figurent dans le *Choralis Constantinus.* La musique religieuse comprend en outre quarante motets et des pièces liturgiques diverses ; la musique profane est illustrée par seize chansons allemandes et une dizaine de compositions instrumentales. Cependant, on lui a parfois attribué un bien plus grand nombre d'œuvres, répandues dans toute l'Europe musicale. Une étude critique reste à faire. Quoi qu'il en soit, Isaac s'illustra dans tous les genres pratiqués à son époque ; il parvint à une synthèse originale des styles flamands, italiens et germaniques du Sud. Dans ses chansons italiennes, *Canti carnascialeschi*, sur des paroles de Laurent de Médicis, il fait preuve de naturel, de simplicité populaire et il obéit à l'idéal de Leon Battista Alberti qui préférait « plaire à beaucoup plutôt qu'à peu de gens » (*giovare a molti che piacere a pochi*). Dans un certain nombre de messes (notamment cinq messes du troisième livre du *Choralis Constantinus*), Isaac utilise la structure dite de la messe allemande, avec alternance de polyphonie de quatre à six voix et de mélodie à l'unisson. Les chansons allemandes font partie des meilleures œuvres du compositeur, eu égard à la qualité de l'écriture ; presque toutes sont construites sur un ténor et dans le style savant de la musique de cour, avec accompagnement instrumental ; une seule confie la mélodie au superius (*Innsbruck, ich muss dich lassen*). Parmi les œuvres instrumentales, on citera un *ricercare* pour orgue, à partir d'une chanson populaire, *Adieu mes amours*. On peut signaler que le tome II du *Choralis Constantinus* fut réédité en 1909 par les soins de Anton von Webern dans *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (vol. XVI, 1).

Pierre-Paul LACAS

ISLEY BROTHERS

Le trio vocal américain de rhythm and blues et de rock The Isley Brothers commença à enregistrer à la fin des années 1950 et se produisit jusqu'au milieu des années 1980. Le trio fondateur réunissait les trois frères Kelly Isley (de son vrai nom O'Kelly Isley, Jr., 1937-1986), Rudolph Isley (Rudolph Bernard Isley, né en 1939) et Ronald Isley (né en 1941) ; il seront ultérieurement rejoints par le guitariste Ernie Isley (Ernest Isley, né en 1952), le bassiste Marvin Isley (1953-2010) et le claviériste Chris Jasper (Christopher H. Jasper, né en 1951).

Après avoir chanté du gospel avec leur mère dans leur ville natale de Cincinnati (Ohio) et dans ses environs, Kelly, Rudolph et Ronald Isley obtiennent la reconnaissance du public en 1959, avec le titre *Shout*. Trois ans plus tard, la reprise joyeuse que le trio fait de *Twist and Shout* de Phil Medley et Bert Berns créée par les Top Notes devient n° 17 du hit-parade américain de pop. Les frères Isley fondent leur propre maison de disque, T-Neck Records, en 1964, peu après avoir, pour compléter leur formation, recruté un jeune guitariste qui se fait appeler Jimmy James, et qui n'est autre que le futrur Jimi Hendrix. Abandonnant T-Neck pour signer un contrat avec le label Tamla Motown en 1966, le groupe enregistre un nouveau « tube » cette même année, *This Old Heart of Mine (Is Weak for You)*. Le son des Isley Brothers est cependant plus « brut » que celui que produit généralement Motown, et ils relancent T-Neck en 1969, mettant au point une fusion de plus en plus funky entre rock et soul, en particulier avec le morceau *It's Your Thing* (1969). Rejoints par leurs frères cadets Eruie et Marvin et par leur beau-frère Chris Jasper en 1973, The Isley Brothers connaissent de nombreux succès avec *That Lady (Part 1)* (1973), *Fight the Power (Part 1)* (1975), *For the Love of You (Part 1 & 2)* (1975). Le groupe fait en 1992 son entrée au panthéon américain du rock (Rock and Roll Hall of Fame).

E.U.

ISTOMIN EUGENE (1925-2003)

Pianiste américain. Issu d’une famille russe émigrée, Eugene Istomin montre dès son plus jeune âge des dons surprenants. À douze ans, il entre au Curtis Institute de Philadelphie, où il étudie avec Rudolf Serkin et Mieczyslaw Horszowski. En 1943, il remporte un concours organisé par l’orchestre de Philadelphie ainsi que le prix Leventritt en jouant le *Deuxième Concerto* de Brahms avec l’Orchestre philharmonique de New York sous la direction d’Artur Rodzinski. Ce concert radiodiffusé le fera connaître dans tout les États-Unis. Il rencontre en 1959 le violoncelliste Pablo Casals, dont il devient l’un des partenaires attitrés. Avec le violoniste Isaac Stern et le violoncelliste Leonard Rose, il forme en 1961 un trio célèbre qui enregistre notamment l’intégrale des trios de Beethoven, de Schubert et de Brahms. Musicien sensible, plus enclin à l’expressivité qu’à la virtuosité, Eugene Istomin a fait des grandes œuvres du xix^{e} siècle son répertoire de prédilection.

E.U.

IVES CHARLES (1874-1954)

Introduction

« Il existe un grand homme vivant dans ce pays, un compositeur. Il a résolu le problème de se préserver lui-même et d'apprendre. Il répond à la négligence par le mépris. Il n'est forcé d'accepter ni la louange ni le blâme ; son nom est Ives » (Arnold Schönberg).

L'importance de l'œuvre de Ives est considérable. Ce soi-disant amateur, ce père de la musique américaine fut longtemps un inconnu pour le plus grand nombre des mélomanes, formés à l'école européenne de Stravinski, Debussy ou Schönberg. En lui se sont combinés les gestes fondamentaux de la création musicale : écoute du monde sonore environnant, réalisation artisanale de l'œuvre, expérimentation de formes et de situations nouvelles, construction d'un univers sans précédent. En tissant pêle-mêle son écheveau, Ives a montré à la musique du xx^{e} siècle que la nouveauté ne prenait pas obligatoirement le chemin de la réflexion critique et historique ou celui de la constitution d'une syntaxe, comme l'avaient laissé supposer les patients novateurs de l'école de Vienne. Ives unit le génie créateur d'un « compositeur du dimanche », qui ne craint aucune audace, à la rigoureuse discipline exigée par la composition. Bien qu'ayant une solide formation musicale, il fait figure de *self-made man*, en ce qu'il n'a obéi à aucun modèle venu d'Europe, ni à aucune mode de cette jeune nation, les États-Unis d'Amérique des premières années du xx^{e} siècle.

Avant Charles Ives, il n’existait pas véritablement de musique classique américaine. Le paysage sonore des jeunes États-Unis d’Amérique se partageait entre des mélodies de salon de Stephen Collins Foster, héritières des romances romantiques en vogue en Europe, de nombreux airs à danser, de la musique militaire, des hymnes d’église, de la musique populaire noire. Toute importation européenne était saluée par la haute société qui se pressait pour aller écouter les solistes de passage.

• Expériences et découvertes

Charles Edward Ives est né le 20 octobre 1874, à Danbury, dans le Connecticut. Son père, George, qui fut son principal professeur, était célèbre dans la région pour ses qualités de chef de fanfare. Sa grand-mère chantait dans le chœur de l’église de Danbury. Ces détails sont importants, car Ives fera constamment référence aux cantiques d’église et aux airs militaires dans son œuvre. Dès l’âge de quatorze ans, il est organiste à la Second Congregational Church de Danbury, activité qu’il poursuit à Yale pendant ses quatre années d’études. Comme organiste, et comme compositeur, Ives fait scandale, avec sa fâcheuse habitude d’improviser en superposant différentes tonalités ou en recherchant les sonorités les plus saugrenues (*Variations on « America »*). Ainsi, le jeune compositeur découvre-t-il la polytonalité avant Milhaud en accompagnant des mélodies dans des tonalités contradictoires, la polyrythmie avant Stravinski en superposant des figures rythmiques complexes, la spatialisation du son avant Stockhausen sous l’influence de son père, qui allait écouter du haut du clocher de l’église deux fanfares se rejoignant au milieu de la bourgade. Ces expériences d’un monde sonore inhabituel se retrouvent dans son œuvre. À la mort de son père, Ives étudie à l’université de Yale les techniques d'écriture avec Horatio Parker et acquiert le métier nécessaire à tout compositeur.

De cette période de jeunesse datent les *Variations on « America »*, variations polytonales sur un chant patriotique, la *Première Symphonie*, diverses pièces pour ensembles instrumentaux et des mélodies.

• Homme d'affaires et compositeur

Au printemps de 1899, installé depuis peu à New York, Ives travaille dans une compagnie d'assurances où il rencontre Julian Myrick avec qui, en dix ans, il va créer la plus importante compagnie d'assurances sur la vie des États-Unis, Mutual Life Insurance Company. En 1908, il épouse Harmony Twichell, et adopte une petite fille. Pendant toute cette période, Ives se partage entre une trépidante vie d'homme d'affaires et une importante activité de compositeur. Cependant, il se refuse à faire carrière dans le domaine musical, à écrire des *pretty little tunes*, comme on le lui demande, n'espérant rien d'un public peu enclin à écouter une musique d'un abord difficile. Presque toute son œuvre importante a été écrite entre 1899 et 1918, année au cours de laquelle il est victime d'une éprouvante crise cardiaque. Dans le domaine symphonique, il faut citer la *Quatrième Symphonie* (1909-1916), qui rassemble à elle seule la plus grande part des recherches de Ives : une fugue grandiose, un orchestre gigantesque, des collages inattendus d'airs populaires et de fanfares, des citations de toutes sortes, des effets polytonaux.

Sa grande œuvre pour piano est sa *Seconde Sonate*, sous-titrée *Concord, Massachusetts, 1840-1860*, construite sur un argument philosophique inspiré par les transcendantalistes, et qui constitue une immense épopée sur l'osmose entre l'Homme et la Nature, où le piano est mené jusqu'à ses ultimes possibilités. Il écrit de nombreuses œuvres pour petits ensembles orchestraux, rassemblées en *sets* (séries), de très courte durée, petites formes à la manière de Webern, qui montrent son goût pour les sonorités nouvelles. La part la plus secrète de son œuvre se trouve sans doute dans les *114 Songs*, d'une audace et d'un lyrisme étonnants.

• Une reconnaissance tardive

À partir de 1920, Ives n'écrit pratiquement plus, remettant sans cesse à l'ouvrage ses œuvres anciennes et découvrant avec stupéfaction que de jeunes musiciens américains sont en train de prendre le relais, tels Henry Cowell ou Aaron Copland. C'est au pianiste John Kirkpatrick que revient le mérite d'avoir fait connaître à un large public le nom de Ives lors d'un mémorable concert au Town Hall de New York, le 20 janvier 1939, où il joua la sonate *Concord* en seconde partie d'un récital. Kirkpatrick, qui s'était minutieusement préparé à cette œuvre avec le compositeur, n'eut cependant pas la joie de le voir dans la salle. Celui-ci avait d'ailleurs édité en 1920 une préface à cette partition, essentielle pour comprendre sa pensée : *Essays Before a Sonata*.

En 1954, Ives meurt sans avoir jamais fait carrière dans la musique, laissant derrière lui plusieurs centaines d'œuvres : œuvres chorales, œuvres symphoniques, quatuors à cordes, mélodies. Seul dans la campagne américaine, à l'aube du xx^{e} siècle, il aura exploré des domaines qui seront plus tard les objets de recherche privilégiés d'autres compositeurs : micro-intervalles, polytonalité, collages, effets de masse orchestrale. Et, surtout, il aura porté sur la musique un regard radicalement différent de celui des compositeurs européens, en inaugurant une manière de faire spontanée mais rigoureuse, libre de toute entrave.

Olivier BERNAGER

Bibliographie

C. IVES, *Essays Before a Sonata and Other Writings,* J. Boatwright dir., New York, 1961
J. P. BURKHOLDER, *Charles Ives, the Ideas Behind the Music,* Yale Univ. Press, New Haven, 1985
H. & S. COWELL, *Charles Ives and His Music,* Oxford Univ. Press, New York, 1955, rééd. 1981
J. KIRKPATRICK, *Memos,* Norton, New York, 1991
R. S. PERRY, *Charles Ives and the Amercican Mind,* Kent State Univ. Press, Kent (Ohio), 1974.

IVOGÜN MARIA (1891-1987)

C’est en mariant les trois premières syllabes du nom de sa mère, la célèbre cantatrice Ida von Günther, qu’Ilse von Günther s’est taillé un nom de théâtre qu’elle a couvert de gloire sur les scènes du monde entier.

Cette soprano hongroise, qui adoptera pIus tard la nationalité allemande, naît à Budapest le 18 novembre 1891. D’évidentes dispositions naturelles, jointes à l’exemple maternel, l’amènent très tôt au chant. De 1907 à 1913, elle étudie à l’académie de Vienne et suit les leçons d’Irene Schlemmer-Ambros. EIle passe une audition pour entrer à Ia Wiener Hofoper mais n’est pas retenue. Bruno Walter la remarque pourtant et, après un concert où elle triomphe dans des airs de *La Bohème* de Puccini, la fait engager en 1913 à 1’opéra de Munich. Dès cet instant, le grand chef d’orchestre ne cessera de veilIer sur la carrière de l’une des pIus grandes sopranos coloratures de son temps.

Exceptionnelle mozartienne comme en témoignent ses incarnations idéales de Ia Reine de Ia nuit et de Constance, elIe s’intéresse de très près à la musique de ses contemporains.

Richard Strauss la demande expressément pour créer le périlIeux rôle de Zerbinette dans Ia version définitive d’*Ariane à Naxos* (1916).

Elle participe en outre à la création de *Der Ring des Polykrates* de Erich Wolfgang Korngold (1916), de *Palestrina* de Hans Pfitzner (1917) – où sa remarquable performance dans le rôle d’Ighino lui vaut le titre envié de Kammersängerin –, de *Die Vögel* de Walter Braunfels (1920). Très vite, sa renommée déborde les frontières de l'Empire austro-hongrois. Mary Garden l'invite à l'opéra de Chicago (1921-1922). Le Covent Garden de Londres voit ses débuts en 1924. La Scala de Milan et le Metropolitan Opera de New York sont conquis dans la même foulée. Elle apparaît en 1925 au festival de Salzbourg dans le rôle de Norina de *Don Pasquale*. C'est l'année où elle répond à l'appel de Bruno Walter, qui vient de prendre la direction de la Städtische Oper de Berlin. Elle y chantera jusqu'en 1932, date anniversaire de ses quarante ans. Elle quitte alors celui qui était son époux depuis 1921, le grand ténor allemand Karl Erb (1877-1958), avec qui elle avait donné en duo de nombreuses soirées. Pour respecter un vœu prononcé alors qu'elle était en grand danger de perdre la vue, elle fait ses adieux à la scène lyrique cette même année 1932. Elle épouse alors le remarquable pianiste Michael Raucheisen (1889-1984), avec qui elle régnera pendant de longues années sur le royaume du lied. C'est elle qui donne la première audition de *Schlechtes Wetter* de Richard Strauss. On la retrouve au concert quelques années encore, s'illustrant avec la même musicalité et la même aisance dans la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler et dans ces valses viennoises qui concluaient souvent ses récitals sur un sourire. Mais c'est vers l'enseignement qu'elle se tourne de plus en plus, à la Musikakademie de Vienne (1948-1950), puis à la Berliner Hochschule für Musik (1950-1958). En 1956, elle est nommée membre de l'Akademie der Künste de Berlin. Aussi grand professeur qu'elle avait été grande cantatrice, Maria Ivogün ne pouvait avoir d'élèves qu'exceptionnels. Qu'il suffise d'en citer deux – Elisabeth Schwarzkopf et Rita Streich – pour situer au plus haut niveau la qualité de ses conseils. Retirée en Suisse, elle meurt à Beatenberg, le 2 octobre 1987.

Dotée d’une phénoménale agilité vocale, d’un timbre très pur dans tous les registres, d’un aigu limpide et rayonnant, Maria Ivogün a triomphé dans tous les rôles de sopranos lyriques et coloratures. Rosine, Gilda, Mimi et Tatiana ont révélé au monde entier une stupéfiante virtuosité belcantiste et la finesse d’une sensibilité qui sont la signature de l’une des plus grandes artistes de son temps.

Pierre BRETON

JACKSON MICHAEL (1958-2009)

Chanteur, auteur-compositeur et danseur, l'Américain Michael Jackson fut l'artiste le plus populaire au monde au début et au milieu des années 1980. Né le 29 août 1958, à Gary (Indiana), dans une famille de musiciens qui a marqué l'ère du rock, Michael Joseph Jackson est le plus jeune et le plus talentueux des cinq frères, dont leur père, Joseph, fait un groupe éblouissant d'enfants stars, les Jackson Five. Outre Michael, les membres des Jackson Five sont Sigmund Esco « Jackie » Jackson (né le 4 mai 1951, à Gary), Toriano Adaryll « Tito » Jackson (né le 15 octobre 1953, à Gary), Jermaine (LaJaune) Jackson (né le 11 décembre 1954, à Gary) et Marlon (David) Jackson (né le 12 mars 1957, à Gary).

Berry Gordy, Jr., président de Mowton Records, est séduit par le groupe et le prend sous contrat en 1969. Adeptes des modes les plus tapageuses, des coupes « afros » les plus volumineuses, les Jackson Five obtiennent, avec leur chorégraphie très accrocheuse et leur exubérance juvénile, un succès immédiat. Ils se classent en 1970 numéro un au hit-parade du pop quatre fois consécutivement, avec *I Want You Back*, *ABC*, *The Love you Save* et *I'll Be There*. Michael est numéro un en soliste avec *Ben* et numéro deux avec *Rockin' Robin* ; les Jackson Five produisent des disques de dance music innovateurs, comme *Dancing Machine* ; la série de hits de la famille pour Motown Records se poursuit jusqu'en 1975. Cependant, la voix de Michael change lorsqu'il devient adulte, des tensions familiales surgissent et le contrat s'enlise. Le groupe quitte finalement Motown et passe chez Epic Records, où il change son nom en Jacksons. Jermaine Jackson, resté chez Motown, est remplacé par son plus jeune frère, Steven Randall « Randy » Jackson (né le 29 octobre 1961). Sur le plan discographique, les Jacksons connaissent de nombreux succès jusqu'en 1984, et leur sœur Janet (Damita Jo) Jackson (née le 16 mai 1966, à Gary) entreprend sa propre carrière de chanteuse au début des années 1980 ; les albums en solo de Michael prennent un caractère complètement différent.

Les débuts en solo de Michael Jackson chez Epic, *Off the Wall* (1979), dépassent toutes les espérances ; l'album enregistre les meilleures ventes de l'année. Produit par le vétéran de l'industrie discographique Quincy Jones, *Off the Wall* donne lieu à des singles qui remportent un succès international massif : *Don't Stop 'til you Get Enough* et *Rock with you,* où Michael donne libre cours à son style énergique, profitent de l'engouement contemporain pour le disco. Trois ans plus tard, Michael Jackson revient avec le fruit d'une autre collaboration avec Quincy Jones, *Thriller,* tour de force qui présente de nombreuses stars invitées et l'élève au rang de superstar internationale. L'album se vent à plus de quarante millions d'exemplaires, remporte quantité de prix, notamment le nombre record de huit Grammy Awards, et enregistre les meilleurs chiffres de ventes jamais atteints dans l'histoire. Le premier single de l'album, *The Girl Is Mine,* un duo décontracté avec Paul McCartney, est numéro un au hit-parade du rhythm and blues et numéro deux au hit-parade du pop à l'automne de 1982. Le single qui suit, *Billie Jean,* musique de dance électrisante et véhicule de la danse « moonwalk » (le « pas lunaire »), qui deviendra comme la signature de Michael Jackson, arrive au sommet du hit-parade du pop, de même que *Beat It,* avec le solo éraillé du guitariste Eddie Van Halen. En outre, *Beat It* aide à rompre les frontières artificielles entre artistes noirs et blancs à la radio et dans les premières vidéos musicales à la télévision. Le clip électrisant de quatorze minutes créé pour *Thriller* élève par ailleurs Michael Jackson au rang d'idole et établit de nouvelles normes en la matière.

Dès 1984, pour le monde entier, Jackson est le « roi de la pop ». Sa tournée Victory, réunion très attendue avec ses frères, est l'un des grands événements parmi les concerts de cette année-là. D'autres albums en solo – *Bad* (1987) et *Dangerous* (1991) – renforcent encore la domination de Jackson sur la musique pop. En 2001, il fait son entrée au Rock and Roll Hall of Fame, rejoignant les Jackson Five, qui y avaient été admis en 1997.

Cependant, le mode de vie excentrique de l'artiste, qui s'enferme dans la solitude, est de plus en plus controversé au début des années 1990. Sa réputation est sérieusement atteinte en 1993, lorsqu'il est accusé d'agression sexuelle par un garçon de treize ans qui affirme avoir séjourné dans son ranch de Los Angeles. En 1994, Jackson épouse en secret Lisa Marie Presley, fille d'Elvis Presley, mais le mariage durera moins de deux ans. Peu après, Jackson se remarie avec Debbie Rowe, dont il aura deux enfants, mais divorce à nouveau en 1999. S'il est resté une célébrité internationale, son image aux États-Unis met longtemps à se rétablir et se détériore davantage en novembre 2003, lorsqu'il est arrêté et à nouveau accusé d'agression sexuelle sur un enfant. La star traverse ensuite une très mauvaise passe financière, qui l'oblige presque à vendre le gigantesque ranch de Neverland.

Alors qu'il prépare une série de cinquante concerts très en vue destinés à inaugurer son retour sur scène, Michael Jackson meurt le 25 juin 2009 à Los Angeles. Le désarroi ressenti par les fans du chanteur se double d'un phénomène médiatique sans précédent. La douleur et l'émotion atteignent des sommets lors d'une célébration organisée le 7 juillet au Staples Center de Los Angeles, où ses amis et des stars telles que Stevie Wonder, Berry Gordy, Jr., Brooke Shields et Al Sharpton rendent hommage au « roi de la pop ». En raison des circonstances de la disparition du chanteur, la police procède à une autopsie et à des tests toxicologiques approfondis afin de déterminer la cause du décès. En août 2009, le coroner déclare qu'il s'agit d'un homicide et que la mort a été provoquée par un cocktail mortel de sédatifs et d'un anesthésique, le Propofol. Le documentaire *This Is It*, monté à partir de plus de cent heures d'images enregistrées pendant les répétitions de la tournée de concerts qui devait démarrer à Londres, sort sur les écrans en octobre 2009.

Rickey VINCENT

JACKSON MAHALIA (1911-1972)

Disciple de Bessie Smith, mais, contrairement à cette dernière, fermée à l’inspiration profane, Mahalia Jackson, qui a surtout chanté dans les églises baptistes, a cependant été connue du grand public grâce à ses enregistrements (*Silent Night*, 1950, *In the Upper Room*, 1952). Elle est non seulement la plus grande chanteuse qu’ait révélée l’art du gospel song, mais une des vocalistes les plus douées de son temps, avec Maria Callas et Oum Khalsoum. Sa voix grave, profonde, puissante, chaleureuse possède un registre exceptionnellement étendu pour une artiste qui n’a pas de formation classique. Mais, surtout, les amateurs de musique négro-américaine admirent les inflexions profondément émouvantes et le swing ample — majestueux sur tempo lent — de cette chanteuse dont le rayonnement a été considérable et qui a laissé, comme l’écrivit Jean-Robert Masson, « cette grande leçon de ferveur collective où le peuple noir aura pu lire, comme en creux, les traces de son avenir ».

Alain GERBER

JACKSON MILT (1923-1999)

Peu d’instrumentistes avaient adopté le vibraphone avant que Red Norvo et, surtout, Lionel Hampton ne lui confèrent, essentiellement dans le registre percussif et rythmique, ses lettres de noblesse. Entre le déclin de Lionel Hampton et l’essor de Gary Burton, Milt Jackson, le premier à maîtriser ses possibilités mélodiques et harmoniques, a régné sans partage sur le répertoire du vibraphone.

Milton Jackson, qui sera surnommé « Bags », naît à Detroit (Michigan) le 1er janvier 1923. L’enfant fréquente l’église avec son frère Alvin, qui deviendra un respectable bassiste ; c’est là qu’il entend ces gospels qui le marqueront à jamais. Ses études à la Michigan State University lui donnent une solide formation théorique et lui permettent d’aborder des instruments aussi divers que le piano, la contrebasse, le violon, la guitare et le xylophone.

Après la Seconde Guerre mondiale, il joue à Detroit dans un quartet qu’il a fondé, The Four Sharps. Dizzy Gillespie le découvre et l’entraîne à New York en 1945. De 1947 à 1948, Milt Jackson, qui a adopté le vibraphone, joue et enregistre avec les différentes formations qu’anime le grand trompettiste. C’est une période très riche où il côtoie l’élite du jazz américain : Charlie Parker, John Lewis, Coleman Hawkins, Lucky Thompson, Illinois Jacquet, Fats Navarro, Ray Brown, Kenny Clarke... Il enregistre avec Jimmy Heath, Tadd Dameron, Thelonious Monk, Howard McGhee, Nat King Cole, Sonny Rollins, Ben Webster, Henri Renaud, Sonny Stitt, et avec les orchestres de Machito, de Gil Fuller et de Woody Herman. De 1950 à 1952, il retourne dans la formation de Dizzy

Gillespie, où on peut l'entendre assez embarrassé au piano mais éblouissant au vibraphone. Plusieurs thèmes splendides – *Bags' Groove, The Cylinder, Ralph's New Blues* et *Bluesology* – sont de son cru.

Le 24 août 1951, il fonde, avec le pianiste John Lewis, le batteur Kenny Clarke et le contrebassiste Ray Brown, le Milt Jackson Quartet, première ébauche du Modern Jazz Quartet avec qui il connaîtra la gloire sous l'enseigne de ses trois célèbres initiales. Le MJQ naît le 22 décembre 1952 : outre le vibraphoniste, il rassemble John Lewis, qui en prend rapidement la direction musicale, Percy Heath, qui remplace Ray Brown, et Kenny Clarke, qui cédera en 1955 les baguettes à Connie Kay. Dès lors – malgré des enregistrements personnels avec Horace Silver, Coleman Hawkins, Ray Charles, John Coltrane, Miles Davis, Oscar Peterson et les cours qu'il donne à la Lenox Jazz School (Massachusetts) –, la carrière de Milt Jackson se confondra avec celle du MJQ, jusqu'à sa dissolution, le 25 novembre 1974.

La célébrité de l'ensemble, qui ne cache pas son irrésistible attraction pour l'équilibre, l'écriture en contrepoint et le raffinement du monde classique, est foudroyante et universelle. Certains censeurs sourcilleux ne manquent pas d'en prendre ombrage et de fustiger quelques expériences, parfois peu convaincantes il est vrai, avec quatuors à cordes (1957) ou orchestres symphoniques (1961). Le MJQ n'en reste pas moins l'une des formations majeures d'un jazz de chambre particulièrement inspiré et poétique. Sonny Rollins, Jimmy Giuffre, Gunther Schuller et Paul Desmond ne rougissent pas d'en être les partenaires. Après 1974, le MJQ ne connaîtra plus que d'éphémères résurrections à l'occasion de tournées au Japon (1981) et en Europe (1982) ou de séances d'enregistrement (1984). Milt Jackson poursuivra sa route avec de nouveaux et prestigieux partenaires : Jimmy Heath, Ron Carter, Herbie Hancock, Billy Cobham, Freddie Hubbard... Le talent attire le talent. Il meurt à New York le 9 octobre 1999.

Milt Jackson est sans doute l'une des plus belles incarnations de la concision et de la légèreté dans l'histoire du jazz. Sa frappe, aussi limpide que variée, s'évade très vite de l'éclat net et métallique légué par Lionel Hampton pour gagner un velouté très sensuel. Volubile sur les tempos rapides, Milt Jackson l'est avec une aisance et une décontraction confondantes. Un usage très caractéristique du vibrato et des possibilités d'amplification du son lui permet des audaces harmoniques et rythmiques inouïes. Du blues et des gospels de son enfance revitalisés par le swing du be-bop naissent des improvisations fluides et inventives, en longues phrases suspendues idéalement accentuées. Bien loin des gesticulations spectaculaires de la virtuosité gratuite, c'est dans les ballades que triomphe Milt Jackson. Sa musique, souple et aérée, nous invite dans l'intimité d'un univers poétique d'une rare beauté.

Dans sa discographie et celle du Modern Jazz Quartet, retenons : *MJQ*, 1952 ; *Concorde*, 1955 ; *Plenty, Plenty Soul*, 1957 ; *Bags and Trane*, 1959, avec John Coltrane ; *Statement*, 1961 ; *Big Bags*, 1962 ; *Lonely Woman*, 1962 ; *In a Crowd*, 1963 ; *Mostly Duke*, 1982 ; *Echoes*, 1984 ; *Reverence and Compassion*, 1992 ; *Sa Va Bella*, 1998.

Pierre BRETON

JACKSON WANDA (1937-)

« Reine du rock’n’roll », principale rivale féminine d’Elvis Presley, Wanda Lavonne Jackson naît le 20 octobre 1937 à Maud, dans l’Oklahoma. Musicienne se produisant dès l’enfance dans divers orchestres de country music de son État natal, Wanda séduit par son apparence, son entrain et son dynamisme, ainsi que par son chant plein de swing, inspiré de Rose Maddox, une artiste des années 1940 qui anticipait nettement le rock’n’roll. Après un engagement dans l’orchestre de Hank Thompson, où elle vole la vedette à son employeur chaque fois qu’elle interprète des boogie-woogies, Wanda rencontre Elvis Presley, qui la convainc de suivre son exemple. Grâce à quelques énormes succès, gravés entre 1956 et 1960 (*Let’s Have A Party* ; *Riot in Cell Block #9* ; *Hot Dog ! That Made Him Mad* ; *Fujiyama Mama* ; *Man We Had a Party*), le label Capitol fait de Wanda l’équivalent féminin de Presley. Les hoqnets de Wanda font merveille sur ces tempos ultrarapides et elle est accompagnée de certains des meilleurs musiciens californiens de l’époque (notamment les guitaristes Joe Maphis, Speedy West, Billy Strange ou Roy Clark). Cela donne certains des chefs-d’œuvre du rock’n’roll, pleins d’une énergie sauvage rarement égalée. Ces titres sont rassemblés dans l’album *Wanda Rocks* (Bear Family).

Après 1960, Wanda revient à une country music plus sage, obtient de nombreux succès avec ses propres compositions, sensibles et justes, comme *Right or Wrong*, *The Box It Came In*, *Tears Will Be the Chaser for Your Wine* ou *Reuben James*. Cette facette non négligeable de ses talents peut s’apprécier dans le recueil *Wanda Jackson. Country Classics* (E.M.I.).

JACOBS RENÉ (1946-)

Introduction

Une intense activité de chef lyrique, un rôle éminent dans la pédagogie du chant baroque : le chanteur, chef d'orchestre, musicologue et pédagogue belge René Jacobs s'est imposé comme l'une des personnalités les plus marquantes du renouveau de la musique vocale ancienne.

• Le chanteur

René Jacobs, né à Gand le 30 octobre 1946, reçoit sa première formation musicale à la cathédrale de sa ville natale, comme petit chanteur. Il poursuit des études de philologie classique à l'université de Gand et étudie le chant à Bruxelles, puis à La Haye. Ses rencontres déterminantes avec Gustav Leonhardt, Sigiswald et Wieland Kuijken et, surtout, Alfred Deller décident de son orientation vers la musique ancienne et de son apprentissage de la technique de contre-ténor. En 1977, il fonde l'ensemble Concerto Vocale (auquel ont pu se joindre Judith Nelson, William Christie, les frères Kuijken, Konrad Junghänel...) afin de réaliser une série novatrice d'enregistrements pour le label Harmonia Mundi France. Infatigable défricheur des répertoires oubliés, il révèle alors au public les chefs-d'œuvre méconnus des répertoires de chambre anciens. Parmi les réalisations les plus marquantes comme chanteur et directeur du Concerto Vocale, il faut citer les programmes consacrés à Sigismondo D'India (1978), Marc'Antonio Cesti (1978), les *Leçons de Ténèbres du Jeudy Sainct* de Marc Antoine

Charpentier (1978-1979), l'*Anthologie d'airs de cour français* (1980), les madrigaux de Luca Marenzio (1981), les madrigaux du VI^e^ Livre et du VIII^e^ Livre (1981 et 2002) de Claudio Monteverdi. À l'occasion du cinquantième anniversaire de la Schola Cantorum de Bâle, où il enseigne l'interprétation et le style vocal baroque, il publie en 1985 un ouvrage polémique, *La Controverse sur le timbre de contre-ténor* ; il y développe une argumentation partisane, depuis lors fréquemment contredite, grâce à laquelle il justifie sa technique vocale de contre-ténor et son timbre si particulier, fondés sur l'élargissement du registre mixte, la voix de poitrine étant réservée aux notes graves et la voix de fausset à l'extrême aigu.

• Le chef lyrique

En 1983, la recréation de l'opéra *Orontea* de Cesti au festival d'Innsbruck, dont l'enregistrement reçoit un accueil international enthousiaste, marque les débuts de la carrière de chef lyrique de René Jacobs. Fréquemment invité par les plus grands théâtres et festivals européens, il explore tout d'abord l'univers de l'opéra italien du XVII^e^ siècle : *Xerse* (Innsbruck, 1987), *Giasone* (Innsbruck, 1987) et *La Calisto* (Théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 1993) de Pier Francesco Cavalli ; *L'Incoronazione di Poppea* (Montpellier, 1990), *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (Montpellier, 1992) et *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (festival de Salzbourg, 1993). La plupart de ces partitions étant conservées sous des formes minimalistes ou lacunaires, René Jacobs signe pour chacune de ses productions des arrangements qui se distinguent par leur splendeur sonore et la profusion de parties instrumentales composées pour la circonstance, s'inspirant en cela des représentations historiques de cour plutôt que de la pratique des théâtres publics et payants du XVII^e^ siècle. De même, ses interprétations accordent un soin tout particulier à l'ornementation vocale et à la réalisation de la basse continue.

À partir du début des années 1990, René Jacobs se produit de moins en moins comme chanteur et privilégie sa carrière de directeur musical. En janvier 1991, il est nommé directeur artistique du festival de musique ancienne d'Innsbruck (*Innsbrucker Festwochen der Alten Musik*) ; en 1992 de Deutsche Staatsoper Unter den Linden de Berlin le désigne comme chef principal invité et conseiller artistique pour le répertoire des opéras des XVII^e et XVIII^e siècles. Grâce au soutien déterminant de ces deux institutions, il réhabilite les grands compositeurs allemands d'opéra du XVIII^e siècle : *Cleopatra e Cesare* de Carl Heinrich Graun (Berlin, 1992), *Orpheus* de Georg Philipp Telemann (Innsbruck, 1994), *Croesus* de Reinhard Keiser (Berlin, 1999). Il s'est également confronté aux répertoires classiques plus tardifs : *Écho et Narcisse* de Gluck (Hambourg, 1987), *La Finta semplice* (Innsbruck, 1991) et *Così fan tutte* (Aix-en-Provence, 2000) de Mozart, *Il Mondo della luna* de Joseph Haydn (Innsbruck, 2001). Enfin, l'opera seria italien du XVIII^e siècle forme un nouveau pôle d'intérêt : après avoir enregistré *Flavio* et *Giulio Cesare* de Haendel, il produit *Griselda* d'Alessandro Scarlatti (Berlin, 2000) et *Agrippina* de Haendel (Paris, 2000, reprise en 2003). René Jacobs participe par ailleurs à la redécouverte de l'oratorio *Les Sept Paroles du Christ*, attribué à Pergolèse, dont il dirige l'interprétation au festival de Beaune en 2012.

Denis MORRIER

Bibliographie

R. JACOBS, « Le chant baroque italien », in *Goûts réunis*, octobre 1981 ; « The Controversy Concerning the Timbre of the

Countertenor », in P. Reidemeister & V. Gutmann dir., *Alte Musik : Praxis und Reflexion*, numéro spécial du *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 1983 ; *La Controverse sur le timbre de contre-ténor*, Actes Sud, Arles, 1985
P. Giles, *The Counter-Tenor*, Muller, Londres, 1982 ; *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Scolar Press, Aldershot (G.-B.), 1994

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Oratorio de Noël*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Werner Güra, Klaus Häger, René Jacobs, Dorothea Röschmann, Andreas Scholl, Harmunia mundi, 1997
F. Cavalli, *La Calisto*, Concerto Vocale, avec Maria Bayo, Marcello Lippi, Simon Keenlyside, *ibid.*, 1995 ; *Xerxe*, Concerto Vocale, avec René Jacobs, Judith Nelson, Jeffrey Gall, Guy de Mey, *ibid.*, 1986 ; *Giasone*, Concerto Vocale, avec Michael Chance, Gloria Banditelli, Catherine Dubosc, *ibid.*, 1988
M. A. Cesti, *Orontea*, Concerto Vocale, avec Helga Müller-Molinari, René Jacobs, *ibid.*, 1982
C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Bernarda Fink, Veronica Cangemi, Maria Cristina Kiehr, *ibid.*, 2001
G. F. Haendel, *Rinaldo*, Freiburger Barockorchester, avec Vivica Genaux, Miah Persson, Dominique Visse, *ibid.*, 2003 ; *Giulio Cesare*, Concerto Köln, avec Jennifer Larmore, Barbara Schlick, Bernarda Fink, *ibid.*, 1991 ; *Flavio*, Ensemble 415, avec Jeffrey Gall, Derek Lee Ragin, Bernarda Fink, *ibid.*, 1990
J. Haydn, *Les Saisons*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Marlis Petersen, Werner Güra, Dietrich Henschel, *ibid.*, 2004
R. Keiser, *Croesus*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Dorothea Röschmann, Werner Güra, *ibid.*, 2000
C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri ed amorosi*, Concerto Vocale, *ibid.*, 2002 ; *Vespro della beata Vergine*, Concerto Vocale et Nederlands Kamerkoor, avec Barbara Borden, Andreas Scholl, *ibid.*, 1996 ; *L'Orfeo*, Concerto Vocale, avec Jennifer Larmore, Andreas Scholl, Bernarda Fink, *ibid.*, 1999 ; *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Concerto Vocale, avec Bernarda Fink, Christoph Prégardien, Christina Hogman, Dominique Visse, *ibid.*, 1993 ; *L'Incoronazione di Poppea*, Concerto Vocale, avec Danielle Borst, Guillemette Laurens, Jennifer Larmore, *ibid.*, 1990
W. A. Mozart, *Così fan tutte*, Concerto Köln, avec Bernarda Fink,

Véronique Gens, *ibid*., 1999 ; *Les Noces de Figaro*, Concerto Köln, avec Véronique Gens, Simon Keenlyside, Patrizia Ciofi, Lorenzo Regazzo, *ibid*., 2004 ; *Don Giovanni*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Johannes Weisser, Lorenzo Regazzo, Alexandrina Pendatchanska, Olga Pasichnyk, *ibid*., 2007 ; *La clemenza di Tito*, Freiburger Barockorchester, RIAS-Kammerchor, avec Mark Padmore, Alexandrina Pendatchanska, Bernarda Fink, *ibid*., 2006

A. SCARLATTI, *Il primo omicidio (overo Caïn)*, Akademie für Alte Musik Berlin, avec Bernarda Fink, Dorothea Röschmann, *ibid*., 1998 ; *Griselda*, Akademie für Alte Musik Berlin, avec Dorothea Röschmann, Lawrence Zazzo, *ibid*., 2003

G. P. TELEMANN, *Brockes-Passion*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Brigitte Christensen, Lydia Teuscher, Marie-Claude Chappuis, Donat Havar, Daniel Behle, Johannes Weisser , *ibid*., 2009 ; *Orpheus*, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, avec Roman Trekel, Dorothea Röschmann, Ruth Ziesak, Werner Güra, *ibid*., 1998.

JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. XIV^e s.)

Musicien et théoricien italien, compositeur le plus célèbre des débuts de l'ars nova dans la Péninsule, avant Landini. Son influence sur la musique florentine fut importante et durable. À en croire les nombreuses copies qui nous sont parvenues, ses œuvres furent fort prisées de son temps. Jacopo da Bologna est l'un des tout premiers polyphonistes italiens. De sa vie, on sait par Filippo Villani (*Liber de origine civitatis Florentiae*, fin XIV^e s.), qu'il concourut à la cour de Vérone, chez Massimo II della Scala (1329-1351), avec Piero et Johannes de Florentia ; il y est déclaré *artis musice peritissimus*. Plusieurs de ses œuvres laissent penser qu'il séjourna à Milan entre 1340 et 1360. Sur trente-quatre pièces connues de lui, douze sont copiées à la fois en notation italienne et en graphie française. Citons notamment ses vingt-neuf madrigaux (deux-trois voix ; certains à deux, puis à trois voix) — il est le premier Italien du XIV^e siècle à écrire des madrigaux à trois voix ; deux cacce (canons) à trois voix ; une lauda à deux-trois voix ; un motet à trois voix, qui est le seul exemple de motet profane italien de ce temps (*Lux purpurata. Diligite justitiam*, dédié à Luchino Visconti) ; il n'est pas isorythmique et aucun cantus prius factus ne le soutient. Si Jacopo « s'efforce de varier la forme du madrigal, il n'en doit pas moins à Giovanni da Cascia le schéma dans lequel s'insèrent ses variantes ; s'il donne à la voix inférieure un dessin mélodique plus marqué et l'affranchit de la voix supérieure dans la récitation du texte, c'est dans l'application du canon au madrigal, tellement fréquente chez Piero, qu'il en trouva un exemple. Il n'en reste pas moins que son effort pour enrichir le langage de la polyphonie profane aboutit à un résultat remarquable » (Nino Pirrota). Le recueil de Faenza (manuscrit de 1400 environ), qui est la tablature la plus importante du XIVe siècle, possède de nombreux arrangements pour orgue de madrigaux de Jacopo da Bologna.

Pierre-Paul LACAS

JACOTIN LES

Surnom donné à plusieurs compositeurs du XV^e et du XVI^e siècle, difficiles à indentifier avec certitude. L’un serait Jacques Le Bel (ou Le Vel) qui fut chantre et chanoine de la chapelle royale de France de 1532 à 1555. Il écrivit six motets (publiés par Attaingnant, 1534-1535), dans le style de l’école de Josquin des Prés ; quelques chansons à quatre voix, éditées à partir de 1528, dont certaines sont proches de celles de Claudin de Sermisy et d’autres plus traditionnelles. Celles à trois voix qu’édita Antico à Venise (1536) viennent-elles du même auteur ? Comme elles rappellent la tradition flamande (écriture mélismatique particulière), elles pourraient être attribuées à Jacob Godebrye, surnommé lui aussi Jacotin et qui fut chantre à la cathédrale d’Anvers de 1479 à 1529 ; il est l’auteur de motets et de chansons publiées par Petrucci, Salblinger, Ott, Rhaw et Ballard. Mais Jacques Le Bel, dit Jacotin, fut chantre du pape de 1516 à 1519. Un autre Jacotin, d’origine picarde, fit partie des chanteurs de la chambre (*cantori da camera*) du duc de Milan, de 1473 à 1494.

Pierre-Paul LACAS

JACQUET ILLINOIS (1922-2004)

C’est grâce aux attaques obstinées de son long solo sur *Flying Home* que le saxophoniste ténor américain Illinois Jacquet s’est fait, dès 1942, une place dans l’histoire du jazz. « On peut même estimer que Jacquet a d’emblée atteint là le maximum de son altitude. » (Jacques Réda, in *Jazz Magazine*, octobre 1997). Il donne ainsi naissance à ce que l’on qualifie de « Texas tenor style ». L’émergence de ce style très personnel suscitera de nombreux émules. Rares en effet sont les joueurs de saxophone ténor des années 1950 qui ont échappé à son influence : Wardell Gray, Gene Ammons, Dexter Gordon, Eddie Chamblee, Johnny Griffin, Eddie « Lockjaw » Davis ou Stanley Turrentine ont, chacun à sa manière, prolongé cette esthétique de la véhémence.

Jean-Baptiste (ou Battiste) Illinois Jacquet naît le 31 octobre 1922 à Broussard, près de Lafayette, en Louisiane, dans un foyer qui unit racines américaines et culture créole. Son père travaille aux chemins de fer mais, musicien amateur fervent, constitue avec ses trois fils aînés une formation où le jeune Jean-Baptiste fait des claquettes. À Houston (Texas) où se fixe la famille, Illinois Jacquet tâte de la batterie, prend des leçons de saxophone alto et s’essaie au saxophone soprano. Il se fait remarquer dans le Houston Big Band du trompettiste Milt Larkin, où il officie en 1939 et au début de 1940. Il découvre la musique de Count Basie et s’établit en septembre 1940, avec son frère trompettiste Russell, à Los Angeles, où il effectue un bref séjour dans la formation de Floyd Ray (1940) ; il opte définitivement pour le saxophone ténor. Il fréquente un contrebassiste alors inconnu, Charlie Mingus, et se produit fréquemment avec lui. Patronné par Nat « King » Cole, il est engagé en 1941 dans la formation du vibraphoniste Lionel Hampton, dont il sera jusqu'en 1942 un des solistes vedettes. Son improvisation rugueuse sur *Flying Home,* gravé le 26 mai 1942, lui vaut immédiatement une immense popularité.

Après avoir quitté Hampton, Illinois Jacquet joue chez Cab Calloway (1943-1944), participant avec ce dernier au film *Stormy Weather* (1943, Andrew L. Stone) puis au célèbre court-métrage *Jammin' the Blues* (1944), réalisé par Gjon Mili et dont Norman Granz est directeur technique. Le 2 juillet 1944 à Hollywood, il anime de son jeu survolté la séance fondatrice des J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) du même Norman Granz, dont il sera au fil des années l'un des intervenants les plus fidèles. Il appartient au big band de Count Basie d'octobre 1945 à août 1946. Puis il réunit ses propres formations, qui verront passer des solistes de la stature de Fats Navarro, Joe Newman, Miles Davis, Dicky Wells, Trummy Young, Shadow Wilson, J. J. Johnson, Leo Parker, Cecil Payne, Bill Doggett, Sir Charles Thompson, Freddie Green et John Lewis. Entre deux participations aux concerts du J.A.T.P., Illinois Jacquet se produit en soliste free lance et anime plusieurs groupes instrumentaux. Il joue en trio avec Milt Buckner (1966-1974) et avec Wild Bill Davis (1972, 1977). Il ne saurait manquer aux divers all stars reconstitués autour de Lionel Hampton (1967, 1972, 1980). Il fonde en 1984, avec Buddy Tate et Arnett Cobb, un groupe nommé Texas Tenors. Illinois Jacquet, qui demeurera en activité jusqu'à la fin des années 1990, meurt le 22 juillet 2004 à Queens (New York).

Illinois Jacquet se situe dans une double descendance. Celle de Coleman Hawkins et de ses disciples, Herschel Evans pour la vibration chaleureuse de son timbre et Chu Berry pour le tranchant de ses attaques. Celle de Lester Young aussi pour l'audace de son découpage rythmique. Son jeu bouillonnant semble jaillir avec exubérance dans un débit intarissable.

La sonorité est âpre, dense, portée par un très large vibrato. Exhibitionniste jusqu'au paroxysme sur tempo rapide, il affectionne ces débordements vers le suraigu, ces effets de *growl* (« grognements ») et ces sifflements qui électrisent le public du J.A.T.P. Pourtant, quand il aborde les ballades, il sait se montrer aussi tendre et lyrique que rigoureux dans ses développements. Au-delà d'inévitables relâchements et d'un goût excessif pour le spectaculaire, Illinois Jacquet a marqué son époque par la fougue de son tempérament et une vitalité expressive dont le jazz a peu d'équivalents. Illinois Jacquet a fait l'objet d'un documentaire remarquable, réalisé par Arthur Elgort, *Texas Tenor. The Illinois Jacquet Story* (1992).

Pierre BRETON

JACQUET DE LA GUERRE
ÉLISABETH (1667-1729)

L'une des premières femmes compositeurs. Brillante claveciniste française, Élisabeth Claude Jacquet naquit et mourut à Paris dans une famille qui comptait déjà plusieurs musiciens : Jehan, facteur de clavecin, mort à Paris après 1658 ; son fils, Claude I^{er} (1605-av.1675), facteur comme son père ; Claude II, petit-neveu de Jehan, claveciniste et organiste de Saint-Louis-en-l'Isle ; Élisabeth, fille de ce dernier. Très douée dès son jeune âge, Élisabeth se fit entendre à dix ans. M^{me} de Montespan la fit entrer à la Cour en 1682 et Louis XIV fut impressionné par ses qualités de musicienne. En 1684, elle se maria avec Marin de La Guerre (1658-1704), claveciniste et organiste réputé (chez les jésuites de la rue Saint-Antoine, à Saint-Séverin, à la Sainte-Chapelle), lui-même membre d'une dynastie de musiciens organistes (son frère, Jérôme, 1655 env.-apr. 1738 ; leur père, Michel, 1605 env.-1679 ; leur oncle, François) ; après ce mariage, elle quitta la Cour et se fixa à Paris où elle enseigna le clavecin et donna beaucoup de concerts, surtout après le décès de son mari.

Comme compositeur, Élisabeth fait preuve d'un réel talent par la qualité de son écriture, qui doit beaucoup au style italien dans les formes de la sonate et de la cantate. Elle écrivit notamment des *Pièces de clavecin qui se peuvent jouer sur le violon* (1707) — le recueil de 1687 est perdu —, des *Sonates pour le violon et pour le clavecin*, six *Sonates en trio pour deux violons et basse continue avec viole de gambe* (1695). De sa musique pour le théâtre, il reste une tragédie lyrique, *Céphale et Procris,* qui fut un échec (1694), une pastorale, *La Musette ou les Bergers de Suresne* (1713) ; elle a écrit aussi un ballet (perdu), *Jeux à l'honneur de la Victoire* (1685). Ses pages les plus nombreuses furent destinées à la musique vocale : plusieurs airs dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire* (1710-1724) ; trois livres de cantates pour une voix avec basse continue, avec ou sans accompagnement instrumental, soit, en 1708, *Cantates françoises sur des sujets tirez de l'Écriture : Esther, Le Passage de la mer rouge, Jacob et Rachel, Jonas, Susanne, Judith* ; en 1711, *Cantates françoises... : Adam, Le Temple rebasti, Le Déluge, Joseph, Jephté, Samson* ; vers 1715, *Sémélé, L'Île de Délos, Le Sommeil d'Ulisse* (*Cantates françoises auxquelles on a joint le Racommodement comique*). Sa dernière œuvre, un *Te Deum à grand chœur* exécuté à la Cour en 1721 à l'occasion de la convalescence du futur Louis XV, reste inconnue jusqu'ici. Sa musique, parfois empreinte de quelque afféterie, manifeste souvent vigueur et force, en même temps qu'une grâce légère et aisée.

Pierre-Paul LACAS

JAMAL AHMAD (1930-)

Longtemps mal-aimé par une critique américaine et française dubitative, Ahmad Jamal fait partie de ces quelques géants que méconnaît l’histoire du jazz. Dans la tumultueuse surenchère provoquée par les traits torrentiels et les fusées suraiguës des boppers et de leurs successeurs, l’originalité du jeu, économe et lisse, de ce pianiste d’exception est passée presque inaperçue. Miles Davis, qui n’a pourtant jamais joué avec lui, s’en est fait le plus ardent défenseur. Il y a de plus mauvais juges...

Frederick Russell Jones naît le 2 juillet 1930 à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Bien que disposant de moyens modestes, sa famille fait l’acquisition d’un piano, dont il commence à jouer à trois ans. Avec l’aide de professeurs particuliers – parmi lesquels la chanteuse Mary Caldwell Dawson et le pianiste James Miller –, l’enfant commence, à l’âge de sept ans, de véritables études musicales qui lui permettent de découvrir toute la littérature de l’instrument, des classiques au jazz. Pour gagner sa vie, il doit très tôt – vers quatorze ans – se produire dans des night-clubs de sa ville natale. C’est ainsi que, sous le sobriquet de « Fritz » Jones, il accompagne la chanteuse Dinah Washington et côtoie le batteur « Big Sid » Catlett. En 1948, il rejoint l’orchestre du trompettiste George Hudson, qu’il quitte l’année suivante, afin de monter un premier quartette nommé The Four Strings, qui, faute d’engagements, cessera rapidement son activité. En 1950, Frederick Jones décide de tenter sa chance à Chicago ; dans l’attente de l’accord du syndicat local – indispensable pour pouvoir y travailler comme musicien –, il exerce sur place quelques petits boulots (porteur, balayeur...). En

1952, il se convertit à l'islam et prend le nom d'Ahmad Jamal ; il obtient un premier succès avec l'arrangement d'une chanson populaire, *Billy Boy*. Suivant l'exemple de Nat King Cole, il a fondé en 1951 un trio, The Three Strings, avec Ray Crawford (guitare) et Eddie Calhoun (contrebasse) ; ce trio sans batterie, qui adopte rapidement le nom de Ahmad Jamal Trio, joue d'abord au Blue Note, à Chicago, et, lors d'une de ses prestations à l'Embers de New York, attire l'attention du critique et producteur John Hammond. The Three Strings effectue des prises devenues légendaires pour les labels OKeh et Epic. Eddie Calhoun cède la place à Richard Davis (1953-1954), auquel succède Israel Crosby (à partir de 1954). De cette époque date l'album *Chamber Music of the New Jazz* (1955), qui comporte le célèbre morceau *New Rhumba*, que Miles Davis popularisera (*Miles Ahead*).

En 1956, Ahmad Jamal revient à la formule traditionnelle du trio avec batterie, avec le fidèle Israel Crosby et, à la batterie, Walter Perkins, auquel Vernel Fournier se substituera en 1958. Il atteint alors, grâce à l'exceptiounelle qualité de ses partenaires, l'un des sommets de son parcours musical. L'année 1958 marque, avec les albums *But Not For Me* et *Ahmad Jamal at the Pershing*, le début d'une impressionnante série de concerts et d'enregistrements. Suivent *At the Spotlite* (1958), *At the Penthouse* (1959) et *Happy Moods* (1960), qui connaissent la même réussite. Sa renommée, qui dépasse rapidement le cercle étroit des amateurs, lui permet, après une tournée en Afrique du Nord à la fin de 1959, d'ouvrir et d'animer à Chicago son propre club de jazz, l'Alhambra ; il le dote d'un studio où il s'enregistre à domicile et grâce auquel il se lance dans la production d'autres artistes. Pourtant, les revers s'accumulent au début des aunées 1960 : il divorce, ferme en 1961, pour des raisons financières, l'Alhambra, qui n'aura connu que sept mois d'existence, et essuie le départ de ses accompagnateurs, qui rejoignent en 1962 un pianiste dont le style s'inspire beaucoup du sien, George Shearing. Il a enregistré en 1961 *Ahmad Jamal at the Blackhawk*.

Il s'établit à New York en 1962, suit un temps les cours de la Juilliard School et forme un nouveau trio avec le bassiste Jamil Nasser (1964-1972) et Vernel Fournier (1964-1965), auquel succédera Frank Gant (1966-1972). Provisoirement vaincu par l'oubli relatif du public et sa propre lassitude, il cesse de jouer pendant un an (1969). Il revient cependant en pleine lumière avec un album, *The Awakening* (1970), qui mêle avec raffinement la pulsation du funk et les rythmes brésiliens. Malgré de nouvelles périodes de silence et, parfois, quelques baisses d'inspiration, Ahmad Jamal continue à se confier aux micros (*Jamal Plays Jamal*, 1974). Au début des années 1980, il s'essaie au clavier électrique, mais il retourne vite au piano acoustique. Lui donnent désormais la réplique, sur les standards qu'il affectionne ou sur ses propres compositions, Idris Muhammad, Billy Kilson, Herlin Riley et Dave Bowler (batterie), Ephraim Wolfolk et James Cammack (contrebasse), George Coleman et Stanley Turrentine (saxophone ténor), Donald Byrd (trompette), Gary Burton (vibraphone), Manolo Badrena (percussions). Dans sa discographie, on retiendra encore *Ahmad Jamal Live at Bubba's* (1981), *Digital Works* (1985), *Rossiter Road* (1987), *Crystal* (1987), *Chicago Revisited* (1992), *I Remember Duke, Hoagy & Strayhorn* (1994), les trois volumes de *The Essence* (1994, 1995, 1997), *After Fajr* (2005), *Blue Moon* (2012) et *Saturday Morning* (2013). Ce pianiste phare peut s'enorgueillir d'une descendance qui compte d'aussi impressionnants musiciens que Bill Evans, Martial Solal ou Herbie Hancock.

Héritier d’une tradition qui remonte à Nat King Cole, Ahmad Jamal revendique l’influence d’Art Tatum et celle de l’un de ses voisins quand, enfant, il habitait Pittsburgh : Erroll Garner. Sous les dehors d’une manière que certains durs d’oreille distinguaient mal d’un fond sonore pour bars et cocktails se cache la patte souveraine de l’un des grands maîtres du clavier jazz. Délaissant les extrêmes, il choisit le plus souvent le registre central du piano et les tempos médium. Avec un sens affirmé de l’architecture, une très poétique utilisation du silence et un usage judicieux des décalages rythmiques, il se révèle à la fois sobre et sophistiqué, subtilement expressif et dénué de toute emphase. Disposant d’une superbe technique, il se refuse au spectaculaire et n’utilise qu’avec discrétion les écarts dynamiques que lui offre un toucher royal. Avec une sonorité sensuelle et feutrée, il évolue dans un riche univers harmonique, souvent imprégné de délicats parfums debussystes. Son phrasé en accords reste un modèle de souplesse, de transparence et de légèreté. Dans la chronique du trio piano, basse, batterie, il est l’un des premiers – notamment grâce à la qualité de son dialogue avec la contrebasse – à réaliser un équilibre sonore qui ne sera désormais atteint que par les plus grands.

Pierre BRETON

JAMBE DE FER PHILIBERT (1515 env.-env. 1566)

Musicien français, protestant convaincu, qui mit le psautier en musique. Né à Champlitte (Haute-Saône actuelle), Philibert Jambe de Fer aurait été chantre à Poitiers ; en tout cas, sa première œuvre, un motet à quatre voix, *Salve salutaris victima,* est publiée en 1547, chez J. Moderne, à Lyon, ville où il mourut. On connaît de lui une chanson profane à quatre voix (1552, *Femme qui honneur veut avoir*). Mais c'est surtout comme musicien des Psaumes que sa renommée fut grande. En 1564, il composa la musique pour l'entrée de Charles IX à Lyon, après avoir dédié à ce roi ses *Cent Cinquante Psaumes* pour la fête de Noël 1563. Il met en musique des traductions de Jean Poitevin, de M. Scève, de C. Le Maistre, de É. Pasquier, de T. de Bèze, de Marot. Son écriture polyphonique, à quatre ou cinq voix, correspond parfaitement au style de son temps. Il écrivit par ailleurs un traité en français, l'*Épitomé musical des tons, sons et accords ès voix humaines, fleustes d'alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons...* (1556, Lyon) ; à noter que les violons ici étudiés correspondent aux *viole da braccio* ou aux *kleine Geygen* de Hans Gerle.

Pierre-Paul LACAS

JAMES ELMORE (1918-1963)

Le bluesman Elmore James est l'un des compagnons et l'un des principaux émules de Robert Johnson. Né le 27 janvier 1918 à Richland, dans le Mississippi, Elmore James, qui a appris la guitare sous l'influence de musiciens hawaiiens, fréquente les bars du Delta et se lie avec Robert Johnson, Robert Jr. Lockwood, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Howlin' Wolf. Il est bien plus qu'un imitateur et développe à partir des années 1940 un style très personnel, utilisant au mieux les possibilités de la guitare électrique. Sa voix en falsetto presque strident, une utilisation intensive de basses marchantes, un jeu de slide furieux, rageur et tranchant établissent sa réputation.

En 1951, Elmore James connaît un énorme succès avec *Dust My Broom*, une version surélectrifiée d'un titre de Robert Johnson. Elmore enregistre alors constamment, dans le Mississippi, à La Nouvelle-Orléans, à New York et à Chicago où, accompagné par l'orchestre d'un autre de ses maîtres, Tampa Red, il devient un des bluesmen favoris des ghettos noirs. Il grave de nombreux chefs-d'œuvre qui vont devenir des standards du blues : *Sky Is Crying, Anna Lee, Done Somebody Wrong, Twelve Year Old Boy, Shake Your Money Maker*. Son chant tendu jusqu'à la rupture et son jeu de guitare électrique au slide presque sauvage ont influencé de nombreux bluesmen qui ont peu ou prou repris ses manières et son répertoire : Homesick James Williamson, J. B. Hutto, Hound Dog Taylor... Sans oublier Jimi Hendrix, dont le célèbre blues *Red House* est un quasi démarquage, guitare et chant, de *Sky Is Crying*.

Les disques d’Elmore James engendrent un engouement encore plus important en Grande-Bretagne. Il y compte un si grand nombre de fans et d’émules (John Mayall, Eric Clapton, Fleetwood Mac, Spencer Davis...) qu’il doit s’y rendre en 1963. Hélas ! avant de s’embarquer pour cette première tournée européenne qui s’annonce triomphale, Elmore James meurt le 24 mai 1963, d’une crise cardiaque lors d’une séance d’enregistrement à Chicago.

L’œuvre d’Elmore James, l’une des plus importantes du blues de l’après-guerre, est disponible en deux coffrets qui se suivent chronologiquement : *The Classic Early Recordings 1951-1956* (Ace) et *King of the Slide Guitar* (Charly).

Gérard HERZHAFT

JAMES ETTA (1938-2012)

Chanteuse américaine à la voix rauque et puissante, Etta James a marqué la musique afro-américaine de sa fureur de vivre et de son feeling. À travers une carrière jalonnée de succès et de déboires, elle s'est essayée à tous les styles : rhythm and blues, soul, blues ou encore jazz.

Etta James, de son véritable nom Jamesetta Hawkins, est née le 25 janvier 1938 à Los Angeles, en Californie. Alors qu'adolescente elle chante dans un trio vocal, les Peaches, elle est repérée par le musicien et producteur Johnny Otis. Avec lui, elle compose dans son adolescence une chanson qui est une réponse aux fameux *Work with Me, Annie* et *Annie Had a Baby* de Hank Ballard et les Midnighters ; intitulée à l'origine *Roll with Me, Henry*, *The Wallflower* devient un succès de rhythm and blues pour James et se vend par la suite à un million d'exemplaires dans une version édulcorée (*Dance with Me, Henry*) de Georgia Gibbs. Habituée aux tournées exténuantes dans le circuit du rhythm and blues, James lutte contre la dépendance à la drogue pendant la majeure partie de sa carrière. Ses dons dramatiques manifestes sont particulièrement mis en valeur dans ses ballades des années 1960 telles *All I Could Do Was Cry*, *I'd Rather Go Blind* et la sensuelle *At Last*. Au fil des ans, la voix de James change – devenant de plus en plus âpre et profonde et perdant son timbre de petite fille – et elle devient l'une des premières chanteuses de soul. Au cours des années 1990 et 2000, elle continue à chanter et enregistre notamment un hommage à Billie Holiday, *Mystery Lady. Songs of Billie Holiday* (1994), et un album de blues *Let's Roll* (2003). Etta James meurt le 20 janvier

2012 à Los Angeles. Elle aura influencé un grand nombre de chanteuses, telles que Janis Joplin, Tina Turner ou, plus récemment, Amy Winehouse.

E.U.

JAMES HARRY (1916-1983)

Comme Benny Goodman, dans l’orchestre de qui il devint un soliste vedette dès 1937, comme Glenn Miller, Artie Shaw, Jimmy et Tommy Dorsey, le trompettiste Harry James fait partie de ces musiciens blancs dont le nom est indissociable de l’extraordinaire popularité, aux États-Unis et dans le monde entier, du jazz au début des années1940. Virtuose de l’ère swing, il allait poursuivre — après le paroxysme aux allures d’émeute des concerts new-yorkais de 1943 — une carrière où le succès semblait participer de la routine, et cela jusqu’au début des années1950, dans les théâtres et cabarets de Las Vegas et Lake Tahoe.

Né le 15 mars 1916 à Albany (Georgie), Harry Haag James fut plongé d’emblée dans le monde du spectacle — jusqu’à son second prénom, qui faisait référence au Mighty Haag Circus dans lequel son père était chef d’orchestre et sa mère, acrobate. À quatre ans, il fut « le plus jeune contorsionniste du monde » ; deux ans plus tard, il jouait de la batterie dans l’orchestre paternel. En 1924, il commençait d’étudier la trompette. Quelques années plus tard, il dirigeait à son tour un orchestre de cirque. À quinze ans, il est lauréat d’un concours d’orchestres et commence de travailler dans des orchestres itinérants. Après avoir fait partie des orchestres de Joe Gale, Logan Hancock et Herman Waldman, il est engagé en 1935 par le batteur Ben Pollack — qui fut aussi le « découvreur » de Benny Goodman. En 1937, le jeune trompettiste entre dans l’orchestre Goodman, qui comprenait, entre autres solistes prestigieux, le batteur Gene Krupa, le trompettiste Ziggy Elman, le vibraphoniste Lionel Hampton et le pianiste Teddy Wilson. Deux ans plus tard, sur le conseil du clarinettiste-leader, il forme un grand orchestre, dont les débuts sont commercialement catastrophiques.

À la fin de 1941, le chef d'orchestre débutant consent à quelques aménagements et atténue les stridences et martèlements de sa formation par une importante section de cordes. Quelques semaines plus tard, il triomphe avec une version orchestrale d'une chanson célèbre d'Al Jolson, *You Made Me Love You,* qui s'impose parmi les meilleures ventes de disques. Son succès sera contemporain de la mode adolescente du *jitterbug,* à la fois style de danse et tenue vestimentaire. Vedette du film *Le Bal des sirènes,* il participera à *The Benny Goodman Story* en 1956, et, en 1961, à *The Ladies' Man* de Jerry Lewis, sans compter tous les courts métrages et documentaires musicaux auxquels il fut associé pendant une vingtaine d'années. Il meurt à Las Vegas le 5 juillet 1983.

Si, pour le grand public qui fit sa fortune, son nom est indissociable de mélodies populaires comme *Ciribiribin, Le Vol du bourdon* ou *Le Carnaval de Venise,* qui furent autant de tremplins ou d'écrins pour sa virtuosité acrobatique, on ne saurait oublier qu'il fut d'abord un remarquable trompettiste de jazz, au style formé sous la double influence de Louis Armstrong et de Harry Edison. Outre le brio, la vélocité, ce sont la qualité de son vibrato, les nuances de sa sonorité, le lyrisme de ses improvisations qu'il conviendrait de souligner. Travail de soliste à quoi il faut ajouter l'excellence des grands orchestres qu'il dirigeait, mêlant dans son répertoire d'inévitables morceaux de bravoure à des arrangements de jazz dignes d'un Count Basie, souvent dus, d'ailleurs, à des orchestrateurs réputés. Parmi les chanteurs qui firent partie de son orchestre, on peut citer Dick Haymes, Helen Forrest et Frank Sinatra.

Philippe CARLES

JAMES RICK (1948-2004)

Chanteur, musicien, auteur-compositeur américain de funk et de rock. De son vrai nom James Johnson. Adolescent, il déserte la marine et rencontre au Canada en 1965 Neil Young, avec qui il forme un groupe avorté de rhythm'n'blues, The Mynah Birds. Revenu aux États Unis, il devient compositeur et producteur pour Tamla Motown et signe son premier album, *Come Get it !* (1978), combinaison du funk psychédélique et de l'énergie punk et au ton provocateur : la réussite est au rendez-vous avec les titres *You and I* et *Mary Jane*. Mais c'est surtout avec l'album *Street Songs* (1981) et son titre *Super Freak* qu'il connaît son plus grand succès. Il remet en selle The Temptations avec le titre *Standing on the Top* de l'album *Throwin' Down* (1982), puis enregistre avec Smokey Robinson le titre *Ebony Eyes* (1983). Suit l'album *Glow* (1985), dont le titre *Can't Stop* se retrouve dans la bande originale du film *Le Flic de Beverly Hills* de Martin Brest (1984). Le déclin commence à la fin des années 1980 : son contrat avec la Motown se termine (1986) et il s'enlise dans des problèmes judiciaires, souvent liés à la drogue, en plus d'ennuis de santé. L'album *Urban Rapsody* (1997) n'a suscité qu'un vague intérêt, vite retombé.

E.U.

JAMES SKIP (1902-1969)

Avec sa voix de tête, son apparence fragile et son jeu de guitare irrégulier, florilège de notes saccadées, d'arpèges sur des rythmes brisés, Skip James apparaît comme un des plus étranges stylistes du Delta blues. Sa personnalité sombre et mélancolique se reflète dans des compositions bouleversantes comme *Hard Time Killin' Floor Blues* – le meilleur blues sur la Dépression de 1929 –, *Devil Got My Woman* – que reprendront Johnny Temple ou Robert Johnson –, le lugubre *Cypress Grove Blues*.

Nehemiah Curtis James, né le 21 juin 1902 à Yazoo City (Mississippi), dans une région isolée du Delta, est le représentant le plus connu du « Bentonia sound », un style de blues local qu'il partage avec Henry Stuckey ou Jack Owens mais que ses talents ont porté à des sommets de subtilité. Au début des années 1930, il tente une carrière professionnelle à Jackson, la capitale du Mississippi, fréquente les musiciens locaux et réussit en février 1931 à enregistrer dix-huit titres, presque autant de chefs-d'œuvre (réunis sur *The Complete Early Recordings of Skip James-1931*, Yazoo). Mais ces disques se vendent très mal et Skip demeure dans l'ombre tandis que nombre de ses idées voire de ses blues sont repris et signés par d'autres avec davantage de gloire et de profit. Désabusé et aigri, Skip James abandonne la musique, devient pasteur baptiste et subsiste de divers métiers manuels.

Comme d'autres grands du Delta blues, Skip James sera redécouvert par de jeunes amateurs nordistes, en 1963. Malgré un cancer qui le ronge, il fait alors des apparitions saisissantes dans les principaux festivals de blues aux États-Unis et en Europe, où son blues profond et sévère, solennel et austère émeut et conquiert de vastes auditoires. Il enregistre quelques puissants albums pour le label Vanguard, d'un niveau aussi remarquable que ses séances de 1931 : *Today !*, *Devil Got My Woman*. Une de ses compositions, *I'm So Glad*, est reprise par Eric Clapton et son groupe Cream dans l'album *Fresh Cream* (1966) ; elle devient un énorme succès du rock dont les royalties permettront à Skip James de payer ses notes d'hôpital. Il meurt à Philadelphie le 3 octobre 1969.

Gérard HERZHAFT

JANÁČEK LEOŠ (1854-1928)

Introduction

Jusqu’à l’âge de soixante-deux ans, Leoš Janáček resta méconnu, sinon inconnu, mais, le 26 mai 1916, le Théâtre national de Prague afficha *Jeji Pastorkyna* (*Sa Belle-fille*) un opéra refusé par ce même théâtre et le même directeur, Karel Kovarovič, treize ans plus tôt. Le compositeur avait travaillé neuf ans à cette œuvre (1894-1903) qui fut toutefois représentée à Brno en 1904, mais il s’était heurté de la part des milieux pragois à une incompréhension et à une hostilité certaines. On considérait cet « obscur » musicien morave comme un artiste de mérite, un pédagogue doué – dont l’importance ne dépassait pas le cadre local –, et un expert en matière de chanson populaire. Enfin, en 1916, son opéra, applaudi et loué, allait faire carrière sous le titre renouvelé de *Jenůfa*, du nom de son héroïne. Pendant treize ans, relate Max Brod, qui fut le grand propagandiste de Janáček, « ces Messieurs de Prague n’avaient pas cru devoir regarder cette œuvre qui “sentait sa province” ».

Une période créatrice s’ouvrait pour Janáček, favorisée non seulement par le succès de *Jenůfa*, mais également par l’indépendance nationale recouvrée à la suite du traité de Versailles, sans parler de l’amitié amoureuse que lui inspira jusqu’à sa mort une jeune femme, de trente ans sa cadette. Entre 1916 et 1928, Janáček devait composer la quasi-totalité de son œuvre.

• Patience et effort créateurs

Le musicien naquit à Hukvaldy, village du nord de la Moravie, aux confins de la Silésie, de la Pologne et de la Slovaquie. C’est le pays Lach auquel Janáček restera attaché. Issu d’une modeste famille d’instituteurs dans laquelle la tradition musicale était solidement établie, il fut placé, pour des raisons économiques, au monastère des augustins de Brno où, moyennant la nourriture et l’habillement, il chanta au sein de la maîtrise. Il n’en fallait pas plus pour que, sous l’influence amicale et sévère de Pavel Krizkovsky, compositeur et maître de chœur, le jeune Janáček, travailleur, bouillant et obstiné, décidât de son orientation. La musique allait donc occuper sa vie, bien que, par tradition familiale, il se dirigeât vers l’école normale d’instituteurs comme élève, puis en tant que professeur jusqu’en 1903. II épousa en 1881 Ia fille de son directeur.

Entre-temps, il réussit à fréquenter l’école d’organistes de Prague, y faisant en une année le programme de trois ans, et à suivre les cours des conservatoires de Leipzig et de Vienne. En 1881, il fonda à Brno une école d’organistes où I’on étudiait surtout la théorie et la composition, et qui devint, en 1919, le conservatoire de la ville.

Ses premières compositions furent des œuvres chorales qu’il exécuta à la tête de la chorale Svatopluk, dont il était le chef avant de devenir le directeur de la Société chorale Beseda. Janáček est alors le véritabIe animateur de Ia vie musicale de la capitale morave, où il fonde le premier orchestre, fait exécuter des œuvres aussi représentatives de la musique européenne que le *Psaume XCIV* de Mendelssohn, le *Requiem* de Mozart et la *Missa solemnis* de Beethoven ; ces activités sont à la fois pleines de fougue et de désintéressement ; il élargit le répertoire des concerts et crée une revue musicale, mais son audace effraye.

• Constantes et dominantes

Janáček avait les qualités et les défauts de l'autodidacte d'exception : humble, mais volontaire jusqu'à l'agressivité ; modeste, mais sûr de sa cause ; timide, sauvage, mais tranchant. Au physique, ces traits de caractère se lisaient dans des yeux vifs, étincelants, que dominait une chevelure argentée.

Dans ses rapports avec la société, certaines options de l'homme et de l'artiste – toujours accordés chez Janáček – retiennent l'attention. Des données politiques de l'époque (une effervescence patriotique de plus en plus vive qui aboutit en 1918 à l'émancipation nationale) Janáček tient un nationalisme progressiste. À quoi s'ajoute une attirance naturelle vers le « slavisme », attirance qui lui vaut l'hostilité des partisans de Bedřich Smetana. En raison de ses origines et de ses débuts difficiles, il ressentit vivement I'injustice sociale et acquit un sens aigu du droit civique et de la démocratie politique.

Il tient de naissance et du pays de son enfance le goût de la nature qui le conduira à l'étude des chants populaires, principalement ceux de sa Moravie natale. Son attrait pour la philologie (il obtint son diplôme à l'école normale d'instituteurs dans cette discipline) le mène à élaborer ses théories sur la « musique du langage ».

Le sens de la nature marque cependant son tempérament et sa conduite d'une empreinte plus profonde encore. Se déclarant lui-même incroyant (en réalité, il est agnostique), il voit en la nature la motivation de toute chose et Ie recours suprême. C'est elIe et son renouvellement perpétuel qui justifient à ses yeux le culte irréfragable de la jeunesse, conception qui explique son penchant pour un érotisme idéalisé au sein d’un panthéisme à la fois réaliste et poétique.

• Jalons d’une œuvre

Cette esquisse de la pensée de Janáček permet d’aborder les grandes périodes de sa vie.

La période ethnographique (jusqu’en 1903)

L’intérêt de Janáček pour l’ethnographie débuta sous l’influence de Pavel Krizkovsky et d’Antonín Dvořák avec qui il s’était lié d’amitié. Les deux personnages avaient des points communs : leur slavisme, et aussi une certaine rusticité due à leur origine paysanne (« deux colosses silencieux », disait-on). En 1885, Janáček dédie à Dvořák *Quatre Chœurs pour voix d’hommes* et cette même année il se lie avec le directeur du lycée du vieux Brno, František Bartoš, qui recueillait des chants populaires. À la faveur de cette fréquentation, il pénètre plus systématiquement dans le monde de l’art populaire. Il parcourt la Moravie, du pays des Lachs et des Valaques, au nord, jusqu’aux régions méridionales. Il écoute, note, édite des recueils en collaboration avec Bartoš et devient rapidement « expert », ce qui, aux yeux des milieux officiels de Prague, estompa sa personnalité de compositeur. Ne se contentant pas de recueillir thèmes et chansons, il s’intéresse à l’analyse des rythmes, des tonalités, des formes, et étudie conjointement les conditions psychologiques et sociologiques de la création populaire. Ses études sont publiées à Brno, mais c’est seulement en 1955 que l’ensemble de ses travaux sera édité d’une manière ordonnée.

Poussant plus loin encore ses investigations, il se passionne non seulement pour la mélodie et la thématique populaires, mais pour le langage, étude patiente et originale, analysant l'intonation, la cadence, les inflexions à peine perceptibles de la parole, véritable transition, selon lui, entre le parler et le chant. Contrairement à ce que pourrait laisser supposer cette curiosité, il n'utilise jamais, dans ses compositions, la thématique du langage parlé, mais seulement l'observation des vibrations affectives qui lui permettent de silhouetter « psychologiquement » ses personnages. À entendre parler ses semblables, et sans s'intéresser particulièrement aux propos tenus, il était assuré, disait-il, de déchiffrer la pensée et le caractère de son interlocuteur. Janáček notait ces « mélodies du parler », du rire et des pleurs aussi, et encore le contexte psychologique qui les accompagnait. Il étendit ses observations aux chants multiples de la nature : chants d'oiseaux, bruits de mer, etc. Cette recherche systématique conduisit Janáček, lorsqu'il composait, à la pratique d'une thématique brève, nerveuse, constamment renouvelée, d'autant plus qu'il subissait l'auto-influence de son langage morave saccadé et économe. Ses partitions sont alors émaillées de notes groupées en petits paquets d'importance inégale. La vivacité, la vitalité, le réalisme et aussi la poésie de sa musique résident en grande partie dans ce continuel renouvellement auquel n'est pas étrangère la publication d'un ouvrage théorique sur *La Disposition et l'enchaînement des accords* (1897), complété en 1912-1913 par une *Théorie intégrale de l'harmonie.*

Les œuvres de cette époque sont surtout influencées par la thématique et la coloration populaires ; les *Danses des Lachs* (1889-1890) notamment, les deux tentatives d'opéra : *Šárka* (1888) et *Début de roman* (1891) ; une cantate *Amarus* (1897), et *Jenůfa* (1894-1903), dont l'échec confina pour treize ans le musicien dans des activités strictement locales alors qu'il escomptait une renommée universelle.

Nation et société (1903-1918)

La seconde période qui s'ouvre sur le refus de *Jenůfa* par le Théâtre national de Prague, contemporain de la mort de sa fille Olga à laquelle l'opéra est dédié, s'étend jusqu'au triomphe de l'œuvre sur la scène de ce même théâtre en 1916. Pendant ces treize années, Janáček fut condamné à la vie d'un compositeur de province sans liens féconds avec le monde extérieur, ce qui, pour autant, ne le réduisit pas à l'inaction ; en effet, sans avoir une attitude ouvertement révolutionnaire, il faisait toujours preuve d'un civisme progressiste qui le conduisait à épouser étroitement la cause de sa nation et de ses compatriotes tchèques et moraves. Comme avant lui Smetana et Dvořák, comme tous les intellectuels de Bohême et de Moravie, Janáček se sentait, en attendant la libération, gardien de la culture et de la tradition nationales. Ainsi prirent naissance sa *Sonate pour piano*, sous-titrée *L.X. 1905*, écrite à la mémoire d'un ouvrier tué lors d'une manifestation pour la création d'une université tchèque à Brno (seuls les deux premiers mouvements ont été conservés), puis les trois chœurs composés sur des textes du poète national morave, ami de Janáček, Petr Bezruc : *Marycka Magdonova*, *Le Maître d'école Halfar* (1906) et les *Soixante-Dix Mille* (1909), auxquels on peut rattacher la cantate *Évangile éternel* (1914) et la ballade pour orchestre, *L'Enfant du violoneux* (1912), ainsi qu'un certain nombre de recueils d'inspiration nationale (comme les *Chansonnettes de Hradcany*, 1916) inspirés par le déclenchement de la guerre de 1914, qui avait rendu l'espérance aux patriotes tchèques. De cette époque datent aussi deux recueils de pièces pour piano, discrètes et personnelles impressions de mélancolie : *Sur le sentier broussailleux* (1901-1911) et *Dans les brumes* (1912).

Janáček manifeste aussi son slavisme, et plus précisément sa russophilie, en essayant de mettre en musique *Anna Karénine* (1907), dans le texte original russe (œuvre abandonnée), en composant un *Trio* (1908) inspiré par *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï (œuvre détruite), mais aussi le *Conte* (1910) pour violoncelle et piano d'après Joukovsky, *La Sonate pour violon et piano* (1914), de caractère russe, et surtout le triptyque symphonique *Tarass Boulba* (1915-1918) d'après Gogol.

Pour la scène, après la déconvenue de *Jenůfa*, Janáček entreprit *Le Destin* (1903-1904), qui semble avoir été dicté par une aventure autobiographique et ne fut pas représenté. En revanche, en 1908, il composa un opéra fantastique, *Les Aventures de M. Brouček dans la Lune*, une charge de la couardise petite-bourgeoise, qu'en 1917, en quelques mois, et sans doute sous l'inspiration des événements, il compléta par *Les Aventures de M. Brouček au XV^e^ siècle*, confrontant ainsi, en pleine effervescence patriotique, le personnage de Brouček, lâche et ridicule, avec l'héroïsme de ses ancêtres hussites. C'est alors que s'ouvrit la grande période créatrice du compositeur.

L'apogée (1918-1928)

En même temps que l'indépendance nationale est accordée, *Jenůfa* triomphe à Prague et l'amour de Janáček pour Kamila Stösslova s'épanouit. L'écrivain allemand Max Brod se dévoue à sa cause comme il se consacre à Kafka. Janáček voyage ; on le joue ; on le fête. En dix années, il donne la presque totalité de son héritage musical, évitant toute redite, se frottant à tous les genres : le cycle vocal (*La Carnet d'un disparu*, 1917-1919), le poème symphonique (*La Ballade de Blanik*, 1920) d'inspiration patriotique, des opéras (*Katia Kabanova*, 1919-1921 ; *La Petite Renarde rusée*, 1921-

1923 ; *L'Affaire Makropoulos*, 1923-1925), un chœur (*Le Fou vagabond*, 1922), le *Premier Quatuor* (1923) inspiré par *La Sonate à Kreutzer*, le *Sextuor « Jeunesse »* (quintette à vent et clarinette basse (1924), lequel, avec le *Concertino* (1925) pour piano, deux violons, alto, clarinette, cor et basson et le *Capriccio* (1926) pour piano (main gauche) et ensemble d'instruments à vent, est le fruit des contacts du compositeur avec l'avant-garde européenne, et prouve sa curiosité renouvelée pour la découverte sonore. En 1926, la *Sinfonietta* complète l'expérience des œuvres de chambre précédentes par le traitement des instruments de l'orchestre, non pas d'une manière globale, mais individuelle. De la même année date la *Messe glagolitique* sur le texte liturgique slavon, manifestation exemplaire de la personnalité du compositeur et de son panthéisme typiquement slave. L'humour de Janáček apparaît en 1927 dans les *Dictons* pour ensemble vocal et instrumental composé avant le dernier opéra, *De la Maison des morts* d'après Dostoïevski (représentation posthume en 1930) et le deuxième quatuor à cordes, *Les Lettres intimes* (1928), témoignage de fidélité envers Kamila.

Le culte de la jeunesse fut une des constantes de la vie de Janáček. Il est jeune aux approches de la mort, de cœur et de sang (ainsi s'explique sa soif d'érotisme), dans sa conception de la vie et du monde qu'expriment *L'Affaire Makropoulos* et *La Petite Renarde rusée* où la mort est présentée comme nécessaire au renouvellement de toute chose – c'est-à-dire à la jeunesse ; dans ses recherches esthétiques, dans son comportement de pédagogue et d'animateur. Âgé, il voyage encore beaucoup malgré la fécondité de son travail de compositeur : on le voit à Salzbourg en 1923, à Venise en 1925, à Londres en 1926. En 1927, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts de Prusse en même temps que Paul Hindemith et Arnold Schönberg ; la même année, à Francfort, il représente la « jeune » culture tchécoslovaque aux manifestations de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.). « On proteste en vain contre ces festivals, disait-il. Leurs voies peuvent être semées de chardons, d'épines et de broussailles, mais je m'y rends pourtant compte que la musique ne s'arrête pas dans son évolution, qu'elle « bourgeonne » elle aussi. »

À la suite d'une pneumonie, il mourut à l'hôpital d'Ostrava, « en pleine jeunesse », à l'âge de soixante-quatorze ans.

Guy ERISMANN

Bibliographie

G. ABRAHAM, *Slavonic and Romantic Music*, Faber & Faber, Londres, 1968

M. BECKERMAN, *The Theoretical Works of Leoš Janáček*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1992

J.-C. BERTON, *La Musique tchèque*, P.U.F., Paris, 1982

M. BROD, *Leoš Janáček*, Prague, 1924, trad. allem., Vienne, 1925

M. ČERNOHORSKÁ, *Leoš Janáček*, trad. franç. M. Vaněk, Prague, 1966

E. CHISHOLM, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1971

G. ERISMANN, *Janáček ou la Passion de la vérité*, Seuil, Paris, 1980, n^lle^ éd. 1990

Leoš Janáček. Sa personnalité et son œuvre, catal. expos. Opéra de Paris, 1980

D. MULLER, *Leoš Janáček*, Rieder, Paris, 1930, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1979

J. RACEK, *Leoš Janáček*, Brno, 1948, trad. all. Reclam, Leipzig, 1971

J. SEDA, *Janáček*, Prague, 1956

B. ŠTĚDRON, *Janáček ve vzpominkách a dopisech*, Brno, 1940

A. SYCHRA, *Leoš Janáček*, Prague, 1956

J. TYRREL, *Leoš Janáček. A Documentary Account of the Operas by the Composer*, Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1992

A. E. VAŠEK, *Po stopách Janáčkových*, Brno, 1930

A. VESELY, *Leoč Janáček : pohled do života a díla*, Prague, 1924

J. VOGEL, *Leoš Janáček, život a dílo*, Prague, 1963, trad. angl., Norton, New York, 1981.

JANEQUIN CLÉMENT (1485 env.-1558)

Introduction

Clément Janequin apparaît comme le maître de la chanson polyphonique au XVIe siècle. Clerc, il fut plus original dans le domaine de la musique profane que dans celui de la musique sacrée. Son nom demeure attaché aux *Amours* de Ronsard, à quelques poèmes de François Ier qu'il illustra musicalement, comme il célébra les campagnes de François de Guise dont il était le chapelain. Mais son domaine propre fut la chanson descriptive où il excella. Elle lui valut une renommée européenne dont la France à sa mort ne s'était pas encore aperçue.

• Une courbe ascendante

Né à Châtellerault, Clément Janequin, présume-t-on, reçut sa première formation musicale dans la maîtrise de cette ville. Dès 1505 il est à Bordeaux, au service de Lancelot du Fau, président des enquêtes au Parlement, vicaire général de l'archevêché, puis évêque de Luçon en 1515. À sa mort en 1523, l'archevêque de Bordeaux, Jean de Foix, recueillit le jeune Janequin qui avait entre-temps achevé des études qui lui ouvraient l'accès aux ordres. Grâce à son protecteur, le musicien reçut quelques titres et bénéfices, assez modestes en vérité. À Bordeaux, il s'était lié avec le poète Eustorg de Beaulieu qui l'introduisit dans le cercle de l'avocat Bernard de Lahet, lequel jouait les mécènes et organisait des soirées de musique. C'est là qu'il fit probablement connaître ses premières compositions. Sa renommée grandit assez rapidement puisque, en 1529, l'éditeur parisien Pierre Attaingnant commence à publier ses œuvres, dont les premières chansons descriptives, qui allaient connaître un succès européen. La mort de Jean de Foix et la perte de ses bénéfices, déclarés vacants par le chapitre de l'archevêché, l'obligent à quitter Bordeaux.

Son frère Simon résidait à Angers. C'est sans doute ce qui incita Janequin à se rendre en cette ville en 1531. Il y devient chapelain puis maître de la « psallette » de la cathédrale. Il reçut en outre la cure d'Avrillé (petit bourg au nord d'Angers) et se lia d'amitié avec François de Gondi, qui se piquait de culture musicale. Période féconde pour le musicien dont toute la production est régulièrement publiée à Paris chez Attaingnant. La fin du séjour angevin est assez mal connue : on sait qu'il reçut un nouveau bénéfice et qu'il s'inscrivit à l'université pour conquérir les diplômes qui lui manquaient pour prétendre à de plus substantielles prébendes.

En 1549, on le retrouve à l'université de Paris où cet étudiant sexagénaire se lie avec son cadet Claude Goudimel, grâce à qui il se fait éditer chez Nicolas Du Chemin. Puis il s'associe au petit groupe (Pierre Certon, Marc-Antoine Muret, Goudimel) qui travaille à l'illustration musicale des *Amours* de Ronsard. Il fréquente les puissants du jour, gravitant autour de la cour de Henri II, bénéficie de la protection du cardinal Jean de Lorraine et de François de Guise, qui en fait son chapelain. Il remercie ce puissant personnage par la dédicace de nouvelles chansons descriptives célébrant les victoires de Metz et de Renty. Il parvient enfin à entrer à la chapelle royale comme « chantre ordinaire » sous les ordres de Claudin de Sermisy. Ce n'est qu'à l'extrême fin de sa vie qu'il obtint le titre envié de « compositeur ordinaire du Roi ».

Ses dernières œuvres sont des compositions spirituelles : *Lamentations de Jérémie, Proverbes de Salomon, Psaumes*. Dans ses *Psaumes,* Janequin utilise les mélodies traditionnelles du psautier huguenot ; mais rien ne permet de penser qu'il ait adhéré à la Réforme.

Il mourut à Paris, pauvre comme il avait toujours vécu. Une destinée somme toute assez médiocre, nullement en rapport avec la réputation acquise.

• Un bouquet de chansons

Janequin a peu composé pour l'église. On lui doit seulement deux messes polyphoniques sur des thèmes de chansons : messe *La Bataille* (1534) et messe *L'Aveuglé dieu* (1538). Un seul motet nous reste, *Congregati sunt,* à quatre voix, qu'on pense issu d'un recueil paru en 1533 chez Attaingnant sous Ie titre *Sacrae Cantiones seu motectae,* et qui n'a jamais été retrouvé. On lui doit en outre cinq recueils de psaumes et chansons spirituelles, à savoir : *Premier Livre contenant vingt-huit psaumes de David* (édité par Nicolas Du Chemin, 1549), *Deuxième Livre de chansons et cantiques spirituels* (Du Chemin, 1555), *Premier Livre contenant plusieurs chansons spirituelles avec les Lamentations de Jérémie* (Le Roy et Ballard éd., 1556), *Proverbes de Salomon* (Le Roy et Ballard, 1558), *Octante-Deux Psaumes de David* (Le Roy et Ballard, 1559).

Mais la partie la plus importante et la plus représentative de l'œuvre de Janequin reste les quelque trois cents chansons publiées à partir de 1520 par Andrea Antico à Rome, et successivement à Paris par Pierre Attaingnant, Nicolas Du Chemin, Adrien Le Roy et Robert Ballard, enfin par Jacques Moderne à Lyon. Outre les nombreuses éditions anthologiques groupant selon l'usage du temps des chansons de plusieurs auteurs, il convient de souligner que tous les éditeurs parisiens ci-dessus cités ont consacré des recueils entiers à la seule production de Janequin.

Si la musique religieuse de Janequin paraît assez pâle, comparée à celle de son aîné Josquin Des Prés ou à celle de ses contemporains flamands et protestants, ses chansons en revanche constituent un modèle du genre. Le règne de François I^{er} marque l'apogée de cette forme particulière dite « chanson française » ou mieux « chanson parisienne » qui allait, dans la seconde partie du XVI^{e} siècle, céder la place au madrigal italien. On peut distinguer trois styles dans cet abondant répertoire de chansons : les deux premiers (chanson sentimentale, chanson grivoise) ont été pratiqués par la plupart des musiciens français de l'époque (citons, aux côtés de Janequin, Sermisy, Certon, Passereau, Hesdin, Jacotin, Sandrin, Le Heurteur...), le troisième (la chanson descriptive) appartient en propre à Janequin.

La chanson sentimentale, composée sur des thèmes poétiques assez conventionnels, est généralement de mouvement modéré, avec des mélodies simples souvent ornées de mélismes ; sa fluidité fait son charme (mentionnons comme exemple de ce type chez Janequin, la chanson *Qu'est-ce d'amour ?* sur des vers de François I^{er}).

La chanson grivoise, souvent très rabelaisienne, se signale par sa vivacité : les valeurs sont brèves, le texte déclamé syllabiquement, souvent entrecoupé de mots inventés aux sonorités cocasses ; l'écriture contrapuntique y est généralement serrée avec des rebondissements rythmiques qui confèrent à ces courtes pièces un dynamisme inimitable. Au reste, ce genre est resté l'apanage des musiciens français et Janequin l'a traité en virtuose (Citons, entre autres, les chansons *Un petit coup ma mie*, *Or viens çà ma mie Perrette*, *Au joli jeu de pousse-avant*...).

Enfin la partie la plus originale et la plus célèbre de l'œuvre de Janequin est constituée par les grandes chansons descriptives, de dimensions beaucoup plus amples que les autres et qu'on peut considérer comme les ancêtres de ce qu'on appelle « la musique à programme ». Les premières en date restent les plus connues : *Le Chant des oiseaux* ; *La Guerre* (la bataille de Marignan) ; *La Chasse* (« Gentils veneurs », retraçant les péripéties d'une chasse de François I^er en forêt de Fontainebleau) ; *L'Alouette* ; *Les Cris de Paris*. Vinrent ensuite : *Le Caquet des femmes*, à 5 voix, et plus tard *Le Siège de Metz* et *La Guerre de Renty*.

Dès sa publication, en 1529, *Le Chant des oiseaux* fut transcrit pour luth par Francesco da Milano. *La Guerre* fut souvent imitée dans toute l'Europe, et notamment à Venise par Andrea Gabrieli qui en donna une version instrumentale amplifiée.

La forme de ces chansons à programme apparaît libre, conditionnée par le sujet traité : dans *Le Chant des oiseaux*, un refrain, « Réveillez-vous, cœurs endormis », et plusieurs couplets, chacun consacré à un oiseau différent ; dans la plupart des autres, deux grandes parties, introduites par une sorte de frontispice solennel en style d'imitation. Dans les parties anecdotiques, pittoresques, le contrepoint cède la place à une écriture verticale avec des ruptures rythmiques provoquées par les mots imitatifs et les nombreuses onomatopées représentant les cris d'oiseaux, le piétinement des chevaux, les appels des chasseurs ou des guerriers. L'écriture à quatre voix ne facilite pas la compréhension du texte, d'autant plus que, souvent, selon un usage hérité du Moyen Âge, les diverses voix ne comportent pas le même texte. Mais l'effet sonore prime l'intelligibilité. Le résultat est prodigieux de vie et de truculence ; c'est l'équivalent musical des toiles d'un Bruegel l'Ancien.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

C. Janequin, *Chansons polyphoniques*, éd. complète critique
F. Lesure et A. Tillman Merritt, 6 vol., L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1965-1971.
M. Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, Alcan, Paris, 1911, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1978
M. Cauchie, « Clément Janequin : recherches sur sa famille et sur lui-même », in *Revue de musicologie*, 1923 ; « Janequin, chapelain du duc de Guise », in *Le Ménestrel*, 21 janv. 1927
F. Lesure, « Clément Janequin : recherches sur sa vie et sur son œuvre », in *Musica Disciplina*, vol. V, 1951 ; « La Jeunesse bordelaise de Janequin », in *Revue de musicologie*, 1963 ;
« Janequin », in G. Gatti dir., *La Musica*, U.T.E.T., Turin, 1966 ;
« Clément Janequin », in *Musique et musiciens français du XVI*^{e} *siècle*, Minkoff, Genève, 1976
F. Lesure & P. Roudié, « C. Janequin, chantre de François 1er », in *Revue de musicologie*, 1957
J. Levron, *Clément Janequin*, Arthaud, Paris, 1948, rééd. éd. d'Aujourd'hui, 1984.

JANIGRO ANTONIO (1918-1989)

Le nom d’Antonio Janigro est indissociable de l’ensemble des Solistes de Zagreb, qui devint, sous sa direction, I’un des meilleurs orchestres à cordes du monde et avec lequel il entreprit de faire revivre le répertoire baroque tout en menant sa propre carrière de violoncelliste.

Né à Milan le 21 janvier 1918, il aborde 1’étude du piano à l’âge de six ans, puis travaille le violoncelle avec Gilberto Crepax au conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan. En 1929, après avoir rencontré Pablo Casals, il part pour Paris, où il entre dans la classe de violoncelle de Diran Alexanian à l’École normale de musique. Il remporte six prix internationaux et commence en 1933 une carrière de soliste. En 1939, surpris en Yougoslavie au moment de la déclaration de guerre, il se fixe à Zagreb, où il est professeur au conservatoire jusqu’en 1954. En 1948, il aborde la direction d’orchestre, puis fonde les Solistes de Zagreb, un ensemble de douze cordes et un clavecin qu’il dirige de 1954 à 1967. À la même époque, il fonde et dirige l’Orchestre symphonique de la radio de Zagreb (1954-1964), puis se trouve placé à la tête de l’orchestre de l’Angelicum de Milan (1965-1967). À la mort de Karl Ristenpart, il est appelé à lui succéder à la tête de l’Orchestre de chambre de la radio sarroise (1968-1971). Puis il dirige la Camerata academica du Mozarteum de Salzbourg (1971-1974). Janigro mène parallèlement une importante carrière de violoncelliste : ses partenaires de musique de chambre sont Dinu Lipatti, Carlo Zecchi, Jörg Demus ; dans les années 1950, il forme un trio avec le pianiste Paul Badura-Skoda et le violoniste Jean Fournier. La pédagogie occupe une part importante de ses activités, au conservatoire Robert-Schumann de Düsseldorf, où il enseigne le violoncelle de 1965 à 1974, au Mozarteum de Salzbourg, à partir de 1971, et à la Hochschule für Musik de Stuttgart, à partir de 1975. Il meurt à Milan en pleine activité, le 1er mai 1989. Il possédait plusieurs instruments historiques mais jouait de préférence sur un Amati ou sur un Guadagnini.

La musique de chambre et le répertoire baroque constituaient les domaines de prédilection de Janigro Si l'on excepte l'enregistrement du *Don Quichotte* de Richard Strauss qu'il réalisa en 1961 à Chicago sous la direction de Fritz Reiner, il ne s'est jamais véritablement imposé dans les œuvres de grande dimension que ce soient les concertos romantiques pour violoncelle – qu'il jouait néanmoins – ou le répertoire symphonique, en tant que chef d'orchestre. Il évoluait avec bonheur dans un univers de précision et de raffinement où il pouvait se consacrer à une mise en place méticuleuse, trop aléatoire avec de grands effectifs. La période de gloire des Solistes de Zagreb s'inscrit dans le courant de renouveau dont a bénéficié la musique baroque italienne à partir des années 1950 : I Virtuosi di Roma (1947) et I Musici (1952) avaient ouvert la voie ; Antonio Janigro a su exporter hors de la péninsule une école d'instruments à archet et un style qu'aucun autre ensemble non italien n'est parvenu à reconstituer. Il a en outre créé plusieurs partitions contemporaines, notamment des œuvres de Wolfgang Fortner (*Immagini*, dont il est le dédicataire, 1967), Gyorgy Ligeti (*Ramifications,* seconde version, 1969), Xavier Benguerel (*Consort Music*, 1971), Lorenzo Ferrero (*My Blues*, 1982).

Alain PÂRIS

JANOWITZ GUNDULA (1937-)

Un timbre parmi les plus angéliques, mais une ampleur que seuls révèlent les opéras de Verdi et de Wagner ; une apparente placidité mais, sous le calme marmoréen, une palpitation aussi ardente que pudique ; une vocation mozartienne que prolonge un amour évident pour Richard Strauss : autant de traits qui font mentir les clichés réducteurs parfois associés au nom de la soprano allemande Gundula Janowitz (née à Berlin, le 2 août 1937). Salzbourg et Aix-en-Provence l'avaient découverte dès 1963. Les personnages de Pamina (*La Flûte enchantée*) et de Fiordiligi (*Così fan tutte*) semblaient avoir été écrits pour elle. La Maréchale du *Chevalier à la rose* bénéficia bientôt de son phrasé de rêve. En 1967, à Salzbourg, Herbert von Karajan fit de cette soprano châtiée une admirable Sieglinde (*La Walkyrie*), bientôt invitée par le Metropolitan Opera de New York. Au public d'Orange, elle devait offrir, dix ans plus tard, dans tout l'éclat de sa maturité, la Léonore de *Fidelio*. N'avait-elle pas entre-temps rencontré Agathe du *Freischütz*, Elisabeth de *Tannhäuser*, les straussiennes Ariane et Arabella ? On n'oubliera pas l'Elisabetta qu'elle interpréta en 1970 à Vieune, où elle formait avec Franco Corelli le couple d'amants le plus émouvant jamais entendu dans *Don Carlo*.

Jean CABOURG

JANSCH BERT (1943-2011)

L’auteur-compositeur, chanteur et guitariste écossais Bert Jansch est l’une des grandes figures de la musique folk britannique des années 1960 et du début des années 1970.

Herbert Jansch naît le 3 novembre 1943, à Glasgow. Influencé par les interprètes américains de folk-blues, comme Big Bill Broonzy, il affirme son talent de guitariste sur la scène folk d’Édimbourg avant de s’établir à Londres. Élaborant un jeu orné de fioritures baroques, il grave plusieurs albums qui mêlent chants traditionnels et titres originaux, parmi lesquels le célèbre *Jack Orion* (1966). Cet artiste discret se produit aussi au côté d’un autre guitariste de talent, John Renbourn. En 1967, il fonde avec ce dernier le quintette de folk-rock Pentangle, qui réunit par ailleurs la chanteuse Jacqui McShee, le bassiste Danny Thompson et le batteur Terry Cox. Brouillant les frontières entre les genres, Pentangle associe jazz, blues, art rock et musiques traditionnelles (certaines des pièces dont le groupe s’inspire remontent au Moyen Âge), et devient un groupe culte avec la sortie des albums *Basket of Light* (1969) et *Cruel Sister* (1970, où John Renbourn se produit aux guitares acoustique et électrique). Lassé des tournées effectuées avec cette formation, Bert Jansch la quitte en 1973 pour retourner à sa carrière solo. Il enregistrera encore une vingtaine d’albums, parmi lesquels *Crimson Moon* (2000) et *The Black Swan* (2006). En 2008, le groupe Pentangle se reformera avec ses membres d’origine, pour la première fois depuis plus de trente ans, à l’occasion de la remise d’un B.B.C. Radio 2 Folk Award célébrant l’ensemble de sa carrière. Bert Jansch meurt le 5 octobre 2011, à Hampstead

(Londres). Il a notamment influencé Nick Drake, Donovan et Neil Young.

E.U.

JANSEN JACQUES (1913-2002)

Rares sont les chanteurs d'opéra à s'être totalement identifiés à un personnage : Jacques Jansen *était* Pelléas, un rôle qu'il a tenu pendant une quarantaine d'années à l'Opéra-Comique et sur les plus grandes scènes du monde.

De son vrai nom Jacques Toupin, il naît à Paris le 22 novembre 1913. Il étudie le violon et le violoncelle avant d'entrer au Conservatoire de Paris, où il reçoit une double formation de chanteur et de comédien : il fréquente les classes du baryton Charles Panzéra, de la mezzo-soprano Claire Croiza, de Raymond Rouleau et de Louis Jouvet. En 1937, il participe, à la Comédie des Champs-Élysées, aux créations de la comédie musicale *La Poule noire*, de Manuel Rosenthal, et de l'opéra *Philippine,* de Marcel Delannoy. En 1939, il est engagé à la Comédie-Française ; un an plus tard, il obtient un premier prix de chant. Il opte pour le chant, mais sa formation de comédien lui servira beaucoup dans le répertoire de l'opérette, où il excelle.

En 1941, il débute dans le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Grand Théâtre de Genève, sous la baguette d'Ernest Ansermet et il est au côté d'Irène Joachim dans le célèbre enregistrement réalisé cette même année sous la direction de Roger Désormière, et qui reste une version référence. À partir de 1942, il incarne le prince Danilo dans *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár au théâtre Mogador, un rôle qu'il tiendra plus de mille cinq cents fois. Salle Favart, il participe aux premières locales de *Malvina* de Reynaldo Hahn en 1945 (rôle de Valérien) et de *Fragonard* de

Gabriel Pierné en 1946 (rôle-titre, auprès de Fanely Revoil, qui interprète La Guimard). Il chante également dans *Véronique* d'André Messager, *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, *Les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet, *La Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, *Mârouf, savetier du Caire*, de Henri Rabaud (rôle-titre). Mais sa carrière est désormais indissociable de son rôle fétiche, Pelléas. Il le chante au Theater an der Wien de Vienne en 1946, au festival de Hollande en 1948, au Covent Garden de Londres et au Metropolitan Opera de New York en 1949.

Il débute en 1952 sur la scène du Palais-Garnier, dans *Les Indes galantes* de Rameau (Ali), un répertoire qu'il retrouve au festival d'Aix-en-Provence en 1956, dans Cithéron de *Platée*, sous la baguette de Hans Rosbaud. Il chante Pelléas à la Scala de Milan, au Teatro Colón de Buenos-Aires, à l'Opéra de Rome, à la Monnaie de Bruxelles, etc. Au Teatro Colón, il participe aussi à la création locale de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud. Entre 1969 et 1982, il est professeur d'art lyrique au Conservatoire de Paris. Après avoir quitté la scène lyrique, il continue à chanter la mélodie française jusqu'à nn âge avancé. Il meurt à Paris le 13 mars 2002.

Jacques Jansen possédait une voix de baryton Martin, légère mais très bien placée, qui se projetait admirablement. Par sa diction et son style, il a montré qu'il n'existait pas de frontière entre les répertoires de l'opérette et de l'opéra-comique. Il a tourné dans quelques films, notamment dans *La Malibran*, de Sacha Guitry (1944), où il incarnait le violoniste Charles de Bériot. En 1942, dans *Le Lit à colonnes* de Roland Tual, il doublait Jean Marais pour les parties lyriques de son rôle.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

C. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, avec Irène Joachim (Mélisande), Henri Etcheverry (Golaud), Germaine Cernay (Geneviève), Paul Cabanel (Arkel), Leïla Ben Sedira (Yniold), chorale Yvonne Gouverné, direction Roger Désormière (enregistré en 1941) ; avec Victoria de Los Angeles, Gérard Souzay, Janine Collard, Pierre Froumenty, Françoise Ogéas, chœur Raymond St. Paul, Orchestre national de la radiodiffusion française, direction André Cluytens (enregistré en 1956) ; avec Micheline Grancher, Michel Roux, Solange Michel, André Vessières, Françoise Ogéas, chœur et Orchestre national de la R.T.F., direction Désiré-Émile Inghelbrecht (enregistré en 1962)

L. Delibes, *Lakmé*, avec Mado Robin, chœur et orchestre du Théâtre national de l'Opéra-Comique, direction Georges Sébastian (enregistré en 1973)

J.-P. Rameau, *Platée*, rôle de Cithéron, avec Michel Sénéchal (Platée), Janine Micheau (la Folie), Nicolai Gedda (Mercure), Nadine Sautereau (Clarine), Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, direction Hans Rosbaud (enregistré en 1956).

JAQUES-DALCROZE ÉMILE (1865-1950)

Pédagogue et compositeur suisse, né à Vienne et mort à Genève. Professeur d’harmonie au Conservatoire de Genève en 1892, convaincu de la nécessité de réformer les méthodes habituelles de formation des musiciens professionnels, Émile Jaques-Dalcroze remit en question l’enseignement de l’harmonie et développa un système d’éducation rythmique, appelé eurythmie, dans lequel on utilise les mouvements corporels pour traduire des rythmes musicaux. Vers 1905, il appliqua ses méthodes d’eurythmie aux élèves des écoles élémentaires ; en 1910, il fonda à Hellerau, en Allemagne, la première école d’enseignement de l’eurythmie, et en 1914, à Genève, l’institut qui porte son nom et qu’il dirigea jusqu’à sa mort.

Par l’eurythmie, Jaques-Dalcroze se proposait d’approfondir la prise de conscience des rythmes musicaux ; elle avait pour but de « créer, à l’aide du rythme, un courant rapide et régulier de communication entre le cerveau et le corps ». Jaques-Dalcroze enseignait à ses élèves comment représenter les valeurs des notes par des mouvements de pieds et du corps, et les intervalles de temps par des mouvements de bras. Sa méthode (ou une version modifiée de cette méthode) fut fréquemment utilisée pour exprimer plastiquement des fugues, des symphonies et des opéras. L’eurythmie influença également le développement de la danse au xx^e^ siècle.

Michèle GRANDIN

JARRE MAURICE (1924-2009)

Introduction

Avec Georges Delerue, Maurice Jarre est le plus important compositeur français de musiques de films de la seconde moitié du xx^{e} siècle, mais aussi un des plus controversés : ses partitions flamboyantes pour Hollywood lui vaudront la notoriété auprès du grand public en même temps que le rejet de la part d'une critique rigoriste.

• Une vocation tardive

Maurice Alexis Jarre naît à Lyon le 13 septembre 1924. Il envisage d'abord une carrière d'ingénieur et ce n'est qu'à l'âge de seize ans qu'il découvre véritablement la musique, lorsque son père, qui travaille à la Radio de Lyon, amène quelques disques à la maison. « J'en ai passé un, il s'agissait de la *Deuxième Rhapsodie hongroise* de Liszt, arrangée et enregistrée par Leopold Stokowski. Je venais de découvrir quelque chose qui allait bouleverser ma vie : le son. » Conscient que sa vocation est tardive, il travaille de manière acharnée et choisit d'apprendre les percussions car « il était déjà trop tard pour devenir violoniste ou clarinettiste ». Il intègre en 1943 le Conservatoire national supérieur de Paris, où il étudie les percussions avec Félix Passerone – dont un des élèves a été Pierre Henry–, l'orchestration avec Louis Aubert et la composition avec Arthur Honegger, qui l'initie à la musique de film.

Devenu un excellent percussionniste, Maurice Jarre est engagé par la Compagnie Renaud-Barrault, où il se lie d'amitié avec Georges Delerue et Pierre Boulez : Maurice Jarre y joue de toutes les percussions – des timbales au xylophone –, Pierre Boulez est au piano ou aux ondes Martenot. En 1951, Jean Vilar invite le jeune compositeur à écrire, pour le festival d'Avignon, la musique de scène de la pièce de Heinrich von Kleist *Le Prince de Hombourg*, où triomphe Gérard Philipe. En août 1951, Vilar est nommé directeur du Théâtre national populaire (T.N.P.) ; il demande immédiatement à Maurice Jarre d'en devenir le directeur musical et le chef d'orchestre. Jarre, qui conservera cette fonction jusqu'à la fin du mandat de Vilar, en 1963, va composer les musiques de scène de plus de soixante-dix pièces différentes, de Shakespeare, Brecht, von Kleist, Musset, Marivaux, Pirandello, Cocteau, Camus... Disposant d'un orchestre de trente musiciens, il dirige lui-même ses propres compositions. C'est à lui que l'on doit les célèbres sonneries du T.N.P.

Parallèlement à la musique de scène, Maurice Jarre commence en 1952 à composer pour l'image : il écrit une musique pour un court-métrage de Georges Franju, *Hôtel des Invalides*, qui connaît une certaine notoriété. Jarre va rapidement se consacrer quasi exclusivement à la musique de film, composant pour Franju (*Le Théâtre national populaire*, 1956 ; *La Tête contre les murs*, 1958 ; *Les Yeux sans visage*, 1960 ; *Pleins feux sur l'assassin*, 1961 ; *Thérèse Desqueyroux*, 1962 ; *Judex*, 1963), Alain Resnais (*Toute la mémoire du monde*, 1956), Jacques Demy (*Le Bel Indifférent*, 1958), Jean-Pierre Mocky (*Les Dragueurs*, 1958), Jean-Paul Rappeneau (*Chronique provinciale*, 1958), Henri Verneuil (*Le Président*, 1961)... La musique du documentaire d'Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* repose essentiellement sur la répétition, sur un long ostinato qui n'enjolive à aucun moment le propos du film. L'étrangeté que secrète cet ostinato confère au film un caractère volontairement non réaliste, ce qui peut paraître paradoxal pour un documentaire. Mais il ne faut pas oublier que la Bibliothèque nationale, sujet du film, est un lieu de mémoire. Et c'est là que se situe le remarquable travail de Resnais et de Jarre : amener le spectateur à éprouver la sensation d'être hors de l'espace et hors du temps.

En 1962, Maurice Jarre signe la musique du film *Cybèle, ou les Dimanches de Ville-d'Avray* de Serge Bourguignon. Sam Spiegel, producteur de David Lean, voit ce film, en apprécie la partition et demande à Maurice Jarre de venir à Hollywood pour travailler sur *Lawrence d'Arabie*. C'est le début, pour le compositeur français, d'une longue et riche carrière aux États-Unis.

• Hollywood

Pour beaucoup de cinéastes, la musique constitue une facette secondaire de leur œuvre. Mais, à l'instar de certains scénaristes ou directeurs de la photographie, des compositeurs ont su mener à bien des collaborations privilégiées et suivies avec des réalisateurs. Quelques exemples illustres inscrits dans l'histoire du cinéma – au premier rang desquels Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock, John Williams et George Lucas – prouvent heureusement qu'une véritable symbiose peut s'instaurer entre un réalisateur et un compositeur. C'est le cas de David Lean et de Maurice Jarre, dont la collaboration se concrétisera par quatre films et trois oscars pour la meilleure partition originale : *Lawrence of Arabia* (*Lawrence d'Arabie*, 1962, oscar), *Doctor Zhivago* (*Docteur Jivago*, 1965, oscar), *Ryan's Daughter* (*La Fille de Ryan*, 1970) et *A Passage to India* (*La Route des Indes*, 1984, oscar).

Pour la bande originale de *Lawrence d’Arabie*, Lean avait tout d’abord pensé à Aram Khatchatourian pour la musique de caractère arabe et à Benjamin Britten pour la partition « britannique », Jarre étant censé signer la musique du générique. Khatchatourian ne put quitter l’U.R.S.S. et Britten exigea un an et demi pour écrire la partition. Sans demander l’avis de David Lean, Sam Spiegel décida que Richard Rodgers composerait 90 p. 100 de la musique et Maurice Jarre 10 p. 100. Mais les premiers envois de Rodgers au réalisateur ne furent pas convaincants et Lean réussit, en 1962, à imposer Maurice Jarre pour l’intégralité de la bande originale de *Lawrence d’Arabie*. Un thème unique parcourt tout le film, dont il accélère, anticipe, rompt ou fige le déroulement dramatique. Jarre déclarera : « Il me semblait important d’avoir un thème principal unique que l’on pouvait ensuite décliner à l’infini plutôt que de perturber le public avec une multitude de thèmes différents. » Pour *Docteur Jivago*, Maurice Jarre compose ce qui va devenir *la* référence classique pour Hollywood, le « leitmotiv » de cette partition – la célèbre « chanson de Lara » – constituant le plus sûr garant du romanesque.

Si le thème unique – que l’on retrouve avec la valse de *Paris brûle-t-il ?* de René Clément (1966) – constitue une sorte d’image de marque pour le compositeur, il établit cependant les limites de ses interventions à l’intérieur d’un film. Sans nier le bénéfice de l’impact au premier degré que représente la reconnaissance immédiate d’un thème pour le spectateur et la possibilité de le fredonner sans difficulté, force est de constater que le choix d’une politique thématique en matière de musique de film bloque le genre, et le relègue à un rang accessoire.

La musique de Maurice Jarre pour Lean dépassera heureusement ce simple rôle de médiateur entre le public et le film dans leurs deux dernières collaborations, *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes*. Car Lean a toujours considéré que ce n'est pas par l'illusion de la réalité que le cinéma s'est donné un statut d'art réaliste, mais par le développement d'une toile de fond romanesque, le romanesque constituant la traduction culturelle de l'idée de réel. Et, par sa désuétude, la musique de Jarre contribue largement à ouvrir le champ romanesque.

Après le succès immense de *Lawrence d'Arabie,* Maurice Jarre va travailler avec les plus grands réalisateurs d'Hollywood : Fred Zinnemann (*Behold a Pale Horse – Que vienne l'heure de la vengeance* –, 1964), John Frankenheimer (*The Train – Le Train* –, 1964 ; *Grand Prix,* 1966 ; *The Fixer – L'Homme de Kiev* –, 1968), William Wyler (*The Collector – L'Obsédé* –, 1965), John Huston (*The Life and Times of Judge Roy Bean – Juge et hors-la-loi* –, 1972 ; *The Man who would be King – L'Homme qui voulut être roi* –, 1975), Peter Weir (*The Year of Living Dangerously – L'Année de tous les dangers* –, 1982 ; *The Mosquito Coast,* 1985 ; *Witness,* 1985 ; *Dead Poets Society – Le Cercle des poètes disparus* –, 1989 ; *Fearless – État second* –, 1994), Clint Eastwood (*Firefox – L'Arme absolu* –, 1982)... Il a également travaillé avec Roger Vadim (*Barbarella,* 1967), Luchino Visconti (*La Caduta degli dei – Les Damnés* –, 1969), Alfred Hitchcock (*Topaz – L'Étau* –, 1969), Volker Schlöndorff (*Die Blechtrommel – Le Tambour* –, 1979 ; *Die Fälschung – Le Faussaire* –, 1981)...

Utilisant à ses débuts des effectifs restreints, Maurice Jarre a adopté à Hollywood, un style symphonique tirant parti de toutes les ressources d'un grand orchestre. Il a également parfaitement su mettre à profit l'« exotisme » des films : la partition de *Lawrence d'Arabie* recourt ainsi largement aux modes chromatiques et inclut dans son instrumentation un instrument rarement utilisé au cinéma, les ondes Martenot ; celle de *Docteur Jivago* manifeste l'influence de Borodine, use de la balalaïka et de chants populaires russes. Dans les années 1980, Maurice Jarre s'intéressera aux sons électroniques, échantillonnés et mixés avec ceux d'instruments acoustiques – comme dans *Witness,* qui ne nécessite que cinq exécutants –, ou aux formations traditionnelles, comme dans *The Year of Living Dangerously,* dans lequel figure un gamelan javanais.

Maurice Jarre a également composé des ballets (le plus connu est *Notre-Dame de Paris,* composé pour l'Opéra de Paris en 1964) et de la musique pour orchestre (*Mouvements en relief,* 1954 ; *Passacaille à la mémoire d'Honegger,* 1956 ; *Polyphonies concertantes,* pour piano, trompette, percussion et orchestre, 1959 ; *Mobiles,* pour violon et orchestre, 1961).

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

R. S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music,* Univ. of California Press, Berkeley, 1994
M. EVANS, *Soundtrack : The Music of the Movies,* Hopkinson & Blake, New York, 1975
A. LACOMBE, *Hollywood rhapsody : l'âge d'or de la musique de film à Hollywood,* Jobert, Paris, 1983
A. LACOMBE & C. RODE, *La Musique du film,* Francis Van de Velde, Paris, 1979
G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975,* Schirmer Books, New York, 1997
C. PALMER, *The Composer in Hollywood,* Marion Boyars Publishers, Londres-New York, 1990
M. RUSSELL & J. YOUNG, *Film Music,* Focal Press, Boston, 2000
T. THOMAS, *Music for the Movies,* Silman-James Press, Los Angeles, 1997.

JARRETT KEITH (1945-)

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre, l'Américain Keith Jarrett est considéré comme l'un des musiciens de jazz les plus originaux et prolifiques de la fin du xx^{e} siècle. Il est également un grand pianiste classique.

Keith Jarrett naît le 8 mai 1945, à Allentown, en Pennsylvanie. Enfant prodige, il commence à étudier le piano dès l'âge de trois ans, donne son premier récital quatre ans plus tard, et se produit comme musicien professionnel alors qu'il est encore à l'école élémentaire. Il s'initie parallèlement aux percussions, au vibraphone et au saxophone soprano. En 1962, il s'établit à Boston, où une bourse lui permet d'étudier un an à la Berklee School of Music. Il forme son propre trio de jazz, puis s'installe à New York en 1964, où il joue avec Tony Scott et Roland Kirk. Art Blakey le remarque et lui propose à la fin de 1965 de rejoindre les Jazz Messengers ; Keith Jarrett joue durant trois mois au sein de cette prestigieuse formation (*Buttercorn Lady*, 1966), puis rejoint en 1966 le quartette du saxophoniste Charles Lloyd, au sein duquel il restera jusqu'en 1969, comme pianiste mais aussi au saxophone soprano et à la batterie (*Dream Weaver*, 1966 ; *Forest Flower*, 1966 ; *Charles Lloyd in the Soviet Union*, 1967). C'est à cette époque qu'il enregistre ses premiers albums sous son nom, parmi lesquels les célèbres *Life Between the Exit Signs* (1967) et *Restoration Ruin* (1968), dans lequel il chante et joue de plusieurs instruments. Après avoir quitté Charles Lloyd, il effectue en Europe une tournée avec un trio auquel appartiendront épisodiquement le contrebassiste Jean-François Jenny-Clark et le batteur Aldo Romano.

La consécration arrive lorsqu’il rejoint Miles Davis en juin 1970, pour une série de concerts et plusieurs albums ; il reste avec Miles jusqu’à la fin de 1971 (*Directions,* 1970 ; *Live/Evil,* 1970 ; *Miles Davis at Fillmore,* 1970). Bien qu’il apprécie peu les instruments amplifiés, il joue de l’orgue et du piano électriques, acceptant ainsi de faire quelques concessions pour travailler avec le célèbre trompettiste, dont l’ensemble comporte d’autres grands claviéristes de jazz fusion, comme Chick Corea et Herbie Hancock.

Dans la première moitié des années 1970, Keith Jarrett dirige ses propres groupes, et se produit ainsi avec le saxophoniste Dewey Redman, le contrebassiste Charlie Haden et le batteur Paul Motian. Il effectue des tournées et enregistre avec le saxophoniste norvégien Jan Garbarek (*Luminessence,* 1974 ; *Belonging,* 1974 ; *Arbour Zena,* 1975 ; *My Song,* 1977 ; *Nude Ants,* 1979). Il expérimente une large gamme de procédés tonals et structuraux, entame parallèlement une longue série de concerts en solo caractérisés par de longues improvisations (*Facing You,* 1971 ; *The Köln Concert,* 1975 ; *Sun Bear Concerts,* 1976 ; *Spirits,* 1985 ; *Dark Intervals,* 1987 ; *Vienna Concert,* 1991). Il compose également des pièces de musique de chambre ainsi que des œuvres symphoniques. À partir de 1983, Keith Jarrett se produit en trio avec le contrebassiste Gary Peacock et le batteur Jack DeJohnette (*Standards,* 1983 ; *Still Live,* 1986 ; *The Cure,* 1990). Dans les années 1980, il commence à donner des récitals classiques et interprète les œuvres de compositeurs aussi divers que Jean-Sébastien Bach, Domenico Scarlatti, Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Haendel, Dmitri Chostakovitch, Arvo Pärt ou Samuel Barber. Des problèmes de santé l’obligent à restreindre ses activités à partir de 1996. Le pianiste continue toutefois à enregistrer, notamment en duo avec son ami Charlie Haden pour les albums *Jasmine* (2010) et *Last Dance* (2014), et à se produire sur scène en solo ou en trio, comme en témoigne l'album live *Somewhere* (2013) où il retrouve ses collaborateurs Jack DeJohnette et Gary Peacock, trente ans après le premier enregistrement du fameux trio.

Dans sa discographie comme leader, on mentionnera encore : *Somewhere Before* (1968), *Expectations* (1971), *Fort Yawuh* (1973), *In the Light* (1973), *At the Deer Head Inn* (1993), *Tokyo '96* (1996).

E.U.

JARRY GÉRARD (1936-2004)

Violoniste français. Premier prix et prix d'honneur de violon au Conservatoire de Paris (1950), premier prix du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud (1951). Il fonde en 1960, avec l'altiste Serge Collot et le violoncelliste Michel Tournus, le Trio à cordes français, qui ne sera dissous qu'en 1994. Il est second soliste à l'Orchestre de l'Opéra-Comique de Paris (1960-1971), violon solo dans l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard (à partir de 1969), professeur au Conservatoire de Paris (1971-2001), premier violon solo de l'Orchestre national d'Île-de-France (1984-2001). Il a créé le Trio pour violon, alto et violoncelle de Jean-Pierre Guézec (au sein du Trio à cordes français, 1968), États, pour violon et six percussions, de Betsy Jolas (avec les Percussions de Strasbourg, 1969), le trio à cordes *Ikhoor* de Iannis Xenakis (au sein du Trio à cordes français, 1978). Il a gravé la première intégrale discographique des six concertos pour violon et cordes de Jean-Marie Leclair (avec l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard, 1977).

E.U.

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

Blind Lemon Jefferson est généralement considéré comme le père fondateur du blues du Texas, bien que son style se soit sans doute inspiré d’autres musiciens antérieurs qui n’ont pas été enregistrés. Jefferson est en tout cas un des premiers bluesmen solistes à graver des disques.

Ses éléments biographiques demeurent imprécis. D’après le chercheur Bruce Roberts, Blind Lemon Jefferson naît probablement en septembre 1893, à Couchman, dans le comté de Freestone, au Texas. Sans doute aveugle de naissance, Blind Lemon commence dès l’âge de sept ans à chanter et à jouer de la guitare dans les rues de Dallas. Comme souvent avec les figures fondatrices du blues, il est difficile de séparer les faits avérés des anecdotes légendaires ; ainsi, Lead Belly, T-Bone Walker et Lightnin’ Hopkins auraient guidé ses pas à travers le Texas. Blind Lemon Jefferson devient rapidement le principal porte-parole des travailleurs noirs locaux et sa réputation s’affirme, à tel point qu’il est convié en 1926 à aller enregistrer à Chicago, fait rarissime pour l’époque. Ses premiers disques sont des succès commerciaux et ont un grand impact sur les auditeurs et les musiciens bien au-delà du blues. Son influence sur la première country music sera en fait aussi importante. Les quelque quatre-vingt-dix titres qu’enregistrera Jefferson définissent les canons du Texas blues : jeu de guitare complexe au rythme erratique, basses frappées suivies d’arpèges héritées de la manière hispanique, versets imagés et poétiques, voix de prédicateur, puissante et à large registre, façonnée par les shows en plein air. Son succès est tel qu'il se déplace en limousine avec chauffeur privé et qu'il est très sollicité à travers tous les États-Unis pour animer des soirées privées. C'est en sortant de l'une d'elles à Chicago, en décembre 1929, alors que la neige venait de recouvrir les artères de la ville, que Blind Lemon Jefferson se perd dans les rues glaciales des bords du lac Michigan et meurt de froid.

Son œuvre enregistrée, constamment rééditée (par Document, notamment), demeure fondamentale ; *The Best of Blind Lemon Jefferson* (Yazoo) constitue la meilleure sélection du grand bluesman texan. Plusieurs des compositions de Blind Lemon Jefferson sont devenues des classiques du blues, du folk et du rock, comme *Match Box Blues, Easy Rider Blues, Lonesome Moan, Bad Luck Blues, Jack O'Diamonds,* repris par des dizaines d'artistes jusqu'à Carl Perkins, Bob Dylan ou les Beatles. Sa composition la plus célèbre, *See That my Grave is Kept Clean,* a suscité les recherches intensives de ses jeunes admirateurs des années 1960, qui se sont évertué à retrouver sa tombe à Wortham, au Texas, afin d'y ériger en 1997 une stèle digne du souhait exprimé dans ce blues. Le nom du groupe californien de rock Jefferson Airplane est bien sûr un hommage au créateur du blues texan.

Gérard HERZHAFT

JEFFERSON AIRPLANE

The Jefferson Airplane est un groupe de rock psychédélique américain surtout connu pour ses textes politiques mordants, ses harmonies élaborées et ses titres hallucinatoires comme *Surrealistic Pillow* et *White Rabbit*. Jefferson Airplane a été un important porte-drapeau de la contre-culture dans les années 1960, mais dans ses créations ultérieures des années 1970 et 1980, le groupe s'est imposé dans un style plus proche du courant dominant. À l'origine, il se composait de Marty Balin (de son vrai nom Martyn Jerel Buchwald), Paul Kantner, Jorma Kaukonen, Signe Anderson, Skip Spence, Jack Casady, et Bob Harvey. Par la suite, le groupe a compté dans ses rangs Grace Slick (de son vrai nom Grace Barnett Wing), Spencer Dryden, Papa John Creach, David Freiberg, Craig Chaquico et Aynsley Dunbar.

Le groupe débute au milieu des années 1960 ; il est constitué d'anciens musiciens de folk. Mais, à la fin de l'année 1966, l'ex-mannequin à la voix nerveuse Slick et les rythmes grondants plus durs du bassiste Casady et du batteur Dryden transforment Jefferson Airplane en un groupe doté d'une conscience sociale. C'est le premier groupe basé à San Francisco à obtenir un contrat avec une grande maison de disques, R.C.A. Dans leur deuxième album, *Surrealistic Pillow* (1967), deux titres s'inscrivent au Top 10, *White Rabbit* et *Somebody to Love*, tous deux coécrits par Slick pour son ancien groupe, The Great Society. L'album attire cette année-là des hordes de fans aux spectacles du *Summer of Love* de San Francisco. Le quartier de Haight-Ashbury était devenu le centre de la contre-culture hippie florissante, mais le mercantilisme et le crime qui a rapidement frappé cette enclave bohème dans le sillage de la fête de l'amour se reflètent l'année suivante dans le brio doux-amer du quatrième album de Jefferson Airplane, *Crown of Creation* (1968).

Le groupe se produit en public dans des endroits comme le Fillmore Auditorium, et élabore son style d'improvisation cher aux foules qui devient typique de la musique de San Francisco et dont les pionniers sont notamment les Grateful Dead, Big Brother et la Holding Company (avec Janis Joplin) et Santana. Casady, Dryden et le guitariste Kaukonen frappent et planent dans de longs blues psychédéliques, alors que les auteurs-compositeurs Kantner, Slick et Balin harmonisent peu leurs mélodies et leurs paroles. Le meilleur document de leur approche de la scène, *Bless Its Pointed Little Head*, est l'un des deux albums publiés en 1969 ; l'autre, *Volunteers*, est un appel à la révolte des jeunes. Outre sa chanson-titre agit-prop, l'album comprend le postapocalyptique *Wooden Ships*, coécrit par Kantner, David Crosby et Stephen Stills. *Volunteers* est le dernier sommet créateur de Jefferson Airplane. Le groupe, dont les membres ont changé constamment, a publié des albums pendant vingt ans sous le nom de Jefferson Airplane, Jefferson Starship et Starship. Bien qu'il ait connu des succès commerciaux – notamment avec *Red Octopus*, qui a été au top du hit-parade en 1975, et avec son single *Miracles* inscrit au top 10 –, le groupe n'a jamais retrouvé de sa grande période des années 1960.

Gene SANTORO

JENKINS LEROY (1932-2007)

Le musicien américain Leroy Jenkins devint le plus grand violoniste de free jazz grâce à ses improvisations reposant sur de longues lignes atonales, arythmiques et rhapsodiques.

Né le 11 mars 1932 à Chicago, Leroy Jenkins est, de 1965 à 1969, membre de l'Association for the Advancement of Creative Musicians, coopérative d'artistes afro-américains qui multiplie les innovations sonores et formelles. Avec Anthony Braxton et Leo Smith, il fonde en 1967 la Creative Construction Company (*Creative Construction Company*, 1970). Leroy Jenkins est le cofondateur, avec le contrebassiste Sirone (Norris Jones) et le batteur Frank Clayton (qui sera remplacé rapidement par Jerome Cooper), d'un trio inhabituel – ses membres chantent et jouent sur de multiples instruments –, The Revolutionary Ensemble, qui sera actif de 1971 à 1977 (*Vietnam*, 1972 ; *Manhattan Cycles*, 1972 ; *The People's Republic*, 1975 ; *Revolutionary Ensemble*, 1977). Leroy Jenkins a enregistré avec Anthony Braxton (*Three Compositions of New Jazz*, 1968), Archie Shepp (*Black Gipsy*, 1969 ; *Attica Blues*, 1972), Roland Kirk (*Rahsaan, Rahsaan*, 1970), Don Cherry (*Relativity Suite*, 1973), ses propres formations (*For Players Only*, 1975 ; *The Legend of Ai Glatson*, 1978 ; *Mixed Quintet*, 1979), et en duo (avec le pianiste Muhal Richard Abrams : *Lifelong Ambitions*, 1977 ; avec le violoncelliste Abdul Wadud : *Straight Ahead/Free at Last*, 1979) ; avec le multi-instrumentiste Joseph Jarman : *Out of the Mist*, 1997). Leroy Jenkins a en outre composé des opéras (*Mother of Three Sons*, en collaboration avec le danseur Bill T. Jones, 1990 ; *Fresh Faust*, opéra hip-hop sur un livret de Greg Tate, 1994), des pièces de musique de chambre, des œuvres pour orchestre (*Concerto for Improvised Violin and Orchestra*), une cantate (*The Negroes Burial Ground : a Cantata for the Departed*, sur un livret de Ann T. Greene, 1996). Leroy Jenkins meurt le 24 février 2007 à New York.

E.U.

JENNINGS WAYLON (1937-2002)

Willie Hugh Nelson, Kris Kristofferson et Waylon Jennings sont à l'origine du mouvement « outlaw country » (country hors-la-loi) qui a revitalisé la country music, dans les années 1970, en lui faisant retrouver ses racines sociales, terriennes et populaires.

Wayland Arnold Jennings naît le 15 juin 1937 à Littlefield (Texas). Influencé très jeune par les orchestres de western swing, Waylon est disc-jockey dès l'âge de douze ans, avant de jouer de la guitare dans l'orchestre de Buddy Holly. À la mort de ce dernier, en 1959, Waylon part tenter sa chance à Los Angeles puis à Nashville, où il est produit par Chet Atkins. Il enregistre, à son corps défendant, quelques disques dans le moule habituel de Nashville. Mais il préfère se lier avec ceux – Johnny Cash, Nelson, Kristofferson – qui tentent de changer le Nashville sound, rigide, affecté et éloigné de la réalité du monde ouvrier et paysan qui constitue l'essence de la country music.

En 1973, Jennings fonde sa propre compagnie de production, qu'il impose à R.C.A. dans une série de disques qui fondent le mouvement hors-la-loi : *Ladies Love Outlaws*, *Honky Tonk Heroes* et, surtout, avec Willie Nelson, Tompall Glaser et son épouse Jessi Colter, *Wanted ! The Outlaws* (1976), entre folk rock à la Dylan, honky-tonk et rockabilly, qui connaît un énorme succès.

Sur scène comme dans ses disques, Waylon Jennings cultive volontiers l'image d'un rebelle – il a interprété le rôle principal du film *Nashville Rebel* de Jay Sheridan (1966) –, se proclame fièrement paysan et emploie un langage cru et sans fard. Cette attitude de hors-la-loi viril et séduisant, presque macho, jointe à une superbe voix de baryton et à un formidable talent de compositeur valent à Jennings un statut de superstar. Sans vraiment modifier sa musique, il continuera à enregistrer et se produira dans tous les États-Unis jusqu'à sa mort, qui survient le 13 février 2002, à Chandler, dans l'Arizona.

Son œuvre abondante est largement disponible en deux coffrets : *The Journey : Destiny's Child* (Bear Family) et *The Journey : Six Strings Away* (Bear Family).

Gérard HERZHAFT

JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)

Fondamentale mais discrète, la contrebasse occupe rarement le devant de la scène. C'est elle pourtant qui définit l'ancrage harmonique et l'assise rythmique de l'improvisation jazz. On a pu parfois se passer de piano ou de batterie, on n'a jamais pu omettre la contrebasse. Et quand, au-delà de cet obscur travail d'architecte, se révèle un tempérament de soliste, tous les instruments se taisent pour que s'élève le chant sourd de ce cœur qui s'affole ou se calme. D'immenses musiciens, souvent inconnus du grand public, ont choisi cette voie souterraine : Wellman Braud, Jimmy Blanton, Slam Stewart, Charlie Mingus, Paul Chambers, Percy Heath, Oscar Pettiford, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Ron Carter, Tommy Potter, Charlie Haden, Ray Brown... Jean-François Jenny-Clark était de cette race.

Il naît à Toulouse le 12 juillet 1944. Il n'a que seize ans quand Jackie McLean l'entend à Paris au Chat qui pêche. Sans hésiter, il l'engage durant deux ans (1960-1961). Le jeune contrebassiste rejoint ensuite Don Cherry (1963-1964) et sera le partenaire de Gato Barbieri. S'allonge alors la liste des grands du jazz qui le réclament : Bernard Vitet, Beb Guérin, François Tusque, Aldo Romano, Pharoah Sanders (1965), Jean-Luc Ponty (1966-1967), Martial Solal (1967-1968).

Jean-François Jenny-Clark tient aussi à parfaire sa formation classique : en 1968, il remporte un premier prix de contrebasse au conservatoire de Paris. Il ne ralentit pas pour autant le rythme de ses expériences musicales. On le retrouve ainsi aux côtés de Keith Jarrett, de Joachim Kühn (1968-1969), d'Anthony Braxton, de Paul Motian, de Joe Henderson (1974). Après une participation au groupe Pork Pie (1974), ses nouveaux compagnons s'appellent André Mangelsdorff, Michel Portal, Chet Baker (1980), Bernard Lubat, François Jeanneau et Daniel Humair (1981-1984). Avec ce dernier et Joachim Kühn, il fonde en 1985 un trio, avant de dialoguer avec Jack DeJohnette. Il est aussi très sollicité par la musique savante contemporaine. Membre de l'ensemble Musique vivante, que dirige Diego Masson, il collabore avec l'élite des compositeurs de notre temps : John Cage, Mauricio Kagel, Vinko Globokar, Gilbert Amy, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez. La maladie l'emporte brutalement, le 6 octobre 1998, à Paris, alors qu'il était au sommet de ses moyens et de son inspiration.

Jean-François Jenny-Clark a goûté à toutes les aventures de son époque. Il les a enrichies de la lucidité de son regard musical, de la perfection de sa technique, de la richesse de son imagination. Une justesse – si problématique sur l'instrument – idéale, un legato irrésistible, une intelligence et une sensibilité rares lui ont valu l'appel des plus grands. Il aimait les sonorités inhabituelles, les petites cellules rythmiques qui déstructurent les phrases, les soudaines envolées vers l'aigu. Mais son timbre et son langage ont conservé un naturel et une simplicité qui sont sa signature.

Pierre BRETON

JOACHIM IRÈNE (1913-2001)

Le nom d’lrène Joachim demeure indissociable du rôle de Mélisande de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, qu’elle a interprété durant plus de quinze ans et enregistré dans une gravure de référence.

Née à Paris le 13 mars 1913, Irène Joachim est la petite-fille de deux grands artistes : le violoniste allemand Joseph Joachim, créateur du *Concerto pour violon* de Brahms, et le peintre de l’école de Barbizon Ferdinand Chaigneau. Elle commence à étudier la musique avec sa mère, Suzanne Chaigneau, violoniste du Trio Chaigneau. Puis elle est confiée à la pianiste Marie Panthès mais décide de se tourner vers le chant et entre en 1935 au Conservatoire de Paris, où elle est notamment l’élève de la soprano Suzanne Cesbron-Viseur et de Pierre Chéreau. Elle y remporte en 1939 plusieurs premiers prix et est engagée aussitôt comme pensionnaire à l’Opéra-Comique, où elle restera jusqu’en 1956. Elle y débute en 1939 dans *Le Bon Roi Dagobert* de Marcel Samuel-Rousseau, puis incarne Micaëla (*Carmen* de Georges Bizet), Rozenn (*Le Roi d’Ys* d’Édouard Lalo), Sophie (*Werther* de Jules Massenet), Hélène (*Une éducation manquée* d’Emmanuel Chabrier)... Elle participe aux créations du *Rossignol de Saint-Malo* (5 mai 1942) de Paul Le Flem (rôle d’Azénor), de *Ginevra* (25 juillet 1942) de Marcel Delannoy (rôle-titre), de *Marion* (1951) de Pierre Wissmer (rôle-titre) et chante aussi des œuvres de Darius Milhaud et de Gabriel Pierné.

Mais, surtout, elle travaille le rôle de Mélisande avec la créatrice du rôle, Mary Garden, et le chante pour la première fois sur scène en 1940 ; elle en sera titulaire à la Salle Favart jusqu'en 1956, formant avec le baryton Jacques Jansen un duo qui marque l'histoire de cet ouvrage. En 1941 ont lieu les séances d'enregistrement historiques de l'ouvrage de Debussy sous la direction de Roger Désormière, avec Jansen, Henri Etcheverry (Golaud), Germaine Cernay (Geneviève), Paul Cabanel (Arkel), Leïla Ben Sedira (Yniold) et la chorale Yvonne Gouverné.

Irène Joachim, qui tient au cinéma un rôle de marquise dans *La Marseillaise* de Jean Renoir (1938) et chante dans *Les Anges du péché* de Robert Bresson (1943), joue un rôle actif dans la Résistance pendant l'occupation allemande, au côté de Désormière, militant communiste ; elle-même adhérera au Parti communiste en 1950. Elle soutiendra des causes politiques et humanitaires, défendant notamment, avec Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin et Henri Dutilleux, le pianiste argentin Miguel Angel Estrella, emprisonné en Uruguay en 1977.

En 1946, elle chante pour la première fois hors de France : Mélisande à Genève sous la direction d'Ernest Ansermet, puis à Vienne, Venise, Amsterdam, Londres. Parallèlement à sa carrière lyrique, Irène Joachim se consacre à la mélodie et au lied, domaines dans lesquels elle réussit avec le même bonheur grâce à sa double culture, française et allemande. Au concert, elle défend les œuvres d'Henri Dutilleux, de Serge Nigg et de son ami Jean Wiener. Elle se fait la championne de la musique de son temps, celle du groupe des Six, de Luigi Dallapiccola ou de Pierre Boulez, dont elle crée *Le Soleil des eaux* dans sa version de 1950, pour soprano, ténor, baryton, chœur et orchestre (Théâtre des Champs-Élysées, 18 juillet 1950, Orchestre national et Chœurs de la R.T.F. sous la direction de Désormière, avec Joseph Peyron, ténor, et Pierre Mollet, baryton).

En 1954, elle commence à enseigner à la Schola Cantorum avant de devenir professeur de chant au Conservatoire de Paris (1963-1982). Puis elle enseigne l'été au Conservatoire américain de Fontainebleau. Mais son idéal est ailleurs, dans un échange librement consenti avec des élèves qu'elle choisit. Ils sont peu nombreux à recevoir ses précieux conseils : Jessye Norman est l'une des heureuses élues. Irène Joachim meurt à Paris le 20 avril 2001.

Possédant un sens du chant qui reposait sur une diction parfaite, Irène Joachim savait donner à la phrase musicale un mouvement naturel qui lui venait de sa formation accomplie de musicienne. Elle déchiffrait aisément les musiques les plus complexes et, dans les années 1950, elle enregistra une somme considérable de mélodies (de Georges Auric, Gabriel Fauré, Maurice Jaubert, Charles Koechlin, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Erik Satie) et de lieder (d'Alban Berg, Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber). Elle ne se considérait ni comme une soprano, ni comme une mezzo-soprano, simplement comme une musicienne, sa voix allant, selon Renaud Machart, « au fil des ans, comme va le vin : la verdeur tonique des premières années se [muant] en richesse tannique ».

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. MASSIN, *Les Joachim, une famille de musiciens*, Fayard, Paris, 1999.

JOACHIM JOSEPH (1831-1907)

Violoniste, chef d'orchestre et compositeur né à Kittsee (près de Bratislava), Joseph Joachim travaille avec G. Hellmesberger senior à Vienne et F. David à Leipzig (1843) avant de faire ses débuts au Gewandhaus de Leipzig (1843), à Londres (1844), à Dresde, Vienne et Prague (1846). Premier violon en 1849 à Weimar, où il vit dans le cercle de Liszt, il devient directeur des concerts à Hanovre en 1856, puis en 1868 directeur de l'École supérieure de musique de Berlin, dont le très grand essor dans les années suivantes lui sera dû pour l'essentiel. Il sera encore, dans cette même ville, sénateur puis vice-président de l'Académie des arts. Pédagogue actif ayant formé plus de quatre cents élèves, il reste cité comme modèle pour ses interprétations du *Concerto pour violon* de Beethoven, qu'il imposa définitivement au répertoire, et des œuvres pour violon seul de Bach, que, grâce à la puissance de son jeu, il fut le premier à donner effectivement sans accompagnement. Il avait pris pour devise « *Frei, aber einsam* » (« Libre, mais seul »). C'est en jouant sur les initiales de cette devise et les notes musicales correspondant à ces initiales, que Schumann et les deux disciples préférés de ce dernier, Brahms et Dietrich, avec lesquels il était intimement lié, lui offrirent en 1853 une œuvre collective, la *Sonate F.A.E.* pour violon et piano dont le premier mouvement est de Dietrich, le troisième de Brahms, le deuxième et le quatrième de Schumann. Demeuré, après la mort de Schumann, le grand ami de Brahms malgré plusieurs brouilles, Joachim fut le dédicataire et le premier interprète de son *Concerto pour violon* (ceux de Schumann, Max Bruch et Dvořak furent aussi écrits à son intention). En 1869, Joachim fonda un quatuor à cordes qu'il conduisit jusqu'à sa mort, survenue à Berlin, et dont les concerts sont demeurés légendaires (chacun de ses membres possédait un Stradivarius de la meilleure époque). Comme compositeur, Joachim resta dans la lignée de Schumann et de Brahms. Son œuvre la plus célèbre est le *Concerto à la hongroise* (*Konzert in ungarischer Weise*) op. 11, pour violon et orchestre.

Marc VIGNAL

JOBIM ANTONIO CARLOS (1927-1994)

Figure emblématique de la musique populaire brésilienne, « inventeur » de la bossa nova à la fin des années 1950, auteur de plus de quatre cents chansons, dont une bonne dizaine de très grands succès internationaux, Antonio Carlos Jobim a su donner un rayonnement mondial à des formes musicales authentiquement brésiliennes. Il incarnait en outre, par son style de vie, une forme d'épicurisme en quoi beaucoup de Brésiliens se reconnaissaient. Intarissable causeur, grand amateur de cigares, de bière glacée et de whisky-soda, homme de rencontres et d'échanges, ce nonchalant infatigable — « Je travaille plus que je ne mérite », se plaisait-il à dire — laisse une œuvre aux dimensions imposantes.

Né à Rio de Janeiro le 25 janvier 1927, dans une famille bourgeoise dont le nom conserve la trace de lointaines origines normandes, « Tom » Jobim a vécu son enfance et son adolescence dans le quartier d'Ipanema, qui n'était alors qu'une longue plage encore très peu urbanisée au sud de Rio. De ce contact avec une nature édénique, il gardera durablement une nostalgie dont se font l'écho la plupart des albums enregistrés à partir des années 1970 (*Stone Flower, Matita Perê, Terra Brasilis*), et tout particulièrement le dernier d'entre eux, *Antonio Brasileiro,* achevé quelques semaines avant sa mort soudaine, le 8 décembre 1994.

Pourtant, la musique de Tom Jobim ne cultive en rien le passéisme. Lui-même était de ces Brésiliens plus spontanément tournés vers les États-Unis que vers l'Europe et avait une claire conscience de sa modernité. Quant à la bossa nova, elle s'inscrit dans un contexte citadin : celui des beaux quartiers de la *zona sul* de Rio, au temps où une bohème artiste et cultivée hantait les bars et les boîtes de nuit de Copacabana et d'Ipanema. Pianiste de bar lui-même, dès le début des années 1950, puis arrangeur et directeur artistique dans l'industrie du disque, Tom Jobim voit ses premières compositions enregistrées par des vedettes de l'époque. Dans ce contexte, la bossa nova va naître de deux rencontres capitales : celle du poète Vinicius de Moraes et celle du guitariste João Gilberto.

Pour le premier, Tom Jobim écrit en 1957 la musique de scène d'*Orfeu da Conceição,* pièce à succès dont l'adaptation au cinéma, *Orfeu negro,* remporte la palme d'or à Cannes en 1959. Suit une série de chansons sur des textes de Vinicius de Moraes qui deviendront des classiques de la bossa nova : on retrouve dans *Chega de saudade,* dans *Insensatez* et dans *Garota de Ipanema* cette poésie à la fois quotidienne et savante qui est la marque distinctive du mouvement.

Sur le plan musical, cette « tendance nouvelle » consiste à retenir de la samba traditionnelle une ligne mélodique et un rythme épurés, réduits à l'essentiel : au *balanço* de la guitare de João Gilberto correspond la démarche pleine de grâce des filles d'Ipanema, qu'évoquent, sur un arrière-fond d'indicible tristesse, les vers de Vinicius de Moraes. Les percussions et les chanteurs à voix cèdent la place, dans la bossa nova, à un style intimiste, savamment décalé par rapport aux canons habituels (c'est le thème de *Desafinado*), dont le travail vocal et instrumental de João Gilberto reste le plus bel exemple.

Le succès de la bossa nova déborde très vite les limites nationales et débouche, aux États-Unis, sur une rencontre avec le jazz. De cette fusion naît un disque culte : le miraculeux album gravé par Verve en mars 1963 et publié sous le titre *Getz/Gilberto*. Six des huit plages de cet enregistrement sont des compositions de Tom Jobim (dont *The Girl from Ipanema* et *Desafinado*). On y entend Stan Getz au saxophone ténor, João Gilberto à la guitare et Milton Banana à la batterie. João et Astrud Gilberto chantent, l'une en anglais et l'autre en portugais. Tom Jobim y tient, avec discrétion et une rare pertinence, la partie de piano.

Le retentissement de ce disque est immense et suscite, partout dans le monde, des légions d'imitateurs. Dans les années qui suivent, des interprètes tels que Frank Sinatra, Ella Fitzgerald ou Sarah Vaughan mettent à leur répertoire des chansons de Tom Jobim. S'installe parallèlement une production régulière d'albums enregistrés aux États-Unis et parfois produits par le compositeur lui-même, avec un grand souci du détail : œuvre très personnelle, dans laquelle se fait entendre la solide formation classique reçue dans sa jeunesse par celui que les journaux brésiliens appellent désormais le *maestro* Tom Jobim. En 1974 paraît *Aguas de março* (*Les Eaux de mars*) dont il écrit à la fois la musique et les paroles : cette chanson, qui évoque les pluies d'automne et l'automne de la vie, demeure l'une des plus parfaites réussites de la carrière du compositeur.

En 1993, l'école de samba Mangueira avait fait de Tom Jobim le héros et le dédicataire de son défilé lors du carnaval de Rio. Mais c'est à New York, à l'hôpital du Mont-Sinaï, qu'est mort le musicien, des suites d'une embolie pulmonaire. Ironie du destin envers un artiste très attaché à sa langue et à ses racines, et qui avait souvent déclaré vouloir « mourir en portugais ».

Louis LECOMTE

JOCHUM EUGEN (1902-1987)

Dernier des grands chefs d’orchestre allemands formés dans la tradition post-romantique, Eugen Jochum naît à Babenhausen, en Bavière, le 1er novembre 1902. Les trois frères Jochum feront carrière dans la musique : Otto Jochum (1898-1969) comme compositeur, Georg Ludwig Jochum (1909-1970) comme chef d’orchestre. Eugen travaille d’abord le piano et l’orgue à Augsbourg (1914-1922), puis il va étudier à l’académie de musique de Munich, où il est l’élève de Siegmund von Hausegger (direction d’orchestre) et de Hermann von Waltershausen (composition). Munich deviendra son véritable foyer musical. Il y découvre, grâce à von Hausegger, la musique de Bruckner, dont la plupart des symphonies avaient été créées par l’Orchestre philharmonique de Munich.

Pendant la saison 1924-1925, il est répétiteur à l’opéra de Munich puis occupe les mêmes fonctions à Mönchengladbach et à Kiel, en 1926, où il est nommé chef d’orchestre (1927-1929). Pour son premier concert, en 1926, à la tête de l’Orchestre philharmonique de Munich, il dirige la *Septième Symphonie* de Bruckner, qui deviendra son œuvre fétiche.

Pendant qu’il est à Kiel, il dirige les concerts symphoniques à la Musikverein de Lübeck (où Furtwängler et Abendroth avaient dirigé avant lui) puis est nommé à l’opéra de Mannheim (1929-1930) avant de devenir directeur général de la musique à Duisbourg (1930-1932). En 1932, il est nommé directeur musical à la Radio de Berlin et il dirige régulièrement à l’opéra. Mais il quitte la ville deux ans plus tard devant la montée nazie. À Hambourg, il succède à Karl Böhm comme directeur général de la musique (1934-1949). Puis, en 1949, il est appelé à fonder l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise à Munich, à la tête duquel il reste jusqu'en 1960 et qui devient, sous sa direction, l'un des meilleurs orchestres allemands. Entre 1961 et 1964, il partage avec Bernard Haitink la direction musicale de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. On le retrouve chef permanent de l'Orchestre symphonique de Bamberg (1969-1973), formation avec laquelle il conservera des liens privilégiés jusqu'à la fin de sa vie, notamment lors de tournées dans le monde entier ; puis il sera chef d'orchestre « lauréat » de l'Orchestre symphonique de Londres (1975-1978) et restera en activité jusqu'à ses derniers jours. Il meurt à Munich le 27 mars 1987. Il est le père de la pianiste Veronica Jochum (née en 1932).

Parmi les dates importantes de sa carrière, il faut aussi retenir ses apparitions aux festivals de Bayreuth (*Tristan et Isolde*, 1953 ; *Tannhäuser* et *Lohengrin*, 1954 ; *Parsifal*, 1971-1973) et de Salzbourg. Homme du grand répertoire romantique allemand, il mena une carrière discographique impressionnante qui avait débuté en 1932 par l'enregistrement d'un concerto pour piano de Mozart avec Edwin Fischer. Il avait gravé deux intégrales des symphonies de Beethoven et, surtout, deux intégrales des symphonies de Bruckner, l'une avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, dans les années 1960, l'autre avec la Staatskapelle de Dresde, à la fin des années 1970. À l'époque du disque 78 tours, il avait déjà enregistré les *Symphonies n^{os} 4* et 5 à Hambourg et la *Septième* avec l'Orchestre philharmonique de Vienne. Entre ces deux intégrales, une autre version de la *Cinquième*, avec le Concertgebouw d'Amsterdam, sera publiée. Véritable apôtre de cette musique, qu'il dirigeait toujours dans l'édition de Leopold Nowak, symbole d'une tradition héritée de von Hausegger, Franz Schalk et Ferdinand Löwe (les brucknériens de la première génération), qui délaissait le texte original rétabli par Robert-Maria Haas, Jochum avait dirigé la première audition en France de *la Cinquième Symphonie* de Bruckner en 1969 avec 1'Orchestre national.

Dans le domaine de la musique contemporaine, il avait créé la *Suite française* (1950) de Werner Egk, la *Symphonie n^o 6* (1953) de Karl Amadeus Hartmann, qui lui est dédiée, et le *Tanz Rondo* (1959) de Gottfried von Einem. Il fut également le premier à enregistrer le fameux triptyque de Carl Orff, *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* et *Le Triomphe d'Aphrodite*.

La direction d'Eugen Jochum était essentiellement instinctive. Il suffisait de voir cet homme grand, au regard malicieux, dont la robustesse physique trahissait des racines paysannes alors que toute son expression n'était que raffinement, pour comprendre qu'il se situait aux antipodes d'une approche intellectuelle. Ses convictions religieuses le guidaient naturellement vers la musique de Bach et de Bruckner. Mais le théâtre lui avait donné un instinct dramatique profond, un sens des progressions, un art de la fluctuation des tempi et du phrasé qui lui a d'ailleurs été largement reproché, à une époque où la rigueur était devenue la règle. Il changeait facilement de tempo au sein d'un même mouvement de symphonie, ce qui convenait parfaitement bien à Bruckner, mais un tel procédé semblait archaïque chez Mozart ou Beethoven. Pourtant, il savait tirer de ces effets une tension dramatique issue en droite ligne de Furtwängler. Peu lui importaient les recherches historiques ou musicologiques : Jochum vivait dans son univers et le temps n'avait aucune prise sur lui. Titulaire des médailles Brahms et Bruckner, il avait été élu président de la section allemande de la Société Bruckner et avait reçu, en 1967, le Würzburg Kulturpreis.

JOHANNES DE MURIS (vers 1290-1295-après 1344)

Mathématicien, astronome, musicien, théoricien de la musique, Johannes de Muris (Jean des Murs) est l'un des fondateurs de l'*Ars nova*. Son influence fut grande dans les universités des XIV^e^ et XV^e^ siècles où, bien souvent, l'on commentait sa *Musica speculativa,* devenue, avec celle de Boèce, théorie officielle. Il naquit dans le diocèse de Lisieux, à la fin du XIII^e^ siècle, vers 1290-1295 ; il étudia à Évreux (1318). Il mourut, probablement à Paris, après 1344. Avec le titre de *Magister artium*, il a enseigné à la Sorbonne pendant plusieurs années, tout en publiant de nombreux ouvrages sur les arts du *quadrivium*, tels que, en tant qu'astronome (c'est ce qui lui valut certainement d'être le conseiller de Clément VI, en 1344, pour la réforme du calendrier), *Canones de eclipsi lunae* (1329) ; dans *Quadripartitum opus numerorum* (1343), œuvre considérée comme originale dans le domaine des mathématiques, il aborde aussi des considérations sur les proportions numériques en musique (*De sonis musicis*). Citons surtout ses ouvrages de théorie musicale : *Ars novae musicae* (1319) qui comprend deux parties, l'une théorique (examen des sons et des intervalles), l'autre pratique (mesure de l'ordre des temps, qui introduit au mensuralisme) ; *Musica speculativa secundum Boethium* (1323) ; *Epytoma Johannes de Muris in Musicam Boetii* ; *Quaestiones super partes musicae* ; *Libellus cantus mensurabilis* (entre 1340 et 1350). Il est le premier à faire mention de l'usage des proportions, qui, au XV^e^ siècle et jusqu'au début du XVI^e^, caractérisera l'école franco-flamande (ce procédé consiste à diminuer ou à augmenter la valeur des notes par rapport à la valeur habituelle — *integer valor* — des différentes notes, et cela suivant certaines proportions arithmétiques indiquées par des fractions). Il donne autant d'importance à la division binaire qu'à la division ternaire jusque-là traditionnelle. De ses compositions musicales, on possède un double motet isorythmique : *Per grama prothoparet* (motet) / *Valde honorandus est beatus Johannes* (ténor).

Pierre-Paul LACAS

JOHN ELTON (1947-)

Le chanteur, compositeur et pianiste britannique Elton John est l’un des musiciens les plus populaires de la fin du xx^e siècle.

Né le 25 mars 1947 à Pinner, dans le Middlesex, Elton John, de son vrai nom Reginald Kenneth Dwight, est un enfant prodige au piano et, à l’âge de onze ans, obtient une bourse pour la Royal Academy of Music de Londres. Évoluant vers la musique pop après avoir découvert le rhythm and blues, il rejoint au milieu des années 1960 Bluesology, qui deviendra le groupe d’accompagnement de John Baldry. Il rencontre son principal collaborateur pour l’écriture de ses chansons, Bernie Taupin, et enregistre son premier succès *Lady Samantha* (1968). En 1970, son premier album américain, *Elton John,* fait de lui, d’un seul coup, une star internationale de premier plan.

Tout au long de sa carrière, Elton John fait preuve d’un immense talent pour assimiler et assembler divers styles de pop et de rock et en faire une musique puissante et moderne, extravertie, énergique, certains ont dit quelque peu impersonnelle. Ses enregistrements comptent parmi les premiers à homogénéiser la guitare électrique et le piano acoustique avec une instrumentation de synthèse. Son style vocal, avec ses accents sudistes et des inflexions de gospel, est fortement influencé par l’Amérique, de même que sa façon de jouer du piano, élaboration ornée au parfum de gospel des styles de Little Richard et Jerry Lee Lewis. Son premier succès américain, *Your Song,* en 1970, est une ballade d’amour qui allie la tonalité introspective des chanteurs et auteurs-compositeurs de l’époque à un art pop plus traditionnel. Les disques enregistrés par Elton John au début des années 1970 rendent hommage aux modèles de country rock et de folk rock que sont The Band et Crosby, Stills et Nash.

Dès 1973, Elton John est l'un des artistes pop les mieux vendus. Ses compositions caractéristiques, écrites avec Taupin, sont des pastiches admiratifs des Rolling Stones (*The Bitch Is Back* [1974]), des chansons de Frank Sinatra (*Blue Eyes* [1982]), du rock and roll des années 1950 (*Crocodile Rock* [1972]) et de la soul de Philadelphie (*Philadelphia Freedom* [1975]). Mais il fait également preuve d'ambitions musicales plus profondes dans des œuvres plus longues comme *Burn Down the Mission,* dans l'album *Tumbleweed Connection* (1971) et *Funeral for a Friend/Love Lies Bleeding,* dans *Goodbye Yellow Brick Road* (1973).

À partir de 1976, avec l'album *Blue Moves,* l'influence du rock s'estompe, et un style pop anglais d'inspiration religieuse se fait jour dans des chansons comme *Sorry Seems to Be The Hardest Word* (1976), typique de la tonalité grave et solennelle de ses chansons de la maturité. À la fin des années 1970 et dans les années 1980, lorsqu'il travaille avec d'autres collaborateurs, sa musique perd un peu de sa fraîcheur, mais il reste très populaire auprès du grand public, portant dans l'arène pop des déguisements flamboyants à l'ancienne qui rappellent l'extravagant pianiste de Las Vegas, Liberace. Au cours des années 1990, Elton John est la première pop star à déclarer son homosexualité, ce qui ne porte guère atteinte à sa carrière. Avec le parolier Tim Ricce, il écrit aussi des chansons pour le film *The Lion King* (*Le Roi lion,* 1994), qui est adapté en comédie musicale à Broadway en 1997. La même année, une nouvelle version de sa chanson de 1973 *Candle in The Wind,* révisée par Taupin pour la mort de Diana, princesse de Galles, devient le single pop le plus populaire de l'histoire ; elle se vend à plus de trente millions d’exemplaires. En 1998, Elton John est anobli par la reine Élisabeth II. Au tournant des années 2000, il poursuit sa carrière, travaille à des projets de comédies musicales comme *Billy Elliot, the Musical* en 2005 et continue à publier des albums notamment *Songs from the West Coast* (2001)*, The Union* (2010) composé en collaboration avec Leon Russell et *The Diving Board* (2013) produit par T-Bone Burnett.

Stephen HOLDEN

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

Interprète afro-américain de gospels, Blind Willie Johnson, emblématique du *holy blues* (« blues sacré ») acquiert la notoriété dans les États du Sud des États-Unis par sa façon de vociférer les sermons plus qu'il ne les chante, tout en s'accompagnant de manière très particulière à la guitare : adepte du *knife style,* il joue de son instrument en faisant glisser un canif sur les cordes.

Né vers 1902, à Marlin, près de Temple, au Texas, Willie Johnson grandit à la campagne. Alors qu'il a sept ans, la seconde épouse de son père lui lance du vitriol au visage. Willie Johnson est à jamais aveugle, handicap qui lui vaudra plus tard le surnom de Blind. Dès son plus jeune âge, il chante du gospel et s'accompagne à la guitare pour quémander quelques pièces dans les rues de petites villes du Texas.

Devenu prédicateur baptiste, Blind Willie Johnson est remarqué par des talent-scouts de la firme discographique Columbia. Entre 1927 et 1930, il va enregistrer une trentaine de disques à Dallas et à Atlanta. Sa voix de baryton puissante et rocailleuse, qu'il accompagne à la guitare sur un rythme effréné, produit un effet extraordinaire, qui trouve toute sa force dans *If I Had My Way I'd Tear that Building Down* (enregistré en 1927), inspiré du passage de la Bible relatif à Samson et Dalila. S'il interprète la plupart de ses gospels avec la même énergie, il crée un mélange unique de plaintes vocales et de lignes mélodiques construites sur des accords glissées à la guitare dans l'envoûtant *Dark Was the Night, Cold Was the*

Ground (enregistré en 1927), gospel dont le thème est la crucifixion du Christ et que Ry Cooder rendra célèbre en l'utilisant dans la bande sonore du film *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984). Blind Willie Johnson n'enregistre plus après 1930, mais il continue à chanter et à prêcher. Vers 1949, sa maison, située à Beaumont, au Texas, est détruite par un incendie. Il dort dans les décombres et contracte une pneumonie. L'hôpital refuse de le soigner car il est insolvable, et il meurt quelques jours plus tard dans les ruines de sa maison.

E.U.

JOHNSON BUNK (1889-1949)

Le trompettiste, cornettiste et chef d’orchestre américain Bunk Johnson, un des premiers musiciens de jazz, est aussi un des acteurs du retour du jazz traditionnel sur le devant de la scène dans les années 1940.

Willie Gary Johnson prétendait être né en 1879, avoir joué avec le légendaire Buddy Bolden et avoir appris le cornet au jeune Louis Armstrong. Il est désormais vraisemblable qu’il est né en 1889, sans doute le 27 décembre 1889, à La Nouvelle-Orléans, Il joue, c’est chose sûre, avec diverses formations de La Nouvelle-Orléans, parmi lesquelles l’Eagle Band de Frankie Dusen, ensemble qui a succédé à celui de Buddy Bolden. Willie « Bunk » Johnson quitte sa ville natale vers 1914 pour partir en tournée avec des orchestres de jazz mais aussi des minstrel shows, des troupes de cabaret, de music-hall et de cirque. Pendant la Grande Dépression, il donne des cours de musique et travaille comme ouvrier agricole à New Iberia, en Louisiane. Redécouvert dans la région par Louis Armstrong, qui lui trouve des élèves auxquels enseigner le jazz, Bunk Johnson recommence à jouer de la trompette au début des années 1940 et grave ses premiers titres en 1942. Il effectue des tournées sur les côtes est et ouest des États-Unis et réalise de nombreux enregistrements, dirigeant souvent des orchestres de musiciens de l’ère du style New Orleans. En 1945, il se produit et enregistre avec l’ensemble de Sidney Bechet.

Bunk Johnson offre un jeu ample dans le registre médium, caractérisé par des tonalités riches et nettes ainsi que par des attaques précises. Doué pour les improvisations mélodiques, il utilise aussi bien le phrasé ragtime que les concepts mélodiques et expressifs plus complexes de Louis Armstrong. Interprète talentueux de blues, il intègre dans son répertoire les standards de ce style ainsi que ceux du jazz New Orleans quand il joue avec des ensembles traditionnels de La Nouvelle-Orléans. Lorsque la possibilité s'offre à lui, en 1947, de choisir ses accompagnateurs et son répertoire, Johnson forme un orchestre avec des musiciens plus « modernes ». Il interprète alors des chansons populaires plus au goût du jour, et réalise des arrangements de ragtimes classiques, comme en témoigne l'album *The Last Testament* (1947). Bunk Johnson meurt le 7 juillet 1949, à New Iberia.

E.U.

JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

Dès ses premiers pas dans les rues de La Nouvelle-Orléans, le jazz confie au trombone un rôle fruste et rudimentaire, hérité de sa fonction dans les fanfares : ponctuer avec vigueur le rythme des marches et rugir en d'impressionnants glissandos. Le puissant Kid Ory (1886-1973) et le sinueux Honoré Dutrey (1894-1935), bien mieux que de simples comparses, commencent à attirer l'attention sur l'instrument. C'est à Miff Mole (1898-1961), musicien doté d'une technique de belle qualité, que l'on doit, dans les années 1920, l'apparition des premiers véritables solos de trombone. Suit un grand nombre de parfaits stylistes qui apportent chacun leur touche personnelle à l'émancipation et à l'enrichissement du langage de l'instrument : le prince du swing Jimmy Harrison (1900-1931), l'âpre Charlie Green (1900-1936), Joe « Tricky Sam » Nanton (1904-1948), roi du « jungle » chez Duke Ellington, Jack Teagarden (1905-1964), fidèle compagnon de Louis Armstrong. Remarquables eux aussi le jeu véloce et fougueux de Jack « J. C. » Higginbotham (1906-1973), la pureté et la finesse de l'aigu de « Benny » Morton (1907-1985), la souplesse et la fantaisie de Dicky Wells (1907-1985). N'oublions enfin ni l'éblouissante virtuosité – hélas ! vite dévoyée dans les sucreries commerciales – de Tommy Dorsey (1905-1956), ni l'éclat électrique de Trummy Young (1912-1984), ni l'élégance raffinée de Vic Dickenson (1906-1984). Aucun cependant n'atteint la stature de Jay Jay Johnson, qui, par la perfection de sa technique, la rigueur de son style et la vivacité de son imagination, demeure une référence absolue.

James Louis Johnson – plus tard Jay Jay Johnson puis J. J. Johnson – naît le 22 janvier 1924 à Indianapolis (Indiana). Il commence ses études musicales classiques par le piano et le saxophone baryton avant de s'adonner au trombone au sein d'ensembles amateurs. Ses premières admirations vont à Trummy Young et Dicky Wells. En 1940, il décide de se lancer dans une carrière professionnelle. Il est d'abord musicien d'orchestre chez Clarence Love (1941-1942), Snookum Russell (1942) – où il côtoie le trompettiste Fats Navarro –, Earl Coleman (1942) et Benny Carter (1942-1945), où il approche le batteur Max Roach et avec qui il grave en 1943 son premier solo, sur *Love for Sale*. Son talent est suffisamment dessiné pour que Norman Granz le retienne dans la première tournée du Jazz At The Philharmonic, en 1944. Count Basie l'appelle dans une formation où brillent déjà Lester Young et Vic Dickenson (1945-1946).

C'est en entendant en 1946 Charlie Parker et Dizzy Gillespie dans la 52^{e} Rue que Jay Jay Johnson reçoit de plein fouet le choc du be-bop naissant. Fasciné, il n'aura de cesse d'offrir à un instrument réputé pataud les plus folles envolées du nouveau style. Aussi ne tarde-t-il pas à être coopté par ses fondateurs. Il crée un groupe de studio avec Cecil Payne, Leonard Gaskin, Bud Powell et Max Roach, enregistre avec Sonny Stitt et Bud Powell et, surtout, en 1947, avec le légendaire sextette de Charlie Parker. Il s'associe ensuite au quintette d'Illinois Jacquet (1947-1949). Il joue avec la fine fleur des solistes du temps : Miles Davis, Bill Evans, Paul Chambers, Tommy William, Roy Haynes, Art Taylor, Clifford Brown, John Lewis, Charlie Mingus, Kenny Clarke, Kenny Dorham, Hank Mobley, Jimmy Heath, Wynton Kelly, Horace Silver, Percy Heath... Être un des champions du be-bop ne l'empêche par de participer, en alternance avec un autre tromboniste qu'il aura beaucoup influencé, Kai Winding, aux séances historiques de Miles Davis d'où est issu l'album fondateur d'un univers musical opposé, *Birth of the Cool* (1949-1950). Il retrouve la vie des orchestres avec Woody Herman (1949) et Dizzy Gillespie (1951). Faute d'engagements, il est contraint d'interrompre ses activités musicales et devient contrôleur dans une usine de gyroscopes (1953-1954). Grâce au duo qu'il forme avec Kai Winding au sein du Jay and Kai Quintet (1954-1956), il revient sur le devant de la scène et travaille une nouvelle fois avec Miles Davis (1961-1962). En 1970, sur les conseils de Quincy Jones, il s'établit à Hollywood, où il participe à la musique de films et d'émissions de télévision. Il continue à enregistrer avec de nouveaux partenaires – Joe Pass, Al Grey, Milt Jackson, Ray Brown – mais cesse pratiquement de se produire en public. Il revient cependant une dernière fois au concert, en 1987, avec un quintette qui rassemble autour de lui Cedar Walton, Rufus Reid, Victor Lewis et Tom Gullion. Il meurt à Indianapolis le 4 février 2001.

Afin de rivaliser avec l'extrême volubilité des solistes be-bop, Jay Jay Johnson fait accomplir à la technique du trombone de considérables progrès. Il sidère par une précision rythmique absolue et un phrasé staccato inimitable. Sa vélocité, à l'époque sans précédent, ne sacrifie ni l'exactitude de l'intonation ni la justesse, même dans le registre grave, si difficile à maîtriser. En enchaînant de courts motifs libérés de la dictature de la barre de mesure, il ne redoute ni les thèmes en dents de scie, ni les tempos effrénés. La sonorité est ample, feutrée, la mise en place idéale, la respiration naturelle. Jamais Johnson ne se laisse aller aux clichés ou aux effets faciles. Cet extraordinaire technicien impressionnera toute une génération de trombonistes : Frank Rosolino, Curtis Fuller, Slide Hampton, Jimmy Cleveland, Jimmy Knepper, Julian Priester, Buster Cooper... Le compositeur ne laissera pas une trace moins profonde : on lui doit les thèmes et pièces *Lament, Kelo, El Camino*

Real, Enigma, Perceptions, Poem for Brass, Diversions, pour six trombones, célesta, harpe et percussion, dont le style rappelle Paul Hindemith, Igor Stravinski ou Béla Bartók, ses classiques de prédilection.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. Berrett & L. G. Bourgois Iii, *The Musical World of J. J. Johnson,* Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 1999.

Discographie sélective

Jay and Kai (1947) ; *The Eminent Jay Jay Johnson* (1953) ;
Trombone For Two (1955) ; *The Great Kai & J. J.* (1960).

JOHNSON JAMES P. (1894-1955)

Avec James P. Johnson débute la longue lignée des grands maîtres du piano jazz. Doté d'une très forte personnalité – il est notamment l'un des protagonistes de la Harlem Renaissance des années 1920 –, ce pianiste et compositeur afro-américain saura marier, avec une élégance innée, une profonde culture classique et la pulsation chaleureuse du swing.

James Price Johnson naît à New Brunswick, dans le New Jersey, le 1er février 1894. Sa mère l'initie au piano à Jersey City puis à New York, où la famille se fixe en 1908. C'est avec un professeur de métier, Bruto Giannini, élève de Rimski-Korsakov, qu'il poursuit alors l'étude de l'instrument et approfondit sa connaissance de la musique savante européenne. Au contact d'Abba Labba (Richard McLean) et d'Eubie Blake, il découvre le ragtime et cède très vite à son attraction. Après un premier engagement professionnel à Coney Island en 1912, il se produit avec un grand succès dans des clubs de New York et d'Atlantic City, et participe en 1916 à une tournée dans le Sud des États-Unis. En 1917, il enregistre pour la firme Aeolian ses premiers rouleaux perforés destinés aux pianos mécaniques (*Caprice Rag*, *Daintiness Rag*, *Over the Bars*...). Le 2 septembre 1921 est publié son premier disque, *The Harlem Strut*, qni devient très vite un classique (ses thèmes seront notamment repris par Fats Waller). Cette même année 1921, il enregistre sa pièce pour piano solo la plus célèbre, *Carolina Shout*.

Considéré comme le meilleur des pianistes de Harlem, James P. Johnson connaît dans les années 1920 une période d'intense activité. Il assure la direction musicale de nombreux spectacles et compose sa première comédie musicale pour Broadway, *Runnin' Wild* (1923), dans laquelle figurent les airs *Old Fashioned Love* et, surtout, *The Charleston*, qui va connaître une vogue extraordinaire dans le monde entier avec la danse qu'il accompagne – le charleston –, emblématique des Années folles. Il participe en 1925 à la tournée européenne de la revue *Plantation Days*, enregistre avec les trompettistes Jabbo Smith et Cootie Williams, mais aussi avec Fats Waller, qui abandonne à cette occasion le piano pour l'orgue. Il commence à écrire de grandes pièces orchestrales fondées sur des genres classiques mais incorporant des éléments de jazz ; la première, *Yamekraw*, une rhapsodie pour piano, est créée au Carnegie Hall de New York en 1927, avec Fats Waller comme soliste. James P. Johnson est aussi l'accompagnateur que s'arrachent les plus grandes chanteuses du temps : Ethel Waters, Trixie Smith, Ida Cox, Rosetta Crawford, Annette Hanshaw, Bessie Smith. Avec cette dernière, il apparaît dans le court-métrage *St. Louis Blues* réalisé en 1929 par Dudley Murphy.

La grande crise ralentit la carrière de l'instrumentiste. James P. Johnson se consacre de plus en plus à la composition, donnant *Harlem Symphony* en 1932, un concerto pour piano et orchestre, *Jassamine*, en 1934, *Symphony in Brown* en 1935. Sur un livret de Langston Hughes, il écrit même nn « blues opera » en un acte, *De Organizer*, qui sera représenté au Carnegie Hall le 31 mai 1940. Il continue néanmoins à pratiquer le jazz soit avec ses propres groupes soit avec I'ensemble du clarinettiste et saxophoniste Stanley Fess Williams (1936-1937). Quand, en 1938, le temple de la musique classique qu'est le Carnegie Hall de New York accueille pour la première fois cette musique nouvelle, Johnson est bien entendu de la fête.

Profitant du regain d'intérêt qui se manifeste pour le jazz traditionnel à la fin des années 1930 et dans les années 1940, il revient sur le devant de la scène avec son orchestre personnel et ceux de Wild Bill Davison et d'Eddie Condon. Un premier accident cardiaque en 1946 le contraint à réduire le rythme de ses concerts. Il se produit avec le quartette d'Albert Nicholas et se multiplie dans les studios d'enregistrement. Mais il reste paralysé à la suite d'une seconde attaque, en 1951. En 1953, un concert à son bénéfice rassemble tout le monde du jazz, de Duke Ellington à Max Roach. Il meurt à New York le 17 novembre 1955.

James P. Johnson s'est produit et a enregistré avec Bessie Smith, Clarence Williams, King Oliver, les McKinney's Cotton Pickers, Mezz Mezzrow, Pee Wee Russell, Frankie Newton, Edmond Hall, Max Kaminsky, Sidney DeParis, Omer Simeon, Sidney Bechet...

Familier du grand répertoire romantique du XIX^{e} siècle, auteur prolifique de plus de 200 thèmes, James P. Johnson consacre la rupture du jazz naissant avec les formules stéréotypées du ragtime originel. Grâce à lui s'impose le style stride, la main gauche alternant basse et accord tandis que la main droite s'exprime avec une volubile liberté. Remarquable improvisateur, James P. Johnson s'évade très vite de tous les clichés de ce nouveau genre, avec une conception très orchestrale de l'instrument, une invention inépuisable et une rare intelligence. Il développe une superbe technique, héritée de sa fréquentation de la musique savante : phrasé agile et fluide, grande virtuosité dans le jeu de la pédale, toucher et sonorité uniques. Rares sont les pianistes qui ont échappé à son influence : Fats Waller, Art Tatum, Erroll Garner, Jaki Byard, Teddy Wilson et même Thelonious Monk revendiquaient hautement cette filiation.

Pierre BRETON

JOHNSON LONNIE (1894-1970)

Lonnie Johnson, un des grands créateurs de la guitare moderne jazz et blues, jouée note par note avec un plectre, a influencé la majorité des guitaristes de blues, de jazz et de country music, de Robert Johnson et T-Bone Walker à Buddy Guy et Stevie Ray Vaughan en passant par B. B. King et Eric Clapton.

L'œuvre enregistrée, très abondante, de Lonnie Johnson s'étend sur plus de quarante ans, et comprend des ballades, des pièces pop et de vaudeville, des morceaux instrumentaux et de nombreux blues.

Né à La Nouvelle-Orléans le 8 février 1894, Alonzo Johnson joue très jeune dans un orchestre familial réputé. Il fréquente toute sorte de musiciens et de types de formation : minstrels blancs et noirs, pianistes de ragtime, premiers jazzmen (Kid Ory, notamment), fanfares, ensembles de cuivres, ensembles de variétés, orchestres et chanteurs des îles Caraïbes, groupes mexicains, chorales de marins, chorales religieuses et même, au moins à une reprise, l'orchestre de l'opéra de sa ville natale. Pour Lonnie Johnson, le blues ne sera toujours qu'un genre parmi d'autres. Il pratique aussi bien le piano, le violon, le banjo, la mandoline, la contrebasse que, bien entendu, la guitare.

Après sa participation à la Grande Guerre dans un orchestre « nègre » de l'armée américaine, Lonnie joue à travers les États-Unis, restant quelque temps dans chaque ville et marquant à chaque fois la scène musicale locale. À Dallas, il se lie aux bluesmen texans. Il se fixe un temps à Saint Louis, dans le Missouri, et épouse la chanteuse Mary Smith. En 1925, il enregistre sous son nom *Mr. Johnson's Blues*, le premier d'une longue liste de succès. Johnson, musicien élégant, urbain, sophistiqué et plein d'idées novatrices, est alors à des années-lumière des bluesmen de son temps. Sa guitare va ainsi orner les disques de quantité d'artistes de son époque. En 1927, son association en studio avec le bluesman texan Texas Alexander donne quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de l'histoire du blues. Le jeu de guitare parcimonieux de Johnson influencera durablement tout le blues texan et californien. À Saint Louis, il va également, encore une fois, jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'un blues local, progressivement basé sur des duos piano-guitare. Lonnie est à New York, à Chicago, à Memphis. Il enregistre avec Louis Armstrong des solos de guitare qui décideront de la carrière de Charlie Christian, avec le guitariste italo-américain Eddie Lang des duos qui établissent les canons fondateurs de la guitare jazz.

Mais, sans doute à son grand dam car Lonnie Johnson ne se voudra jamais un bluesman, ce sont ses blues qui se vendent le mieux. Après un éloignement des studios durant cinq ans, due à une querelle avec un producteur influent, Lester Melrose, il refait surface à Chicago, enregistrant à la guitare électrique dans le style orchestral du Chicago blues à venir. Ses blues ultra-sophistiqués aux textes doux-amers rencontrent les faveurs de la clientèle noire, avide de reconnaissance et de réussite sociale, obtenant même avec la ballade *Tomorrow Night* en 1948 un étonnant n° 1 au Top 40 ! Sa réputation est telle que l'Europe va le sortir de sa semi-retraite pour une tournée triomphale en 1963. Lonnie Johnson trouve un engagement régulier dans un cabaret de Toronto, ville où il passera les dernières années de sa vie. Victime d'un accident de la circulation en 1969, il apparaît néanmoins une dernière fois sur scène en compagnie de Buddy Guy, qui joue respectueusement de la guitare tandis que le vieux maître chante une dernière fois ses blues et ses ballades. Le public lui fait une ovation debout durant plusieurs minutes. Le 16 juin 1970, Lonnie Johnson meurt à son domicile canadien de Toronto.

Lonnie Johnson : The First Of The Guitar Heroes (Frémeaux & Associés FA 262) présente en deux CD une excellente sélection d'une œuvre essentielle. *The Essential Lonnie Johnson* (Document Classics CBL 200011) complète de manière intéressante la sélection précédente.

Gérard HERZHAFT

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

Désormais considéré comme un des plus grands artistes du xx^e^ siècle, inspirateur de la plupart des rock stars des années 1960 et 1970, Robert Johnson a, durant sa vie, d'abord été un bluesman du Delta du Mississippi parmi d'autres, inscrit dans la stricte mouvance de son mentor Son House. Sa courte œuvre enregistrée n'a guère eu d'impact commercial de son vivant, mais elle a cependant fini par donner de nombreux classiques, comme *Dust My Broom, Sweet Home Chicago, Walkin' Blues, Kindhearted Woman Blues, Crossroads Blues, Terraplane Blues, Love in Vain*... Mais ce sont essentiellement les versions ultérieures par des bluesmen de Chicago ou par des rockers britanniques qui ont imposé ces titres parmi les grands standards du blues.

Né dans le Delta, à Hazlehurst, probablement le 8 mai 1911, Robert Johnson est très jeune davantage intéressé par la musique que par le travail. Influencé par les disques de Lonnie Johnson, il ira même jusqu'à se faire passer pour un de ses parents. Ses rencontres avec les grands bluesmen locaux comme Charlie Patton et Son House le décident à vivre de la musique. Il parcourt le Delta, jouant ici et là pour quelques dollars et l'hébergement. Dans ses pérégrinations incessantes, il s'associe avec plusieurs futurs grands bluesmen comme Tommy McClennan, Henry Townsend, Johnny Shines, Sonny Boy Williamson (« Rice » Miller), Honeyboy Edwards, Elmore James ou Robert Jr. Lockwood. Robert Johnson mène la vie chaotique d'un être instable, irritable et secret ; grand buveur et coureur invétéré, il s’attire des ennuis constants. Cette personnalité se reflète dans ses compositions, sombres, dramatiques, pleines d’images hallucinantes, avec une interaction entre la voix, le texte et la guitare qui font de son œuvre certainement l’une des plus prenantes de l’histoire du blues.

Remarqué par un *talent scout,* Robert Johnson part pour San Antonio, au Texas, afin d’enregistrer pour le label ARC, une filiale de Columbia, vingt-neuf titres en trois séances, en 1936 et 1937. Ces disques se vendent mal, mais ils frappent certains auditeurs par leur force, notamment le producteur new-yorkais John Hammond. Celui-ci veut amener Johnson à New York pour le présenter au Carnegie Hall à un public blanc nordiste, pour le célèbre concert From Spirituals to Swing du 23 décembre 1938. Il le fait rechercher dans le Delta mais apprend alors que Robert Johnson, encore au centre d’une histoire de femmes, est mort empoisonné après une nuit d’agonie dans un bouge de Greenwood (Mississippi), le 16 août 1938. Hammond le remplacera par Big Bill Broonzy. L’œuvre de Johnson allait cependant être perpétuée et modernisée à Chicago par ses compagnons – Muddy Waters, Elmore James, Johnny Shines, Honeyboy Edwards... –, preuve de la force de ce jeune bluesman.

C’est cependant avant tout la fascination de Hammond pour cet artiste singulier qui va faire de Robert Johnson un pilier de la mythologie folk : forçant le trait et enjolivant la réalité, Hammond fait de Johnson un chanteur écorché vif et un guitariste torturé, au blues tourmenté empli de références au Démon. Les 78-tours de Johnson deviennent objets de collection et d’étude. Lorsque Hammond réédite pour la toute première fois, en 1961, une sélection de titres de Robert Johnson sur microsillon, l’admiration pour cette œuvre étrange se répand aux États-Unis parmi les amateurs blancs, et à travers le monde, particulièrement en

Angleterre. Jouer Robert Johnson devient une obligation pour tout apprenti guitariste. Robert Johnson fascine les Rolling Stones, qui adaptent *Stop Breaking Down* puis *Love in Vain.* Eric Clapton, orphelin à la recherche d'une image de père, idolâtre presque jusqu'à la paranoïa ce bluesman sans visage ; il enregistre en 1973 *Crossroads,* qui sera un de ses premiers grands succès.

Au début des années 1990, l'Amérique des médias découvre enfin que le blues est un art. La réédition par Columbia de l'œuvre complète de Robert Johnson en un luxueux coffret et une opération de marketing très réussie engendrent des ventes inattendues, une abondante littérature, des thèmes pour circuits touristiques et des centaines d'imitateurs dans le monde entier. Pressés par une demande de « concerts » due aux ventes de cette intégrale, les dirigeants de Columbia iront même jusqu'à engager un acteur de théâtre, Keb' Mo', qui ressemble physiquement à Robert Johnson, afin de le lancer comme bluesman traditionnel ! Enfin, les droits d'auteur des millions d'exemplaires de disques vendus amènent une féroce compétition judiciaire entre d'innombrables descendants supposés du bluesman qui était mort à vingt-sept ans sans enfant connu !

Tout ce fatras extramusical, pour irritant qu'il soit, ne doit pas masquer l'exceptionnel talent de Robert Johnson, le bluesman. Car son œuvre enregistrée possède des qualités exceptionnelles qui le situent au sommet du Delta blues : un sens du rythme et de la mesure, à la fois dans son chant et dans son jeu de guitare, empli de nombreux silences terriblement éloquents, l'utilisation systématique des basses marchantes qui deviendront le soubassement du Chicago blues des années à venir. Ses compositions, bien que pour la plupart fondées sur des blues antérieurs, possèdent une sorte d'énergie créatrice, de vitalité foisonnante, de force du trait et de la métaphore souvent bouleversantes. En cela, il est vraiment le grand modernisateur du Delta blues.

Le coffret *Robert Johnson. The Complete Recordings* (Columbia) présente l'intégrale, avec toutes les prises de chaque morceau, de cette œuvre fondamentale. *Robert Johnson. The Blues. San Antonio - Dallas, 1936-1937* (Frémeaux & Associés FA 251) comporte tous les titres enregistrés par Robert Johnson, accompagnés d'un important livret en français.

Gérard HERZHAFT

JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

Avec Charlie Patton, Tommy Johnson peut être considéré comme le principal fondateur du Delta blues. Il sait, comme nul autre, porter ce genre difficile à des sommets de poésie et de perfection : intensité dramatique, chant qui utilise le falsetto, textes aux allégories marquantes, jeu de guitare aux basses syncopées. Il n’a que très peu enregistré : quatorze titres seulement, mais presque autant de chefs-d’œuvre. Beaucoup sont devenus des standards du blues : *Big Road Blues, Maggie Campbell Blues, Big Fat Mama Blues, Cool Drink of Water Blues, Slidin’ Delta* et *Canned Heat Blues* (ce dernier titre donnera son nom à un des plus célèbres groupes américains de rock). L’influence de Tommy Johnson sur ses pairs est énorme : on retrouve ses textes, son jeu de guitare et sa manière de chanter chez Muddy Waters, Howlin’ Wolf, Floyd Jones...

Tommy Johnson, né à Terry, dans le Mississippi, a passé la plus grande partie de sa vie autour de la petite bourgade de Crystal Springs ainsi que de Jackson, la capitale du Mississippi, où il influence grandement les musiciens de cette ville. En 1928, il a l’occasion d’enregistrer une mémorable séance, ce qui lui permet de mener un moment une vie de vedette du disque, figurant même dans les magazines « people » pour les Noirs de l’époque. Mais Johnson est le type même du bluesman qui dépense sans compter, abuse de tout ce qu’il aime, notamment de l’alcool. Alors qu’il aurait pu continuer une longue carrière de bluesman sur scène et sur disque, son ivrognerie dissuade les compagnies de continuer à l’enregistrer et il séjourne souvent en prison. Malgré tout, il continue d’impressionner tous ceux qui l’approchent. Il animait un orchestre électrique à la façon du Chicago blues quand il meurt d’une crise d’éthylisme à Crystal Springs, le 1er novembre 1956. Ultime consécration : sa personnalité charismatique est évoquée dans le célèbre film *O Brother, Where Art Thou ?* des frères Coen (2000).

Gérard HERZHAFT

JOLAS BETSY (1926-)

Dotée d’une forte personnalité, Betsy Jolas (née à Paris le 5 août 1926) n’apprécie guère les chemins tout préparés ; elle suit sa voie de manière très personnelle, le plus souvent hors cadre. Curieusement, c’est aux États-Unis, où elle passe ses années de scolarité, que cette musicienne française découvre (au sein de la chorale dont elle fait partie) les musiques qui vont la déterminer en profondeur, et celles-ci sont bien attachées à l’histoire culturelle de l’Europe puisqu’il s’agit de Josquin Des Prés, de Roland de Lassus et des musiciens de leur époque. Rentrée en France en 1946, après avoir fait aux États-Unis ses premières études musicales (harmonie, contrepoint, orgue et piano) et avoir obtenu un titre de *bachelor of arts in music*, c’est au Conservatoire de Paris où elle travaille ensuite (avec Milhaud et Messiaen) qu’elle approche de plus près la musique contemporaine. De Messiaen, Betsy Jolas dit « qu’il lui a appris à écouter toute musique d’une oreille nouvelle ».

À l’heure où toute la jeune génération est fascinée par la découverte du dodécaphonisme, et prêche ce système d’écriture comme le seul possible, Betsy Jolas reste personnellement réticente : « C’était pour moi comme un purgatoire : je me demandais s’il était tout à fait nécessaire d’y faire son temps. » Non pas que les conceptions musicales de Betsy Jolas soient tournées vers le passé ; bien au contraire, elle participe joyeusement et très profondément à son époque et, du fait de sa double formation américano-européenne, elle se trouve aussi proche de la jeune musique américaine que de celle de l’Europe ; mais, par la force de ses premières découvertes musicales, elle est définitivement orientée vers un style d'écriture polyphonique. Sensibilisée dès le départ par la magie sonore, rien n'est plus essentiel pour elle que de parvenir à fixer son rêve poétique personnel. En conséquence, peu lui importent les arguties d'école ou les dépendances trop limitatives ; partant de la même exigence, elle n'utilise guère les formes ouvertes ou aléatoires, personne ne pouvant exprimer à sa place la réalité de son « rêve ». Son écriture, d'une grande finesse, est toujours très précise. C'est sans doute en raison de ces données très personnelles qu'elle n'a pas été tentée par l'utilisation musicale de l'électronique.

L'œuvre de Betsy Jolas s'articule autour de deux pôles de recherche privilégiés. D'une part, les recherches vocales : confronter la voix avec les instruments, considérer la voix comme un instrument (cantate *L'Œil égaré dans les plis d'obéissance du vent,* d'après Victor Hugo, 1961 ; *Quatuor II,* pour soprano colorature et trio à cordes, 1964 ; *Sonate à 12,* pour douze voix solistes, 1971 ; *Liring Ballade,* pour baryton et grand orchestre, 1980 ; *Sigrancia Ballade,* 1996 ; *Motet III « Hunc igitur terrorem »,* pour cinq voix solistes, chœur et orchestre baroque, 1999 ; *Concerto-Fantaisie « O Night, Oh... »,* pour chœur mixte de trente-deux voix et piano concertant, 2001) ou, au contraire, considérer des instruments comme la voix (*D'un opéra de voyage,* pour vingt-deux instruments, 1967 ; *D'un opéra de poupée,* pour onze instruments, 1982 ; *Lumor,* sept lieder spirituels pour un saxophoniste [jouant soprano et ténor] et orchestre, 1996). D'autre part, l'étude de problèmes instrumentaux, aussi bien dans leur écriture que dans les formes instrumentales de petits et grands ensembles ; ici encore se manifeste son désir de s'opposer aux conceptions habituelles pour parvenir à une vision nouvelle à partir d'éléments connus (*Points d'aube,* pour alto solo et treize instruments à vent, 1968 ; *États,* pour violon et six percussions, 1969 ; *Trois Duos,* pour tuba et piano, 1983 ; *Trio « Les Heures »*, pour trio à cordes, 1991 ; *Sonate à 8*, pour octuor de violoncelles, 1998 ; *Wanderlied*, pour violoncelle solo et petit ensemble instrumental, 2003 ; *Suite : Puer apud magistros exercentur*, pour deux saxophones altos, 2007). La rigueur de l'écriture se trouve donc ainsi toujours associée à un grand souci de renouvellement dans la forme (elle dit devoir à Debussy « le besoin d'une forme en perpétuelle naissance »).

Betsy Jolas n'a cependant commencé à s'intéresser à l'opéra que tardivement (*Le Pavillon au bord de la rivière*, opéra de chambre, 1975 ; *Le Cyclope*, 1986 ; et, surtout, *Schliemann*, créé à l'Opéra de Lyon en 1995, et qui se caractérise par un orchestre sans violons, ni cors, ni harpe). Elle signe en 2004 l'œuvre scénique *Well Met 04*.

Brigitte MASSIN

JOLIVET ANDRÉ (1905-1974)

Introduction

André Jolivet compte parmi les figures marquantes du xx^e^ siècle musical. Ce chercheur infatigable, cet animateur dont la vitalité ne désarmait jamais a mis toutes ses qualités au service d'une conception supérieure de la musique : « C'est le moyen d'exprimer une vision du monde qui est une foi. » Viser si haut, cela signifie, pour lui, trouver des langages nouveaux, restituer le contenu du message musical à sa place originelle et chercher ce contenu dans une connaissance toujours approfondie de l'être humain.

• Une formation originale

André Jolivet est d'abord attiré par le théâtre, puis par la peinture, et ce n'est qu'assez tard qu'il se tourne vers la musique. Ses premiers maîtres sont sa mère, le violoncelliste Louis Feuillard et l'abbé Aimé Théodas, maître de chapelle de Notre-Dame-de-Clignancourt, qui lui enseigne l'orgue, l'improvisation et l'analyse. Toute sa formation se situe en marge des établissements traditionnels et notamment du Conservatoire de Paris. Entre 1928 et 1933, il travaille la composition avec Paul Le Flem, qui le présente à Edgar Varèse en 1930 ; cette rencontre décisive va révéler au jeune compositeur sa voie véritable. Varèse lui fait découvrir le pouvoir du son et les ressources infinies que constitue l'apport des bruits à la musique. D'autres influences se font sentir à cette époque, notamment celles de Berg et de Bartók, mais Jolivet cherche à s'en dégager pour construire un langage personnel. Il ressent aussi la nécessité d’une action commune en faveur de la musique qui va se réaliser en 1935 avec La Spirale puis en 1936 avec le groupe Jeune France (André Jolivet, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, Yves Baudrier), destiné à promouvoir la jeune musique symphonique française.

La guerre interrompt une période d’activité intense où le jeune musicien s’est imposé par son audace. Puis il est successivement directeur de la musique à la Comédie-Française (1943-1959), conseiller technique à la Direction générale des arts et lettres (1959-1962), président de I’association des Concerts Lamoureux (1963-1968) et professeur de composition au Conservatoire de Paris (1966-1970). La consécration officielle ne viendra qu’assez tard : il reçoit le grand prix musical de la Ville de Paris en 1951, le grand prix international de la musique en 1954, le prix du Président de la République en 1958 et en 1972 et, à de nombreuses reprises, Ie grand prix du disque. Voyageur infatigable, il a dirigé sa musique dans le monde entier.

• Une recherche solitaire

La richesse et la complexité de l’œuvre d’André Jolivet placent son auteur dans une position isolée. Loin de toute école, cet instinctif a cherché sa voie en solitaire, éclairé par les révélations sonores de Varèse et s’appuyant sur une parfaite connaissance des formes classiques. Sa musique est construite mieux que toute autre ; elle est aussi plus difficile que toute autre car le compositeur était toujours en quête d’un usage nouveau pour chaque instrument.

Le jeune André Jolivet se détache d’abord du système tonal pour retrouver, dans un langage incantatoire, les sources antiques de la musique. Il n’en adopte pas pour autant le système dodécaphonique dont s'éprennent alors tous les jeunes compositeurs, car il lui reproche d'étouffer les résonances naturelles de la musique. Son *Quatuor à cordes* (1934) est la première manifestation de cette esthétique ; il est suivi de *Mana* (1935), cycle de pièces pour piano qui suscite un article enthousiaste d'Olivier Messiaen et révèle le jeune compositeur au monde musical. Jolivet publie ensuite les *Cinq Incantations* pour flûte seule (1936), *Incantation* pour ondes Martenot (1937), *Cosmogonie* pour orchestre (1938) et *Cinq Danses rituelles* pour piano (1939), orchestrées par la suite. Les bases de son langage sont alors jetées et c'est autour de cette « atonalité naturelle » qu'il construit une « manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel ». Il abandonne les procédés traditionnels de l'écriture polyphonique et crée une dynamique de la sonorité qui complète une nouvelle conception du rythme déterminée par le lyrisme, par le déroulement des phrases musicales : langage complexe où l'instinct joue un rôle essentiel et grâce auquel Jolivet ne se laissera jamais enfermer dans un système, la forme étant toujours pour lui au service du « chant de l'homme ».

Avec la guerre, il découvre la nécessité de parler une langue plus directe, qui le rapproche du public auquel il veut transmettre son message ; cette époque est marquée par un grand lyrisme : *Trois Complaintes du soldat* (1940), *Symphonie de danses* (1940), *Dolorès,* opéra bouffe (1942), *Suite liturgique* (1942), *Guignol et Pandore,* ballet créé à l'Opéra de Paris (1943), *Chant de Linos* (1944). Pour la Comédie-Française, il compose de nombreuses musiques de scène dont certaines, remaniées, s'imposent au concert parmi ses œuvres majeures (*Suite liturgique, Suite delphique, Suite transocéane*).

• Des apports extra-européens

La recherche est la vocation de cet homme qui est toujours en quête de nouveaux moyens d'expression. Aux découvertes instrumentales et aux recherches de timbres vient s'ajouter un langage puisé aux sources des musiques tropicales et exotiques. Il réalise une synthèse entre ces éléments nouveaux et le langage personnel qu'il s'est déjà forgé. Sa *Sonate pour piano n° 1* (1945) – à la mémoire de Bartók – marque le début de cette nouvelle période pendant laquelle vont naître les grands chefs-d'œuvre d'André Jolivet. Il s'oppose aussi bien à l'académisme qu'au raffinement sonore comme une fin en soi, qu'il soit debussyste ou webernien. En cela, il s'écarte de la tradition française. Sa musique est souvent violente, lyrique. C'est une lutte contre la matière sonore à l'état brut et elle s'impose par sa puissance.

Comme à ses débuts, Jolivet continue de refuser le sérialisme intégral, stérile à ses yeux. Mais il en accepte certains principes appliqués à des musiques modales et construit ses œuvres autour de notes pivots, d'accords ou de rythmes clefs, de groupes sonores. Si les apports extra-européens sont très sensibles dans le *Concertino pour trompette* (1948) ou le *Concerto pour piano*, dont la création déchaîne un fameux scandale à Strasbourg en 1952, si les apports des timbres nouveaux sont également prédominants dans le *Concerto pour ondes Martenot* (1947) – l'une des premières œuvres importantes écrites pour cet instrument – ou *Épithalame* (1953), une fusion parfaite de ces éléments se dessine progressivement dans des œuvres dont la force et la profondeur s'imposent : trois symphonies (1953, 1959, 1964), *La Vérité de Jeanne*, oratorio écrit sur le texte du procès de réhabilitation (1956), *Le Cœur de la matière*, cantate d'après Teilhard de Chardin (1965), *Madrigal* (1963-1970), *Mandala* pour orgue (1969), *Heptade* pour trompette et percussion (1971-1972), *Le Tombeau de Robert de Visée* pour guitare (1972).

Les formes classiques jouent un rôle déterminant dans l'œuvre de Jolivet. Il trouve notamment dans le moule du concerto un moyen d'expression idéal et n'en compose pas moins de douze pour divers instruments (ondes Martenot, 1947 ; trompette, 1948 et 1954 ; flûte, 1949 et 1965 ; piano, 1950 ; harpe, 1952 ; basson, 1954 ; percussion, 1958 ; violoncelle, 1962 et 1966 ; violon, 1972). On peut en rapprocher *Songe à nouveau rêvé*, cycle de mélodies sur des poèmes d'Antoine Goléa (1970) qui constitue un véritable concerto pour soprano. L'écriture de Jolivet réclame une grande virtuosité. Chacun de ces concertos a été élaboré en étroite liaison avec les instrumentistes auxquels il était destiné et, comme Ravel, Jolivet a joué un rôle essentiel dans l'évolution de la technique instrumentale et vocale. Ses dernières partitions s'adressent à des formations restreintes : *La Flèche du temps* (12 cordes solistes, 1973) et *Yin-Yang* (11 cordes solistes, 1974). Œuvres à thème, elles sont bâties sur les idées forces qui ont servi de jalon à la production de Jolivet : le temps qui passe trop vite, comme une flèche, la dualité et l'unité sublimées, confondues par la pensée musicale.

Au cours des deux dernières années de sa vie, il travaille à un opéra sur un livret de Marcel Schneider, *Le Lieutenant perdu*, que Rolf Liebermann lui avait commandé pour l'Opéra de Paris. L'ouvrage reste inachevé ; seuls les deux premiers actes sont pratiquement terminés. Une suite en a été tirée, et créée en 1982 sous le titre de *Bogomilè*.

La production d'André Jolivet se situe à une place isolée dans la musique du xx^e^ siècle. Elle était pour lui la vibration même du monde et il est peut-être l'un des seuls à avoir compris qu'au-delà d'un simple divertissement, au-delà d'une pensée artistique profonde mais peu appréhendée, au-delà d'une esthétique véritable, la mission du compositeur se résumait en une éthique éclipsant finalement tous les moyens techniques.

Alain PÂRIS

Bibliographie

D. BOURDET, *Visages d'aujourd'hui*, Plon, Paris, 1960
S. DEMARQUEZ, *André Jolivet*, Ventadour, Paris, 1958
A. GOLÉA, *Esthétique de la musique contemporaine*, P.U.F., Paris, 1954
S. GUT, *Le Groupe Jeune France*, H. Champion, Paris, 1984
M. HOFMANN, « Carte blanche à André Jolivet », in *Musica*, n° 177, 1969
J.-P. HOLSTEIN, *L'Espace musical dans la France contemporaine*, P.U.F., 1988
H. JOLIVET, *Avec... André Jolivet*, Flammarion, Paris, 1978
P. LE FLEM, « André Jolivet. Réflexions sur une carrière de compositeur », in *Musica*, n° 69, 1959
O. MESSIAEN, *Introduction au « Mana » d'André Jolivet*, Costallat, Paris, 1946
G. MICHEL, « Essai sur un système esthétique musical », in *La Revue musicale*, n° 204, 1947
J. ROY, *Présences contemporaines*, Debresse, Paris, 1962
Zodiaque, n° 33, 1957 ; n° 119, 1979.
Catalogue des œuvres d'André Jolivet, G. Billaudot éd., Billaudot, Paris, 1969.

JOMMELLI NICCOLÒ (1714-1774)

En son temps l'un des plus célèbres compositeurs italiens d'opéras. Jommelli naît à Aversa près de Naples. Élève à Naples d'abord de Francesco Durante, puis de Leonardo Leo notamment, il fait représenter en 1737 son premier opéra, *L'Errore amoroso*, avec un succès tel que d'autres suivront bientôt non seulement à Naples mais aussi à Rome, à Bologne, où il étudie en 1741 le contrepoint avec le fameux padre Martini, et à Venise, où jusqu'en 1747 il dirige le célèbre Ospedaletto degli Incurabili (conservatoire des Incurables). Après des séjours à Vienne et à Rome, il est appelé, en 1753, comme maître de chapelle à Stuttgart, où il restera quinze ans, approfondissant ses connaissances harmoniques et orchestrales, et contribuant à la réforme, sous l'influence française, de l'*opera seria* du type de ceux de Métastase. De ces années d'intense activité témoignent, entre autres, *La Clemenza di Tito* (1753), *Pelope und Enea* (1755), et dans le domaine bouffe *La Critica* (1766), *Il Matrimonio per concorso* (1766), *Il Cacciator deluso* (1767) et *La Schiava liberata* (1768). De retour à Naples en 1769, il ne peut y rétablir son ancienne réputation. Ayant refusé un engagement de compositeur de la cour à Lisbonne, il se retire dans sa ville natale. Peu avant sa mort, survenue à Naples, il écrit encore son célèbre *Miserere* pour deux voix et orchestre. La souplesse de son inspiration, son usage du chœur et son abandon progressif de l'*aria da capo* en faveur d'une plus grande liberté mélodique l'ont parfois fait surnommer le « Gluck italien ».

Marc VIGNAL

JONES ELVIN (1927-2004)

Introduction

La superposition de rythmes distincts mais parfaitement coordonnés constitue un des apports fondamentaux des batteurs bop. Cette polyrythmie, qui repose sur une totale indépendance des quatre membres, trouve son origine dans le jeu de quelques grands batteurs de l’ère swing (Dave Tough, Cozy Cole, Tiny Kahn...), se développe au milieu des années 1940 avec Kenny Clarke et Max Roach, et culmine dans les années 1950 et 1960 avec Art Blakey, Tony Williams et Elvin Jones. « Apparemment, son accompagnement consiste en un solo ininterrompu, buriné avec une violence incroyable. Cette „sauvagerie“ ne doit cependant pas faire illusion. Sous des dehors brutaux, cette percussion est la plus subtile que le jazz ait connue depuis Chick Webb, le maître de la batterie classique » (Alain Gerber).

• Ascension

Dans l’univers du jazz, Elvin Jones a été précédé par ses deux frères : Hank (1918-2010), remarquable pianiste, et Thad (1923-1986), qui fut tout à la fois trompettiste, joueur de trombone mais aussi compositeur et arrangeur d’une grande habileté. Né à Pontiac (Michigan) le 9 septembre 1927, Elvin Ray Jones jette son dévolu sur la batterie. Sans véritable maître, il commence à jouer très jeune dans des formations de sa ville natale et de Detroit. Libéré de ses obligations militaires en 1949, il hante les clubs de Detroit, et notamment le Bluebird, où il remplace Art Mardigan au sein du quintette de Billy Mitchell. Durant l’été de 1955, il appartient au quartette de Charlie Mingus (aux côtés du saxophoniste J. R. Monterose et du vibraphoniste Teddy Charles), formation avec laquelle il fait une apparition remarquée au festival de Newport. En 1956, il s’installe à New York. Jusqu’en 1960, il va se produire avec de nombreux musiciens : Bud Powell, J. J. Johnson, Art Farmer, Kenny Burrell, Sonny Rollins, Tommy Flanagan, Paul Chambers, Mal Waldron, Steve Lacy, Donald Byrd, Tyree Glenn, Harry « Sweets » Edison, Gil Evans...

En octobre 1960, John Coltrane appelle Elvin Jones dans la formation qu’il vient de constituer pour fuir les sortilèges du magicien Miles Davis. Pendant cinq ans, ce fabuleux quartette – avec McCoy Tyner au piano et, à la contrebasse, successivement Steve Davis, Reggie Workman et Jimmy Garrison – va écrire l’une des plus aventureuses pages de l’histoire du jazz. Ce parcours est jalonné par une série d’albums phares : *My Favorite Things* (1960), *Coltrane Plays the Blues* (1960), *Africa/Brass* (1961), *Olé Coltrane* (1961), *Impressions* (1961), *A Love Supreme* (1964), *Ascension* (1965) ; au côté de Coltrane, il faut aussi mentionner *Coltrane « Live » at the Village Vanguard* (1961), *Coltrane* (1962), *Coltrane Live at Birdland* (1963), *Kulu se Mama* (1965), *Om* (1965), *Meditations* (1965)... Mais, en 1965, Elvin Jones quitte le groupe, ne supportant pas l’adjonction d’un second batteur voulu par Coltrane, Rashied Ali, dont le style plus impressionniste lui paraît incompatible avec le sien. L’échec d’une tentative de réconciliation au début de 1966 marque la fin d’une période qui constitue sans conteste le sommet de la carrière du musicien.

• Jazz Machine

Après un passage éclair chez Duke Ellington le temps d'une tournée européenne, en 1966, Elvin Jones retrouve, dans les studios d'enregistrement, J. J. Johnson, Kenny Burrell, Gil Evans, Wayne Shorter, son frère Thad Jones, Hank Mobley... Il fonde ses propres groupes, auxquels appartiendront Joe Farrell, Billy Greene, Wilbur Little, Jimmy Garrison... Dans les années 1970, il anime différents combos dont l'originalité est de compter souvent deux saxophones, parmi lesquels il faut citer Frank Foster, Dave Liebman, Steve Grossman et Azar Lawrence.

À la fin des années 1970, il fonde l'Elvin Jones Jazz Machine. Cet ensemble, qui comprendra notamment le saxophone Pat LaBarbera, accueille les jeunes musiciens de la nouvelle génération et constitue pour eux, grâce au soutien actif du célèbre batteur, une véritable rampe de lancement. En 1987, malgré une grave insuffisance respiratoire, il participe avec un enthousiasme intact à la tournée qui marque le vingtième anniversaire de la mort de John Coltrane, rassemblant autour de lui quelques anciens compagnons tels McCoy Tyner, Freddie Hubbard et Reggie Workman. Elvin Jones meurt le 18 mai 2004 à Englewood (New Jersey).

• Émancipation

Enfanté par le jaillissement passionné et les pulsions dramatiques du jeu d'Art Blakey, Elvin Jones pousse au paroxysme ses couleurs africaines et sa sauvagerie. Grâce à une indépendance complète des quatre membres, il parvient à superposer plusieurs trames rythmiques différentes. Avec une puissance de feu explosive, il déchaîne un tourbillon sonore inouï. Se bousculent alors, dans un désordre qui n'est qu'apparent, une prolifération de battements en furie, d'imprévisibles ponctuations qui giflent en cascade les toms et les cymbales, des flux incandescents zébrés de coups de foudre et de grondements de tonnerre. Sous cette véhémence se cache une organisation inédite, certes, mais d'une inflexible rigueur. En abandonnant le battement régulier comme unité rythmique, Elvin Jones instaure le règne de la séquence musicale qui n'est plus découpée par les barres de mesure. Avec lui, l'accompagnement se mue en un véritable solo. S'imposant comme l'architecte de l'ensemble, le batteur impose à ses partenaires une nouvelle et exigeante collaboration qui exclut toute faiblesse de leur part. John Coltrane – et, bien au-delà de lui, tout le jazz moderne – attendait cet ouragan.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. Fara, « African King : Elvin Jones ou l'appel des tambours », in *Jazzman*, hors-série *Jazz et world, la belle histoire*, 1999

K. Franckling, « Elvin Jones : Jazz Machine », in *Down Beat*, vol. LIX, n° 11, p. 17, 1992

Y. Fujioka, L. Porter & Y. Hamada, *John Coltrane : a Discography and Musical Biography*, Scarecrow Press, Metuchen (N.J.), 1995

A. Gerber, *Le Cas Coltrane*, Parenthèses, Marseille, 1985, nouv. éd. 2004

I. Gitler, « Playing the Truth : Elvin Jones », in *Down Beat*, vol. XXXVI, n° 20, p. 12, 1969

M. Hennessey, « The Emancipation of Elvin Jones », in *Down Beat*, vol. XXXIII, n° 6, p. 23, 1966

H. Howland, « Elvin Jones », in *Modern Drummer*, vol. III, n° 4, p. 14, 1979

A. Kahn, *A Love Supreme : the Story of John Coltrane's Signature Album*, Viking Penguin, New York, 2002

H. Nolan, « Elvin Jones », in *Down Beat*, vol. XLIV, n° 21, p. 13, 1977

G. Paczynski, *Une histoire de la batterie de jazz*, t. 3 : *Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : les racines de la modernité*, éd. Outre Mesure, Paris, 2005

L. Porter, *John Coltrane : His Life and Music*, University of

Michigan Press, Ann Arbor (Mich.), 1998 (*John Coltrane, sa vie, sa musique*, trad. V. Cotro, éd. Outre Mesure, 2007).

Discographie sélective

Comme leader

Elvin ! (1961) ; *Illumination !*, avec Jimmy Garrison (1963) ; *And Then Again* (1965) ; *Dear John C.* (1965) ; *Midnight Walk* (1966) ; *Heavy Sounds*, avec Richard Davis (1968) ; *Sky Scrapers*, 4 vol. (1968) ; *Puttin' it Together* (1968) ; *The Ultimate* (1968) ; *The Prime Elements* (1969) ; *Coalition* (1970) ; *Genesis* (1971) ; *Live at the Lighthouse* (1972) ; *Time Capsule* (1977) ; *The Elvin Jones Jazz Machine. Remembrance* (1978) ; *Love and Peace*, avec McCoy Tyner (1982) ; *Live at the Village Vanguard* (1984) ; *Youngblood* (1992) ; *The Elvin Jones Jazz Machine. Going Home* (1992) ; *It Don't Mean a Thing...* (1993).

Comme sideman

de Miles Davis, *Blue Moods* (1955) ; de Kenny Burrell, *Kenny Burrell* (1957) ; de Sonny Rollins, *A Night at the Village Vanguard* (1957), *East Broadway Run Down* (1966) ; de Pepper Adams, *10 to 4 at the 5-Spot* (1958) ; de Steve Lacy, *Reflections* (1958) ; de Gil Evans, *The Individualism of Gil Evans* (1964) ; de Wayne Shorter, *Night Dreamer* (1964), *Ju Ju* (1964), *Speak No Evil* (1964) ; de Grant Green, *Talkin' About !* (1964) ; de Lester Young, *Unity* (1965) ; de Art Pepper, *The Trip* (1976), *Saturday Night at the Village Vanguard* (1977) ; de Tommy Flanagan, *Super-Session* (1980) ; de Michael Brecker, *Time Is Of The Essence* (1999).

JONES GEORGE (1931-)

Connu pour sa voix de velours, un registre à l’amplitude étonnante qui lui permettait de passer des basses aux aiguës sans perdre ni clarté ni précision, et qui lui a valu le surnom flatteur de « Rolls Royce de la country music », George Jones fut bien plus qu’un « country crooner ». Ce chanteur et guitariste a largement contribué à perpétuer le genre honky-tonk, ossature centrale de la country music, qu’il a illustré et défendu contre vents et marées.

George Glenn Jones naît le 12 septembre 1931 à Saratoga, au Texas. Très influencé par Ernest Tubb et, surtout, Hank Williams, il enregistre pour plusieurs petits labels texans (notamment de savoureuses pièces de rockabilly, sous le nom de Arlie Duff) avant de percer à Nashville, dans les années 1960, avec *The Window up Above*, *She Thinks I Still Care* ou *Why, Baby, Why ?* Sa popularité culmine la décennie suivante, autant pour ses succès discographiques, de plus en plus coulés dans le moule du Nashville sound (*We Can Make It*, *The Grand Tour*, *The Door*), que pour sa liaison conjugale tumultueuse avec la chanteuse Tammy Wynette, qui défraie la chronique.

Après son divorce et un long passage à vide dû à ses problèmes, très médiatisés à Nashville, avec la drogue, l’alcool, voire la délinquance, George Jones a su remonter la pente. Il a retrouvé ses racines musicales, retrouvé le goût de la scène et il est peu à peu devenu l’un des inspirateurs (avec Lefty Frizzell) de la country music des années 1990, celle des « nouveaux traditionalistes » (*new traditionalists*), qui ont imposé un retour aux sources, modernisées, de cette musique, notamment Randy Travis, avec lequel George Jones a euregistré en duo (*A Few Ole Country Boys*).

L'œuvre de George Jones, décédé à Nashville le 26 avril 2013, est qualitativement et quantitativement considérable ; bien qu'il soit difficile d'opérer un choix, on peut suggérer l'écoute des albums *Trouble in Mind* (United Artists, 1965), *George Jones with Love* (Musicor, 1971) et *Hardcore Honky Tonk* (Mercury, 1991).

Gérard HERZHAFT

JONES HANK (1918-2010)

La maîtrise technique, le toucher, l’articulation, le phrasé et l’équilibre parfait entre les deux mains du pianiste américain Hank Jones en firent le partenaire privilégié d’innombrables jazzmen se réclamant de multiples courants. « En solo, il réussit le mariage de lignes modernes à la main droite et du *stride* le plus rigoureux à la main gauche » (Henri Renaud).

Né le 31 juillet ou août 1918 à Vicksburg, dans le Mississippi, Henry William Jones, Jr. débute sa carrière dans la région de Detroit ; il s’établit en 1944 à New York, où il va travailler au sein de formations de swing et de bop, avec notamment Hot Lips Page, Andy Kirk, Coleman Hawkins. De 1947 à 1951, il fait partie des vedettes du Jazz At The Philharmonic de Norman Granz, et il accompagne Ella Fitzgerald de 1947 à 1953. Ses enregistrements se comptent par centaines : il dirige ses propres trios, se produit avec Charlie Parker, Lester Young, Billie Holiday, Miles Davis, Benny Goodman... Sans oublier ses célèbres frères cadets : le trompettiste et arrangeur Thad Jones et le batteur Elvin Jones. Hank Jones travaille de 1959 à 1974 pour C.B.S. Studios, tout en continuant de graver des disques. Membre du Great Jazz Trio, aux côtés de Ron Carter et de Tony Williams, il assure par ailleurs la direction musicale de la comédie musicale *Ain’t Misbehavin’*, qui est donué à Broadway dans les années 1970. Dans la décennie suivante, il s’affirme surtout dans les trios qu’il dirige. Hank Jones se voit décerner la National Medal of Arts en 2008 ainsi qu’un Grammy Award pour l’ensemble de sa carrière en 2009. Il meurt le 16 mai 2010, dans le quartier uew-yorkais du Bronx.

E.U.

JONES JO (1911-1985)

De l'enfance et de l'adolescence de Jonathan « Jo » Jones, né à Chicago le 7 octobre 1911, bien peu de choses nous sont parvenues. On sait en revanche qu'il fait ses débuts à Kansas City comme chanteur et danseur de claquettes. C'est dans cette ville qu'il se lie d'amitié, en 1930, avec Walter Page, qui lui prodigue ses conseils. Formation plus que remarquable, puisqu'elle vaut à Jo Jones d'être engagé par Count Basie en 1935. Pendant treize ans — jusqu'en 1948, avec une seule interruption entre 1944 et 1946 pour cause de mobilisation aux armées —, il va constituer l'épine dorsale de la fameuse section rythmique du grand orchestre. Cette dernière rassemblait autour de lui, outre Basie lui-même au piano, Freddie Green à la guitare et Walter Page à la basse. L'ensemble est tellement proche de l'idéal que le Count lui laisse souvent la vedette en lui permettant de jouer à découvert. Pilier de la formation, Jo Jones est l'une des composantes essentielles des plus grands succès de l'orchestre : *One o'clock Jump, Blue and Sentimental, Jumpin' at the Woodside, Shorty George, Time out, Doggin' around, Topsy, Jive at Five, Swingin' the Blues, Tickle Toe, Hamm'n Eggs* et *Shoe Shine Boy*, entre beaucoup d'autres, n'auraient pas cette indiscutable perfection sans sa présence aux balais. Très recherché par les studios, il participe à de nombreuses séances d'enregistrement avec Harry James, Mildred Bailey, Billie Holiday, Lionel Hampton, Teddy Wilson, Benny Goodman, Cootie Williams, Charlie Shavers, Vic Dickenson, Dickie Wells, Sonny Stitt, Ruby Braff, Coleman Hawkins, Jimmy Rushing, Johnny Hodges, Paul Quinichette et Duke Ellington. En 1948 prend fin sa collaboration avec Basie. Il participe alors à de multiples groupes, animés par Illinois Jacquet

(1948-1949), Gene Ammons, Charlie Ventura, Ben Webster et Lester Young (1950), Joe Buskin, Buck Clayton et Charlie Barnet (1951-1953). Il se produit dans les tournées du J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). En 1956, il entre dans le trio de Teddy Wilson. De 1958 à 1959, il est le batteur du trio de Ray Bryant. Il accompagne Coleman Hawkins en 1964 au cours d'une série de concerts en Europe qui l'amène notamment à jouer à la salle Pleyel pour le Paris Jazz Festival. Mais, depuis quelques années déjà, d'autres styles, d'autres modes le rejettent peu à peu dans l'ombre. Il ne rencontre plus qu'un pâle écho de ses triomphes d'antan et doit se contenter de quelques tournées avec Milt Buckner. Et c'est sur un goût d'amertume que s'achève la carrière de l'un des plus glorieux batteurs de l'histoire du jazz. Jo Jones meurt à New Yok le 3 septembre 1985.

Ce parfait styliste occupe pourtant une place capitale dans l'évolution des sections rythmiques. C'est lui, en effet, qui porte à son plus haut point d'achèvement le *four beats system*, technique qui accentue de manière égale les quatre temps de la mesure. Laissons-lui la parole : « L'orchestre de Benny Moten jouait un rythme two beats, en ne marquant que le premier et le troisième temps. L'orchestre de Walter Page marquait le deuxième et le quatrième. Quand ces deux rythmes se sont réunis dans l'orchestre de Basie, cela a donné un flux égal, un, deux, trois, quatre, comme une balle qui rebondit. » Grâce à lui, la section rythmique parvient à une perfection classique. Son jeu, à la fois léger et mobile, donne à la batterie une élasticité et une pulsation tout en legato inconnues jusque-là. Chef de file du middle jazz, ce musicien souple et élégant se montre aussi à l'aise au sein d'un grand orchestre que dans le cadre intime des petites formations. Percussion à la fois précise et ferme, swing sans défaut, sonorité raffinée, telles sont les moindres de ses qualités. Remarquable dans l'emploi de la cymbale charleston, très habile dans l'usage de tous les accessoires, il construit parfois ses solos avec le seul concours de ses mains nues. Jo Jones annonce — avec Dave Tough — la percussion bop avec un style d'accompagnement proche du contrepoint. Plutôt que de se limiter à maintenir placidement le tempo, il préfère souligner les développements du soliste, lui emprunter des idées, le contraindre à renouveler son inspiration.

Pierre BRETON

JONES PHILLY JOE (1923-1985)

Joseph Rudolph Jones, que l'on surnommera très vite « Philly » Joe pour le distinguer du grand Jo Jones, naît à Philadelphie le 15 juillet 1923. Comme pour beaucoup de jazzmen, son enfance n'a guère retenu l'attention des chroniqueurs. Nous savons seulement que l'adolescent se produit avec des formations locales et qu'il accompagne occasionnellement les musiciens qui, à l'instar de Dexter Gordon et de Fats Navarro, font escale dans sa ville natale. Nous le retrouvons en 1949 à Washington, où il travaille avec Ben Webster. C'est ensuite, à New York, le début d'une carrière de *free-lance*. Il s'y produit notamment aux côtés de « Zoot » Sims et de Lee Konitz (1952). Cet infatigable découvreur de talents qu'est Miles Davis le remarque et l'appelle auprès de lui pour une collaboration de six années (1952-1958) dans son quintette. De nombreux albums viennent marquer cette rencontre au sommet : *Collector's Items* (1953, avec Charlie Parker et Sonny Rollins, tous deux au saxophone ténor, ce qui est une rareté), *Cookin'*, *Workin'*, *Soulin'*, *Steamin'*, *Round about Midnight* (1955-1956, splendide série d'albums avec John Coltrane), *Milestones* (1958, où Coltrane est rejoint par Cannonball Adderley). Il forme avec Paul Chambers (basse) et Red Garland (piano) une section rythmique dont l'équilibre est encore considéré comme idéal. Cela ne l'empêche pas de se produire en même temps sous son nom ou d'accompagner d'autres musiciens, comme Tony Scott (1953), Tadd Dameron (1954), Lee Morgan (1956), Art Pepper (1957), Clark Terry (1958), Gil Evans et Jackie McLean (1959), Hank Mobley (1961) et Elmo Hope (1963). Il effectue en 1964 une tournée au Japon et forme, en 1965, un quintette avec, notamment, Franck Morgan au saxophone alto et Phineas Newborn au piano. En 1969, il quitte les États-Unis pour se fixer en Europe. Il meurt à Philadelphie le 30 août 1985.

Philly Joe Jones est certainement l'un des derniers grands batteurs de style bop. Ses recherches rythmiques et la sûreté de son goût le situent dans la lignée d'un Kenny Clarke. Il a hérité d'Art Blakey sa violence percussive et son autorité tranchante. Max Roach lui a offert sa précision, sa virtuosité et son sens de la ligne mélodique. Mais, s'il ne renie en rien d'aussi prestigieux inspirateurs, n'est-il pas tout autant le premier des grands batteurs modernes ? C'est avec une remarquable finesse qu'il exploite l'indépendance de ses quatre membres et la subdivision de chaque temps. Accumulant les figures secondaires, il parvient à superposer de nombreux rythmes différents tout en maintenant le tempo à la grande cymbale. Il est l'un des premiers à oser utiliser la pédale charleston de manière asymétrique, pédale condamnée jusque-là à ponctuer les deuxième et quatrième temps de la mesure. Si la pulsation de base y perd de son évidence, c'est une richesse toute nouvelle qu'y gagne la batterie. Avec lui, le soliste perd le soutien confortable qui permet toutes les facilités mais trouve en revanche un partenaire qui le contraint à l'audace, au dépassement.

Pierre BRETON

JONES QUINCY (1933-)

Musicien, producteur, arrangeur et compositeur américain, né le 14 mars 1933 à Chicago (Illinois).

Quincy Delight Jones, Jr., dit Quincy Jones, grandit à Bremerton, près de Seattle (État de Washington). Il y apprend la trompette et s'y produit avec un chanteur-pianiste alors inconnu, Ray Charles. Au début des années 1950, Quincy Jones fait un court passage à la prestigieuse Schillinger House of Music (actuel Berklee College of Music) de Boston avant de partir en tournée avec l'orchestre de Lionel Hampton comme trompettiste et arrangeur. Quincy Jones décide rapidement de travailler comme arrangeur indépendant et il va collaborer avec nombre de musiciens, parmi lesquels Clifford Brown, Gigi Gryce, Oscar Pettiford, Caunonball Adderley, Count Basie, Art Farmer, Tommy Dorsey, Sonny Stitt, Paul Quinichette, Gene Krupa et Dinah Washington. En 1956, il effectue une tournée avec le big band de Dizzy Gillespie et enregistre son premier album comme leader, *This is How I Feel about Jazz*. À la fin des années 1950, il travaille à Paris comme arrangeur et producteur pour le label d'Eddie Barclay, tout en continuant à composer. À cet égard, c'est avec *Stockholm Sweetnin'*, *For Lena and Lennie* et *Jessica's Day* qu'il connaît à l'époque ses plus gros succès.

Revenu aux États-Unis en 1961, Quincy Jones devient directeur artistique chez Mercury Records. En 1964, nommé vice-président de cette firme, il est le premier Afro-Américain à occuper des fonctions dirigeantes au sein d'une grande maison de disques américaine. Dans les années 1960, il enregistre avec d'autres jazzmen, arrange les albums de nombreux artistes comme Frank Sinatra, Peggy Lee ou encore Billy Eckstine, et écrit des musiques de films : *The Pawnbroker* de Sidney Lumet (1964, *Le Prêteur sur gages*), *In the Heat of the Night* de Norman Jewison (1967, *Dans la chaleur de la nuit*) et *In Cold Blood* de Richard Brooks (1967, *De sang froid*)... De 1969 à 1981, avec une interruption de quelques mois en 1974 à la suite d'une rupture d'anévrisme, Quincy Jones travaille pour le label A&M. Ses propres goûts musicaux évoluent de plus en plus du jazz à la pop music. Fort de sa réussite en tant que l'un des producteurs les plus célèbres au niveau international, il crée en 1980 sa propre maison de disques, Qwest Records.

La notoriété de Quincy Jones va croissant. En 1982, il produit l'album de Michael Jackson *Thriller*, qui affiche des records de ventes historiques. En 1985, il coordonne la participation d'une pléiade de vedettes à l'enregistrement de *We Are the World* – prestation à vocation caritative. Musicien mais aussi homme d'affaires, il coproduit la même année le film de Spielberg *La Couleur pourpre*. En 1994, Quincy Jones fonde la société QDE, productrice d'émissions télévisées et de films. Il est alors le producteur de la série télévisée *Le Prince de Bel-Air* et le créateur de *Vibe*, magazine américain consacré à la musique afro-américaine.

Quincy Jones peut se targuer d'avoir collaboré avec la fine fleur des représentants de tous les styles et courants de la musique populaire. Il a publié en 2001 ses Mémoires, *Q : The Autobiography of Quincy Jones*.

E.U.

JONES ROBERT (actif de 1597 à 1615)

La vie du luthiste et compositeur anglais Robert Jones, actif de 1597 à 1615, demeure en grande partie inconnue. On sait qu'il reçoit un diplôme de musique (*bachelor of music*) à l'université d'Oxford en 1597 et qu'il obtient en 1610, par lettre patente, avec Philip Rosseter, Philip Kingham et Ralph Reeve, l'autorisation et les fonds permettant de créer à Londres une école de musique pour enfants dénommée Children of the Revells of the Queene. En 1615, la permission leur est accordée de construire dans le quartier de Blackfriars un théâtre où se produiraient ces jeunes musiciens, mais le Conseil privé ordonne la démolition immédiate du bâtiment. Robert Jones demeure avant tout célèbre comme auteur d'un recueil de madrigaux pour trois à huit voix qui a marqué son époque, *The First Set of Madrigals* (1607), parvenu incomplet, de trois anthems à quatre ou cinq voix, ainsi que de cinq recueils d'airs pour voix et luth (1600, 1601, 1605, 1609 et 1610). Robert Jones a participé, sous la houlette de Thomas Morley, au recueil de petits chefs-d'œuvre que constituent les madrigaux des *Triumphs of Oriana* (1601), écrits à la gloire d'Élisabeth I^{re}.

E.U.

JONES THAD (1923-1986)

En 1923, à Pontiac (Michigan), naît Thaddeus Joseph Jones, dans une famille qui donnera au jazz deux autres célébrités, ses frères Hank Jones – le pianiste – et Elvin Jones – le batteur.

Au milieu des années 1930, Thad forme avec eux un combo appelé à une certaine notoriété ; il y tient la partie de trompette. On le remarque au côté de Sonny Stitt avant qu'il ne dirige un orchestre dans l'Oklahoma. De 1950 à 1953, il travaille à Detroit avec le saxophoniste Billy Mitchell. Count Basie l'engage en 1954 : il restera plus de neuf ans au sein de la célèbre phalange, participant à tous ses coups d'éclat. Il la quittera en 1963 pour s'associer avec son frère Hank. En 1964, il collabore au sextette de George Russel et au Concert Jazz Band de Gerry Mulligan. Il forme ensuite un quintette avec Pepper Adams et fonde, en 1966, avec le batteur Mel Lewis, son propre grand orchestre. En 1981, il regagne les rangs de la famille basienne. Musicien recherché par les studios, il réalise de nombreux enregistrements avec Thelonious Monk, George Russel et Charlie Mingus. Il meurt à Copenhague, le 20 août 1986, au Danemark, pays qui l'avait accueilli et où il menait une intense activité professorale.

Expert dans l'usage des sourdines, Thad Jones s'exprime avec le même bonheur au cornet, au bugle et au cor. C'est un improvisateur chaleureux et sensible qui puise le meilleur de son inspiration dans l'esthétique bop. Il propose une très intéressante synthèse entre la tradition classique et les audaces des modernes de son temps. Instrumentiste très complet, il montre une même aisance dans les petites formations et les grands orchestres. L'arrangeur-compositeur est l'un des plus imaginatifs de son époque. S'il perpétue l'univers rythmique d'un Count Basie, il prolonge également l'aventure ellingtonienne par sa recherche d'alliages sonores inédits et son souci d'établir de libres rapports entre solistes et masse orchestrale. Thad Jones ne faisait pas partie de ces vedettes d'estrade que dévore une virtuosité galopante. Il a préféré suivre ces obscurs chemins qui mènent au cœur même de la musique.

Pierre BRETON

JONGEN JOSEPH (1873-1953)

Le Belge Joseph Jongen est le plus important compositeur wallon de sa génération.

Né le 14 décembre 1873, à Liège, Joseph Marie Alphonse Nicolas Jongen fréquente le conservatoire de sa ville natale avant de se perfectionner en Italie, en France, puis en Allemagne. En 1903, il commence à enseigner l'harmonie et le contrepoint à Liège. Réfugié en Angleterre durant la Première Guerre mondiale, il y forme un quatuor avec le violoniste Désiré Defauw, l'altiste Lionel Tertis et le violoncelliste Émile Doehaerd, et lui-même au piano. À partir de 1920, Joseph Jongen enseigne au Conservatoire royal de Bruxelles, qu'il dirigera de 1925 à 1939. Parmi ses œuvres, dont le style s'affranchira peu à peu de l'académisme de la Schola Cantorum, mentionnons le *Concert à cinq*, pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe (1923), le *Concerto pour harpe* (1944), ainsi que des chansons, des quatuors à cordes et des trios avec piano. Joseph Jongen meurt le 12 juillet 1953, à Sart-lez-Spa, près de Liège.

E.U.

JOPLIN JANIS (1943-1970)

Janis Lyn Joplin, née le 19 janvier 1943 à Port Arthur (Texas), connaît une enfance difficile dans une famille de la classe moyenne installée dans le sud-est du Texas. Elle étudie au Lamar State College of Technology, puis entre à l'université du Texas à Austin. En 1963, elle abandonne ses études, préférant chanter du folk et, surtout, du blues dans les clubs texans. Elle s'établit en 1966 à San Francisco, où elle s'adonne à l'alcool et à la drogue, mais où, sur la recommandation de l'impresario hippie Chet Helms, elle intègre le groupe Big Brother and the Holding Company. Elle va s'imposer comme la première chanteuse de blues blanche des années 1960. Trouvant un nouvel élan dans son timbre de voix rocailleux, le groupe de hard rock sort un album sous le label indépendant Mainstream Records. En 1967, le groupe rencontre un vif succès au festival pop de Monterey, grâce à une prestation exceptionnelle sublimée par la remarquable interprétation de Janis Joplin de *Ball and Chain* – standard de rhythm and blues de Willie Mae « Big Mama » Thornton. En 1968, Janis Joplin et son groupe enregistrent avec Columbia leur premier album pour une « major » : *Cheap Thrills* caracole en tête des hit-parades, le single *Piece of My Heart* se hissant à la douzième place des titres les plus vendus. Janis Joplin poursuit sa métamorphose : le vilain petit canard s'efface devant l'icône rock à la farouche détermination et à la sensualité exacerbée.

Janis Joplin se sépare bientôt de Big Brother pour former le Kozmic Blues Band, dont l'album *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama !* se classe à la cinquième place des meilleures ventes en 1969. Après sa participation au festival de Woodstock, le groupe se disperse. Janis Joplin devient héroïnomane. Le 4 octobre 1970, alors qu'elle est fiancée et qu'elle semble reprendre sa vie en mains, elle décède à Hollywood d'une overdose d'héroïne pendant l'enregistrement de *Pearl* avec son nouveau groupe, Full Tilt Boogie Band. Sorti après sa mort, l'album atteint en 1971 le sommet du hit-parade, tout comme le tube *Me and Bobby McGee.* Plusieurs raisons expliquent la place majeure que Janis Joplin occupe dans l'histoire du rock : sa puissance vocale, son talent de chanteuse, sa transgression des conventions, un style musical agressif et débridé. Sa voix rauque, très bluesy – à l'exemple de ses modèles « Big Mama » Thornton, Lead Belly et Bessie Smith – et son attitude suggestive se combinent dans l'expression fascinante d'une sensibilité et d'une émotion largement inattendues de la part d'une chanteuse blanche. Le parcours de Janis Joplin est fidèlement reflété dans le film *The Rose,* de Mark Rydell (1979).

Gillian G. GAAR

E.U.

JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

Compositeur et pianiste noir américain, surnommé le « Roi du ragtime » au tournant du xx^e siècle.

Né en 1867 ou 1868, dans le comté de Bowie, au Texas, Joplin apprend à jouer du piano avec des professeurs près de la maison où il passe son enfance ; à partir du milieu des années 1880, il voyage dans le Midwest et se produit à l'Exposition colombienne de Chicago en 1893. En 1895, il se rend à Sedalia, dans le Missouri, et étudie la musique au George R. Smith College, école réservée aux Noirs, dans l'espoir de faire une carrière de pianiste concertiste et de compositeur de musique classique. Les premières mélodies qu'il publie lui apportent la célébrité et, en 1900, il s'installe à Saint Louis pour travailler plus étroitement avec l'éditeur de musique John Stark.

Sa première partition d'envergure, une suite de ballet qui fait appel aux procédés rythmiques du ragtime, avec ses propres instructions chorégraphiques, date de 1902. Il écrit son premier opéra, *A Guest of Honor* (1903), mais la musique en a été perdue. Joplin s'installe à New York en 1907 et écrit un livre pédagogique, *The School Of Ragtime,* où il donne un aperçu de ses schémas de basse complexes, de ses syncopes sporadiques, de ses *stop-time breaks* (interruption du tempo régulier pour laisser place à l'improvisation en ne marquant que le premier temps) et de ses idées harmoniques, qui seront largement imitées. Le contrat de Joplin avec Stark se termine en 1909 et, bien qu'il ait enregistré des rouleaux mécaniques à la fin de sa vie, l'essentiel de son œuvre est alors concentrée dans *Treemonisha,* un opéra conventionnel en trois actes qui synthétisait ses idées musicales. Il est également l'auteur du livret, qui traite d'un leader noir mythique, et en a réalisé la chorégraphie. *Treemonisha* n'a fait l'objet que d'une seule représentation semi-publique du vivant de Joplin ; obsédé par ce manque de succès, Joplin s'effondre nerveusement en 1911 et entre dans un établissement spécialisé en 1916.

La réputation de compositeur de Joplin repose sur ses rags classiques pour piano, notamment *Maple Leaf Rag* et *The Entertainer,* publiés de 1899 à 1909, et sur son opéra *Treemonisha,* publié à compte d'auteur en 1911. *Treemonisha* a reçu un accueil favorable lorsqu'il a été représenté à Atlanta, en Georgie, par une troupe de Broadway, en 1972. En outre, Joplin et le ragtime ont suscité un regain d'intérêt dans les années 1970 lorsque sa musique a été utilisée dans la musique du film *The Sting* (*L'Arnaque*) qui a remporté un Academy Award.

E.U.

JORDAN ARMIN (1932-2006)

Le chef d'orchestre suisse Armin Jordan était considéré dans son pays comme le successeur d'Ernest Ansermet. Mais, au-delà de cet héritage très lourd, qu'il a assumé à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande, Jordan était l'une des figures les plus aimées et les plus atypiques de la direction d'orchestre de son temps.

Il naît à Lucerne le 9 avril 1932, d'un père alémanique et d'une mère romande, ce qui lui permet d'être élevé dans les deux cultures. Il commence à étudier le piano à l'âge de douze ans puis poursuit des études universitaires à Fribourg (lettres, droit et théologie) tout en travaillant au Conservatoire de cette même ville. Il suit les cours de direction d'orchestre de Hans Haug au Conservatoire de Lausanne et travaille à Genève avec Maroussia Lemarc'hadour, qui lui révèle les secrets de l'accompagnement d'opéra. En 1949, il forme un petit orchestre à Fribourg, l'Orchestre Pro Musica, et est engagé comme répétiteur au Théâtre de Bienne-Soleure. Pendant six ans, il gravit les marches de la hiérarchie, dirige son premier opéra en 1957, et apprend toutes les ficelles du répertoire lyrique avant d'être nommé à l'Opéra de Zurich (1963-1968), où il côtoie Carlos Kleiber, à l'aube de sa carrière également. Il occupe ensuite des fonctions analogues à Saint-Gall (1968-1971) puis est nommé chef permanent (1969) et directeur musical (1973-1989) à l'Opéra de Bâle. Entre 1973 et 1985, il est à la tête de l'Orchestre de chambre de Lausanne, qu'il rénove entièrement et hisse au niveau des meilleures phalanges helvétiques. Puis il est le premier chef suisse depuis Ernest Ansermet à occuper la direction musicale de l'Orchestre de la Suisse romande, à Genève (1985-1997). Là aussi, il mène à bien une politique de renouveau spectaculaire. Entre 1986 et 1993, il est en outre chef invité privilégié de l'Ensemble orchestral de Paris : troisième sauvetage d'orchestre en péril. Il décide alors de ne plus diriger qu'en invité. En France, il est un habitué de l'Opéra national de Paris, de l'Orchestre de Paris et des orchestres de Radio France, avec lesquels il signe des enregistrements qui font date. Car son répertoire et sa curiosité artistique n'ont pas de limites : il exhume des opéras de Lalo (*Le Roi d'Ys*), Chausson (*Le Roi Arthus*), Dukas (*Ariane et Barbe-Bleue*) ou Zemlinsky (*Une tragédie florentine*) ; il est aussi à l'aise dans Mahler et les expressionnistes viennois que dans le répertoire français ; à Lausanne ou avec l'Ensemble orchestral de Paris, il cultive Haydn et Mozart dans l'esprit de la musique de chambre ; il dirige la plupart des opéras de Wagner et crée nombre d'œuvres contemporaines sans a priori de style ou d'école (Jean Françaix, Luciano Berio, Ivo Malec, Norbert Moret, Girolamo Arrigo, Heinz Holliger...). Il dirige la bande sonore du film de Hans-Jürgen Syberberg *Parsifal* (1982), dans lequel il tient le rôle d'Amfortas. Mais ce bon vivant ne cherche pas à se ménager, il aime trop la vie. Terrassé en pleine représentation de *L'Amour des trois oranges*, il meurt à Bâle le 19 septembre 2006.

Les musiciens de tous les orchestres avec lesquels il a travaillé le vénéraient. Ami plutôt que chef, sans jamais tomber dans la démagogie, il savait trouver le langage pour les mettre en valeur et leur permettre de donner le meilleur d'eux-mêmes. Le star system lui faisait horreur, d'où son refus de diriger aux États-Unis, sauf pour les tournées de l'Orchestre de la Suisse romande. Mais il acceptait des invitations d'orchestres ou d'opéras de province. Il savait tirer d'un orchestre des couleurs subtiles, il savait créer un style élégant, il savait éliminer le brillant inutile pour redonner à la musique sa force première. C'est un chef qui aimait surprendre. « Je suis comme Richard Wagner, j'ai une esthétique germanique et une violente attirance pour le Sud. »

Alain PÂRIS

Discographie sélective

E. CHAUSSON, *Le Roi Arthus,* avec Teresa Zylis-Gara, Louis Quilico, Gösta Winbergh, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France
C. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande,* avec Rachel Yakar, Eric Tappy, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo
P. DUKAS, *Ariane et Barbe-Bleue,* avec Katherine Ciesinski, Gabriel Bacquier, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France ; *Symphonie en Ut, La Péri, L'Apprenti sorcier,* Orchestre de la Suisse romande
C. FRANCK, *Les Béatitudes,* avec Louise Lebrun, Jane Berbié, Nathalie Stutzmann, Chœur et Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France
F. POULENC, *La Voix humaine,* avec Felicity Lott, Orchestre de la Suisse Romande
M. RAVEL, les deux concertos pour piano, François-René Duchâble, Orchestre de la Suisse romande
R. SCHUMANN, les quatre symphonies, Orchestre de la Suisse romande ; *Le Paradis et la Péri,* avec Edith Wiens, Sylvia Herman, Anne Gjevang, Robert Gambill, Orchestre de la Suisse romande
R. WAGNER, *Parsifal,* avec Rainer Goldberg, Yvonne Minton, Robert Lloyd, Wolfgang Schöne, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo
A. VON ZEMLINSKY, *Une tragédie florentine,* avec Iris Vermillion, Viktor Lutsiuk, Albert Dohmen, Orchestre philharmonique de Radio France.

JOSHI BHIMSEN (1922-2011)

Virtuose du khayāl et du *bhajan*, le légendaire vocaliste indien Bhimsen Joshi fut l’un des interprètes les plus admirés des *rāgas* classiques hindoustanis de l’Inde du Nord – cadres mélodiques servant de base à des improvisations vocales.

Bhimsen Gururaj Joshi naît le 4 février 1922, dans la petite ville de Ron (district de Gadag, État de Mysore, aujourd’hui État du Karnataka), au sud-ouest de la péninsule indienne. Sa famille appartient à la caste des brahmanes.

C’est avec sa mère – qui mourra alors qu’il est encore enfant –, que Bhimsen Joshi s’initie au genre musical du *bhajan*, hymne dévotionnelle hindi. Sa fascination pour les *adhāns* – appels à la prière – lancés depuis les mosquées se manifeste aussi très tôt. Passant outre l’opposition initiale de son père à ses projets, il quitte le domicile familial à l’âge de onze ans pour se former à la musique hindoustani classique, en particulier, à partir de 1936, auprès de Sawai Gandharva (Rambhau Kundgolkar), maître de la *gharānā* Kirana, école la plus importante du style de chant poétique hindoustani *khayāl*. Bhimsen Joshi va vivre de petits métiers pendant un certain temps avant de percer professionnellement. À Bombay (Mumbai), où il s’établit en 1943, il est engagé comme musicien et chanteur par la radio nationale indienne. Son premier disque, sorti en 1944, inaugure une longue série de succès. Ses improvisations ciselées, sa présence scénique enflammée, sa virtuosité, sa puissance et sa richesse vocales, qui font merveille notamment dans les accélérations exigeantes du *khayāl*, séduisent un très large public, toutes castes et régions indiennes confondues. En 1953, il fonde, en l'honneur de son maître, le Sawai Gandharva Music Festival, devenu un des plus importants festivals de musique classique indienne, et qui se déroule annuellement à Pune, dans l'État de Maharashtra.

En 2008, Bhimsen Joshi reçoit le Bharat Ratna, distinction honorifique civile la plus prestigieuse en Inde. Il meurt le 2 janvier 2011, à Pune.

Melinda C. SHEPHERD

JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)

Introduction

Josquin Des Prés (ou Desprez, ou Jodocus Pratensis, ou Jodocus a Prato, ou simplement Josquin), surnommé le « Prince de la musique » par ses contemporains, est le plus éminent représentant de l’école dite « franco-flamande » à la fin du xv^e siècle. Génie universel, Josquin occupe une position d’équilibre entre Moyen Âge et Renaissance. « Il possède dans leur plénitude, écrit Jacques Chailley, tous les caractères que l’on attribue à l’une et l’autre époque. »

Il appartient, certes, au temps des humanistes, mais il conserve une spiritualité, un sens du sacré, qui le rattache aux conceptions médiévales. Il a marqué de son empreinte profonde tous les genres qu’il a abordés (messes, motets, chansons), contribuant à imposer le style « en imitation continue » qui devait prévaloir durant tout le xvi^e siècle. Seul Roland de Lassus devait atteindre à pareille maîtrise.

• Un clerc itinérant

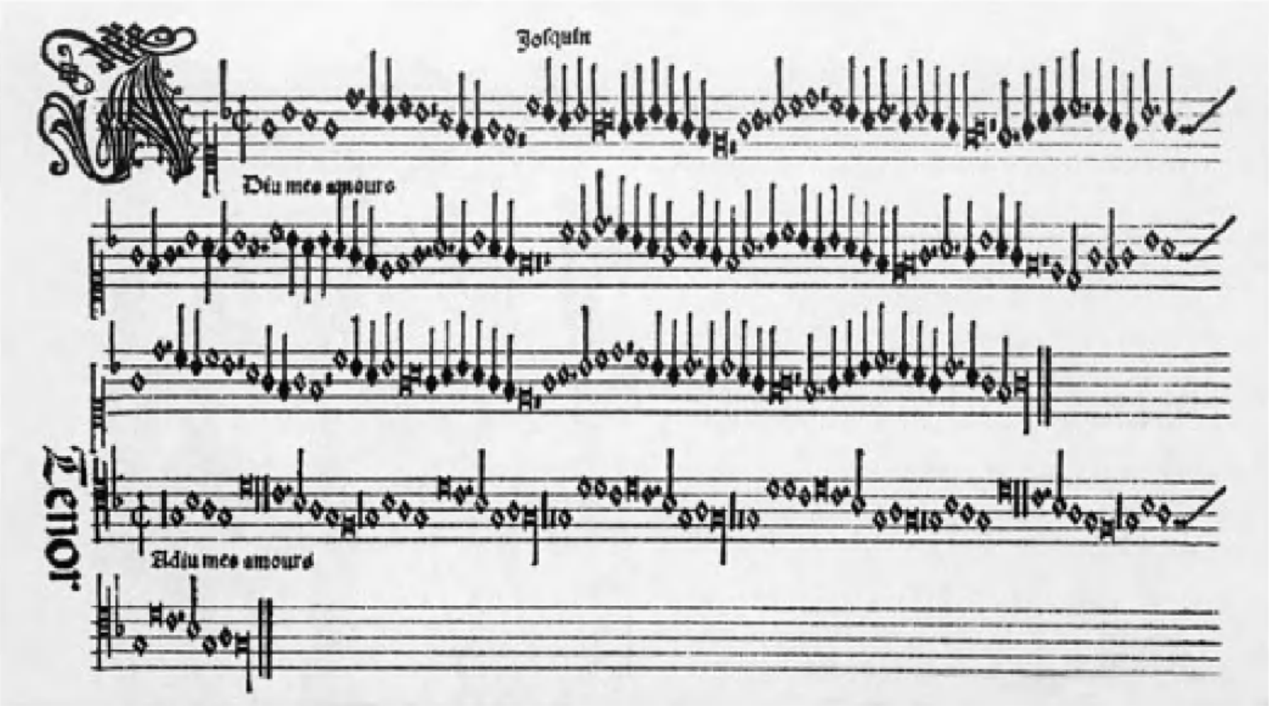
Qu’il soit né dans le Hainaut, ou, comme on le pense, à Beaurevoir, près de Saint-Quentin, il reçut sa première formation à la cathédrale de cette dernière ville où il fut enfant de chœur. Il est difficile d’affirmer que Josquin fut l’élève d’Ockeghem, mais il est permis de penser qu’au moins indirectement il reçut l’enseignement de son illustre prédécesseur. De même eut-il l'occasion d'approcher Guillaume Dufay, lors d'un séjour à Cambrai.

Il serait entré en 1459 à la maîtrise du Dôme de Milan, où il resta treize ans. Le titre de *biscantor*, alors associé à son nom, indique qu'il s'agit d'un chanteur adulte, ce qui confirme l'hypothèse d'une date de naissance antérieure à celle que mentionnent la plupart des dictionnaires.

En 1473 (ou 1474), Josquin sert le duc Galéazzo Maria Sforza ; en 1475, il écrit un *Livre de musique* pour la chapelle de ce prince. Cinq ans plus tard, on le trouve au service du cardinal Ascanio Sforza, frère de Ludovic le More. On le désigne souvent alors sous le pseudonyme « Josquin d'Ascanio ».

De 1486 à 1494, Josquin fut chantre du pape. Une interruption de quelques mois dans le service pontifical permet de penser qu'il est bien le Josquin payé à la cour de Lorraine en 1493. Après de brefs séjours à Florence, à Modène et à Blois, à la cour de France, il est devenu maître de chapelle d'Hercule I^er^ d'Este, duc de Ferrare, à qui il dédie une messe et son célèbre *Miserere*.

Ensuite, s'il est sûr qu'il a travaillé pour Louis XII, on ne peut affirmer avec certitude qu'il ait été maître de chapelle à la cour de France. Outre le témoignage de Glarean, relatant, dans son *Dodecachordon* de 1547, les rapports de Josquin avec la chapelle du roi de France, il reste quatre compositions concernant Louis XII : le motet *Memor esto verbi tui* ; la chanson-fanfare *Vive le roy* ; la chanson *Adieu mes amours*, contenant ces vers, « Vivray-je du vent / Si l'argent du roy ne vient plus souvent ? » ; enfin, la composition intitulée *Ludovici Regis Franciae iocosa cantio*, qui comporte une voix dite « vox regis », présentant irrévérencieusement une seule et même note d’un bout à l’autre de la pièce.



***Adieu mes amours*, Josquin Des Prés.** *Chanson à quatre voix de Josquin Des Prés Adieu mes amours. Partition imprimée à Venise en 1503 chez Ottaviano Petrucci.*

Après la mort du roi, Josquin reçut un canonicat à Saint-Quentin, qu’il ne devait point garder longtemps. On retrouve sa trace aux Pays-Bas. Déjà, la chanson *Plus nulz regrets,* datant de 1507, célébrait l’alliance anglo-néerlandaise. Mais, grâce à la régente Marguerite d’Autriche, il obtient de l’empereur Maximilien I^er^ le prieuré de l’église Notre-Dame de Condé et, en 1520, il remet à Charles Quint, qui résidait alors en Flandre, *Auculnes Chansons nouvelles*. Il mourut à Condé-sur-l’Escaut.

• L’homme et le style

La réputation de Josquin, de son vivant, était supérieure à celle des autres musiciens. Ronsard, dans sa préface au recueil *Mélange de chansons,* publié en 1560 (réédité en 1572), cite parmi les disciples

Copyrighted material

de Josquin : Mouton, Willaert, Richafort, Janequin, Maillard, Claudin (de Sermisy), Moulu, Jaquet, Certon et Arcadelt. Le mot disciple est ambigu. Mais si tous les musiciens cités par Ronsard n'ont pas été directement élèves de Josquin, ils lui sont tous redevables de leur technique.

On cite souvent le mot de Martin Luther : « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin en fait ce qu'il veut. » L'éditeur anversois Tylman Susato l'affirme « en son temps très excellent et superéminent en sçavoir musical ».

L'Italien Cosimo Bartoli écrit en 1567 : « De Josquin, on peut dire qu'il fut, en musique, un monstre de la nature comme le fut en architecture, en peinture, en sculpture, notre Michelangelo Buonarroti. » En 1576, l'édition des *Mélanges* de Roland de Lassus porte un sonnet de J. Megnier dont nous extrayons ce vers : « Josquin aura la palme ayant été premier. »

Du style et de la technique de ses prédécesseurs – Dufay, Busnois, Ockeghem, Obrecht – Josquin a hérité une parfaite connaissance de toutes les subtilités du contrepoint, et même prolonge-t-il, en les modifiant à sa guise, certains principes issus de l'Ars nova du XIV^{e} siècle (l'isorythmie, par exemple). Mais lors même qu'il recourt aux artifices d'écriture les plus complexes (augmentations, diminutions, récurrences, canons à l'écrevisse), il le fait avec une telle aisance qu'on oublie la technique : la polyphonie est aérée, lumineuse, élégante, et donne une singulière impression d'équilibre et de facilité.

Une autre originalité de Josquin est son art de faire valoir le sens figuratif ou affectif d'un mot dans le texte. Prend-il un texte aussi ingrat à mettre en musique que le récit évangélique de la généalogie du Christ (*Liber generationis Jesu Christi*) il le vivifie par ses raffinements d'écriture ou la façon dont il jongle avec les syllabes des noms propres (tel Zorobabel). Mais ce n'est pas seulement un jeu ; souvent, il perpétue ou renforce une sorte de tradition du symbolisme sonore dont le musicologue F. Feldmann a étudié les divers aspects, distinguant notamment la *catabasis*, les *redictae* et les *faux-bourdons*. La *catabasis* peut figurer musicalement une descente, un instant de recueillement (s'accompagnant d'une inclination de tête de l'officiant durant la messe), voire s'associer à l'idée de la mort. Les *redictae* sont des notes isolées ou des formules mélodiques de trois notes qui se répètent avec plus ou moins d'insistance. Le théoricien du XV^e^ siècle, Johannes Tinctoris, y voyait une *imitatio tubarum et campanarum*. Mais la signification des *redictae* n'était pas limitée à l'imitation des trompettes ou des cloches. Quant aux *faux-bourdons* (écriture à trois voix en accords de sixtes parallèles), ils sont généralement associés au symbolisme du nombre 3 (le mystère de la Sainte-Trinité par exemple).

• L'éventail d'une œuvre

Josquin a écrit une vingtaine de messes, plus de cent motets, et environ soixante-dix chansons et pièces profanes.

Une grande partie de cette production a été publiée au XVI^e^ siècle, d'abord par le premier éditeur de l'histoire, le Vénitien Ottaviano dei Petrucci, qui réserva une place d'honneur à Josquin dans son *Harmonice musices Odhecaton A*, ses *Canti B* et *C* (datant respectivement de 1501, 1502 et 1503) et publia trois livres de ses messes (1502, 1505, 1514). D'autres messes parurent à Nuremberg en 1539 chez John Otto. À partir de 1540, un regain d'intérêt pour l'œuvre de Josquin est sensible chez les éditeurs Kreisten à Augsbourg, Susato à Anvers, Du Chemin, Le Roy et Ballard à Paris.

D’autre part, il existe de nombreuses copies manuscrites des œuvres de Josquin, dispersées dans les plus riches bibliothèques du monde : Berlin, Bruxelles, Florence, Londres, Paris, Rome, Vienne, Washington.

• Les messes

La plupart des messes sont construites sur un *cantus firmus* profane ou sacré, mais il en est d’autres dont Josquin a forgé lui-même le thème en se proposant de résoudre des problèmes de contrepoint plus ou moins ardus. Josquin a assoupli l’usage du *cantus firmus* en tendant de plus en plus vers le style en « imitation continue », c’est-à-dire vers une répartition désormais plus équilibrée entre les diverses voix. À noter aussi une aération de la polyphonie par l’opposition de groupes de voix, le plus souvent soprano et ténor d’une part, dialoguant avec alto et basse de l’autre. Parmi les messes sur *cantus firmus profane,* nous citerons : la *Missa « L’Homme armé » super voces musicales* (la chanson de *L’Homme armé,* très populaire au XV^e siècle, a servi de thème à une vingtaine de messes depuis Guillaume Dufay, au XV^e, jusqu’à Carissimi, au XVII^e ; en utilisant cette mélodie, Josquin l’a changée plusieurs fois de mode, et c’est l’application aux six gammes ecclésiastiques différentes qu’indique le titre *super voces musicales*) ; la *Missa « L’Homme armé » sexti toni* (même thème, ici traité avec plus d’ampleur ; les voix parcourent toute l’étendue de leur tessiture, mais si le style est plus vocal, la construction est moins savante que dans la messe précédente) ; la *Missa Fortuna desperata* sur une chanson anonyme (Josquin joue avec le thème qu’il présente de diverses façons : augmentation, diminution, retournement) ; la *Missa « L’Amy Baudichon madame »* (il s’agit ici d’une chanson populaire dont le thème peut paraître lourd, mais comme l’écrit André Pirro, « il était séduisant d'environner ce maître engourdi de figures vives et claires » ; œuvre gaie évoluant dans le mode majeur) ; la *Missa « Une musque de Buschaia »*, sur une chanson basque, colportée probablement par les pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle. La *Missa Didadi super « N'aray-je »* (titre étrange dont voici l'explication : le thème est emprunté à une chanson, *N'aray-je jamais plus*, d'un musicien de la cour de Bourgogne, Robert Morton ; la valeur des notes de ce thème est déterminée relativement aux autres voix par les points que marquent les dés représentés sur le texte musical – Josquin sacrifie ici aux séductions de l'exercice d'arithmétique). Citons encore la *Missa « Faysans regrets »*, qui mêle un thème profane à une cantilène liturgique, et les deux messes composées sur des chansons d'Ockeghem, *Malheur me bat* et *D'ung aultre amer*.

Parmi les messes sur *cantus* liturgique, mentionnons les messes *Mater patris* et *Ave maris stella*, d'une facture assez simple, et qui peuvent passer pour des œuvres de jeunesse. Plus élaborée est la *Missa De beata Virgine* construite, non sur un seul thème, mais sur plusieurs cantilènes rituelles dédiées à la Vierge Marie. Ces thèmes circulent d'une voix à l'autre. André Pirro parle à ce propos de « conversation sacrée » entre les chanteurs qui semblent échanger des bénédictions. Le kyrie et le gloria sont à quatre voix, mais, à partir du credo, une cinquième voix paraît, qui imite constamment l'une des autres. Signalons en passant la *Missa Gaudeamus* sur un introït grégorien, avant d'arriver au chef-d'œuvre qu'est la messe *Pange lingua*, publiée à Nuremberg en 1539. Josquin y atteint aux sommets de son art : sans perdre de vue les thèmes générateurs, il les traite avec une grande liberté, sait en varier la présentation sans qu'un instant sa technique se fasse trop sentir et sans qu'elle nuise à l'impression générale d'intense ferveur qui se dégage de cette œuvre souveraine.

Il reste quatre messes sans thème préexistant, si ce n'est ceux que Josquin lui-même a forgés : deux messes où le calculateur transparaît sous le musicien, les messes *Ad fugam* et *Sine nomine*, et deux messes dont le thème est issu d'un jeu de « solmisation », la *Missa la sol fa ré mi* (traduction cocasse des mots italiens *lascia fare a mi*) et la *Missa Hercules dux Ferrarie* dont le *cantus* est formé des voyelles du nom du dédicataire, ré, ut, ré, ut, ré, fa, mi, ré.

Cette dernière, l'une des plus justement célèbres de Josquin, est l'une des plus achevées. Le « ténor » choisi est rigide, mais Josquin joue précisément de cette rigidité pour construire un monument d'architecture, minutieusement agencé. Le miracle est que la beauté sensible y trouve son compte et se marie heureusement à la rigueur mathématique.

• Les motets

Partant de l'agencement polyphonique de thèmes issus du plain-chant et de l'écriture à quatre voix, Josquin a peu à peu élargi le cadre du motet, donnant plus de liberté et d'indépendance au jeu des imitations, et enrichissant l'édifice sonore de voix supplémentaires, allant jusqu'aux huit voix du *Lugebat David*.

Parmi les motets sur le texte des psaumes, citons notamment : *Cantate Domino canticum novum* (Ps., XCV), *Miserere* (Ps., L), *De profundis* (Ps., CXXIX). Le plus beau et le plus développé est le *Miserere* à cinq voix, composé à la cour de Ferrare, construit sur un procédé déjà utilisé par Busnois dans son motet *In hydraulis* (*pes ascendans* et *pes descendans*, c'est-à-dire une gamme montante et descendante servant de support à l'édifice polyphonique).

Des motets évangéliques illustrent des textes des Évangiles ; par exemple *In principio erat Verbum* (Évangile de saint Jean), *Liber generationis Jesu Christi, In illo tempore stetit Jesus*... Les motets dédiés à la Vierge sont les plus nombreux : *Ave Maria, Salve Regina, O Virgo prudentissima, Virgo Dei genitrix, Benedicta es coelorum Regina, Stabat mater dolorosa* (construit sur le thème d'une chanson profane, « comme femme desconfortée », dont le sujet s'apparente à celui de la « mater dolorosa »).

Plus ou moins anecdotiques, sur des sujets bibliques, notons les motets consacrés au roi David : *Planxit autem David*, à quatre voix, et le monumental *Lugebat David* à huit voix, chef-d'œuvre de construction et d'expression. Enfin, mentionnons des motets de style archaïque où se retrouve, transformée, renouvelée, la vieille technique de l'isorythmie. Le plus représentatif est *Huc me sydereo descendere jussit Olympo* à six voix.

• Les chansons

Il convient de distinguer les chansons à trois voix – probablement les plus anciennes – typiques du xv^e^ siècle, des chansons à quatre, cinq et six voix dont la structure s'apparente à celle du motet.

L'accompagnement instrumental n'est point exclu, quoique aucune indication ne le précise, mais, dans les chansons de la maturité, le style *a cappella* prévaut. Dans les chansons à plus de quatre voix, beaucoup sont en forme de canon. Par exemple, la chanson *Baisies moy*, à six voix, présente trois canons différents : en fait, il s'agit de la superposition de deux groupes de trois voix, chacune des voix du premier groupe trouvant son imitation canonique dans le second groupe. Il faut remarquer que toutes ces chansons sont savantes, même celles dont la mélodie ou le texte ont une allure populaire (*Petite camusette, Allégez moy*).

Quant aux textes, ils restent soumis aux conventions de la poésie amoureuse du xv^e^ siècle.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

JOSQUIN DES PRÉS, *Werken*, éd. crit. A. Smijers, Alsbach, Amsterdam, 1925-1957 ; éd. crit. A. Smijers et M. Antonowycz, *ibid.*, dep. 1957.

Études

G. BIRKNER, « Josquin et ses contemporains », in *Histoire de la musique*, t. I, *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 1993

F. BLUME, *Josquin des Prés*, Wolfenbuttel, 1929

J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 3e éd. 1984

A. P. COCLICO, *Compendium musices*, Nuremberg, 1552, rééd. fac-similé in M. Bukofzer dir., *Documenta musicologica IX*, Bärenreiter, Kassel, 1954

R. EITNER dir., *Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*, vol. VI : *Josquin Depres*, 1873, rééd. Broude Brothers, New York, 1967

B. GAGNEPAIN, *La Musique française du Moyen Âge et de la Renaissance*, P.U.F., 1993

B. MEIER, « The Musica reservata of A. P. Coclico and its relationship to Josquin », in *Musica disciplina*, t. X, 1956

H. K. METZGER & R. RIEHM, *Josquin des Prés*, Text und Kritik, Munich, 1982

H. OSTHOFF, *Josquin des Prés*, Tutzing, 1962-1965

J.-P. OUVRARD, *Josquin Desprez et ses contemporains*, Actes sud, Arles, 1986

A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle*, Laurens, Paris, 1940

C. SARTORI, « Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano », in *Annales musicologiques*, t. IV, 1956.

JOUY JULES (1855-1897)

L’œuvre de Jules Jouy, chansonnier prolixe, se situe à la confluence de trois genres : la chanson montmartroise, la chanson politique et la chanson de café-concert ; c’est le café-concert qui a lancé Jouy, grâce au succès d’une chanson confiée à Paulus (*Derrière l’omnibus*), pour qui il écrivit aussi des livrets de revues.

Parmi les chansonniers montmartrois de la grande époque, il fut certainement l’un des plus sensibles aux préoccupations du monde du travail. Ainsi, la *Chanson de la grève* (sur l’air de *C’est ta poire*, 1888) fut reprise et adoptée par les manifestants du 1er Mai, par les ouvriers de Fourmies en 1891. Mais, à la différence des productions militantes de Pottier, Dupont ou Clément, dont elle ne possède plus le souffle, l’œuvre de Jules Jouy, tant par la facture des textes que par la manière de traiter les sujets, marque la transition vers la chanson-commentaire, rosse ou amusée, qui dégénérera plus tard dans le genre dit « montmartrois ».

Après avoir exercé ses talents au *Chat-Noir* (1881), le cabaret de Rodolphe Salis, Jouy fournit pour le *Cri du Peuple* de Jules Vallès une « chanson au jour le jour », le plus souvent écrite à la diable, sur un sujet d’actualité (*Le Temps des crises*, sur l’air du *Temps des cerises* en est un bon exemple). Lorsque le journal s’oriente dans le sens du soutien à Boulanger, il le quitte et brocarde avec férocité le général, qu’il appelle l’« infâme à barbe », et son entourage (*La Carmagnole des corbeaux*). Jouy se produisit encore au Concert des décadents et lança, avec les dissidents du *Chat-Noir*, le cabaret du *Chien-Noir*. Il termina ses jours dans un asile.

Le meilleur de son œuvre, pourtant, ne se trouve pas dans ses textes d'actualité, mais dans des chansons dont certaines ont atteint la notoriété grâce à leurs interprètes, telles que *La Soularde*, confiée à Yvette Guilbert, *La Veuve*, chef-d'œuvre d'humour noir repris plus tard par Damia, *Le Tombeau des fusillés*, hommage rendu à la mémoire des communards.

Jean-Claude KLEIN

JOY GENEVIÈVE (1919-2009)

La pianiste française Geneviève Joy naît le 4 octobre 1919 à Bernaville (Somme), d'une mère française et d'un père irlandais, dont elle gardera le patronyme. Entrée au Conservatoire de Paris à douze ans, elle y étudie le piano avec Yves Nat et Lucette Descaves, l'harmonie avec Jean Gallon, le contrepoint et la fugue avec Noël Gallon, la musique de chambre avec Pierre Pasquier, l'accompagnement avec César Abel Estyle. Elle y obtient un premier prix de piano en 1941, puis des premiers prix d'harmonie et d'accompagnement ; en 1950, elle y sera nommée professeur de déchiffrage et, en 1966, y succédera à Jacques Février comme professeur de musique de chambre, poste qu'elle occupera jusqu'en 1986. Cette musicienne accomplie est, de 1944 à 1947, chef de chant de l'Orchestre national de France. En 1945, elle constitue avec Jacqueline Robin (ultérieurement, Jacqueline Robin-Bonneau) un duo à deux pianos qui va se faire le champion de la musique française ; l'année suivante, elle épouse le compositeur Henri Dutilleux. En 1952, elle forme le Trio de France avec la violoniste Jeanne Gautier et le violoncelliste André Lévy. De 1962 à 1966, elle est professeur de musique de chambre à l'École normale de musique de Paris. Elle se consacre principalement à la musique de son temps : elle a créé les concertos pour piano de Jean Rivier, Marius Constant, Henry Barraud, Alan Rawsthorne, la *Sonate pour piano* de Dutilleux, des pièces de Jehan Alain, Louis Saguer, Pierre-Petit... En 1970, à l'occasion des 25 ans du duo Geneviève Joy-Jacqueline Robin, dix compositeurs écrivent des pièces pour elle : Georges Auric, Daniel-Lesur, Marcel Mihalovici, Alain Louvier, Pierre-Petit, Maurice Ohana, Marius Constant, Darius Milhaud, André

Jolivet et, bien entendu, Henri Dutilleux, avec *Figures de résonances*. Sa discographie est riche en enregistrements de référence : la *Sonate* de Dutilleux (1958), la *Sonatine monodique* de Maurice Ohana (1958), le *Concerto pour deux pianos* de Milhaud (avec Ina Marika, et le compositeur à la tête de l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, 1963) et, avec Jacqueline Robin-Bonneau, de nombreuses pièces pour deux pianos de Chabrier, Bizet, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc, Françaix et Milhaud. Elle a également enregistré avec la violoniste Michèle Auclair une intégrale des pièces pour violon et piano de Schubert (1963). Geneviève Joy meurt le 27 novembre 2009, à Paris.

E.U.

JOY DIVISION

Groupe de rock britannique dont les principaux membres sont lan Curtis (chanteur, né le 15 juillet 1956 à Macclesfield – une ville située à une vingtaine de kilomètres de Manchester – et mort le 18 mai 1980 à Macclesfield), Bernard Albrecht (chanteur et guitare électrique, de son véritable nom Bernard Dicken, né le 4 janvier 1956 à Salford), Peter Hook (bassiste, né le 13 février 1956 à Manchester), Steven Morris (batteur, né le 28 octobre 1957 à Macclesfield) et Gillian Gilbert (claviers, né le 27 janvier 1961 à Manchester).

Inspirés par un concert des Sex Pistols auquel ils assistent à Manchester au cours de l'été de 1976, Bernard Albrecht, Peter Hook et Ian Curtis forment au printemps de 1977 un groupe de musique punk qu'ils nomment Warsaw, d'après la chanson de David Bowie *Warszawa*. Au début de l'année 1978, accompagnés d'un nouveau batteur, Steven Morris, ils prennent le nom de Joy Division (un terme d'argot qui désignait les prisonnières des camps de concentration que les nazis obligeaient à se prostituer). Le groupe transforme en l'épurant la musique punk des années 1970, et aboutissent à une extériorisation de leurs tourments, ouvrant ainsi la voie à la période post-punk. On trouve déjà dans la musique du groupe ce qui deviendra sa « signature » : mélodie fortement marquée à la basse, rythme et structure donnés par la guitare et la batterie, paroles complexes empreintes de références littéraires, et prestations scéniques évoquant l'au-delà (l'hyperactivité désordonnée de Curtis n'est parfois rien moins que la manifestation de crises d'épilepsie survenant alors qu'il est sur scène). Le premier album du groupe, *Unknown Pleasures* (1979), sort sous le label Factory. Son ambiance visionnaire et son rythme effréné donnent le ton de la plupart des albums que le groupe produira par la suite. Il montre qu'il existe une place dans le monde de la musique pour les groupes et les labels indépendants nés de la mouvance punk et les concerts de Joy Division commencent à attirer les foules au Royaume-Uni. Repris plus tard par la reine du disco, Grace Jones, le titre *She's Lost Control* issu de ce premier album devient le tube le plus emblématique du style de Joy Division.

Travaillant à un rythme étourdissant, le groupe commence à utiliser les boîtes à rythmes et les synthétiseurs en même temps qu'il évolue d'un son rock vers un son électronique modéré d'inspiration européenne, sous l'influence du groupe allemand Kraftwerk et du producteur Giorgio Moroder. En concert, Curtis donne le maximum : ses interprétations de titres tels que *Dead Souls* ou *Atrocity Exhibition* semblent donner vie à des visions de cauchemar. Outre l'intensité qu'il déploie en concert, une vie privée chaotique et l'aggravation de ses crises d'épilepsie ont finalement raison de Curtis : en 1980, à la veille de la première tournée de Joy Division aux États-Unis, il se suicide au domicile de son ex-épouse. Mais après la tragédie vient le succès : le titre *Love Will Tear Us Apart* devient l'un des dix singles les plus vendus au Royaume-Uni, tandis que *Closer*, le deuxième album du groupe, fait partie des vingt meilleures ventes du pays.

Après la disparition de Curtis, les trois autres membres du groupe – qui ont été rejoints par Gillian Gilbert aux claviers – poursuivent leur carrière sous le nom de New Order, Bernard Albrecht, qui a adopté le nom de Bernard Sumner, reprenant le rôle de chanteur. Ils innovent avec succès en faisant fusiouner rock et musique afro-américaine. Avec des titres tels que *Everything's*

Gone Green (1981) et le tube *Blue Monday* (1983), New Order évolue en explorant plus profondément la dance music. Le titre *Fine Time* (1989) comporte des éléments de musique électronique issus de la déferlante acid house, et *World in Motion*, hymne officiel de la Coupe du monde de football de 1990, devient leur premier titre classé en tête des ventes au Royaume-Uni. Sorti en 1993, *Regret*, est le dernier titre notable de New Order.

Jon SAVAGE

E.U.

JURINAC SENA (1921-2011)

Le talent vocal peut-être le plus spontané, le plus neuf que l'après-guerre ait connu s'est paradoxalement développé, couvé, à l'abri de l'institution que l'après-guerre allait désastreusement périmer : l'Ensemble. Et l'Ensemble auquel Sena Jurinac (Srebrenka Jurinac, née le 24 octobre 1921 à Travnik, en Yougoslavie, aujourd'hui Bosnie-Herzégovine), appartint tout au long de sa longue carrière fut et demeure l'Opéra de Vienne. Elle y a chanté plus de mille deux cents fois, établissant un record des Temps modernes. Karl Böhm l'y a appelée pour interpréter Mimì de *La Bohème* de Puccini en 1943, alors qu'elle effectuait ses débuts à Zagreb. Elle fut ensuite le Cherubino des *Noces de Figaro* par lesquelles Josef Krips tenait, dès le 1er mai 1945, à témoigner que, si l'Opéra était détruit par les bombes, Vienne continuerait de vivre en musique et en Mozart. Jurinac a chanté à Vienne tout le répertoire imaginable, y compris Offenbach et Johann Strauss. Mais d'emblée, à Milan comme à Salzbourg, avec Karl Böhm comme avec Herbert von Karajan, elle s'affirmait comme une mozartienne d'exception. Fritz Busch l'appela très tôt à Glyndebourne, dont elle illumina l'Ensemble dix saisons de suite, participant à la résurrection d'*Idomeneo*, et y chantant ses seules Fiordiligi de *Così fan tutte*. Cherubino et Octavian du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss furent les grands rôles travestis de Jurinac jeune. Le temps venu, elle les remplaça par la Comtesse des *Noces* et la Maréchale du *Chevalier*. Elle demeura fidèle à l'Europe, seule chanteuse de son rang et de son renom qui n'ait pas paru à l'affiche du Metropolitan Opera de New York. De même, elle refusa l'invitation de Wieland Wagner, trop baroque et remuante de nature, disait-elle avec humour, pour accepter les immobilités hiératiques de son *Tannhäuser* gothique. Non que Jurinac ait craint ou fui l'aventure. Tout au contraire. Elle n'hésita même jamais à aller au-delà de son réel format vocal, quand un personnage l'attirait. Klemperer l'invita dès 1961 à être sa Leonore dans *Fidelio* de Beethoven, à Londres, à Zurich et à Florence. Elle reprendra le rôle en 1969, dans une mise en scène de Giorgio Strehler. Aucune chanteuse de cette époque n'a été aussi proche d'un public que Jurinac le fut de celui de Vienne. Son nom signifiait à la fois perfection instrumentale et justesse juvénile du jeu. Choisissant Glyndebourne, elle laissait par là même Salzbourg et ses rôles mozartiens à Irmgard Seefried ou à Elisabeth Schwarzkopf. On l'y voit pourtant, inoubliable Élisabeth de Valois, dans *Don Carlo* de Verdi, et Marina, dans *Boris Godounov* de Moussorgski, sous la direction de Karajan. Le récital et le concert requirent beaucoup moins une artiste essentiellement scénique. Pour cette même raison, jamais le studio ne l'utilisa au mieux de ses moyens, à l'exception d'un Cherubino pour Karajan et d'un Chevalier pour Erich Kleiber. Du moins son Chevalier scénique survit-il dans le film tourné à Salzbourg en 1960, à l'occasion de l'inauguration du nouveau Palais des festivals. Par ailleurs, sa Marie dans le *Wozzeck* d'Alban Berg, tourné par Rolf Liebermann à Hambourg en 1970, immortalise une des incarnations lyriques les plus géniales de notre temps.

Sena Jurinac fait ses adieux à la scène dans la Maréchale, à l'Opéra de Vienne, en novembre 1982. Elle meurt à Hainhofen, près d'Augsbourg, le 22 novembre 2011.

André TUBEUF

KABALEVSKI DIMITRI BORISSOVITCH (1904-1987)

Dernier survivant de la première génération de compositeurs soviétiques, Kabalevski fut longtemps, avec Chostakovitch et Khatchatourian, l'un des créateurs les plus en vue de l'U.R.S.S.

Né dans une famille modeste, Dimitri Borissovitch Kabalevski voit le jour à Saint-Pétersbourg le 30 décembre 1904. Sa famille se fixe en 1918 à Moscou, où il fait ses études secondaires avant de suivre des cours de peinture et de dessin. En 1922, il entre à l'institut Engels de sciences économiques et sociales. Pendant la même période (1919-1925), il étudie la musique à l'école de musique Scriabine. Il entre au Conservatoire de Moscou en 1925. Dès la fin des années 1920, il compose ses premières œuvres. Il est nommé, en 1932, professeur assistant de composition au Conservatoire de Moscou. Il sera titularisé en 1939. Rapidement, Kabalevski s'impose comme une figure dominante de la vie musicale soviétique : secrétaire de l'Union des compositeurs de l'U.R.S.S., il adhère au Parti communiste en 1940 et devient l'un des principaux rédacteurs de la revue *Sovietskaïa Musika* dans les années 1940. C'est dans les colonnes de cette revue que sont définis les grands axes de la politique officielle de création. Il joue également un rôle essentiel dans le domaine pédagogique, auquel il consacre une part importante de sa production — la meilleure à plus d'un point de vue — et se voit nommer président du Conseil scientifique d'esthétique pédagogique à l'Académie des sciences pédagogiques de l'U.R.S.S. en 1969, et président de l'International

Society of Musical Education en 1972. Il meurt à Moscou le 17 février 1987.

L’œuvre de Kabalevski se situe à mi-chemin de la tendance prônée par l’Association russe des musiciens prolétariens et de celle de l’Association pour la musique contemporaine : il opte pour une musique facile et vivante, qui trouve sa place naturelle dans les formes traditionnelles. Sa fraîcheur d’inspiration, un certain charme séducteur ne sont pas sans évoquer Francis Poulenc ou Jean Françaix. Il trouve dans le concerto un moule qui lui permet de suivre les directives des décrets de 1948 : quatre concertos pour piano (1929, 1935, 1952 et 1975 ; le troisième, le plus joué, a été créé en 1953 par Vladimir Ashkenazy), un concerto pour violon (écrit pour David Oïstrakh, 1948) et deux concertos pour violoncelle (1948-1949 et 1964). Dans ce domaine, il s’impose par un lyrisme et un sens des couleurs discrets, qui contrastent avec la palette habituelle des compositeurs soviétiques (notamment Chostakovitch et Khatchatourian). En revanche, les formes plus développées dans lesquelles il veut transmettre un message en profondeur manquent de puissance : ses quatre symphonies (1932, 1933, 1934 et 1956, la troisième reprise en 1957 sous le titre de *Requiem en mémoire de Lénine*) semblent s’étirer en longueur, et toutes les œuvres d’inspiration patriotique qu’il compose pendant les années 1940 n’ont pas survécu aux circonstances de leur création. Dans le domaine lyrique, il a écrit cinq opéras, dont seul le premier s’est véritablement imposé : *Le Maître de Clamecy* (1937), d’après Romain Rolland, remanié en 1953, en 1969 et en 1972 sous le titre de *Colas Breugnon.* Il est également l’auteur d’une opérette, *Le printemps chante* (1957), et de nombreuses musiques de scène : la partition des *Comédiens* (pour la pièce d’Ostrovski, 1933), l’une des ses œuvres les plus pétillantes, a beaucoup joué en faveur de sa notoriété grâce à la suite d’orchestre qu’il en a tirée en 1940.

Mais le véritable visage de Kabalevski se trouve dans les petites formes, dans les œuvres pour piano à vocation pédagogique : *De la vie d'un pionnier* (1934), *Trente Pièces enfantines* (1937-1938), *Vingt-Quatre Préludes* (1943), des sonatines, *Vingt-Quatre Morceaux faciles* (1944). On trouve la même veine d'inspiration dans ses mélodies, notamment les *Quatre Chansons pour rire* (1945). Mais, à partir de la fin des années 1940, il semble que Kabalevski ait laissé sa verve se tarir pour respecter les directives officielles du réalisme socialiste auxquelles ses fonctions officielles l'obligeaient à se soumettre. Son langage deviendra de plus en plus conservateur au fil des années, et il perdra cette originalité qui en faisait le plus spontané des musiciens russes et soviétiques.

Alain PÂRIS

KABELÁČ MILOSLAV (1908-1979)

Le compositeur et chef d'orchestre tchèque Miloslav Kabeláč naît à Prague le 1er août 1908. Au conservatoire de sa ville natale, il étudie la composition avec Karel Boleslav Jirák et la direction d'orchestre avec Pavel Dědecěk (1928-1931), puis le piano (1931-1934), avec Vilém Kurtz, un des maîtres de Rudolf Firkušný. Il débute dans la vie active en 1932, comme régisseur musical et chef d'orchestre à la Radio tchèque de Prague, postes qu'il occupera jusqu'en 1941, puis de 1945 à 1954. Il est professeur de composition au Conservatoire de Prague de 1958 à 1962.

Le catalogue de Kabeláč comporte une soixantaine d'ouvrages, dont huit symphonies, composées entre 1941 et 1970, qui en font l'un des grands symphonistes du xxe siècle. Chacune de ces symphonies emploie une formation différente tout en abordant des problèmes d'ordre expressif ou structurel toujours renouvelés. La *Première Symphonie*, op. 11 (1941-1942), pour cordes et instruments à percussions, est déjà remarquable par son univers sonore accordant aux percussions une place des plus insolites pour l'époque. Et les snivantes ne lui cèdent en rien, en particulier la *Troisième Symphonie*, op. 33 (1948-1957), pour orgue, cuivres et timbales, et la *Huitième Symphonie*, dite « *Antiphonies* », op. 54 (1970), pour soprano, chœur mixte, percussions et orgue.

Kabeláč est un grand rythmicien doublé d'un remarquable coloriste, ses alliages de timbres dénotant une recherche qui n'a d'égale que leur originalité. À ces qualités, il faut ajouter un sens épique de la fresque, bien rare chez ses contemporains, allié à une inspiration dramatique puissante, et un souffle ample, souvent pathétique, dont la grandeur préfère l'austérité aux débauches sonores luxuriantes. De fait, Kabeláč travaille son matériau en brefs motifs typés donnant lieu à des développements impressionnants dans leur gradation.

Si ses deux *Fantaisies* pour orgue (1957-1958) sont encore tonales, s'inscrivant dans la tradition postromantique d'un Liszt ou d'un Reger, les *Quatre Préludes* pour orgue (1963) témoignent d'une écriture des plus modernes par leur emploi de clusters et d'agrégats harmoniques qui rappellent la manière d'un Ligeti. L'œuvre qui va faire connaître Kabeláč en Europe occidentale est *Huit Inventions* pour percussions, op. 45 (1962-1963), dédiée aux Percussions de Strasbourg, qui la créent le 2 avril 1965 sous forme d'un ballet. On trouve dans cette page la principale caractéristique de ce compositeur – qui fut l'un des rares à s'approprier presque toutes les techniques de l'avant-garde sans que celles-ci ne se délitent en un simple catalogue d'effets –, à savoir la synthèse entre des racines éloignées (le chant grégorien, Giovanni Gabrieli, Bach) et des influences modernes, au premier rang desquelles l'infrachromatisme d'un Alois Hába et le sérialisme d'un Schönberg, tout particulièrement de celui des *Variations pour orchestre*, op. 31. Kabeláč fait ainsi feu de tout bois, mélangeant aléatoire et structuralisme dodécaphonique, contrepoint libre et contrepoint canonique, tension modale et tension sérielle, créant sans complexe un continuum sonore auquel il superpose des ostinatos post-stravinskiens, usant de hauteurs déterminées ou de hauteurs relatives (n'hésitant jamais à faire se côtoyer les deux). Rien d'étonnant à ce que l'on retrouve chez lui une écriture strictement notée en même temps qu'un langage « libre » quant à son déploiement temporel.

Citons encore, parmi ses chefs-d'œuvre, *Hamlet-Improvisation*, pour grand orchestre, op. 46 (1962-1963), *Reflets*, op. 49, cycle de neuf miniatures pour orchestre de chambre (1963-1964), *Eufemias Mysterion*, op. 50 (1964-1965), pour soprano et vingt-quatre instrumentistes.

Qu'il sérialise les durées et les intervalles (son op. 50), qu'il applique des procédés sériels à des échelles modales ou à des échelles librement inventées, qu'il fasse appel à l'aléatoire, à la musique extra-européenne (son op. 49), qu'il organise son macrocosme formel à partir de techniques contrapuntiques appliquées à son microcosme (son op. 46), Kabeláč reste toujours cohérent, préservé par un tempérament dont la boulimie et la curiosité insatiables (à l'instar de celui de Bernd Alois Zimmermann) ne parviennent jamais à l'égarer. Bien au contraire, c'est peut-être grâce à cette frénésie de dialogue avec la pensée de son temps que son invention a pu bâtir cet univers dont l'homogénéité ne fait point place à l'anecdotique.

À partir de 1963, Kabeláč s'intéresse à la musique électroacoustique (*E fontibus Bohemicis*, 1965-1972), mais, de 1968 à sa mort, à Prague, le 17 septembre 1979, ce créateur hors norme disparaît de la scène publique et son œuvre ne parvient plus à franchir la barrière de silence établie autour d'elle par le régime politique de son pays.

Alain FÉRON

KAGAN OLEG (1946-1990)

Introduction

David Oïstrakh considérait Oleg Kagan comme l’un de ses plus fidèles disciples. Avec Viktor Pikaisen et Gidon Kremer, il était l’un des représentants les plus authentiques de la branche d’Odessa de l’école russe de violon. Cette pépinière d’instrumentistes à cordes se range essentiellement sous deux bannières issues respectivement de Saint-Pétersbourg (dont une partie émigrera aux États-Unis avec Jascha Heifetz, Nathan Milstein et Isaac Stern) et d’Odessa. En s’attachant à former plutôt de réelles personnalités musicales que des bêtes à concours, la seconde a certainement engendré un moins grand nombre de noms illustres. Mais leur présence dans le monde international du violon n’aura pas été moins durable.

• Une carrière écourtée

Né à Ioujno-Sakhalinsk, centre administratif de l’île de Sakhaline, sur la côte du Pacifique, le 22 novembre 1946, Oleg Moïseievitch Kagan commence en 1953 ses études musicales au Conservatoire letton de Riga (aujourd’hui Jāzepa Vītola Lavijas Mūzikas Akadēmija), où il fréquente notamment la classe de violon de Joachim Braun. En 1959, il vient à Moscou, où il entre à l’École centrale de musique comme élève de Boris Kousnetsov et de David Oïstrakh. Rapidement, il devient l’un des disciples préférés de ce dernier, qui retrouve en lui ce sens de la rigueur comme moyen et non comme but de la démarche interprétative.

En 1964, Oleg Kagan remporte le quatrième prix au concours international Georges-Enesco de Bucarest. L'année suivante, il entre au conservatoire Tchaïkovski de Moscou et remporte le premier prix au concours international Jean-Sibelius de Helsinki. En 1966, il obtient la médaille d'argent au concours Tchaïkovski à Moscou (derrière Viktor Tretiakov) et, en 1968, le premier prix au concours Bach de Leipzig. Sa carrière se développe assez rapidement dans le monde entier mais les médias ne feront jamais de Kagan une vedette, à l'inverse de Gidon Kremer. Il est vrai qu'il avait choisi de rester en U.R.S.S., où il a affronté de fréquentes difficultés pour aller jouer à l'étranger.

Sa rencontre avec Sviatoslav Richter a joué un rôle décisif dans sa carrière : à partir de 1969, ils se produisent régulièrement en sonate, notamment à la Grange de Meslay, en Touraine. Kagan épouse la violoncelliste Natalia Gutman, et leur duo donne naissance à une importante série d'œuvres pour violon et violoncelle dont ils assurent la création : *Concerto pour violon et violoncelle* d'Anatol Vieru (1980), *Sonate pour violon et violoncelle « Freue dich ! »* de Sofia Goubaïdoulina (1988), *Double Concerto pour violon et violoncelle* d'Alfred Schnittke (1982).

Seul, Oleg Kagan crée le *Concerto pour violon n^o 3* (1979) et la *Sonate pour violon et orchestre* (1984) de Schnittke. En 1989, il fonde une agence de concert indépendante à Moscou, M.M.M. (Musique, miséricorde, paix), destinée à favoriser les débuts de jeunes interprètes soviétiques et à les envoyer à l'étranger. Il avait également fondé un festival à Wildbach Kreuth, au sud de Munich, où il réunissait des amis instrumentistes pour une série de concerts de musique de chambre. Atteint d'un cancer, il a continué à animer ce festival et à y jouer jusqu'à ses derniers jours. Il meurt à Munich le 15 juillet 1990.

• Rigueur et sensibilité

D’une nature plus sensible que la plupart des violonistes soviétiques de sa génération, Oleg Kagan savait utiliser toutes les ressources expressives de l’intonation, ce qui lui donnait une palette sonore très large. Il avait également hérité de David Oïstrakh un sens très développé de la diction musicale qui lui permettait de s’exprimer avec autant d’aisance dans les demi-teintes que lorsqu’il laissait s’épanouir sa sonorité puissante et généreuse. Kagan ne recherchait pas le succès en se présentant au public avec les chefs-d’œuvre consacrés du répertoire. Son attitude face à la musique contemporaine est révélatrice à cet égard. Il a largement contribué à enrichir le répertoire du violon et, ne serait-ce qu’à cet égard, son nom restera dans l’histoire de son instrument.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. Creighton, *Discopaedia of the Violin, 1889-1971*, University of Toronto Press, Toronto, 1974
J. W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit*, Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993
S. Richter, *Écrits, conversations* (recueillis et présentés par Bruno Monsaingeon), Van de Velde, Fondettes, Actes sud, Arles, 1998.

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Partitas pour violon seul n^o^ 1*, BWV 1002, et *n^o^ 2*, BWV 1004 (1979)
L. van Beethoven, *Sonates pour violon et piano n^o^ 2*, opus 12, *n^o^ 4*, opus 23, et *n^o^ 5*, opus 24, avec Sviatoslav Richter (1975)
J. Brahms, *Sonate pour violon et piano n^o^ 1*, opus 78, avec Sviatoslav Richter (1988)
D. Chostakovitch, *Sonate pour violon et piano*, opus 134, avec Sviatoslav Richter (1988) ; *Concerto pour violon n^o^ 1*, opus 77,

Orchestre symphonique d'État de l'U.R.S.S., direction Alexander Lazarev (1985)
S. GOUBAÏDOULINA, *Concerto pour violon « Offertorium »*, Orchestre philharmonique de Moscou, direction Guennadi Rojdestvenski (1982)
P. HINDEMITH, *Sonate pour violon et piano*, opus 11, n° 2, avec Sviatoslav Richter (1978)
O. MESSIAEN, *Quatuor pour la fin du temps*, avec Eduard Brunner (clarinette), Natalia Gutman (violoncelle), Vassili Lobanov (piano) [1984]
W. A. MOZART, *Quatuor à cordes n° 15*, K 421, avec Viktor Tretiakov (violon), Iouri Bashmet (alto), Natalia Gutman (violoncelle) [1982] ; *Quatuor pour piano et cordes n° 1*, K 478, avec Sviatoslav Richter, Iouri Bashmet et Natalia Gutman (1982)
A. SCHNITTKE, *Concerto pour violon n° 3*, Orchestre de chambre de Moscou, direction Iouri Nikolaïevski (1979) ; *Concerto grosso n° 2*, avec Natalia Gutman, Orchestre symphonique d'État de l'U.R.S.S., dir. Guennadi Rojdestvenski
R. SCHUMANN, *Trio pour piano et cordes n° 1*, opus 63, avec Natalia Gutman et Sviatoslav Richter
P. I. TCHAÏKOVSKI, *Trio pour piano et cordes*, opus 50, avec Sviatoslav Richter et Natalia Gutman (1986).

KAGEL MAURICIO RAÚL (1931-2008)

Avec un catalogue de près de 200 opus, riche de compositions pour orchestre, voix, piano, formations de chambre, d’œuvres scéniques, de onze pièces radiophoniques et de dix-sept films, le compositeur, chef d’orchestre, réalisateur et pédagogue allemand d’origine argentine Mauricio Kagel s’est affirmé comme l’un des artistes les plus importants du xx^{e} siècle. Se démarquant de beaucoup de compositeurs de sa génération – notamment en prenant ses distances avec l’intellectualisme ardu de l’après-guerre –, Kagel a offert un autre visage, moins austère, plus ludique et plus sensuel, aux musiques de son temps.

Mauricio Raúl Kagel naît le 24 décembre 1931 à Buenos Aires. Il suit, en privé, des cours de piano, de violoncelle, d’orgue, de chant, de direction d’orchestre. Avec cette ironie mordante qui constitue un trait marquant de sa personnalité, il expliquera qu’il s’est formé à la composition en autodidacte, au contact de professeurs aux dons pédagogiques insuffisants ! Il étudie parallèlement la philosophie et la littérature à l’université de Buenos Aires, où un de ses professeurs est Jorge Luis Borges.

Mauricio Kagel a toujours mené des vies parallèles, pratiquant simultanément les genres de la scène, du concert, du cinéma, du théâtre et de la radio. Il occupe également des postes d’animateur de la vie culturelle argentine. À l’âge de dix-huit ans, il devient ainsi conseiller artistique de l’Agrupación Nueva Música, association dévolue à la diffusion et à la promotion des musiques nouvelles ; en

1950, il participe à la création de la Cinémathèque argentine. Dès cette époque, il s’adonne également à la critique de cinéma et de photographie. En 1955, il devient chef d’orchestre et se produit notamment au Teatro Colón de Buenos Aires. Deux ans plus tard, il obtient une bourse qui lui permet de quitter son pays pour l’Allemagne et de s’installer à Cologne. L’année suivante, il suit les cours d’été de Darmstadt, temple de l’avant-garde, où il rencontre Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono... Kagel enseignera dans de nombreuses institutions : durant les cours d’été de Darmstadt (de 1960 à 1966, puis de 1972 à 1976), à Cologne, où il dirige les cours de musique nouvelle (Kölner Kurse für Neue Musik) de 1969 à 1974 ; de 1974 jusqu’à la fin de sa vie, il occupe la chaire de théâtre musical à la Musikhochschule de Cologne.

Kagel va s’affirmer comme un maître du théâtre musical et du théâtre instrumental. Le théâtre musical se différencie de l’opéra au sens où c’est la musique qui justifie le théâtral, que c’est elle qui commande à toute la dramaturgie. *Anagrama*, pour chanteurs solistes, chœur parlé et ensemble de chambre (1957), constitue une de ses premières tentatives de théâtre musical. Il va plus loin en inventant avec sa pièce *Sur scène* (1960) le théâtre instrumental, qui se propose de mettre en scène le geste musical. Dans son livre *Tamtam*, il écrit : « Il est sans doute plus exact de parler non pas d’un théâtre musical mais bien d’un théâtre instrumental, pour faire la distinction nécessaire entre l’action chantée de l’opéra d’une part et la participation théâtrale de l’instrumentiste d’un morceau de musique de chambre de l’autre. » Théâtraliser, exagérer, pousser le geste instrumental à son paroxysme : très représentatif du genre, *Match* (1964) met en scène un duel entre deux violoncellistes et un percussionniste qui sert d’arbitre.

Parmi ses autres pièces, citons encore *Antithèse* (1962), *Staatstheater* (1971) et *Exotica*, pour « instruments non européens » (1972). Dans *Exotica*, Kagel demande à des interprètes occidentaux de jouer avec des instruments qu'ils ne maîtrisent pas ; l'intérêt de la pièce réside dans l'aspect visuel et la performance de ses interprètes, qui se débattent avec un matériau inconnu.

Dans son livre *Parcours avec l'orchestre*, le compositeur revendique son statut particulier : « Je n'ai jamais écrit de musique de scène ou d'accompagnement pour une action scénique quelconque. Je considère plutôt que j'ai fait de la musique absolue avec la scène. » Cette démarche est unique car Kagel fait de la partition un espace scénique.

Pourquoi Kagel a-t-il réalisé des films ? Dans des entretiens d'*Altamusica*, le compositeur a expliqué ce que le cinéma a d'unique : « C'est ma façon de faire un opéra. Le théâtre est plein d'impossibilités. Dans un film, vous coupez vous-même, vous faites vous-même tout à la main. Vous évitez les problèmes que l'on rencontre à l'opéra : Madame X est malade, un musicien est manquant. [...] En outre, vous pouvez montrer des choses incroyables, en jouant avec les plans, plan américain, plan général. Tout cela vous pouvez le composer : au théâtre, vous êtes toujours devant un plan général alors qu'au cinéma vous composer avec l'existence. » Son œuvre cinématographique est essentiellement expérimentale, construite en dehors des codes de l'industrie du cinéma. Ses films vont à contre-courant des normes, ne comportent pas de narration au sens classique du terme, et privilégient les préoccupations formelles et sonores.

Parmi ses films, *Ludwig van* (1969) connut un vif retentissement. Décalé et dérangeant, ce film en noir et blanc est constitué d'une série de scènes sans lien entre elles : au début du film, le spectateur est placé en position subjective, il est le compositeur qui nous fait découvrir les lieux dans lesquels il vit. Mais la séance la plus drôle du film est un débat télévisé pathétique dans lequel on discute de l'influence physique, morale et psychique de sa musique sur les interprètes et le public.

Le magicien Kagel, compositeur narquois des *Marches pour rater la victoire*, est mort le 18 septembre 2008 à Cologne.

Juliette GARRIGUES

KAJANUS ROBERT (1856-1933)

Le chef d’orchestre et compositeur finlandais Robert Kajanus se fit le champion de la musique de son pays. Il est considéré comme le père de la musique finlandaise.

Robert Kajanus naît le 2 décembre 1856, à Helsingfors (auj. Helsinki), ville appartenant alors au grand-duché de Finlande, composante de l’Empire russe. Il accomplit ses études musicales dans sa ville natale à partir de 1868 (théorie avec Richard Faltin, violon avec Gustaf Niemann), puis au Conservatoire de Leipzig de 1877 à 1882 (composition et théorie avec Ernst Friedrich Richter, Karl Reinecke et Salomon Jadassohn) ; il se perfectionne à Paris auprès de Johan Svendsen en 1879 et 1880 et à Dresde de 1880 à 1882. De retour en Finlande en 1882, il fonde cette même année l’Orchestre de la société philharmonique d’Helsinki, premier orchestre symphonique de Finlande, renommé en 1914 Orchestre philharmonique d’Helsinki. Kajanus en sera le chef permanent jusqu’en 1932 et il deviendra le plus éminent interprète de son ami Jean Sibelius. Il fonde également des écoles de chant et d’orchestre, et dirige des chœurs. Parmi ses compositions, influencées par les romantiques allemands et par la musique populaire finlandaise, mentionnons *Kullervon surumarssi* (« Marche funèbre de Kullervo », 1880) et le poème symphonique *Aino* (1885), deux œuvres inspirées du *Kalevala*, deux *Rhapsodies finnoises*, pour orchestre (*Suomalainen Rapsodia*, 1881 et 1886), une *Sinfonietta*, pour cordes (1915) ; il a également composé des cantates, des pièces pour piano, des lieder et des chœurs. Mais le compositeur s’efface rapidement devant le pédagogue et le chef d’orchestre. Kajanus est directeur de l'enseignement de la musique à l'université d'Helsinki de 1897 à 1927 ; en 1917, il fonde l'Union des associations de musiciens finlandais, dont il assure la présidence jusqu'à sa mort, en 1933. Sa gestion de l'Orchestre de la société philharmonique d'Helsinki est particulièrement importante : c'est pour cette phalange qu'il commande à Sibelius le poème symphonique *En Saga*, créé le 16 février 1893 sous la direction du compositeur ; en 1900, il emmène cet orchestre dans une grande tournée européenne qui l'emmène notamment à l'Exposition universelle de Paris, où il dirige la *Première Symphonie* et *Finlandia* de Sibelius (sous le titre plus anodin de *La Patrie*, afin de ne pas offusquer l'occupant russe). Sibelius demande à Kajanus de diriger les premiers enregistrements de ses œuvres, d'abord pour la firme Columbia, en 1930, à Londres, avec un orchestre anonyme (*Première Symphonie*, *Deuxième Symphonie*), puis pour E.M.I., toujours à Londres, en 1932, avec l'Orchestre symphonique de Londres (*Troisième Symphonie*, *Cinquième Symphonie*, les poèmes symphoniques *Tapiola* et *La Fille de Pohjola*, les suites d'orchestre *Karelia* et *Le Festin de Balthazar*). Robert Kajanus, qui a ouvert la voie à une brillante école de direction d'orchestre finnoise, meurt le 6 juillet 1933, à Helsinki.

E.U.

KALINNIKOV VASSILI SERGUEÏEVITCH (1866-1901)

Longtemps le Russe Kalinnikov fut le compositeur d’une seule œuvre : sa *Première Symphonie* connut d’emblée un immense succès qui ne se démentira pas ; mais le reste de sa production est, fort heureusement, peu à peu redécouvert. Le chef américain d’origine estonienne Neeme Järvi s’est fait le champion de la musique pour orchestre de Kalinnikov.

Vassili Sergueïevitch Kalinnikov naît à Voïna (gouvernement d’Orel) le 1er (ancien style) / 13 janvier (nouveau style) 1866. La pauvreté sera son lot. Il entre en 1884 au Conservatoire de Moscou, mais doit quitter cette institution après quelques mois, faute de pouvoir payer ses études. Il suit les cours gratuits de l’école de musique de la Société philharmonique de Moscou jusqu’en 1892 mais sa santé déclinante le contraint en 1893 à gagner les cieux plus cléments de la Crimée. Grâce à la générosité de quelques amis – notamment du critique Semyon Nikolaïevitch Krouglikov –, il se consacre à la composition et se fait connaître rapidement grâce à sa *Première Symphonie*, en *sol* mineur, composée en 1894 et 1895, et créée triomphalement à Kiev le 8 février 1897, sous la direction d’Alexandre Vinogradsky. Cette œuvre sera rapidement jouée à Moscou, Berlin, Vienne et Paris ; elle ne quittera jamais le répertoire des grands orchestres russes puis soviétiques. Kalinnikov, miné par la tuberculose, sait qu’il lui reste peu de temps à vivre. Sa *Deuxième Symphonie*, en *la* majeur (1895-1897), créée elle aussi à Kiev, le 28 février 1898, atteste son talent d’orchestrateur, mais ne jouira jamais du même succès que la première. Parmi ses œuvres les plus achevées figurent le poème symphonique *Le Cèdre et le palmier* (1897-1898), d'après Heine, qui reflète l'influence de Borodine, et une musique de scène pour *Le Tsar Boris* d'Alexeï Konstantinovitch Tolstoï. Kalinnikov meurt à Yalta le 29 décembre 1900 (ancien style) / 11 janvier 1901 (nouveau style), alors que Rachmaninov, qui venait de lui rendre visite et de lui confier son admiration, avait fait publier sa *Première Symphonie* par l'éditeur moscovite Jürgenson.

Alain FÉRON

KARAJAN HERBERT VON (1908-1989)

Introduction

Homme de légende, Herbert von Karajan est certainement l'interprète qui laissera l'empreinte la plus profonde sur la seconde moitié du xx^{e} siècle, tant il a su faire évoluer son art et l'adapter aux moyens de communication de son temps ; homme de conflit, il a construit sa carrière autour de deux phalanges prestigieuses, l'Orchestre philharmonique de Berlin (dont il était le chef permanent « à vie ») et l'Orchestre philharmonique de Vienne, alternant brouilles et réconciliations avec les responsables de ces formations ou les institutions dans le cadre desquelles elles évoluaient pour l'essentiel de leurs activités (Opéra de Vienne, festival de Salzbourg) ; le dernier acte commence au printemps de l'année 1989, lorsqu'il décide de quitter les musiciens berlinois. Quelques mois plus tard, le 16 juillet, pendant les répétitions d'*Un bal masqué* à Salzbourg, une crise cardiaque le terrasse ; il succombe dans sa résidence d'Anif, près de Salzbourg.

• De Salzbourg à Salzbourg

Heribert (il supprimera ultérieurement le i) von Karajan est le fils d'un chirurgien autrichien dont le bisaïeul, qui s'appelait alors Karajannis, émigra en 1792 de Macédoine (Grèce) à Chemnitz, où il fut anobli par le prince électeur de Saxe. Il voit le jour à Salzbourg le 5 avriI 1908 et commence à étudier le piano en 1912 avec Franz

Ledwinka. Apres un passage par le Mozarteum de Salzbourg (1916-1926), Bernhard Paumgartner, directeur du célèbre établissement, l'oriente vers l'Académie de musique de Vienne, où il travaille avec Franz Schalk et Alexandre Wunderer (1926-1929). Il suit également des cours de technologie à l'université. En janvier 1929, il donne son premier concert public, à ses frais. L'intendant du théâtre d'Ulm y assiste et l'engage immédiatement comme chef de chant. Deux mois plus tard, il fait ses débuts lyriques à Ulm dans *Les Noces de Figaro* et accède rapidement à un poste de chef d'orchestre permanent. L'été, il est assistant au cours de direction d'orchestre du festival de Salzbourg. En 1934, il est engagé comme chef d'orchestre à Aix-la-Chapelle et, un an plus tard, il y est le plus jeune directeur général de la musique de toute l'Allemagne (1935-1941).

En 1937, il fait ses débuts à l'Opéra de Vienne en dirigeant *Tristan et Isolde*. L'année suivante, il effectue ses premiers enregistrements pour la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Berlin et débute, avec *Fidelio*, à la Deutsche Staatsoper, où il est nommé à la tête des concerts symphoniques puis chef permanent à l'Opéra (1939-1945). En 1940, il signe à Aix-la-Chapelle sa première mise en scène lyrique, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, qu'il dirige également.

Pendant l'occupation allemande, il se produit fréquemment à Paris. En 1941, il divorce de la cantatrice Elmy Holgerloef, qu'il avait épousée en 1938, et se marie un an plus tard avec Anita Gütermann. En 1946, il effectue ses débuts à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, mais est aussitôt interdit de direction pendant près de deux ans par les puissances occupantes en raison de son appartenance au Parti national-socialiste, auquel il avait adhéré en 1933. C'est l'époque à laquelle il rencontre Walter Legge, directeur artistique des disques Columbia, qui vient de fonder à Londres le Philharmonia Orchestra ; dès 1947, Karajan réalise avec cet orchestre, dont il sera chef permanent entre 1950 et 1959, une série d'enregistrements qui comptent parmi les plus remarquables de sa discographie. En 1948, il effectue ses débuts au festival de Salzbourg et à la Scala de Milan (*Les Noces de Figaro*) et commence à diriger en Amérique latine. Entre la fin de l'année 1947 et 1950, il est invité régulièrement par l'Orchestre philharmonique de Vienne, mais cette collaboration cesse à la suite d'un différend avec Wilhelm Furtwängler, qui était alors à la tête des concerts des Wiener Philharmoniker. L'année 1950 voit sa nomination comme directeur artistique du festival de Lucerne et comme directeur à vie des Wiener Singverein (Société des amis de la musique de Vienne), où il succède à Furtwängler. Au cours de la saison 1950-1951, il signe ses propres mises en scène (tout en dirigeant) de *Tannhäuser* et de *Don Giovanni* à la Scala de Milan ; jusqu'en 1957, il y montera également *Fidelio, Le Chevalier à la rose, I Trionfi* (Carl Orff), *Lucia di Lammermoor, Les Noces de Figaro, Carmen, Salomé, La Flûte enchantée* et *Falstaff*. Pour la réouverture du festival de Bayreuth, en 1951, il dirige *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* et la *Tétralogie*. L'année suivante, en désaccord avec Wieland Wagner, il quitte le festival après y avoir dirigé *Tristan et Isolde*.

En 1954, à la mort de Furtwängler, qu'il a remplacé au pied levé, il est nommé chef à vie de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Dès 1955, il effectue avec son nouvel orchestre une tournée houleuse aux États-Unis. L'année suivante, il est nommé directeur artistique du festival de Salzbourg (1956-1960). Il succède à Karl Böhm au même poste à la tête de l'Opéra de Vienne (1957-1965), où il instaure une étroite collaboration avec la Scala de Milan et continue à réaliser ses propres productions.

En 1958, il divorce d'Anita Gütermann et épouse un mannequin français, Éliette Mouret.

À l'Opéra de Vienne, où il a remplacé le système traditionnel du répertoire par celui de la *stagione*, sa direction autoritaire provoque des incidents de plus en plus fréquents ; le budget s'élève à des sommes astronomiques et il rompt finalement toutes ses attaches avec la capitale autrichienne en 1964 pour rejoindre le directoire du festival de Salzbourg (1965-1988). Il se consacre alors exclusivement à l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il emmène en tournée dans le monde entier et avec lequel il entreprend une impressionnante série d'enregistrements pour la Deutsche Grammophon : en 1959, il a renoué avec cette firme, pour laquelle il enregistre en exclusivité depuis 1964 (il enregistrera à nouveau pour E.M.I. à partir du milieu des années 1970). On peut considérer que commence à cette époque la phase essentielle de sa carrière sur le plan médiatique. Il travaille à des projets de films musicaux, notamment avec Henri Georges Clouzot et François Reichenbach, et fonde sa propre firme cinématographique, la Cosmotel, pour laquelle il enregistre une série de huit opéras pour le grand écran, inaugurée par *La Bohème*, mise en scène par Franco Zeffirelli. En 1968, il crée la fondation Karajan, qui organise un concours international consacré à la direction d'orchestre et aux orchestres de jeunes, une académie d'orchestre avec les chefs de pupitres de l'Orchestre philharmonique de Berlin et un institut de recherche sur la psychologie musicale à Salzbourg.

Entre-temps, il a trouvé un nouveau terrain qui lui permet de poursuivre l'action qu'il avait entreprise à l'Opéra de Vienne : à

Pâques de 1967, il inaugure un nouveau festival dans sa ville natale, où il met en scène et dirige lui-même chaque année un ouvrage lyrique qui est enregistré auparavant ; il débute avec la *Tétralogie*. Ce festival sera prolongé, à partir de 1973, par une série de concerts symphoniques à la Pentecôte. Entre 1969 et 1971, il succède à Charles Münch à la tête de l'Orchestre de Paris, avec le titre de conseiller artistique ; mais l'aventure tourne court, Karajan ne parvenant pas à obtenir les conditions de travail qu'il souhaite et les autorités françaises lui reprochant le peu de temps qu'il peut consacrer à un orchestre aussi jeune.

En 1977, il renoue avec 1'Opéra de Vienne, où sont reprises ses productions salzbourgeoises.

Passionné par la vidéo, il enregistre, entre 1970 et 1982, une vingtaine d'opéras pour la firme munichoise Unitel avant de fonder sa propre société, Telemondial, à Monte-Carlo, en 1983.

Mais il doit lutter contre une polyarthrite qui l'empêche progressivement de marcher ; malgré deux opérations (1975 et 1983), il doit se résoudre à diriger assis à partir de 1985. À Berlin, il entre en conflit avec les musiciens à propos de la nomination de la clarinettiste Sabine Meyer, qu'il avait engagée en 1982 et qui démissionne deux ans plus tard. Karajan menaçant de réduire ses activités aux douze concerts annuels prévus dans son contrat, les choses s'arrangent, provisoirement seulement puisque, en avril 1989, il annonce qu'il cesse ses fonctions à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Un an auparavant, il avait choisi de se retirer du directoire du festival de Salzbourg, où il devait pourtant diriger les représentations d'*Un bal masqué* de Verdi. L'histoire s'est arrêtée en plein vol, quelques jours avant la première.

• L’homme médiatique

Les traits essentiels du caractère de Karajan transparaissent dans sa biographie : une volonté incontournable, une autorité intraitable, une recherche constante de la perfection. Chaque étape de sa carrière lui permet de se placer pour les décennies futures : à Ulm, il songe déjà à Salzbourg ; à Aix-la-Chapelle, il trouve un tremplin pour Berlin et, pendant qu’il est interdit de direction publique à Vienne, il y enregistre quelques-uns de ses meilleurs disques. Patiemment, il attend la succession de Furtwängler, car il sait qu’elle lui est dévolue. Son passage à la Scala prépare son arrivée à l’Opéra de Vienne ; plus tard, il fera des Berliner Philharmoniker les principaux acteurs du festival de Pâques à Salzbourg, pour régler ses comptes avec les Viennois.

La personnalité de Karajan agaçait ou fascinait, mais elle ne laissait jamais indifférent. Aux antipodes du cliché traditionnel de l’artiste, il apparaissait davantage sous les traits d’un homme d’affaires qui avait soigneusement construit son empire au fil des années : en 1984, les musiciens berlinois ont cédé devant lui car ils savaient quelle masse de royalties ils perdraient si Karajan cessait d’enregistrer avec eux. Le jet privé, le yacht, les voitures de sport, Saint-Tropez font partie du personnage. Il possédait un sens inné de la communication et a été le premier interprète classique à comprendre que la musique devait sortir de son sanctuaire pour s’engager dans les différents domaines médiatiques.

• Le chef charismatique

Mais Karajan est aussi l’une des figures marquantes de la direction d’orchestre. Il possédait un charisme qui envoûtait les musiciens et lui permettait de mener avec eux cette recherche constante de la perfection. Contrairement à ce que laisse entendre une certaine légende, il n'a pas bâti l'Orchestre philharmonique de Berlin : Furtwängler lui avait laissé un outil de très haut niveau. Il en a fait un orchestre moderne, probablement plus subtil dans le domaine du raffinement sonore et capable de s'adapter à tous les répertoires. Mais, surtout, il est parvenu à créer entre ses musiciens et lui une complicité proche de l'osmose et qui se traduit par une exceptionnelle homogénéité.

Karajan aimait à découvrir de jeunes solistes dont il aidait les débuts en les accompagnant (Christoph Eschenbach, Gundula Janowitz, Hildegard Behrens, Agnes Baltsa, Anne-Sophie Mutter, François-René Duchâble, Evgeni Kissin...). À l'inverse, la musique contemporaine ne semblait pas l'attirer beaucoup. Parmi les quelques créations qu'il a dirigées figurent des œuvres de Rudolf Wagner-Régeny (*Die Bürger von Calais*, « Les Bourgeois de Calais », 1939), de Gottfried von Einem (*Concerto pour orchestre*, 1944), de Carlf Orff (*Trionfo di Afrodite*, « Le Triomphe d'Aphrodite », 1953 ; *De Temporum finae comoedia*, 1973), de Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1953), de Fritz Leitermeyer (*Rhapsodische Skizzen*, 1963) et de Hans Werner Henze (*Antifone*, 1962). Mais il était surtout un homme de répertoire, qu'il n'a cessé de remettre sur le métier (il a enregistré l'intégrale des symphonies de Beethoven à cinq reprises) : après la profondeur des années 1950, son approche gagne en brillant et en spectaculaire, avec une certaine dureté, puis il semble s'enfermer dans un univers de vitesse mal adapté à cette alchimie du son qui s'impose sans cesse davantage chez lui. C'est ce dernier visage qui triomphera ; il saura même le pousser jusqu'à la transparence, sans jamais perdre cette vision dramatique ni cette sensualité qui permettent d'identifier ses interprétations à toute les époques de sa vie. « Il a créé un son d'orchestre qui est tout à fait représentatif de sa personnalité », a écrit Claudio Abbado, son successeur à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Alain PÂRIS

Bibliographie

H. VON KARAJAN, *Mein Lebensbericht*, avec la collaboration de Franz Endler, Jugend und Volk Edition, Vienne, nouv. éd. 1988 (trad. franç. par Rosemarie Demé-Ahr et Marie-Jo Goedert, *Histoire de ma vie*, Carrère, Paris, 1988).
C. ALBY & A. CARON, *Karajan : l'homme qui ne rêvait jamais*, Arte-Mille et une nuits, Paris, 1999
R. BACHMANN, *Karajan : Anmerkungen zu einer Karriere*, Econ, Düsseldorf, 1983
P. CSOBÁDI dir., *Karajan oder die kontrollierte Ekstase*, Neff, Vienne, 1988
F. ENDLER, *Karajan : eine Biographie*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1992
B. GAVOTY, *Herbert von Karajan*, Kister, Genève, 1955
E. HAEUSSERMANN, *Herbert von Karajan, eine Biographie*, Goldmann, Munich, 1983
J. HUNT, *Philharmonic autocrat : Herbert von Karajan 1908-1989*, Hunt, Londres, 1993
K. LANG, *Herbert von Karajan. Der philharmonische Alleinherrscher*, M-und-T-Verlag, Zurich, 1992 (*The Karajan Dossier*, Faber & Faber, Londres, 1992)
J. LORCEY, *Herbert von Karajan*, P.A.C., Paris, 1978
R. OSBORNE, *Conversations with Karajan*, Oxford Univ. Press, Londres, 1989 ; *Herbert von Karajan : a Life in Music*, Pimlico, Londres, 1999
G. PUGLIESE, *Herbert von Karajan : gli anni alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milan, 2000
P. ROBINSON, *Karajan*, Lester and Orpen, Toronto, 1975
C. SPIEL dir., *Anekdoten um Herbert von Karajan*, Bechtle, Munich, 1968
J. STENZL, *Herbert von Karajan : Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, Pustet, Salzbourg, 2008
W. THÄRICHEN, *Paukenschläge : Furtwängler oder Karajan ?*, M-und-T-Verlag, Zurich, 1987 (trad. de l'allemand par Isabelle Ricard, *Furtwängler ou Karajan*, Bernard Coutaz, Arles, 1990)

P. Uehling, *Karajan : eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2006
R. Vaughan, *Herbert von Karajan, a Biographical Portrait*, Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1986 (trad. franç.
G. Monsaingeon, *Karajan*, Pierre Belfond, Paris, 1988)
B. W. Wessling, *Herbert von Karajan : eine kritische Biographie*, W. Heyne, Munich, 1994.

Discographie sélective

L. Van beethoven, intégrale des neuf symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin (1984-1985) ; *Symphonie n° 9*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Martha Höffgen, Julius Patzak, Hans Hotter, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Vienne (1947)
J. Brahms, intégrale des quatre symphonies, Orchestre philharmonique de Berlin (1977) ; *Symphonie n° 4*, Philharmonia Orchestra (1977) ; *Un Requiem allemand*, avec Anna Tomowa-Sintow, José Van Dam, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Berlin (1976)
D. Chostakovitch, *Symphonie n° 10*, Orchestre philharmonique de Berlin (1982)
A. Dvořák, *Concerto pour violoncelle*, avec Mstislav Rostropovitch, Orchestre philharmonique de Berlin (1968)
F. Lehár, *La Veuve joyeuse*, avec Elizabeth Harwood, Teresa Stratas, René Kollo, Werner Hollweg, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1972)
G. Mahler, *Symphonie n° 5*, Orchestre philharmonique de Berlin (1973)
W. A. Mozart, *Concerto pour piano K 467*, avec Dinu Lipatti, Orchestre du festival de Lucerne (1950) ; *Les Noces de Figaro*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Erich Kunz, George London, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (1950) ; *Grand-Messe en ut mineur*, avec Barbara Hendricks, Janet Perry, Peter Schreier, Benjamin Luxon, Wiener Singverein, Orchestre philharmonique de Berlin (1982)
G. Puccini, *La Bohème*, avec Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Orchestre philharmonique de Berlin (1972-1973)
A. Schönberg, *La Nuit transfigurée*, Orchestre philharmonique de Berlin (1973)
R. Schumann, *Concerto pour piano*, avec Dinu Lipatti, Philharmonia Orchestra (1948)

J. Sibelius, *Finlandia, Valse triste, Tapiola, Le Cygne de Tuonela,* Orchestre philharmonique de Berlin (1964-1967)

R. Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Orchestre philharmonique de Berlin (1984) ; *Don Quichotte,* avec Mstislav Rostropovitch, Orchestre philharmonique de Berlin (1975) ; *Ariane à Naxos,* avec Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Rita Streich, Rudolf Schock, Karl Dönch, Hermann Prey, Philharmonia Orchestra (1954) ; *Le Chevalier à la rose,* avec Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelmann, Eberhard Wächter, Paul Kuen, Teresa Stich-Randall, Philharmonia Orchestra (1956)

R. Wagner, *Parsifal,* avec Kurt Moll, José Van Dam, Peter Hofmann, Dunja Vejzovic, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1981) ; *La Tétralogie,* avec Gundula Janowitz, Régine Crespin, Josephine Veasey, Jon Vickers, Martti Talvela, Thomas Stewart, Helga Dernesch, Helge Brilioth, chœur de l'Opéra de Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin (1966-1969) ; *Le Vaisseau fantôme,* avec Kurt Moll, José Van Dam, Peter Hoffmann, Dunja Vejzovic, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Berlin (1984)

C. M. Von Weber, *Ouvertures,* Orchestre philharmonique de Berlin (1972).

La traduction française du livre de Roger Vaughan comporte une discographie et une filmographie établies par Philippe A. Autexier. On pourra également se reporter à l'article de Rémy Louis, André Tubeuf et Jean Roy « Herbert von Karajan. Une discographie sélective », publié dans la revue *Diapason-Harmonie,* n° 352, sept. 1989, ainsi qu'à *Herbert von Karajan : a Discography,* General Gramophone Publications, Harrow, 1978.

KARETNIKOV NIKOLAÏ (1930-1994)

Le compositeur russe Nikolaï Karetnikov est l'un des premiers à avoir dénoncé les lâchetés et les compromissions de certains intellectuels soviétiques entre la fin des années 1940 et le début des années 1970. Son ouvrage *Thèmes avec variations* (paru en 1990 à Moscou, en russe, et à Paris, aux éditions Horay, en français) fait scandale en brossant un portrait sans concession du monde artistique et littéraire dans l'U.R.S.S. de Nikita Khrouchtchev, en montrant l'asservissement de certains compositeurs à la très officielle Union des compositeurs de l'U.R.S.S. et même au K.G.B.

Nikolaï Nikolaïevitch Karetnikov naît à Moscou le 28 juin 1930. Il accomplit ses études musicales à l'École centrale de musique de Moscou (1942-1948) puis au Conservatoire de Moscou (1948-1953), où il a pour professeur de composition Vissarion Chebaline.

D'abord influencé par Gustav Mahler et Dmitri Chostakovitch, il est très rapidement fasciné par la musique des trois Viennois – Schönberg, Berg et Webern – et s'engage dès 1957 dans la voie du postsérialisme, qui est rejeté en U.R.S.S. par les tenants de l'orthodoxie musicale. Karetnikov – qui appartient à la même génération qu'Edison Denisov, Alfred Schnittke et Sofia Goubaïdoulina – va comme eux souffrir de la censure de l'Union des compositeurs de l'U.R.S.S., s'attirer les foudres de son secrétaire, Dimitri Kabalevski, et se trouver rejeté en marge de longues années durant. Ses œuvres seront pratiquement interdites d'exécution en Union soviétique du début des années 1960 à la perestroïka de 1986. Il parviendra cependant à faire jouer quelques pièces en Occident, par exemple le ballet *Le Petit Zachée surnommé Cinabre,* d'après E.T.A. Hoffmann, composé en 1967 et donné à Hanovre en 1971. Comme beaucoup d'autres compositeurs de son pays, il vivra, durant ces longues années d'exil intérieur, en écrivant des musiques de scène et des musiques de film.

Son adhésion au sérialisme n'entraîne chez lui aucun fanatisme à l'égard de cette technique : Karetnikov a toujours su préserver sa liberté de compositeur, ce qui fait tout l'intérêt de sa musique. Au sein de son catalogue se détachent quatre symphonies (1951, 1956, 1959, 1963), une *Sonate pour violon et piano* (1960), *Lento variazione,* pour piano (1961), un *Quatuor à cordes* (1963), une *Symphonie de chambre,* pour dix-neuf instruments (1969), un *Quintette avec piano* (1993), un opéra-oratorio, *Le Mystère de l'Apôtre Paul,* composé entre 1972 et 1987, mais qui ne pourra être représenté, pour des raisons idéologiques évidentes. Son opéra *Till Eulenspiegel,* d'après Charles De Coster, l'occupera durant pratiquement deux décennies, de 1964 à 1985 ; satire trop évidente du régime soviétique, considéré comme le premier opéra « samizdat », il ne sera pas non plus représenté en U.R.S.S. Karetnikov meurt à Moscou le 10 octobre 1994. La reconnaissance de l'importance de son œuvre ne viendra qu'après sa mort.

Alain FÉRON

KAROLI MICHAEL (1948-2001)

Violoniste, flûtiste, chanteur et guitariste allemand. Il fonde en 1968, avec Irmin Schmidt (claviers), Holger Czukay (basse), Jaky Liebezeit (batterie) et Davis Johnson (flûte) – qui sera rapidement remplacé par le chanteur Malcolm Mooney –, le groupe Can ; lui-même y tient la guitare. Ce groupe de rock expérimental qui se séparera en 1979 produit une musique, fondée sur l'improvisation collective, qui fait appel aux ressources du rock psychédélique, de la musique concrète et du bruitisme, des musiques du monde et de la musique savante d'avant-garde (Irmin Schmidt et Holger Czukay sont des élèves de Karlheinz Stockhausen). Son influence s'étendra à la new wave et aux musiques électroniques techno et post-rock. *Tago Mago* (1971) est considéré comme son chef-d'œuvre. Après la séparation du groupe, Karoli fonde son studio d'enregistrement, Outer Space Studio, et développe ses recherches sur la microtonalité et les sonorités inusitées.

E.U.

KATCHEN JULIUS (1926-1969)

Le pianiste américain Julius Katchen naît à Long Branch (New Jersey) le 15 août 1926, dans une famille d'origine russe. Sa grand-mère lui donne une formation musicale – pianistique et théorique – très poussée, tandis qu'un précepteur se charge de son éducation générale. La réputation de cet enfant prodige s'étend très vite. À onze ans, il joue le *Concerto pour piano n^o 20*, en *ré* mineur, K 466, de Mozart avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette d'Eugène Ormandy. Ses parents préfèrent cependant interrompre l'exhibition de ses dons précoces afin qu'il mène des études supérieures de littérature anglaise et de philosophie au très huppé Haverford College, en Pennsylvanie, dont il sort diplômé en 1946. Les seules leçons de piano « académiques » qu'il reçoit durant ces années sont celles que lui prodigue David Saperton à New York. Le gouvernement français lui accorde une bourse – non pas pour ses dons pianistiques mais pour son brillant parcours universitaire – et il s'installe en 1946 à Paris. Il s'y marie cette même année.

Démarre alors une impressionnante carrière internationale ; la firme Decca lui offre, à moins de vingt ans, un contrat d'enregistrement exclusif. Les tournées se multiplient, de même que les rencontres avec les plus grands chefs : Otto Klemperer, Eugen Jochum, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Georg Solti, Rafael Kubelik, Eduard van Beinum, John Barbirolli, Paul Kletzki... Julius Katchen tient le piano dans le célèbre enregistrement de *Petrouchka* de Stravinski que Pierre Monteux réalise en 1956 à la tête de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. Il grave les deux concertos pour piano de Brahms avec l'Orchestre symphonique de Londres dirigé par Pierre Monteux (*Premier Concerto*, 1959) et János Ferencsik (*Deuxième Concerto*, 1960). Le chef d'orchestre avec lequel il éprouve le plus d'affinités est sans doute István Kertész, qui, à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, enregistre avec lui la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin (1958), le *Concerto en la mineur* d'Edvard Grieg (1962), le *Troisième Concerto pour piano* de Béla Bartók (1965), le *Troisième Concerto pour piano* de Serge Prokofiev (1968), le *Concerto pour piano* en *sol* majeur (1965) et le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel (1968). Il grave, avec le compositeur dirigeant l'Orchestre symphonique de Londres, *Diversions*, pour piano (main gauche), de Benjamin Britten (1954). Julius Katchen crée en 1954 le *Deuxième Concerto pour piano* du compositeur américain Ned Rorem, avec lequel il s'est lié d'amitié et dont la *Deuxième Sonate pour piano* figure à son répertoire. Pablo Casals l'invite à Prades en 1961 et en 1966, année qui lui permettra de jouer en sonate et en trio avec le violoniste David Oïstrakh et le grand violoncelliste catalan, dont ce sera la dernière apparition en France.

Le nom de Julius Katchen reste cependant lié de manière indissoluble à celui de Brahms, dont il jouera fréquemment l'intégrale de l'œuvre pour piano seul, notamment lors d'une célèbre série de quatre récitals donnés au Wigmore Hall de Londres du 12 au 22 avril 1964. De 1962 à 1966, il réalise le premier enregistrement intégral de cette œuvre pour piano seul, événement qui est salué en 1967 par un grand prix du disque de l'académie Charles-Cros.

À ses débuts, Julius Katchen s'était fait connaître par une stupéfiante virtuosité qui se riait des pièges tendus par Moussorgski (*Les Tableaux d'une exposition*, 1951), Liszt (*Mephisto-Valse* n^0 *1*, 1953), Balakirev (*Islamey*, dont il grave en 1954 une version éblouissante) ou Stravinski (*Petrouchka*, 1956). Brahms révèle pleinement la profondeur d'analyse, la palette de couleurs et la souplesse de phrasé d'un artiste rare, à la fois sensible et passionné. Mais la maladie le mine. Il n'a que le temps d'effectuer une dernière tournée aux États-Unis (1967) et d'enregistrer – avec Josef Suk (violon) et Janos Starker (violoncelle) – les trois sonates pour violon et piano (Londres, mars 1967) ainsi que les trios pour piano, violon et violoncelle *n^o 1, 2* et *3* de Brahms (Snape Maltings, juillet 1968), qui marquent encore la discographie. La leucémie l'emporte à Paris le 29 avril 1969, à l'âge de quarante-deux ans.

Pierre BRETON

KAUFMANN JONAS (1969-)

« D’un raccourci familier, on pourrait dire que Kaufmann est le „deux-en-un“ de la voix mâle : aigus projetés et couleur sombrée, exploit du forçage vocal propre à la tessiture de ténor – celui-là même qui dresse l’épiderme quand arrive le contre-*ut* – et style suprêmement intérieur – ce qu’on aime chez nos grands barytons, cette noblesse élégante et pudique. [...] Plus qu’un grand ténor, un grand, très grand musicien. » (Chantal Cazaux, in *L’Avant-Scène Opéra*, 2010). Le ténor allemand Jonas Kaufmann possède effectivement une technique extraordinaire. Il sait mettre son immense talent au service des répertoires les plus divers – allemand, français et italien –, et transmettre à chaque fois avec charisme une vaste palette d’émotions.

Né le 10 juillet 1969, à Munich, Jonas Kaufmann grandit dans une famille de mélomanes qui ne comprend cependant aucun musicien professionnel : sa mère est institutrice en maternelle, son père travaille pour une compagnie d’assurances. Dès son plus jeune âge, il développe pour la musique classique un penchant qu’il cultive en écoutant des disques et en assistant aux spectacles pour enfants organisés à la Bayerische Staatsoper de sa ville natale. Il débute l’étude du piano vers l’âge de huit ans, mais ne se montre pas particulièrement attaché à cet instrument. Il est en revanche captivé chaque fois que son grand-père se met au clavier pour interpréter tout en chantant différents rôles d’opéras de Wagner. Ce sont ces moments qui feront naître chez le jeune Kaufmann la vocation de chanteur d’opéra.

Durant sa scolarité primaire et secondaire, Jonas Kaufmann se produit au sein de chœurs. Quand vient l'heure de s'inscrire à l'université, il suit cependant le conseil de ses parents et opte pour un cursus de mathématiques. Après deux semestres seulement, il se rend compte qu'il n'a pas choisi la bonne voie. Il passe alors, avec succès, une audition à la Hochschule für Musik und Theater de Munich ; c'est là qu'il reçoit sa première véritable formation de chanteur de concert et d'opéra. Il interprète durant ses études quelques petits rôles dans des productions locales puis, dès l'obtention de son diplôme, en 1994, il commence à se produire sur les scènes d'opéra allemandes. En 1997, Giorgio Strehler appelle le jeune chanteur au Piccolo Teatro de Milan, pour sa production de *Così fan tutte* de Mozart (rôle de Ferrando).

En Allemagne, Jonas Kaufmann entame une collaboration avec le pianiste accompagnateur Helmut Deutsch, avec qui il donne de nombreux récitals de lieder dans le monde entier, et enregistre plusieurs albums. En 2000, le ténor accepte un poste permanent à l'Opéra de Zurich, structure qui lui offre la possibilité d'endosser une grande variété de rôles tout en lui laissant suffisamment de temps libre pour accepter des engagements à l'étranger. L'année suivante, Jonas Kaufmann se produit pour la première fois aux États-Unis, incarnant Cassio (*Otello* de Verdi) au Lyric Opera de Chicago, rôle qu'il reprendra à l'Opéra de Paris en 2004. En 2003, il chante Belmonte (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart) au festival de Salzbourg. En 2004, il débute au Covent Garden de Londres (Ruggero, *La Rondine* de Puccini). Sa carrière prend véritablement son essor deux ans plus tard, lorsqu'il débute au Metropolitan Opera de New York, dans le rôle d'Alfredo (*La Traviata* de Verdi). L'enthousiasme que suscite sa prestation déclenche une série de propositions venant du monde entier, et fait du ténor allemand l'un des plus prisés de la scène opératique.

Jonas Kaufmann incarne dès lors les rôles principaux dans les plus grandes salles d'opéra. Il enregistre des albums d'airs d'opéra, parmi lesquels *Romantic Arias* (2008, Grand Prix du disque en France) et *Sehnsucht* (2009). Le chanteur donne également de nombreux récitals de lieder, comme en témoignent les enregistrements *Strauss Lieder* (2006), *Die schöne Müllerin* de Schubert (2009) et *Kaufmann : Wagner* (2013).

En 2008, il incarne Florestan (*Fidelio* de Beethoven) à l'Opéra-Garnier de Paris. Le 7 décembre 2009, il inaugure la nouvelle saison de la Scala de Milan, interprétant Don José (*Carmen* de Bizet) sous la baguette de Daniel Barenboim. En 2010, son interprétation du rôle-titre de *Werther* de Massenet à l'Opéra-Bastille lui vaut l'ovation du public parisien. La même année, il débute triomphalement au festival de Bayreuth, dans le rôle-titre de *Lohengrin* : « Ténébreux et solitaire, il est d'une présence absolue. Les couleurs de cuivre patiné qu'emprunte son timbre voilé dans la demi-teinte sont magiques » (Christian Merlin, in *Le Figaro*, 27 juillet 2010). Son premier Siegmund (*La Walkyrie*), au Metropolitan Opera, le 22 avril 2011, met la salle à ses pieds de même que son Parsifal, créé à Lyon en mars 2012, puis interprété au Metropolitan Opera l'année suivante.

Virginia GORLINSKI

KEISER REINHARD (1674-1739)

Principal représentant de l'opéra baroque allemand au début du XVIIIe siècle, Reinhard Keiser naît à Teuchern près de Weissenfels, aux confins de la Saxe et de la Thuringe. Élève de son père (organiste à Weissenfels), de Schelle à Saint-Thomas de Leipzig, et du compositeur d'opéras Johann Sigismund Kusser, il suit ce dernier à Hambourg après avoir été quelque temps chef d'orchestre et compositeur à la cour de Brunswick. La cité de Hambourg, qui a su échapper aux désastres de la guerre de Trente Ans, a inauguré en 1678 avec *La Création, la chute et le relèvement de l'homme* (*Der erschaffane, gefallene und aufgerichtete Mensch*) de Johann Theile, élève de Schütz, l'opéra du Marché-aux-Oies (*Die Oper am Gänsemarkt*), qui se veut allemand et plus ou moins relié aux traditions populaires, et qui joue alors le même rôle que Venise, un peu plus tôt, pour l'opéra italien. Keiser y règne bientôt en maître incontesté, influencé par l'Italie et, dans une moindre mesure, par la France sur le plan littéraire, mais il est beaucoup plus libre sur le plan musical. Il prend la direction de l'établissement en 1703 (avant de devenir cantor de la cathédrale en 1728), y accueille le jeune Haendel, qui y compose quatre opéras dont, seul, le premier (*Almira*, 1704) a subsisté, et en écrit lui-même régulièrement (jusqu'à quatre ou cinq en un an) : ainsi *Odysseus* (1702), *Orpheus* (1702), *Jules César élevé par la chute du grand Pompée* (*Der durch den Fall des grossen Pompejus erhötete Julius Cäsar*, 1710), *Croesus* (1710, remanié en 1730), œuvres remarquables à la fois par la synthèse qu'on y observe entre les larges courbes du bel canto italien et les périodes plus brèves du lied allemand ainsi que par la fusion des trames poétique et musicale. C'est à l'opéra du Marché-aux-Oies, alors que Keiser, pour échapper à la prison pour dettes, a dû quitter Hambourg, qu'en 1725 Telemann fera représenter son intermède bouffe *Pimpinone*.

Quand Keiser meurt dans la cité hanséatique, l'opéra allemand est déjà en plein déclin, face à l'opéra italien bientôt personnifié, dans les pays germaniques, par Johann Adolf Hasse. Il faudra attendre près d'un demi-siècle, et surtout Mozart, pour le voir renaître.

Marc VIGNAL

KEMPFF WILHELM (1895-1991)

Introduction

Sa longévité en avait fait une figure de légende du piano. Wilhelm Kempff incarnait tout ce que la tradition allemande peut avoir d'intemporel : un tempérament profondément classique mis au service d'un sens peu commun de l'improvisation qu'il tirait de sa formation d'organiste et qui faisait de chacune de ses interprétations une véritable recréation.

• Dans la lignée de Beethoven

Né à Jüterbog (Brandebourg) le 25 novembre 1895 dans une famille d'organistes luthériens, Wilhelm Kempff commence très jeune l'étude du piano et de l'orgue avec son père, lui-même compositeur et organiste titulaire de l'église Saint-Nicolas de Potsdam. Il travaille ensuite avec Ida Schmidt-Schlesicke et obtient deux bourses qui lui permettent d'entrer, à l'âge de neuf ans, à la Hochschule für Musik de Berlin, où il est l'élève de Heinrich Barth (piano) et de Robert Kahn (composition). Il mène simultanément des études universitaires (philosophie et histoire de la musique). En 1916, il remporte les prix Mendelssohn de piano et de composition qui lui ouvrent les portes de la carrière : il débute en 1918 avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction d'Arthur Nikisch dans le *Quatrième Concerto pour piano* de Beethoven. Il se produira régulièrement avec cet orchestre jusqu'en 1979.

Kempff est engagé pour accompagner à l'orgue, au cours d'une tournée, le chœur de la cathédrale de Berlin. Entre 1924 et 1929, il est directeur de la Musikhochschule de Stuttgart, où il enseigne également le piano. À cette époque, il fait une brève incursion dans le domaine de la direction d'orchestre en dirigeant l'une des premières exécutions de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, dans la version de Wolfgang Gräser (1928). Mais c'est une carrière de pianiste qui s'ouvre devant lui, avec chaque année de courtes périodes consacrées à l'enseignement ; l'été, il donne des cours au Marmorpalais, à Potsdam, en compagnie d'Edwin Fischer, de Walter Gieseking et d'Elly Ney (1931-1941). En 1934, il effectue sa première tournée en Amérique du Sud, en 1936 au Japon et en 1938 en France (salle Gaveau, 9 nov. 1938).

Après la Seconde Guerre mondiale, Potsdam se trouve en zone soviétique et Kempff décide de se fixer en Bavière, à Thurnau. Les autorités américaines lui imposent quelque temps de silence, qu'il consacre à la composition, et il fait sa rentrée à Paris en 1948. Il donne son premier concert à Londres en 1951. Pablo Casals l'invite à jouer avec lui au festival de Prades. En 1957, il se produit pour la première fois avec Yehudi Menuhin, à Athènes. La même année, un mécène italien met à sa disposition la Casa Orfeo à Positano, au sud de Naples : il y crée un cours d'interprétation de l'œuvre pour piano de Beethoven, auquel participeront notamment Éric Heidsieck, Robert Riefling, Ventsislav Yankoff, Idil Biret, David Lively, Mitsuko Uchida, Gerhard Oppitz. Après avoir longtemps refusé de jouer aux États-Unis, il fait des débuts triomphaux à New York en 1964.

Au début des années 1970, son état de santé le contraint à une activité réduite. Mais il revient sur le devant de la scène dès 1974 et il continuera à jouer en public jusqu’en 1984, date à laquelle il se retire à Positano. Il y meurt le 23 mai 1991.

• Rigueur et recréation

Kempff s’était imposé comme l’un des plus grands interprètes beethovéniens de son temps. Il rappelait volontiers la filiation qui le reliait à Beethoven : « J’ai été élève de Barth qui avait eu comme maître Hans von Bülow dont on sait qu’il bénéficia de l’enseignement de Liszt, lui-même de Carl Czerny qui eut le privilège de travailler sous la direction de notre grand Beethoven. »

En plus de soixante-cinq ans de carrière, la démarche de Kempff a évolué sensiblement et les disques en attestent, puisqu’il a commencé à enregistrer au cours des années 1920. Mais une constante domine : la rigueur classique sans cesse recréée par Ie sens de l’improvisation et une étonnante imagination, Ia simplicité au service de la poésie. L’approche interprétative de Kempff repose sur sa formation d’organiste et de compositeur ; sa lecture du texte est une lecture d’ensemble très rigoureuse qui n’isole aucun élément spécifique hors de son contexte. La construction reste omniprésente même si elle semble beaucoup moins évidente que chez Wilhelm Backhaus ou Claudio Arrau, peut-être plus véritablement germaniques que Kempff. Il y a dans la nature de Kempff une contradiction entre ses racines prussiennes et cette faculté intarissable à recréer un texte. Le dilemme se retrouve dans Ie domaine religieux, où le chrétien convaincu qu’il était se trouve dérouté par la rigueur du luthéranisme, qui lui semble épouser trop étroitement la discipline prussieune.

Le miracle de la personnalité de Kempff est d’être parvenu à cette synthèse unique entre classicisme et improvisation. Jusqu’à la

Seconde Guerre mondiale, le second aspect dominait généralement : fougue de la jeunesse, moyens techniques mieux assurés... Mais, au fil des années, la crinière du lion blanchit, l'homme qui s'avance sur scène avec une noblesse un peu hautaine prend du recul ; il est devenu un grand seigneur ; il semble perdu dans un univers lointain, les yeux fixés devant lui, quelque part vers la pointe du piano, où personne n'a accès. C'est pourtant de sa rencontre avec le public que naissent ses interprétations les plus exceptionnelles. Le poète parle, il s'impose avec calme, dépouillement, excès parfois, absence aussi, car, pour recevoir quelques instants d'émotion exceptionnelle, il faut accepter de vivre des moments moins étonnants. Le jeu devient plus limpide, le legato, hérité du toucher de l'orgue, égal comme du velours, se colore de mille façons avec des nuances impalpables, les basses s'ancrent profondément dans le grave de l'instrument et la polyphonie offre une transparence parfaite : sous les doigts de Kempff, une fugue semble lisible comme sur le papier ! Puis il découvre les sonates de Schubert, un univers qui lui avait échappé jusqu'alors et où son sens poétique s'épanouit à merveille.

Kempff possédait un répertoire considérable, certes concentré autour de l'œuvre de Beethoven (il a enregistré trois intégrales des sonates pour piano et deux des cinq concertos). Mais il jouait aussi la quasi-totalité de l'œuvre pianistique de Jean-Sébastien Bach, de Mozart, de Schumann, dont il avait entièrement revu l'édition de Clara Schumann (Éditions Breitkopf u. Härtel, 1952), de Schubert (son intégrale des sonates reste une référence) et de Brahms. Il aimait également inscrire à ses programmes les pages les plus poétiques de Chopin et de Liszt ou des pièces de Couperin, de Rameau et de Scarlatti qui lui permettaient de laisser libre cours à son sens de la miniature et de la confidence. La musique de chambre a toujours occupé une place essentielle dans sa vie ; il a joué avec le violoncelliste Paul Grümmer et le violoniste Georg Kulenkampff ; il a accompagné les cantatrices Lotte Lehmann et Germaine Lubin. Plus tard, ses partenaires furent Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier, Pablo Casals, Christian Ferras et l'Amadeus Quartet. Pour le bicentenaire de la naissance de Beethoven (1970), il retrouvait Yehudi Menuhin et formait, au disque, un nouveau trio avec Henryk Szeryng et Pierre Fournier. L'espace de quelques soirées, son chemin croisa celui de Mstislav Rostropovitch ou de Dietrich Fischer-Dieskau.

• Kempff compositeur

Le compositeur laisse une œuvre abondante, mais mal connue, qui s'inscrit dans le prolongement esthétique de Brahms avec un sens de l'humour et du clin d'œil assez prononcé : quatre opéras – *Die Flöte von Sanssouci* (1918), *König Midas*, d'après Wieland (1930), *Familie Gozzi* (1934), représenté au San Carlo de Naples, *Die Fasnacht von Rottweil* (1937) ; un ballet, *Der Spiegel des Hamlet* (1947) ; un concerto pour violon (créé par G. Kulenkampff, 1932), deux concertos pour piano (1915 et 1927), deux symphonies (n° 1, 1923 ; n° 2 créée par Furtwängler au Gewandhaus de Leipzig en 1926), un oratorio sur un poème d'Ernst Wiechert (*Deutsche Passion*, op. 40), une cantate dramatique (*Deutsches Schicksal* – « Destin allemand », 1937), l'*Ouverture fédéricienne* (1935), la *Suite arcadique* pour orchestre de chambre, d'après Watteau (1939), deux quatuors à cordes (1942) et de nombreuses pièces pour piano, qu'il jouait parfois au cours de ses concerts. Il a également transcrit pour le piano des extraits de cantates, des pièces d'orgue et instrumentales de Jean-Sébastien Bach, notamment la *Siciliana* de la *Troisième Sonate pour flûte et clavecin*, popularisée par l'enregistrement qu'en fit Dinu Lipatti.

Ce besoin d'adapter pour le piano les pages qu'il chérissait particulièrement reflète l'ouverture d'esprit de cet humaniste pour qui n'existait aucune barrière instrumentale ou culturelle. Kempff aimait autant Homère que les églises romanes ou la photographie et avait conscience du rôle que l'artiste pouvait jouer dans la société contemporaine pour lutter contre sa déshumanisation. Un être pur qui justifie cette phrase maintes fois répétée : « Les autres, on les applaudit ; Kempff, on l'aime. »

Alain PÂRIS

Bibliographie

B. Gavoty & R. Hauert, *Wilhelm Kempff*, Kister, Genève, 1954
J. Hunt, *Giants of the Keyboard : Kempff, Gieseking, Fischer, Backhaus, Schnabel*, John Hunt, Exeter (G.-B.), 1994
W. Kempff, *Unter dem Zimbelstern*, Piper, Stuttgart, 1952, 2e éd. Laaber Verlag, Laaber, 1978 (trad. franç. A. Tournier, *Cette Note grave... : les années d'apprentissage d'un musicien*, Plon, Paris, 1955) ; *Was ich hörte, was ich sah : Reisebilder eines Pianisten*, Piper, Munich, 1981, nouv. éd. 1985
K. Linsenmeyer, *Wilhelm Kempff : Lebensskizzen eines grossen Pianisten*, Noetzel, Wilhelmshaven, 2006.

KENTON STAN (1912-1979)

Stan Kenton est l'un des grands mal-aimés de la critique de jazz et, notamment, de la critique française. Ses censeurs ont en effet grand mal à comprendre la popularité que lui vaut auprès d'un vaste public une musique qui additionne pêle-mêle les plus déplorables sous-produits du show-business, les arrangements jazz d'un très grand technicien et l'aridité intellectuelle d'œuvres qui cherchent à assimiler les conquêtes de la musique contemporaine européenne du début du xx^{e} siècle.

Stanley Newcomb Kenton naît le 19 février 1912 à Wichita, dans le Kansas. Stan joue du piano en professionnel dès 1934. À la fin des années 1930, il obtient ses premiers engagements comme pianiste et arrangeur en Californie ; en 1940, il réunit sa première formation. Au fil du temps, ses orchestres s'étofferont. En dépit de l'ironie de certains confrères, Stan Kenton marquera toujours plus de goût pour les effectifs nourris. Ses premiers disques datent de 1942. L'année suivante vient le succès qui le lance dans toute l'Amérique, l'enregistrement de l'indicatif de son orchestre : *Artistry in Rhythm*. Entre 1944 et 1945, Anita O'Day, Gene Howard, June Christy et même le tout jeune Stan Getz renforcent son ensemble. La musique qu'il propose à cette époque n'est guère faite pour séduire les fervents du jazz pas plus que les puristes de la tradition classique : des partitions ronflantes emphatiquement gonflées d'élans romantiques et de réminiscences debussystes mal digérées.

L'engagement, en 1946, de Pete Rugolo, arrangeur de talent qui, depuis quelque temps, travaillait épisodiquement avec lui, va sensiblement améliorer les choses. Cet ancien élève de Darius Milhaud a en effet, même s'il sombre parfois aussi dans le piège des facilités gratuites, un goût à la fois plus sûr et plus raffiné. L'étonnant mélange de naïvetés et de prétention qui caractérise de nombreuses pièces nées à cette époque prête aujourd'hui à sourire. Avec Alain Gerber, reconnaissons cependant à Stan Kenton le mérite d'avoir conçu « un style d'orchestration très différent de celui pratiqué par Basie, un style touffu où les accords très recherchés se pressent les uns contre les autres et forment une sorte de pâte sonore épaisse et mobile à la fois ». Même si cette manière ne peut réellement représenter une alternative crédible à l'écrasante domination du Count, admettons la valeur de la tentative, qui coïncide d'ailleurs avec le zénith de la popularité du leader américain. Suit, entre 1947 et 1950, une phase de semi-retraite pendant laquelle Stan Kenton n'a qu'une activité irrégulière.

Mais le revoici en 1950 sous les feux de l'actualité avec la création d'un ensemble instrumental de quarante musiciens qui réunit, autour du jazz band traditionnel, des violons et quelques bois empruntés aux orchestres symphoniques classiques. Avec une imprudente ambition il baptise cet ensemble Innovations in Modern Music. En fait d'innovations, la montagne accouchait d'une souris, et Stan Kenton ne faisait guère que reprendre à son compte les apports, datant de plus de trente ans, de créateurs comme Bartok, Hindemith et Stravinski.

Pourtant, sous l'influence d'arrangeurs de grand talent nommés Gerry Mulligan et Bill Holman, il revient, vers 1952, à des conceptions plus proches de celles d'un Basie : il allège ses orchestrations et doune une part plus grande à ses solistes. En 1955, on le retrouve à la tête d’un nouveau groupe d’instrumentistes new-yorkais. En 1956, c’est une tournée triomphale en Grande-Bretagne. Et sa carrière en zigzags se poursuit, de rechutes en rédemptions, de périodes de demi-sommeil en phases d’intense activité. Il épouse la chanteuse Ann Richards et fonde, en 1965, le Los Angeles Neophonic Orchestra. En dépit de tout et de tous, il reste fidèle au big band, qu’il voue à ce qu’il appelle « les œuvres symphoniques de jazz » – expression dont le sens précis demeure assez obscur – et à un « progressive jazz » dont la modernité réelle, passé la surprise du moment, n’est pas toujours très évidente. Il demeure actif jusqu’à sa mort, à Hollywood, le 25 août 1979.

Il est bien difficile d’apprécier avec sérénité l’œuvre d’un musicien qu’André Francis affirmait, non sans pertinence, avoir été visité par « le diable de la bizarrerie ». On écartera sans hésitation les sirupeuses douceurs qu’il réservait à ses chanteuses dans des bluettes qui ont fait son succès commercial. On marquera un intérêt mêlé de quelque réserves pour ses œuvres concertantes modernistes. En revanche, on retiendra ces pages, hautes en couleur et en harmonies étranges, riches d’une grande complexité rythmique, qui lui ont permis, grâce à des arrangeurs de la stature d’un Shorty Rogers, d’un Gerry Mulligan ou d’un Bill Holman, de s’imposer comme le leader de l’un des meilleurs grands orchestres blancs. Le grand millésime se situe pour Stan Kenton dans les années 1950, époque à laquelle il savait s’entourer d’excellents instrumentistes comme Art Pepper, Lee Konitz et Zoot Sims (saxos), Shelly Manne et Mel Lewis (batteurs) ou encore Frank Rosolino (trombone). Il fut l’un des premiers à affirmer que le jazz pouvait se passer sans mal d’un tempo fixe et immuable. Mais ni le swing, ni la passion n’ont jamais été son fort...

L’œuvre composite et la personnalité déroutante de Stan Kenton illustrent parfaitement la difficulté, pour le jazz des grandes formations, de s’évader des modèles proposés par Duke Ellington et Count Basie. Récusant à la fois la luxuriance sauvage, l’expressionnisme hérité du blues et la prééminence de grands solistes qui sont la marque du premier, refusant de soumettre sa musique à la glorieuse mais impitoyable règle du swing qui est la signature du second, Stan Kenton s’est vu condamné à une éternelle errance entre des styles peu conciliables. Sa tentative d’émancipation de la tradition des grands orchestres de jazz ne va pas sans quelque intellectualisme. D’où son état de moindre résistance face à l’attraction de la musique contemporaine, dans laquelle le jazz a tant de fois failli se noyer et perdre son âme.

Pierre BRETON

KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)

L’organiste et compositeur allemand Johann Caspar Kerll, est l’un des principaux représentants de la musique de l’époque baroque dans l’Allemagne méridionale catholique. Il constitue un trait d’union entre les grands maîtres romains du début du XVIIe siècle et Jean-Sébastien Bach ou Haendel.

Johann Caspar (Kaspar) Kerll (Kerl, Cherll, Cherl) naît le 9 avril 1627, à Adorf, en Saxe. Après avoir étudié à Vienne, il entre comme organiste au service de l’archiduc Leopold Wilhelm, frère de l’empereur germanique Ferdinand III, qui l’envoie à Rome afin qu’il approfondisse sa formation auprès de Giacomo Carissimi (fin des années 1640 et début des années 1650). Cette période aura une grande influence sur ses compositions, souvent italianisantes. De 1656 à 1673, Kerll est Kapellmeister à la cour de l’Électeur Ferdinand Maria de Bavière, à Munich, ville où plusieurs de ses opéras sont créés, notamment *Oronte* (1657) et *Erinto* (1661). En 1673, il s’établit à Vienne, où il devient en 1677 un des organistes de la chapelle de l’empereur Léopold Ier. Il regagne en 1684 Mnnich, où il meurt le 13 février 1693.

Kerll introduit certains procédés dramatiques de l’opéra dans ses pièces de musique sacrée. Ses messes, requiems et magnificat recourent souvent à la polychoralité, tandis qu’il oppose, dans ses accompagnements, les instruments au chœur pour accentuer délibérément le contraste dramatique. Kerll contribuera ainsi largement à implanter ce style, dit *concertato*, en Allemagne. Son drame sacré *Pia et Fortis Mulier* (1677) est lui aussi entièrement composé à la manière d'un opéra.

Johann Caspar Kerll est par ailleurs un professeur influent, dont la musique sera copiée et étudiée par les compositeurs des générations suivantes, comme Bach et Haendel.

E.U.

KESSEL BARNEY (1923-2004)

Jazzman blanc qui a puisé son inspiration dans les aventures harmoniques de Charlie Parker et les pratiques instrumentales de Charlie Christian, autodidacte complet fasciné par la richesse et la complexité de la musique savante européenne, l'Américain Barney Kessel s'est affirmé comme l'un des plus parfaits stylistes de la guitare be-bop.

Barney Kessel naît le 17 octobre 1923 à Muskogee (Oklahoma). À douze ans, il vend des journaux pour s'offrir sa première guitare et c'est en autodidacte qu'il progresse dans la maîtrise de cet instrument. Dès quatorze ans, il fait des débuts remarqués dans des formations locales. Sa réputation est telle que Charlie Christian, le premier grand maître de la guitare be-bop, ne manque pas de venir l'écouter lors de l'un de ses passages à Oklahoma City, en 1939. Cette rencontre sera décisive. Barney Kessel se lance dans la carrière et se fixe à Hollywood, où il exerce d'abord divers petits métiers alimentaires. En 1943, il est engagé dans l'orchestre qui accompagne le show d'un des Marx Brothers, Chico Marx, que dirige alors Ben Pollack. Il s'établit alors à Los Angeles. En 1944, il a la chance de participer – avec Lester Young, Illinois Jacquet, Red Callender, Joe Jones, Sid Catlett... – au remarquable court-métrage *Jammin' the Blues* réalisé par Gjon Mili et dont le directeur technique est le producteur Norman Granz, fondateur de la célèbre firme Verve. Dès lors, c'est au sein de grands orchestres – notamment ceux de Charlie Barnet (1944-1945) et d'Artie Shaw (1945) – qu'il poursuit sa route. Il commence à cette époque à fréquenter les studios d'enregistrement.

En 1947, Barney Kessel rejoint le J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) de Norman Granz, où il rencontre Charlie Parker, dont il sera un des partenaires pour un enregistrement du célèbre *Relaxin' at Camarillo* (1947). En 1952 et 1953, il effectue une longue tournée avec le trio d'Oscar Peterson, où il remplace Irving Ashby et où il est au côté du contrebassiste Ray Brown. Avec Ray Brown (contrebasse) et Shelly Manne (batterie), il enregistre, sous le nom générique de The Poll Winners, une série de quatre albums appelés à une durable célébrité : *The Poll Winners* (1957), *The Poll Winners Ride Again !* (1958), *Poll Winners Three* (1959) et *Exploring The Scene* (1960). Capable de s'adapter à tous les styles, Barney Kessel a joué avec les plus grands : Louis Armstrong, Nat King Cole, Red Norvo, Roy Eldridge, Woody Herman, Ben Webster, Buddy DeFranco, Red Mitchell, Ornette Coleman, Lionel Hampton, Benny Carter, Lester Young, Illinois Jacquet, Coleman Hawkins, Jo Jones, Sid Catlett, George Benson... La créativité de l'accompagnateur est recherchée par des chanteuses comme Julie London (avec laquelle il donne en 1955 une célèbre interprétation de *Cry Me A River*), Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan ou Anita O'Day. La curiosité toujours en éveil, il s'intéresse de près à la musique classique – *Carmen* de Bizet, notamment, donnera naissance à l'album *Modern Jazz Performances from Bizet's Carmen* (1958) –, au jazz afro-cubain et même à la pop music (*Hair is Beautiful*, 1968, d'après *Hair*). Pendant quelque temps, il s'adonne à des occupations plus commerciales et réalise des orchestrations de musique de film pour Hollywood. Il revient néanmoins à sa passion première pour le jazz en 1973. Il fonde alors avec deux autres guitaristes, Charlie Byrd et Herb Hellis, et le soutien d'une contrebasse et d'une batterie, le quintette Great Guitars, dont le succès sera mondial et avec lequel il se produira jusqu’en 1992, année où il est victime d’une grave attaque cérébrale.

Barney Kessel s’est beaucoup consacré à l’enseignement et a organisé des séminaires très suivis. Il a publié plusieurs ouvrages didactiques ainsi que quelques recueils d’improvisations. Il meurt le 6 mai 2004 à San Diego (Californie).

Classique parmi les modernes, Barney Kessel sait aller directement à l’essentiel. L’improvisateur, discret mais constamment inspiré, développe un phrasé fluide, articulé avec une souplesse et une variété de timbres rares. Sur un jeu en accords aux couleurs orchestrales très raffinées, il construit un discours à l’équilibre parfait où concision et sensibilité se conjuguent idéalement. Un sens très affirmé du blues complète le portrait de l’un des plus attachants guitaristes de sa génération.

Pierre BRETON

KHAN ALI AKBAR (1922-2009)

Compositeur indien et maître du *sarod* (luth à cordes métalliques en usage dans l'Inde du Nord), Ali Akbar Khan a largement contribué à promouvoir la musique classique indienne auprès du public occidental. Sa musique est ancrée dans la tradition hindoustani de l'lnde du Nord.

Né le 14 avril 1922 à Shibpur, dans la région indienne du Bengale-Oriental (aujourd'hui Bangladesh), Ali Akbar Khan est formé par son père, le maître (*Ustad*) Allauddin Khan, musicien à la cour du maharaja du Madhya Pradesh. Il commence à se produire en public dès l'âge de treize ans, et devient en 1943 musicien à la cour du maharaja du Jodhpur ; il occupe cette fonction pendant sept ans, jusqu'à la mort du maharaja. L'État du Jodhpur lui confère alors le titre d'Ustad. En 1955, le violoniste Yehudi Menuhin l'invite à New York. Dès lors, Ali Akbar Khan se produira et enregistrera souvent en Occident, frèquemment au côté de son beau-frère, le compositeur et joueur de *sitār* Ravi Shankar.

Ali Akbar Khan a composé des musiques de films – notamment celles de *Devi* (1960, *La Déesse*) de Satyajit Ray, et de *The Householder* (1963) de James Ivory et Ismail Merchant – ainsi que de nombreux rāgas. Ali Akbar Khan est le premier musicien indien à avoir enregistré les longues pièces raffinées caractéristiques de son pays ; parmi ses nombreux albums, citons *The Forty-Minute Raga* (1968) et *Journey* (1990). Ali Akbar Khan a fondé des écoles de musique à Calcutta (Ali Akbar College of Music, en 1955), à Berkeley, en Californie (en 1968, transféré ultérieurement à San

Rafael), et à Bâle, en Suisse (en 1985, avec son disciple Ken Zuckerman). En 1991, il est le premier Indien à recevoir une bourse de la fondation MacArthur. Il meurt le 18 juin 2009, à San Anselmo, en Californie.

E.U.

KHAN BISMILLAH (1916-2006)

Joueur indien de shehn. Bismillah Khan a vécu à Bénarès la majeure partie de sa vie. Avec son oncle Ali Bux « Vilayatu », joueur au temple Vishwanath de Varanasi (Bénarès), il apprend à jouer du shehn (sorte de chalumeau à anche double de l'Inde du Nord, à la sonorité puissante, accompagnant les cérémonies religieuses et familiales). Il se familiarise très tôt avec les différents genres de musique de l'Uttar Pradesh, avec la musique khayl et apprend un grand nombre de rgas. Il devient un maître du shehn, qu'il sort de son rôle religieux pour en faire un instrument de la musique classique indienne. Devenu un des musiciens les plus populaires de l'Inde, c'est lui qui est choisi pour jouer au Fort Rouge de New Delhi le 15 août 1947, jour d'accession de l'Inde à l'indépendance. Il laisse de nombreux enregistrements, parmi lesquels *Eb'adat Ragini Yamani*, en duo avec le joueur de sitr Vilayat Khan (1994).

E.U.

KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)

Surnommé le Pavarotti pakistanais, Nusrat Fateh Ali Khan appartenait à une illustre famille de chanteurs spécialisés dans le *qawwali* (littéralement, « musique de la parole »), tradition issue du mysticisme soufi. Il naît à Lyallpur (aujourd'hui Faisalabad) le 12 juillet 1948. Son père, Ustad Fateh Ali Khan, aurait voulu pour lui un métier « noble » (médecin, ingénieur...). Mais, vingt jours après la mort de ce dernier, Nusrat Fateh Ali Khan, alors à peine âgé de treize ans, a une illumination et « reçoit un message de l'au-delà » qui lui commande de chanter. Ravi de s'exécuter, l'adolescent donnera sa première performance vocale... sur la tombe de son père.

Deux ans plus tard, Nusrat Fateh Ali Khan commence à se produire sur scène en compagnie des frères aînés de son père, Ustad Moubarik Ali Khan et Ustad Salamat Ali Khan. En 1971, à la suite du décès de l'un d'eux, il s'affirme comme l'un des plus grands chanteurs contemporains et devient le *shahen-shah-e-qawwali*, la « plus étincelante étoile du *qawwali* ».

Ses hallucinants crescendos vocaux au timbre rauque, soutenus par la jubilation des harmoniums portatifs (introduits par les missionnaires portugais du XVII^e siècle, les harmoniums portatifs ont remplacé, dans le *qawwali*, le *sarangi*, vièle à trois cordes mélodiques et trente cordes de résonance) et des claquements de mains, invitent à l'extase sur des rythmes de plus en plus enfiévrés qui mènent ces musiques sacrées sur les chemins de la transe. Ces chants populaires qui s'épanouissent autour des *mazzals*, les mausolées, célèbrent la mort des saints comme une fête, car celle-ci signifie leur « mariage avec Allāh » : « Je me suis noyé dans l'union avec Lui / je me suis annihilé en Lui. »

Nusrat Fateh Ali Khan a toujours refusé qu'on le qualifie de soufi, même si son « tube » *Allahou* célèbre la fusion avec Dieu et évoque « l'Éternel qui est partout, il est à droite, en face, en haut... ». D'ailleurs, les vrais soufis ne s'affirment jamais comme tels, car l'objectif fixé par ces ascètes – devenir indifférents aux biens de ce monde – est si inaccessible qu'il serait présomptueux de prétendre l'avoir atteint.

Jusqu'à sa mort, à quarante-neuf ans, le 16 août 1997, à Londres, des suites d'un diabète qui expliquait son ample corpulence et le faisait souffrir depuis longtemps, Nusrat Fateh Ali Khan, devenu une vedette internationale, a suscité dans son pays une énième querelle entre les anciens et les modernes. Son père fut déjà un innovateur, puisqu'il avait introduit un soupçon d'austérité classique indienne dans les musiques chatoyantes du *qawwali*, par lui menées des places de villages aux salles de concert. Nusrat Fateh Ali Khan, tout en restant un virtuose de la pure tradition, est allé beaucoup plus loin en se livrant à toutes sortes de mélanges avec le rock et la techno qui ont suscité un très large engouement chez les jeunes.

Le roi du *qawwali* avait participé, avec Peter Gabriel, à la bande originale de *La Dernière Tentation du Christ* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), film de Martin Scorsese, mais avait été très choqué par l'utilisation de sa frénésie soufie pour accompagner un viol dans *Tueurs-nés* (*Natural Born Killers*, 1994), d'Oliver Stone. En signant la musique de nombreux mélos « loukoums » de « Bollywood » –

les studios de cinéma de Bombay –, il avait encore élargi son public : s’il en avait eu le temps, il aurait sans doute approché, dans le sous-continent indien, l’audience atteinte par Oum Kalsoum dans le monde arabe.

Éliane AZOULAY

KHAN VILAYAT (1928-2004)

Celui dont les compositions illuminent le film de Satyajit Ray *Le Salon de musique* (1958) fut en quelque sorte l'anti-Ravi Shankar. Ustad (« maître ») Vilayat Khan jouait lui aussi du sitar. Mort le 13 mars 2004 à Bombay, il était né à Gowripur, dans l'est du Bengale devenu aujourd'hui le Bangladesh. Mais, alors que Ravi Shankar se fit un devoir de populariser les rāgas indiens dans le monde entier, quitte à les associer au rock ou au jazz, Vilayat Khan tint pour sa part à révolutionner la tradition de l'intérieur, en particulier en développant le style *gāyakī ang*, époustouflants dialogues de la voix et du sitar qui s'imitent et se répondent.

C'est de son père Enayat Khan, descendant d'une lignée de six générations de virtuoses, qu'il apprend les rudiments de l'art du sitar, l'instrument roi de la musique hindoustanie (de l'Inde du Nord), sorte de luth comprenant sept cordes mélodiques et une quinzaine de cordes sympathiques. À la mort de son père, en 1938, il commence à se perfectionner au chant classique *khyāl* avec sa mère Bashiran Begum, et au sitar avec ses oncles, dans le sillage de la Imdadkhani gharānā, école stylistique qui tient son nom de son grand-père paternel Imdad Khan.

Vilayat Khan, qui vécut ses dernières années entre Calcutta et Princeton (New Jersey), jouait volontiers les stars excentriques, se flattant de recevoir d'énormes cachets et étalant son goût pour les voitures puissantes. Ses exigences financières expliquent sans doute qu'il ait été si rare sur les scènes françaises (après des concerts dans les années 1960, au musée Guimet, il ne réapparut qu'en 1986, à l’Opéra-Comique, puis en 2002, au Théâtre de la Ville). C’est probablement pour les mêmes raisons que ses musiques furent absentes pendant une quarantaine d’années de la radio et de la télévision indiennes. Même sa participation au sublime *Salon de musique* n’inspirait au sitariste fantasque qu’un dédaigneux : « Je n’aime pas tellement travailler pour le cinéma. » Satyajit Ray relate pourtant (dans le livret qui accompagne la bande originale du *Salon de musique*) que Vilayat Khan et son frère cadet Imrat, également sitariste dans le film, étaient ravis du scénario, car leur père avait eu pour patron un féodal mélomane.

De cette familiarité avec les musiques de cour, Vilayat Khan gardera une sorte de majesté aristocratique, parvenant, même sur la scène d’un théâtre à l’italienne, à recréer la lascivité des réjouissances orientales, assis en tailleur, diamant au doigt et large médaille dorée au cou, hochant la tête, souriant sans cesse aux amateurs des premiers rangs. Parfois, il fermait les yeux et grimaçait, tout à sa concentration : « Écouter la musique, disait-il, c’est regarder avec les oreilles. » Ce qui ne l’empêchait pas de parler à son public, de demander de la lumière dans la salle pour mieux se mirer dans le regard de ses admirateurs, de se lancer dans une diatribe contre les métissages avec d’autres musiques, ou de s’interrompre brusquement au milieu d’une sublime cavalcade de notes pour susciter les rires et les applaudissements : « Il paraît que je suis un vieux monsieur et que je ne peux plus jouer. »

Vilayat Khan disait qu’il fallait avant tout « aimer, adorer les notes » car, contrairement aux Occidentaux qui les empilent, les Indiens les cajolent une à une pour en extraire la quintessence. Il lui arrivait de tirer langoureusement sur certaines cordes jusqu’à en rompre une en plein concert. Ou de jouer avec les déclinaisons de la gamme, d’ornementations en attaques et en suspensions, torsadant les mélodies, puis faisant mine de les jeter avec la main, avant de les reprendre et, en passant par mille détours, de se lancer dans des galops échevelés.

Le prince des sitaristes affirmait entrer sur scène avec la même dévotion que dans une mosquée. En extase ou au bord des larmes, touché au cœur par les soupirs de son sitar, il enchaînait l’ālāp, exposition note par note du *rāga* (séquence de sept notes), puis le chant mimait l’instrument au point que l’on pouvait croire parfois entendre deux voix.

Cette rigueur et ce lyrisme oscillant de rêveries nonchalantes en accélérations exaltées sont au cœur des parties orchestrales qu’il a composées pour *Le Salon de musique* (Ocora). Conseillons également ses dialogues (*jugal-bandī*) avec le hautbois shehnāī de Bismillah Khan (Navras Records), qu’il s’agisse du double CD *Ragini Yamani* ou du simple album *Uphaar*, résultant tous deux d’un concert au Barbican Centre de Londres, en 1994. Trois années plus tard, en avril 1997, toujours au Barbican, toujours pour le label Navras, en compagnie du tablaïste Anindo Chatterjee, il enregistrait le sublime *Sitar Maestro*, entièrement dédié au *rāga Marwa*, très ancien, très sophistiqué, destiné aux fins d’après-midi.

Éliane AZOULAY

KHATCHATOURIAN ARAM ILITCH (1903-1978)

Compositeur soviétique dont la musique incarne son pays d'origine, l'Arménie, Aram Khatchatourian voit le jour à Tiflis et ne vient qu'assez tardivement à la musique. Il est admis à l'institut Gnessine de Moscou, puis au Conservatoire où il est l'élève de Miaskovski (1929-1934). Rapidement, il s'impose comme l'une des figures marquantes de la nouvelle génération. Sa notoriété reposera sur un petit nombre d'œuvres, brillantes et spontanées, qui correspondent aux canons officiels de la musique soviétique et rencontrent partout un excellent accueil. En 1948, néanmoins, il est violemment critiqué par le comité central du Parti pour ses « tendances modernistes », ce qui l'amène à faire machine arrière dans une évolution esthétique pourtant en marge de son temps. Deux ans plus tard, il est nommé professeur au Conservatoire de Moscou puis à l'institut Gnessine.

La musique de Khatchatourian repose essentiellement sur le folklore arménien. Il puise volontiers dans les chants des *achongs*, la seule musique qu'il ait entendue jusqu'à son adolescence. L'étonnante diversité de l'âme arménienne se traduit sous sa plume en une musique savante tout en préservant l'originalité rythmique, modale et mélodique des sources dont il s'inspire. Khatchatourian y ajoute une harmonie originale qui met en valeur ces couleurs, cette ivresse rythmique et cette exubérance naturelle que l'on retrouve dans l'ensemble de sa production. Parfois même, l'Arménie lui fournit la matière première de son inspiration, comme dans le ballet *Gayaneh*, dont la fameuse *Danse du sabre* a fait le tour du monde. Élargissant son champ d'inspiration, il s'appuie parfois sur les folklores géorgien et azerbaïdjanais. À la fin de sa vie, l'influence de l'impressionnisme français semble tempérer une écriture naturellement assez rude.

Il laisse plusieurs concertos (pour piano, 1936 ; pour violon, 1940 ; pour violoncelle, 1946), des concertos-rhapsodies pour violon (1962) et pour violoncelle (1963), deux grands ballets, *Gayaneh* (1942) et *Spartacus* (1954), deux symphonies dont seule la seconde (1943) a acquis une certaine notoriété, *Jazzkomposition* pour clarinette (1966) écrit pour Benny Goodman, une *Sonate-Monologue* pour violon (1976), une *Sonate-Fantaisie* pour violoncelle (1976) et une *Sonate* pour alto (1976). Mstislav Rostropovitch, David Oïstrakh et Leonid Kogan ont été les principaux dédicataires de ses œuvres qu'il définissait lui-même comme de la « musique qui soit belle en soi, ni grande, ni petite, mais simplement belle, ouverte, épanouie, heureuse de vivre. Il y a trop de laideur et de désespérance dans le monde pour que nous les laissions envahir notre art. »

Alain PÂRIS

KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)

L'histoire n'aurait peut-être pas retenu le nom de ce compositeur s'il n'avait joué un rôle déterminant dans l'application de la politique stalinienne en matière culturelle.

Tikhon Nikolaïevitch Khrennikov voit le jour à Elets, en Russie centrale (*oblats* de Lipetsk), le 10 juin (28 mai, ancien style) 1913, dans une famille modeste où tout le monde joue de la guitare russe ou de la mandoline et chante des chansons paysannes. Il commence à étudier le piano avant de partir pour Moscou en 1929, où Mikhail Gnessine l'accepte comme élève au sein du Technicum musical qu'il vient de fonder. Khrennikov travaille le piano avec Ephraïm Hellman et l'écriture avec Genrik Litinski. Il entre ensuite au Conservatoire de Moscou en 1932, où il étudie le piano avec Heinrich Neuhaus et la composition avec Vissarion Chebaline. En 1933, il joue en soliste à Moscou sa première œuvre importante, un concerto pour piano. Diplômé du Conservatoire de Moscou en 1936, Khrennikov poursuit ses études avec Chebaline. Il se fait remarquer avec une musique de scène pour la pièce de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien* (1936), représentée au théâtre Vakhtangov. Son premier opéra, *Les Frères*, rebaptisé plus tard *Dans la tempête* (1939), est tiré d'un roman de Nikolaï Virta, *Solitude*, que Staline appréciait particulièrement. Khrennikov est attaché au corps musical de l'Armée rouge, qu'il suit pendant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale.

La carrière politique de Khrennikov se développe à partir de 1947, lorsqu'il entre au parti communiste et devient député du Soviet suprême. Un an plus tard, Staline le nomme secrétaire général de l'Union des compositeurs soviétiques ; en 1949, il devient président de la section musique pansoviétique pour les échanges culturels avec l'Europe et les États-Unis. Figure marquante du pouvoir en matière artistique, il applique avec rigueur les décisions du parti, notamment la ligne du réalisme socialiste définie par Andreï Jdanov. C'est lui qui est aux commandes lorsque Chebaline – son propre maître –, Khatchaturian, Prokofiev, Chostakovitch ou Rostropovitch seront victimes de diktats arbitraires qui feront date. Il remet « dans le droit chemin » les compositeurs accusés de « formalisme et de décadence populaire », considérés comme trop novateurs ou trop éloignés des valeurs artistiques de la culture russe. En 1974, c'est Alfred Schnittke qui est la cible de ses foudres, bien qu'il l'ait aidé à se faire jouer à ses débuts. En 1979, il s'en prend à Elena Firsova, Dmitri Smirnov, Alexandre Knaïfel, Viktor Sousline, Viatcheslav Artiomov, Sofia Goubaïdoulina, Valentin Silvestrov et Edison Denisov, compositeurs trop novateurs pour la tendance officielle et qu'il accuse d'avoir laissé jouer leurs œuvres hors d'U.R.S.S. Tous les festivals internationaux qui se déroulent en Union soviétique relèvent de son autorité, comme le fameux concours Tchaïkovski.

Habile politicien, Khrennikov traversera sans perdre ses fonctions les différents changements de pouvoir jusqu'à la chute de l'Union soviétique. En 1961, il commence à enseigner au Conservatoire de Moscou, où il devient professeur en 1966. Héros du travail socialiste en 1973, il reçoit le prix Lénine en 1974. Malgré cette activité politique et administrative intense, il continue de composer, dans un style qui illustre la ligne dont il est le défenseur : mélodie fluide, lyrisme vibrant, référence à la musique populaire, orchestration brillante et colorée. Le programme de sa *Deuxième Symphonie* constitue une véritable déclaration d'intention : « La volonté irrésistible de vaincre l'ennemi fasciste ». Parmi la dizaine d'ouvrages lyriques qu'il a composés, il faut retenir son opéra d'après le roman de Gorki *La Mère* (Bolchoï, 1957). Ses divers concertos, brillants et qui mettent en valeur les solistes, ont bénéficié de la notoriété de ses interprètes : Leonid Kogan pour les deux concertos pour violon (1959 et 1975), Mstislav Rostropovitch (avant que celui-ci ne prenne fait et cause pour Soljenitsyne et soit mis au ban de la société musicale soviétique) pour le *Premier concerto pour violoncelle* (1964). Khrennikov a été l'interprète de ses trois concertos pour piano (composés en 1933, 1970 et 1982) et ses quatre symphonies ont été jouées régulièrement. Khrennikov meurt à Moscou le 14 août 2007.

Sensible aux sirènes du pouvoir, Khrennikov savait manier la carotte et le bâton avec habileté. Ses défenseurs ont souvent prétendu que si un autre avait occupé les mêmes fonctions, la situation aurait pu être pire pour les compositeurs soviétiques. Certes, aucnn n'a fini au goulag. Mais, pour ne citer qu'un seul exemple, Schnittke s'est vu refuser dix-neuf fois consécutives l'autorisation de sortie d'U.R.S.S. Chostakovitch, qui était devenu son ennemi mortel depuis que celui-ci lui avait fait quelques remarques sur sa musique, a écrit à son sujet un pamphlet en forme de cantate, *Rayok*, resté secret au-delà de la mort de son auteur, puisque l'œuvre ne fut jouée en public qu'en 1989. Autant d'éléments révélateurs d'un climat de terreur peu propice à la création artistique.

Alain PÂRIS

KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)

Tandis qu'à partir du début des années 1960 le blues connaît une forte éclipse auprès des communautés noires américaines au profit d'autres formes de chanson populaire, Albert King est un des seuls bluesmen à s'imposer dans les hit-parades de musique noire, pénétrés de soul puis de disco. De son vrai nom Albert Nelson, ce géant taciturne tirant sur une éternelle pipe et semblant écraser entre ses mains une guitare électrique Gibson Flying V est né dans le Mississippi (à Indianola ou à Itta Bena, le 25 avril 1923 ou 1924) et a d'abord travaillé comme conducteur de tracteur dans une plantation. Il joue de la batterie dans les tavernes rurales, apprend assez tard la guitare sous l'influence d'Elmore James et de Robert Nighthawk, et prétend bientôt être le demi-frère de B. B. King ! Vers 1950, il est à Gary, dans l'Indiana, où il travaille dans une aciérie tout en fréquentant la très active scène locale du blues.

En 1953, Albert King fait des débuts discographiques peu remarqués et de facture très campagnarde chez le label Chess. C'est en s'installant à Saint Louis (Missouri) qu'il acquiert véritablement son style propre. Musicalement, la ville est dominée par des orchestres de jazz auxquels Albert King s'intègre remarquablement. Il pratique alors un style de guitare électrique simple mais fluide, plein de vibratos et d'effets de glissandos, qui se marie parfaitement avec des sections rythmiques étoffées et des riffs de cuivres. Son chant conserve la rudesse de son Delta natal mais adopte aussi l'approche urbaine d'un Big Joe Turner. Il enregistre abondamment dans cette manière, connaît un succès local avec *Don't Throw Your*

Love on Me So Strong (1961), ce qui attire l'attention de Stax, label de Memphis spécialisé dans la soul sudiste, mais à la recherche d'un bluesman ouvert aux sonorités contemporaines et qui plairait à un public noir sudiste toujours friand de blues.

C'est chez Stax et à Memphis qu'Albert King, accompagné de certains des meilleurs musiciens de studio de l'époque (Steve Cropper et Booker T. Jones), donne la pleine mesure de son talent. Il réussit à vendre des disques à la clientèle noire (*Laundromat Blues, Crosscut Saw, As the Years Go Passing By*), tout en séduisant parallèlement aussi le public blanc américain et international grâce à sa prestation au Fillmore West, le temple du rock de San Francisco, en 1968 (immortalisée sur l'album *Live Wire/Blues Power*, Stax). Dès lors, des superstars du rock vont lui rendre de nombreux hommages : Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page... Sur le plan artistique, la période Stax d'Albert King est particulièrement impressionnante avec une série d'albums remarquables : *King of the Blues Guitar* (Atlantic), *Years Gone By* (Stax) et surtout *I'll Play the Blues for You* (Stax) et *I Wanna Get Funky* (Stax), au feeling fantastique, qui émergent au-dessus du lot ; ces deux albums comptent en fait parmi les meilleurs disques de blues des années 1970.

Après la faillite inattendue de Stax en 1974, Albert King continue à enregistrer pour d'autres labels comme Tomato mais ne retrouve plus la même réussite artistique et commerciale. Il lui faudra attendre dix ans de plus et le coup de pouce de Gary Moore, un guitariste de hard rock reconverti au blues, pour qu'il revienne au premier plan. Jusqu'à sa mort, le 21 décembre 1992, à Memphis, Albert King continuera à se produire sur les scènes du monde entier, façonnant sa stature de géant du blues moderne auprès d'un public nouveau et de plus en plus jeune.

KING B. B. (1925-)

Le chanteur et guitariste B. B. King est sans conteste un des principaux bluesmen de l'après-guerre par sa popularité, qui ne s'est jamais démentie au cours de sa carrière, par son œuvre prolifique et, surtout, par l'influence considérable qu'il a exercée dans les domaines du chant et de la guitare sur ses innombrables épigones, émules et successeurs.

B.B. King. *À la fois guitariste, compositeur et chanteur, le bluesman américain B.B. King eut une influence majeure sur le monde du rock par son art du solo et son sens du spectacle.*

Après une enfance passée à ramasser du coton dans une plantation, le jeune Riley Ben King, né le 16 septembre 1925 à Indianola (Mississippi), est pris en charge par son cousin Bukka White, l'un

Copyrighted material

des grands bluesmen du Delta, qui lui apprend les rudiments de la guitare. King s'installe à Memphis en 1948 et commence à développer un jeu de guitare très influencé par ceux, swinguant et jazzy, de Lonnie Johnson, Django Reinhardt, T-Bone Walker ou Charlie Christian. Il trouve un emploi de disc-jockey sur l'une des principales stations de radio de Memphis, WDIA. Riley, qui devient « Blues Boy » (B. B.) King, présente tous les soirs les nouveaux disques de blues aux auditeurs noirs. Cette position lui permet aussi de faire la promotion de sa musique, de ses disques et de ses concerts, et de s'affirmer très rapidement comme un des bluesmen importants de la ville. Fort de cette réputation, il signe un contrat avec le label californien Modern Records des frères Bihari (Jules, Joe, Lester et Saul), un des principaux labels indépendants de l'après-guerre, pour lequel il enregistrera durant les douze années suivantes une œuvre d'une richesse et d'une réussite incomparables. En 1951, le succès considérable de *Three O'Clock Blues* établit sa notoriété au niveau national. À partir de 1952, B. B. King s'installe à Los Angeles et entreprend des tournées à travers tous les États-Unis à la tête d'une grande formation de treize musiciens inspirée des orchestres de swing. Il engrange succès sur succès (*Sweet Sixteen, Rock Me Baby, Everyday I Have the Blues, Sweet Little Angel, Ten Long Years, I've Got a Right to Love My Baby...*) et demeure constamment présent dans les hit-parades de musique noire.

Durant ces années, B. B. King se trouve un style personnel, instantanément reconnaissable : sa voix vibrante et puissante mais parfois très maniérée emprunte beaucoup au *blues shouter* Roy Brown et aux chanteurs de gospel, un genre qu'il a toujours affectionné. Son jeu de guitare évolue lui aussi. B. B King parvient à obtenir de sa « Lucille » (nom de son instrument) des sonorités moelleuses et met au point un jeu économe, ménageant les silences, suspendant une note, la faisant vibrer avant de terminer en un bref staccato qui engendre un feeling et une émotion considérables. Il devient ainsi progressivement une source d'influence majeure pour les nouveaux chanteurs et guitaristes de blues, depuis ses innombrables imitateurs et émules tels Albert et Freddie King jusqu'aux guitaristes de Chicago comme Otis Rush ou Buddy Guy et, ensuite, sur les Britanniques Eric Clapton, Stan Webb ou Peter Green, qui influenceront à leur tour de nouvelles générations. En fait, pratiquement tous les guitaristes de blues qui apparaissent à partir des années 1950 doivent quelque chose à B. B. King !

En 1962, B. B. signe un contrat avec le grand label ABC et ses enregistrements vont devenir progressivement bien plus commerciaux, afin de suivre les goûts du public noir. Ce qui lui permet, presque seul parmi les artistes de blues noirs, de continuer à obtenir d'importants succès, comme *Thrill Is Gone* en 1969. Contrairement à John Lee Hooker ou à Muddy Waters, il attendra les années 1970 et 1980 pour s'associer à des musiciens de rock comme Leon Russell, Carole King ou le groupe irlandais U2.

Grâce à cette carrière considérable qu'il a su mener de main de maître, B. B. King peut aussi réaliser son rêve : donner au blues le statut d'art « honorable » qui lui était totalement nié en Amérique. Son succès auprès de tous les publics, son charisme et son professionnalisme lui ont permis de devenir, de Tōkyō à Moscou, de Lagos à Sydney, le principal ambassadeur du blues. Le musicien meurt le 14 mai 2015 à Las Vegas.

Le meilleur ouvrage sur B. B. King est celui de Sebastian Danchin, *« Blues Boy ». The Life and Music of B. B. King* (University Press of Mississippi, Jackson, 1998). Le très beau coffret de quatre CD *B. B. King : The Vintage Years* (Ace Box

CD 8) retrace la première et meilleure partie de sa carrière discographique. Parmi les albums récents, *Blues On The Bayou* (MCA 11879) est particulièrement réussi.

Gérard HERZHAFT

KING JAMES (1925-2005)

Avec son compatriote Jess Thomas, l'Américain James King fut le principal *Heldentenor* de la génération qui a suivi celle de Wolfgang Windgassen, s'emparant des grands rôles wagnériens, jusqu'alors détenus par des chanteurs allemands et scandinaves.

James Ambros King naît dans une famille modeste à Dodge City (Kansas) le 22 mai 1925, d'un père irlandais et d'une mère d'ascendance allemande. À l'université de Kansas City, il travaille le chant avec Dallas Draper, qui l'incite à apprendre les langues étrangères. Il débute comme baryton mais réalise, en 1956, qu'il est ténor et part se perfectionner à New York auprès de Martial Singher et Max Lorenz. En 1960, il remporte l'American Opera Auditions à Cincinnati. En mai 1961 à l'Opéra de San Francisco, il triomphe dans Don José au côté de Marilyn Horne dans le rôle-titre de *Carmen*. L'été de la même année, il incarne Bacchus (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss) à Cincinnati et fait ses débuts européens au Teatro alla Pergola de Florence (Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini). De 1962 à 1965, il est membre de la Deutsche Oper de Berlin, où il chante les rôles italiens et français. En 1962, il débute au festival de Salzbourg, dans Achille d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck ; il y chante aussi Aegisth (*Elektra* de R. Strauss), Florestan (*Fidelio* de Beethoven), l'Empereur (*La Femme sans ombre* de R. Strauss), Bacchus. En 1963, il débute à l'Opéra de Vienne (Bacchus) et y chante son premier rôle wagnérien, Lohengrin. Sur cette scène, il participera jusqu'en 1992 à 366 représentations dans 23 rôles différents. En 1964, à l'occasion de l'année du centenaire de Richard Strauss, il fait ses débuts à l'Opéra de Munich, dans

Bacchus ; il y restera jusqu'à la fin de sa carrière. De 1965 à 1975, il chante Siegmund, Lohengrin et Parsifal au festival de Bayreuth, dont il devient l'un des piliers ; il participe notamment à la fameuse *Tétralogie* dirigée par Karl Böhm (1965-1967). Il se produit au Metropolitan Opera de New York à partir de 1966 : il y donnera 113 représentations en presque trente ans. On le retrouve à la Scala de Milan (à partir de 1968) et à l'Opéra de Paris (à partir de 1972), où il est l'Empereur dans la célèbre production de *La Femme sans ombre* dirigée par Böhm en 1972, Calaf dans *Turandot* de Puccini, Parsifal, Manrico du *Trouvère* de Verdi. Il fait ses adieux à la scène à Wiesbaden en 1995 dans Otello. Il meurt à Naples (Floride) le 20 novembre 2005.

Son répertoire comportait la trentaine de rôles fondamentaux des grands ouvrages de Wagner, Richard Strauss, Verdi et Puccini, ainsi que Canio (*Paillasse* de Leoncavallo) ou le Tambour-major (*Wozzeck* de Berg). Mais il a aussi chanté des ouvrages moins connus, comme *Palestrina* de Pfitzner (rôle-titre), *Die Tote Stadt* de Korngold (rôle de Paul, Berlin, 1983), *Anacréon* de Cherubini (rôle-titre, Scala, 1983) ou *Billy Budd* de Britten (rôle du capitaine Vere, San Francisco, 1985). James King possédait un aigu particulièrement sûr et brillant qui lui a permis d'aborder en toute quiétude des rôles comme celui de l'Empereur (*La Femme sans ombre*) ou d'Apollo dans *Daphne* de Richard Strauss. Dans le répertoire italien ses plus grandes réussites ont été Calaf, Manrico et le rôle-titre de *Don Carlo* de Verdi. Sa voix, puissante, au timbre chaleureux, serait difficile à trouver aujourd'hui : James King a su mener avec sagesse sa carrière, sans aborder trop tôt certains rôles difficiles, sans s'aventurer hors de sa tessiture ni solliciter à l'excès ses cordes vocales par un trop grand nombre de représentations.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Fidelio,* rôle de Florestan, avec Gwyneth Jones, Theo Adam, Staatskapelle de Dresde, dir. Karl Böhm, (enregistré en 1969)

P. HINDEMITH, *Mathis le peintre,* rôle du cardinal Albrecht, avec Dietrich Fischer-Dieskau, Rose Wagemann, Chœur et Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, dir. Rafael Kubelik (enregistré en 1977)

G. MAHLER, *Das Lied von der Erde,* avec Dietrich Fischer-Dieskau, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Leonard Bernstein, (enregistré en 1966)

C. SAINT-SAËNS, *Samson et Dalila,* rôle-titre, avec Christa Ludwig, Berndt Weikl, Chœur de la Radio bavaroise, Orchestre de la Radio de Munich, dir. Guiseppe Patanè (enregistré en 1973)

R. STRAUSS, *Ariane à Naxos*, rôle de Bacchus, avec Jessye Norman, Kathleen Battle, Tatiana Troyanos, Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine, (vidéo ; enregistré en 1988) ; *La Femme sans ombre,* rôle de l’Empereur, avec Birgit Nilsson, Walter Berry, Leonie Rysanek, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Karl Böhm, (enregistré en 1977)

R. WAGNER, *La Walkyrie,* rôle de Siegmund, avec Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, Theo Adam, Orchestre du festival de Bayreuth, dir. Karl Böhm, Philips (enregistré en 1967) ; *Parsifal,* rôle-titre, avec Gwyneth Jones, Thomas Stewart, Chœur et Orchestre du festival de Bayreuth, dir. Pierre Boulez, (enregistré en 1970).

KINKS

Groupe britannique de pop-rock très influent durant les années 1960, The Kinks (que l'on pourrait traduire par « Les Tordus ») apporta au rhythm and blues de ses débuts un regard pénétrant sur la société tout en affichant une théâtralité digne du music-hall britannique, devenant ainsi une figure emblématique du monde musical anglais. Ses principaux membres furent Ray Davies (Raymond Douglas Davies, né le 21 juin 1944), chanteur, guitariste et harmoniciste, Dave Davies (David Russell Gordon Davies né le 3 février 1947), guitariste soliste, Pete Quaife (Peter Alexander Greenlaw Quaife, né le 31 décembre 1943, mort le 23 juin 2010), bassiste, et Mick Avory (Michael Charles Avory, né le 15 février 1944), batteur.

Les frères Ray et Dave Davies montent en 1963, dans le quartier populaire de Muswell Hill, dans la banlieue nord de Londres, un groupe de rhythm and blues, The Kinks. Construit sur de puissants accords, leur troisième single, *You Really Got Me* (1964), connaît un succès fulgurant. À l'instar des premières chansons des Rolling Stones, il devient un morceau fondateur dans l'exploration créative du rhythm and blues par des musiciens blancs. Il exercera ainsi une immense influence sur les Who à leurs débuts, sur la musique punk apparue dans les garages américains au milieu des années 1960 et sur le heavy metal qui émerge à l'aube de la décennie suivante. Les Kinks amplifient par ailleurs l'image androgyne que cultivent les Rolling Stones, apparaissant sur scène en dandys aux cheveux extrêmement longs, tandis que Ray Davies multiplie les gestes efféminés. Après deux nouveaux tubes internationaux, *All Day and*

All of the Night (1964) et *Tired of Waiting for You* (1965), les Kinks diversifient rapidement leur approche en signant le remarquable morceau *See My Friends* (1965), relatant une relation ambiguë entre deux hommes, et qui constitue la première fusion réussie entre la pop occidentale et les formes musicales indiennes. Lorsque leur succès sur le marché américain décroît après une tournée désastreuse en 1965, les Kinks deviennent un groupe à l'image purement anglaise, avec des titres critiquant la haute société, tels que *A Well-Respected Man* (1965), *Dedicated Follower of Fashion* (1966) ou *Sunny Afternoon* (1966), Ray Davies imitant, sur ce dernier morceau, qui se hisse en tête du hit-parade britannique en 1966, un crooner britannique des années 1930 du nom d'Al Bowlly.

Adoptant un ton tantôt satirique tantôt romantique, Ray Davies manifeste un don certain pour l'écriture de mélodies suaves aux paroles empathiques et pleines d'esprit, énoncées selon un mode parlé caractéristique. Avec son épouse Rasa et son frère Dave l'accompagnant en chœur, il produit en 1966 et 1967 trois titres qui deviendront des classiques : *Dead End Street*, évocation de la pauvreté qui règne durant les dernières heures de la croissance économique des années 1960, *Big Black Smoke*, récit édifiant de la fugue d'une adolescente, et *Waterloo Sunset*, hymne à la ville de Londres qui deviendra la signature du groupe. En 1967, Dave Davies connaît le succès en solo avec *Death of a Clown*, chanson à boire mémorable.

Après avoir enregistré douze morceaux consécutifs qui se classent dans les vingt premières places du hit-parade au Royaume-Uni, les Kinks commencent à décliner en 1968 et passent les deux années qui suivent à tenter de relancer leur carrière aux États-Unis en s'adaptant au nouveau marché du rock avec une instrumentation plus chargée et des chansons plus longues. Ils retrouvent une place parmi les dix meilleures ventes des deux côtés de l'Atlantique en 1970 avec *Lola*, histoire de la rencontre entre un travesti et un homme qui joue sur la personnalité théâtrale de Ray. Pendant plusieurs années, les concerts que le groupe donne aux États-Unis attirent les foules, mais les difficultés que rencontre le chanteur pour revoir les piètres conditions commerciales conclues avec l'industrie du disque au début des années 1960 portent atteinte à sa capacité de création. Après *Everybody's in Show-biz, Everybody's a Star* (1972), l'isolement de Ray Davies – qui le rendait autrefois si charmant – le transforme en grippe-sou.

Stimulés par le punk qu'ils ont influencé, les Kinks reviennent au rock avec des albums qui connaissent le succès outre-Atlantique, tels que *Low Budget* (1979). Le tube *Come Dancing* (1983), inspiré par la vie de la famille Davies, perce aussi bien au Royaume-Uni qu'aux États-Unis. Malgré le départ de tous les membres fondateurs du groupe, à l'exception des frères Davies, les Kinks continuent ainsi d'enregistrer et de se produire sur scène, tandis que Ray rencontre le succès avec un one-man-show tiré de son autobiographie, *X-Ray* (Overlook Press, Woodstock, N.Y. 1994). Le groupe fait son entrée dans le panthéon américain du rock (Rock and Roll Hall of Fame) en 1990.

Parmi leurs albums, mentionnons *Face to Face* (1966), *Something Else by the Kinks* (1967), *(The Kinks Are) The Village Green Preservation Society* (1968) et *The Kinks Kronikles* (1972). On pourra lire *The Kinks : The Official Biography*, de Jon Savage (Faber and Faber, Londres, 1984).

Jon SAVAGE

E.U.

KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)

Une voix parmi les plus phénoménales par l'ampleur, la variété des couleurs, la capacité d'adaptation aux styles et aux tessitures les plus divers. Alexander Kipnis s'est illustré dans les répertoires de basse chantante aussi bien que de basse profonde et même de baryton : il fut Valentin (*Faust* de Gounod) et Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser* de Wagner). Il a chanté en allemand, en italien, en français et en russe. II a interprété Ies rôles bouffes – Ie Baron Ochs (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss) ou Leporello (*Don Giovanni* de Mozart), comme les rôles tragiques – Gurnemanz (*Parsifal* de Wagner) ou Filippo II (*Don Carlo* de Verdi). L'artiste était sans frontières et sans limites. Destin hors du commun pour ce fils d'une pauvre famille de juifs ukrainiens, né à Jitomir, en Ukraine, le 1^er^ février (ancien style, 13 février nouveau style) 1891. Après des études de chant à Varsovie et à Berlin, il débute à Hambourg, puis à Wiesbaden. Dès l'après-guerre, il est engagé comme première basse par I'Opéra d'État de BerIin, et s'impose dans les grands rôles wagnériens et verdiens. Dans les années 1920, sa carrière devient internationale. Il se produit sur les plus grandes scènes, et devient l'hôte régulier de Bayreuth et de Salzbourg. Fuyant l'Allemagne pour les États-Unis, il se consacre notamment à I'opéra russe et incarne en 1943 son premier Boris. Outre la splendeur du timbre et la ductilité de l'émission, son intelligence expressive lui permettait des caractérisations saisissantes. Mais il pouvait aussi adapter ses moyens immenses à Mozart comme au monde du Iied, où iI sut parIer natureIlement l'idiome de Hugo WoIf et se faire le champion convaincu de Brahms.

Devenu citoyen américain en 1931, Alexander Kipnis est mort à Westport (Connecticut), le 14 mai 1978.

Philippe DULAC

KIRCHNER LEON (1919-2009)

Né le 24 janvier 1919 à Brooklyn (État de New York), le compositeur, pianiste et pédagogue américain Leon Kirchner a produit dans un style très personnel des œuvres qui reflètent ses années d'étude auprès d'Arnold Schönberg et ses rencontres avec d'autres musiciens d'exception : Ernst Toch, Ernest Bloch, Roger Sessions, Igor Stravinski, Otto Klemperer... En poste à l'université Harvard de 1961 à 1989, Leon Kirchner y est professeur à partir de 1966 ; il y enseigne l'analyse musicale à travers l'interprétation ; ses élèves – parmi lesquels figurent les compositeurs John Adams et Richard Wernick, ainsi que le violoniste Lynn Chang et le violoncelliste Yo-Yo Ma – se feront les ardents défenseurs de sa musique. Son *Troisième Quatuor à cordes,* avec bande magnétique (1966), obtient en 1967 le prix Pulitzer. Son unique opéra, *Lily* (d'après le roman de Saul Bellow *Henderson, the Rain King – Le Faiseur de pluie*), commande du New York City Opera, y est créé le 14 avril 1977. Parmi ses œuvres, on citera encore la *Sinfonia,* pour orchestre (1951), deux concertos pour piano (1953 et 1963), le *Deuxième Quatuor à cordes* (1958), *Flutings for Paula,* pour une flûte solo (1973), *Triptych,* pour un violon et un violoncelle (écrit pour Lynn Chang et Yo-Yo Ma, 1988), *Music for Orchestra II* (1989), le *Deuxième Trio pour violon, violoncelle et piano* (1993). En 2008, l'Orchestre symphonique de Boston a créé la dernière œuvre du compositeur, *The Forbidden* ; un an plus tard, le Miller Theatre de l'université Columbia a célébré le quatre-vingt-dixième anniversaire de Leon Kirchner par une rétrospective organisée à New York. Le compositeur meurt dans cette ville le 17 septembre 2009.

E.U.

KIRKPATRICK RALPH (1911-1984)

Introduction

Rarement le nom d'un interprète et celui d'un compositeur auront été aussi intimement liés que ceux de Ralph Kirkpatrick et de Domenico Scarlatti. Sans se consacrer totalement à l'œuvre pour clavecin de Domenico Scarlatti, Kirkpatrick a joué un rôle essentiel pour diffuser, approfondir et moderniser les connaissances que l'on possédait sur ce musicien, établissant notamment un nouveau catalogue de ses sonates pour clavecin dans lequel l'initiale K. (Kirkpatrick) a remplacé le L. d'Alessandro Longo (1864-1945), son prédécesseur en la matière.

• Un découvreur

Né à Leominster, dans le Massachusetts, le 10 juin 1911, Ralph Leonard Kirkpatrick étudie le piano et l'écriture à l'université Harvard, où il obtient le diplôme de Bachelor of Arts en 1931. L'année précédente, il a fait ses débuts à Cambridge (Mass.). Attiré par le clavecin et par la musique ancienne, il passe les années suivantes en Europe, où il bénéficie de l'enseignement de Nadia Boulanger et de Wanda Landowska à Paris, d'Arnold Dolmetsch à Haslemere, en Angleterre, de Heinz Tiessen à Berlin et de Günther Ramin à Leipzig. En 1933 et 1934, il enseigne au Mozarteum de Salzbourg.

En 1937, une bourse Guggenheim lui permet d'entamer des recherches approfondies sur l'interprétation de la musique de chambre aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Il séjourne en Italie et en Espagne, où il découvre bon nombre de documents inédits sur Domenico Scarlatti remettant en cause les connaissances que l'on possédait alors sur ce maître du clavier. Mais ses travaux ne se limitent pas à son musicien de prédilection, puisqu'il publie en 1938 une édition critique des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach.

De 1938 à 1946, il dirige le festival de Williamsburg, en Virginie, et, à partir de 1940, il fait partie du corps enseignant de l'université Yale, où il sera professeur de 1965 à 1976. En 1963, il devient membre de l'American Academy of Arts and Sciences et, l'année suivante, professeur à l'université de Californie à Berkeley.

• La musicologie au service de l'interprétation

En 1953, Ralph Kirkpatrick réalise ses premiers travaux sur Domenico Scarlatti, en publiant simultanément une édition critique d'une sélection de soixante sonates pour clavecin et la biographie-catalogue qui fait autorité depuis lors (*Domenico Scarlatti*). En 1959, il publie en fac-similé le *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann Bach et, en 1971, toujours en fac-similé, l'intégrale des sonates de Domenico Scarlatti.

La carrière d'instrumentiste de Kirkpatrick ne se limite pourtant pas à jouer les œuvres de ce musicien. Passionné de Jean-Sébastien Bach, dont il enregistre l'intégrale des œuvres pour clavier (à l'exception des pièces pour orgue), il se situe dans la descendance directe de Wanda Landowska en cherchant à redonner aux musiques originellement destinées au clavecin leur véritable visage. Son approche est plus rigoureuse, dépouillée de certains excès „début de siècle“, mais elle ne manque jamais de vie. Kirkpatrick était un adepte de la rythmique, recherchant parfois une certaine bravoure sans sortir de la rigueur stylistique qui s'imposait dans les années 1950.

Le choix des instruments était important pour lui, et il se situait également dans ce domaine à mi-chemin entre les fameux instruments de Wanda Landowska – intermédiaires entre le clavecin et le piano – et le retour systématique aux instruments anciens. Son répertoire allait jusqu'à la musique contemporaine : il a créé la *Sonate pour violon et clavecin,* opus 257, de Darius Milhaud (1946), la *Sonata da camera,* pour clavecin et dix instruments, de Goffredo Petrassi (1948), et – avec Charles Rosen – le *Double Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre* d'Elliott Carter (1961), qui lui est dédié. Stravinski a également composé à son intention. Kirkpatrick a aussi fréquemment interprété Henry Cowell, Walter Piston, Quincy Porter... S'associant volontiers à d'autres musiciens pour faire de la musique de chambre, il a joué fréquemment avec le violoniste Alexander Schneider et le violoncelliste Pierre Fournier. À la fin de sa vie, une cécité croissante ralentit considérablement ses activités, le contraignant à une semi-retraite à Guilford (Conn.), où il meurt le 13 avril 1984.

Son livre sur Scarlatti permet d'apprécier le chemin parcouru par Ralph Kirkpatrick, l'un des premiers interprètes qui aient su réconcilier la musicologie et la pratique instrumentale. Quatorze années de travaux ont été nécessaires pour reclasser les 555 sonates, revenir au texte original, découvrir celles qu'ignorait Longo, résoudre les problèmes posés par les œuvres d'origine douteuse.

Toute l'originalité de Kirkpatrick réside dans cette synthèse entre la recherche et la pratique. Il a rendu Domenico Scarlatti aux clavecinistes alors que les pianistes se l'étaient accaparé depuis le XIXᵉ siècle. Il a redonné à son œuvre une unité en reconstituant les couples ou les séries de sonates qui évitent une vision morcelée et inexacte. Et, bien que ce visage de Scarlatti reste mineur, il a rendu justice au reste de sa production instrumentale et vocale.

Trait d'union dans le domaine musicologique, Ralph Kirkpatrick a joué un rôle analogue en matière instrumentale entre la renaissance du clavecin suscitée par Wanda Landowska et un „purisme scientifique" souvent excessif. Parmi les clavecinistes qui ont bénéficié de son enseignement, William Christie et Blandine Verlet ont assuré cette continuité.

Alain PÂRIS

Bibliographie

R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1953, rééd. 1983 (trad. franç. par Dennis Collins, J.-C. Lattès, Paris, 1982) ; *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier : A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, New Haven, 1984 (trad. franç. par Dennis Collins *Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*, J.-C. Lattès, 1985) ; *Early Years*, P. Lang, New York, 1985
G. NAULLEAU, « Ralph Kirkpatrick, claveciniste, 1911-1983 », in *Diapason*, nº 518, p. 136, 2004
W. D. SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 2003
C. F. VIDALI, *Alessandro and Domenico Scarlatti : a Guide to Research*, Garland, New York, 1993
P. WILLIAMS dir., *Bach, Handel, Scarlatti : Tercentenary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1985.

KLEBE GISELHER (1925-2009)

La Machine à pépier (*Die Zwitschermaschine*), variations pour orchestre inspirées par un tableau de Paul Klee, vaut au compositeur allemand Giselher Klebe sa notoriété, lors de la création de l'œuvre à Donaueschingen, en 1950.

À une époque – celle du nazisme – où, en Allemagne, toute diffusion de la musique de Schönberg est rigoureusement interdite, Klebe a le privilège de la découvrir et de l'étudier dans des cercles privés et oppositionnels. Bien que né à Mannheim (le 28 juin 1925), il vit alors à Berlin, où il achève en 1943 ses études au Conservatoire. Dès 1951, son *Premier Quatuor à cordes*, opus 9, fait référence à la technique d'écriture sérielle ; il précise que celle-ci « offre la possibilité recherchée d'établir un lien optimal entre l'idée, l'expression et la logique de la construction ». À la même époque, s'appuyant sur une recherche mathématique, il écrit une *Symphonie pour quarante-deux cordes* (1951) et, unissant le passé au présent, part d'une œuvre de Mozart (*Concerto pour piano n*^{o} *24*, en *ut* mineur, K 491), dont il retient le thème comme élément sériel, pour construire une *Symphonie*, opus 16 (1953).

Klebe a donc été un des premiers musiciens de la jeune génération à être révélé en Allemagne dans l'immédiat après-guerre. Aussi doué qu'éveillé, et compte tenu du caractère exceptionnel de sa formation intellectuelle dans la conjoncture historique, il est parti plus vite que ses contemporains et compatriotes à la découverte de la nouvelle musique, fille des grands Viennois (Schönberg, Berg, Webern) ; bien qu'il ne recule pas devant l'utilisation de la musique électronique (*Die Ermordung Cäsars*, 1959), son œuvre demeure fondée sur le dodécaphonisme, et ceux qui viennent plus tard que lui (Stockhausen, notamment) le dépasseront vite dans leurs audaces de novateurs, tandis que Klebe semble davantage s'orienter vers une synthèse entre l'expressivité venue du passé et les recherches de style venues du présent. Il s'est imposé par ses opéras, parmi lesquels : *Die Räuber*, d'après *Les Brigands* de Schiller, 1957 ; *Die tödlichen Wünsche*, d'après *La Peau de chagrin* de Balzac, 1959 ; *Alkmene*, d'après *Amphitryon* de Kleist, 1961 ; *Figaro lässt sich scheiden*, d'après *Le Divorce de Figaro*, de Ödön von Horváth, 1963 ; *Ein wahrer Held*, d'après *Le Baladin du monde occidental* de Synge, 1975 ; *Der jüngste Tag*, d'après la pièce *Le Jugement dernier* de Ödön von Horváth, 1980 ; *Die Fastnachtsbeichte*, d'après la nouvelle *La Confession du carnaval* de Carl Zuckmayer, 1983 ; *Gervaise Macquart*, d'après *L'Assommoir* de Zola, 1995.

Giselher Klebe meurt à Detmold (Land de Rhénanie-du-Nord - Westphalie) le 5 octobre 2009.

Brigitte MASSIN

E.U.

KLEIBER CARLOS (1930-2004)

Introduction

S’inscrivant dans la lignée d’Arturo Toscanini, de Wilhelm Furtwängler, de Bruno Walter, d’Otto Klemperer ou de son père Erich Kleiber, Carlos Kleiber fut l’un des rares chefs d’orchestre de légende de la seconde moitié du xx^{e} siècle. À une époque où le monde de la direction d’orchestre était régi par le star-system, il est resté à l’écart de cette lame de fond. Sa notoriété reposait sur un talent et un charisme exceptionnels, mais aussi sur la rareté de ses apparitions et un sens du mystère amplifié par le refus de toute interview. Les plus grands orchestres et opéras rêvaient, en vain, de l’avoir comme directeur musical (même l’Orchestre philharmonique de Berlin lui avait proposé de succéder à Karajan). Son souci d’indépendance avait toujours eu le dernier mot.

• Discipline et enthousiasme

Né à Berlin le 3 juillet 1930, Carlos Kleiber qnitte l’Allemagne pour l’Argentine en 1935 lorsque son père claque la porte de la Staatsoper de Berlin en signe de protestation contre le régime nazi. Il fait ses études musicales (piano et timbales) à Buenos Aires et adopte la nationalité argentine, qu’il conservera jusqu’à la fin de sa vie. Son père l’envoie à Zurich pour faire des études de chimie à la Technische Hochschule (1949-1950). Mais la musique a le dernier mot. Carlos Kleiber dirige son premier concert à La Plata en 1952. De retour en Europe, il est répétiteur au Gärtnerplatztheater de Munich et dirige sa première représentation lyrique (*Gasparone*, une opérette de Carl Millöcker) à Potsdam en 1954 sous le pseudonyme de Karl Keller : l'ombre du père pèse déjà sur ses épaules. Il occupe différents postes dans les opéras de Düsseldorf (répétiteur puis chef d'orchestre, 1956-1964), Zurich (1964-1966), Stuttgart (premier chef, 1966-1972) et Munich (invité permanent, 1968-1978). Il se fait déjà remarquer par l'intransigeance de son travail, le soin qu'il accorde aux répétitions, sa lutte contre la routine qui envahit l'univers de l'opéra en Allemagne.

Sa carrière prend alors un essor international, toujours dans le domaine lyrique : festival d'Édimbourg en 1966 (*Wozzeck* de Berg), Staatsoper de Vienne en 1973 (*Tristan et Isolde* de Wagner), Covent Garden et Scala de Milan en 1974 (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), Opéra de San Francisco en 1977 (*Otello* de Verdi), Metropolitan Opera de New York en 1988 (*La Bohème* de Puccini). De 1974 à 1976, il dirige *Tristan et Isolde* au festival de Bayreuth. Seule Vienne parvient à le retenir, à la Staatsoper et avec l'Orchestre philharmonique, où il dirige notamment le concert du Nouvel An en 1989 et 1992. Il adopte d'ailleurs la nationalité autrichienne en 1980. Ses apparitions au concert avec d'autres formations sont plus rares : Orchestre symphonique de Chicago (1978 et 1983), Orchestre symphonique de Londres et Orchestre philharmonique de Berlin (1982). Il refuse la plupart des invitations et ne reprend la baguette que lorsqu'il a besoin de renflouer son compte en banque. À partir de 1994, il ne se produit pratiquement plus. Il ne dirigera jamais en France. Ses dernières années sont marquées par la maladie et il meurt le 13 juillet 2004 à Konjsica, en Slovénie.

• Dans l'omhre du père

La légende de Carlos Kleiber passe par la magie de ses rapports avec les orchestres et les chanteurs. Il demandait un nombre considérable de répétitions qu'il utilisait comme nul autre, avec un sens de la poésie, de l'architecture, du phrasé qui subjuguait. Pour compléter ses répétitions, il faisait passer aux instrumentistes de petits messages pour leur rappeler tel ou tel détail, vite baptisés « Kleibergrams ». Son tempérament était aussi volcanique que raffiné à l'extrême. Toute sa vie, Carlos Kleiber est resté obnubilé par l'ombre de son père, un mélange d'admiration fétichiste et de haine envers un modèle écrasant qui l'avait dissuadé d'embrasser cette carrière. Pourtant, les deux personnalités étaient bien différentes : Erich projetait une image de sûreté et de confiance en soi, Carlos était traversé par le doute et l'angoisse. Perfectionniste exacerbé, il remettait sans cesse sur le métier son approche de ses œuvres fétiches. Son répertoire était restreint : à peine une dizaine d'opéras et autant de symphonies (*n*° *33* de Mozart, *n*° *4*, *n*° *5*, *n*° *6* et *n*° *7* de Beethoven, *n*° *3* et *n*° *8* de Schubert, *n*° *4* de Brahms), des œuvres que dirigeait son père dont il empruntait les propres partitions (on dit qu'il a revêtu son habit pour diriger des concerts ou des représentations d'opéra).

Quelques moments inoubliables ont marqué sa carrière : une *Carmen* survoltée à la Staatsoper de Vienne avec Elena Obraztsova et Plácido Domingo (1978), une *Bohème* de légende à la Scala avec Ileana Cotrubas et Luciano Pavarotti (1979) et sa seule exécution de la *Symphonie pastorale* de Beethoven (Munich, 1983).

Alain PÂRIS

Bibliographie

V. Agrech, I. A. Alexandre, N. Baron, J.-C. Hoffelé, R. Louis & M. Parouty, « Carlos Kleiber (1930-2004) », in *Diapason*, n° 517,

pp. 64-77, 2004
J. M. Fischer, *Carlos Kleiber, der skrupulöse Exzentriker*, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2007
H. Matheopoulos, *Maestro : Encounters with Conductors of Today*, pp. 441-466, Hutchinson, Londres, 1982
A Werner, *Carlos Kleiber : Eine Biografie*, Schott Music, Mayence, 2007.

Discographie sélective

L. Van Beethoven, *Symphonie n^o 5*, Orchestre philharmonique de Vienne (1974) ; *Symphonie n^o 6*, Orchestre d'État de Bavière (1983) ; *Symphonie n^o 7*, Orchestre philharmonique de Vienne (1975-1976)
A. Berg, *Wozzeck*, Orchestre de l'Opéra d'État de Bavière, avec Theo Adam (Wozzeck), Wendy Fine (Marie), Fritz Uhl (Tambour-major) [Nationaltheater de Munich, 27 novembre 1970]
G. Bizet, *Carmen*, Orchestre philharmonique de Vienne, avec Elena Obraztsova (Carmen), Plácido Domingo (Don José) [Staatsoper de Vienne, 9 décembre 1978]
J. Brahms, *Symphonie n^o 4*, Orchestre philharmonique de Vienne (1980)
W. A. Mozart, *Symphonie n^o 33*, Orchestre d'État de Bavière (1996)
G. Puccini, *La Bohème*, Orchestre de la Scala de Milan, avec Ileana Cotrubas (Mimì), Luciano Pavarotti (Rodolfo), Lucia Popp (Musseta) [Scala de Milan, 30 mars 1979]
F. Schubert, *Symphonies n^o 3* et *n^o 8 « Inachevée »*, Orchestre philharmonique de Vienne (1978)
J. Strauss, *La Chauve-souris*, Opéra d'État de Bavière, avec Eberhard Wächter (Eisenstein), Brigitte Fassbaender (le prince Orlovsky) [Nationaltheater de Munich, 30 et 31 décembre 1986]
R. Strauss, *Le Chevalier à la rose*, Orchestre philharmonique de Vienne, avec Felicity Lott (la Maréchale), Kurt Moll (le Baron Ochs), Anne Sofie von Otter (Octavian), Barbara Bonney (Sophie) [Staatsoper de Vienne, 23 mars 1994]
G. Verdi, *La Traviata*, Orchestre d'État de Bavière, avec Ileana Cotrubas (Violetta), Plácido Domingo (Alfredo) [1976-1977]
R. Wagner, *Tristan et Isolde*, Staatskapelle de Dresde, avec René Kollo (Tristan), Margaret Price (Isolde), Brigitte Fassbaender (Brangäne), Kurt Moll (le Roi Marke), Dietrich Fischer-Dieskau (Kurwenal) [1980-1982]

C. M. VON WEBER, *Le Freischütz,* Staatskapelle de Dresde, avec Gundula Janowitz (Agathe), Peter Schreier (Max), Theo Adam (Kaspar) [1973].

KLEMPERER OTTO (1885-1973)

Introduction

Chef d’orchestre allemand considéré comme l’un des ultimes détenteurs des traditions d’interprétation germanique du xx^{e} siècle, Otto Klemperer constitue un maillon essentiel entre Gustav Mahler et Richard Strauss, deux compositeurs qu’il a bien connus, et la génération suivante.

• L’aventure de la Kroll Oper

Né à Breslau (aujourd’hui Wrocław, en Pologne) le 14 mai 1885, Otto Nossan Klemperer étudie le piano avec James Kwast et la théorie avec Ivan Knorr à la Musikhochschule de Francfort-sur-le-Main à partir de 1901. Puis il travaille la composition et la direction d’orchestre avec Hans Pfitzner au conservatoire Klindworth-Scharwenka de Berlin. En 1905, il rencontre Gustav Mahler, alors directeur de l’Opéra de Vienne, qui encourage ses débuts. Un an plus tard, il dirige *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach au Neues Theater de Berlin dans une production de Max Reinhardt puis est engagé comme chef des chœurs au Neues Deutsches Theater (« Nouveau Théâtre allemand ») de Prague en 1907. Il gravit rapidement les échelons de la hiérarchie et devient chef permanent.

En 1910, après avoir été l’assistant de Mahler pour la création de sa *Huitième Symphonie « Des Mille »*, Klemperer est nommé, sur la recommandation de celui-ci, premier chef à l’Opéra de Hambourg (1910-1912). En 1913-1914, on le retrouve à Barmen, entre 1914 et 1917 à Strasbourg et, à partir de 1917, à Cologne, où il est nommé directeur général de la musique (1923-1924). Il y crée l’opéra de Erich Wolfgang Korngold *La Ville morte* (4 décembre 1920) et y dirige en décembre 1922 la première représentation allemande de *Kátia Kabanová* de Leoš Janáček. En 1919, il avait épousé la cantatrice Johanna Geissler (morte en 1956). Il est ensuite directeur général de la musique à Wiesbaden (1924-1927) et à la Staatsoper am Platz der Republik de Berlin, plus connue sous le nom de Kroll Oper (1927-1931).

Sous son impulsion, cette nouvelle scène acquiert une réputation de qualité et de renouveau qui attire l’attention de l’ensemble du monde musical. Il s’entoure des meilleurs metteurs en scène de l’époque (Ernst Legal, Hans Curjel, Gustav Gründgens, Jürgen Fehling) et décorateurs (Teo Otto, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy) et renouvelle les conceptions du répertoire traditionnel tout en l’enrichissant de nombreuses créations mondiales – parmi lesquelles *Neues vom Tage* (8 juin 1929) de Hindemith – ou berlinoises – *Œdipus Rex* de Stravinski, *Erwartung* de Schönberg, *Cardillac* de Hindemith, *De la maison des morts* de Janáček. Klemperer signe également lui-même plusieurs mises en scène.

• Tradition et innovation

Mais la fabuleuse aventure de la Kroll Oper ne résiste pas aux conséquences de la crise économique et aux pressions politiques (l’institution est considérée comme un repère de la « culture bolchevique »), et la Kroll Oper ferme ses portes en 1931. Klemperer dirige alors à la Deutsche Staatsoper (1931-1933) puis, en avril 1933, quitte l'Allemagne pour fuir le nazisme (il est d'origine juive) et se fixe aux États-Unis, où il avait donné ses premiers concerts dès 1926. Il est nommé directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles (1933-1939) et assure également la direction de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh (1937-1938). Il rencontre Schönberg et retravaille la composition avec lui. En 1939, une opération au cerveau le laisse hémiplégique ; souffrant de cyclothymie, il parvient néanmoins à reprendre ses activités en se limitant à une carrière de chef invité. En 1940, il obtient la nationalité américaine.

De retour en Europe après la Seconde Guerre mondiale, Klemperer accepte la direction musicale de l'Opéra de Budapest (1947-1950). À partir de 1951, il doit se résoudre à diriger assis : il s'était fracturé la hanche et le col du fémur. Il traverse des périodes de dépression profonde dont il ne sort que grâce à l'aide de Walter Legge, qui l'attire à Londres pour enregistrer avec le Philharmonia Orchestra. En 1955, une page de sa carrière se tourne : Toscanini a pris sa retraite, Furtwängler est mort, Bruno Walter ne dirige plus que de façon épisodique. Les figures historiques de la génération précédente ont disparu, et Klemperer accepte le poste de directeur musical à vie du Philharmonia Orchestra pour transmettre la grande tradition germanique dont il est à présent le seul détenteur. Sa carrière prend alors un nouvel essor. Il revient à l'opéra en 1961 en dirigeant chaque saison à Covent Garden un ouvrage dont il assure lui-même la mise en scène (*Fidelio,* 1961 ; *La Flûte enchantée,* 1962 ; *Lohengrin,* 1963). Il reçoit la nationalité israélienne en 1970. Il continue à donner des concerts jusqu'en 1972 et meurt à Zurich le 6 juillet 1973.

• Renouveau et création

Véritable héritier spirituel de Gustav Mahler, dont il avait repris les deux canons – renouveau et création –, Klemperer a assimilé son influence d’une façon plus directe que Bruno Walter. Ses conceptions au cours de l’entre-deux-guerres contrastent singulièrement avec l’approche lente et réfléchie, le sens des dimensions démesurées et la force dramatique qui caractérisent ses ultimes interprétations. Il a beaucoup contribué à faire connaître l’œuvre de Mahler dans le monde entier ; ses conceptions classiques et épurées constituent un important contrepoids à la tradition exubérante de Willem Mengelberg. Wieland Wagner voyait en Klemperer une synthèse de la Grèce classique, de la tradition juive, de la chrétienté médiévale, du romantisme allemand et du réalisme de notre temps.

Klemperer a dirigé en première audition des pages de Zemlinsky (*Der Zwerg,* 1922), Hindemith (*Neues vom Tage,* 1929) et Schönberg (*Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*, 1930). Il a lui-même beaucoup composé, mais ne laissait pas exécuter ses œuvres : six symphonies (écrites à partir de 1960), un concerto pour violon, neuf quatuors à cordes (1968-1970), cinq opéras, dont *Das Ziel* (1915, révisé en 1970), une *Missa sacra* (1919) et une centaine de lieder.

Alain PÂRIS

Bibliographie

O. Klemperer, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen,* Atlantis Verlag, Zurich, 1960 (traduction en anglais par J. Maxwell Brownjohn, *Minor Recollections,* Dobson, Londres, 1964) ; *Über Musik und Theater : Erinnerungen, Gespräche, Skizzen,* Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1982.
M. Anderson dir., *Klemperer on Music : Shavings from a Musician’s Workbench,* Tocatta Press, Londres, 1986

H. Curjel (E. Kruttge éd.), *Experiment Krolloper : 1927-1931*, Prestel, Munich, 1975
P. Heyworth, *Otto Klemperer : his Life and Times*, vol. I : *1885-1933*, Cambridge University Press, Londres, 1983, édition révisée 1996, vol. II : *1933-1973, ibid.*, 1996 (avec une discographie établie par Michael H. Gray)
P. Heyworth dir., *Conversations with Klemperer*, Gollancz, Londres, 1973, édition révisée Faber and Faber, Londres, 1985 (*Écrits et entretiens : souvenirs, propos et esquisses*, Hachette, Paris, 1985)
W. Legge, « Otto Klemperer : Pages from an Unwritten Autobiography », in *The Gramophone*, vol. LI, pp. 1169-1177 & 1351-1354, 1973, 1974
C. Osborne & K. Thomson dir., *Klemperer Stories : Anecdotes, Sayings and Impressions of Otto Klemperer*, Robson Books, Londres, 1980.

KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)

Chef d’orchestre allemand formé dans la tradition wagnérienne de Bayreuth, dont il était l’un des derniers détenteurs en ligne directe.

Né à Elberfeld, le 12 mars 1888, il fait des études de philosophie à Bonn avant de s’orienter vers la musique : il travaille avec Fritz Steinbach et Otto Lohse au Conservatoire de Cologne (1908-1912). Il obtient un premier poste de chef d’orchestre à Mülheim (1910-1912) qui lui permet, chaque été, de travailler à Bayreuth comme assistant de Hans Richter et de Siegfried Wagner. Il dirige ensuite à Bochum (1912-1913). En 1914, au cours d’un festival Wagner organisé aux Pays-Bas, il est le premier chef allemand à diriger intégralement *Parsifal* en dehors de Bayreuth. Il est ensuite Operndirektor à Elberfeld (1913-1918), premier chef à l’Opéra de Leipzig (1918-1919) et directeur général de la musique au Friedrich Theater de Dessau (1919-1922). Puis il est nommé directeur général de la musique à l’Opéra de Munich, où il succède à Bruno Walter (1922-1936) et s’impose, en quelques années, comme l’une des principales figures de l’école allemande. Malgré la notoriété qu’il avait alors acquise, il dirige assez peu à l’étranger. Démis de ses fonctions à cause de ses positions antinazies, il accepte quelques invitations dans les pays latins et en Grande-Bretagne (il dirige *Salomé* à Covent Garden en 1937). Il est ensuite l’adjoint du directeur de l’Opéra de Vienne, Erwin Kerber (1937-1945), succédant à nouveau à Bruno Walter. Il dirige régulièrement les concerts de l’Orchestre philharmonique, mais il entre à nouveau en conflit avec le régime. Après la guerre, il mène une carrière de chef invité, notamment à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne et au festival de Salzbourg (1947-1950, puis 1954-1955). En 1954, il accepte de reprendre la direction musicale de l'Opéra de Munich, mais démissionne aussitôt devant la lenteur des travaux de reconstruction. À Bayreuth, il dirige notamment une série de représentations mémorables de *Parsifal* (presque sans interruption entre 1951 et 1964) et de *La Tétralogie*. À l'Opéra de Paris, il dirige assez régulièrement entre 1955 et 1960. Il meurt à Munich, le 25 octobre 1965.

Knappertsbusch incarnait une certaine idée de noblesse et de majesté qui s'épanouissait surtout dans une fosse d'opéra. Refusant tout succès personnel, il poussait à l'extrême la fidélité au texte et à la tradition. Il répétait assez peu, mais son magnétisme et son expérience lui donnaient une emprise étonnante sur les musiciens, transformant chaque représentation en un véritable événement. Cette approche de la direction s'adaptait difficilement aux impératifs du disque, aussi ses enregistrements en studio reflètent-ils assez mal la force de sa personnalité. Il possédait notamment un sens dramatique intense, qui lui permettait de soutenir des mouvements généralement très lents sans perdre le fil du discours musical ni donner une impression de longueur ; il parvenait même parfois à reléguer au second plan certaines imprécisions qui, malheureusement, sont présentes dans les enregistrements de ses concerts. Dans son répertoire — dont étaient exclus Rossini et la musique française —, la musique allemande occupait une place prépondérante, avec une prédilection pour Wagner et Bruckner ; il ne dirigea qu'une fois *Le Sacre du printemps*.

Alain PÂRIS

KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)

Introduction

« En tant que compositeur, Kodály se situe parmi les meilleurs de notre temps [...] son art et le mien, bien qu'ils soient issus de la même source, sont fondamentalement différents [...]. Mais cette différence [...] traduit une pensée musicale totalement nouvelle et originale [...]. Si je lui porte une si haute estime, ce n'est pas parce qu'il est mon ami, mais à l'inverse il est devenu mon ami parce qu'il est le meilleur des musiciens hongrois. Le fait que cette amitié ait été plus profitable pour moi que pour Kodály ne prouve, une fois de plus, que ses qualités humaines et son désintéressement... » Voilà ce qu'écrivait Béla Bartók en 1921, au moment même où Kodály avait quelques démêlés avec les autorités de la Hongrie contre-révolutionnaire.

L'amitié de ces deux hommes est à la source du grand épanouissement de la musique hongroise du XX^e^ siècle. Le souci de retrouver les bases solides d'un « style national », que la musique hongroise avait déjà connu d'une certaine façon au XIX^e^ siècle, les avait réunis en 1905, alors que ces bases étaient en voie de disparition. Au cours de leurs recherches, les deux maîtres ont découvert les traditions orales de la classe paysanne hongroise et n'ont pas tardé à en tirer toute la richesse artistique, scientifique et didactique, chacun à sa manière.

Au début du XX^e^ siècle, les seules bases réelles et intégrales du langage musical hongrois se trouvaient enfouies dans le folklore.

« Pour former une nation, il faut d’abord redevenir peuple », affirmera Kodály plus tard dans son ouvrage sur la musique populaire hongroise. Il ne s’agissait pas pour Kodály, ni pour Bartók, d’un « folklorisme » (terme souvent péjoratif dans le vocabulaire des théoriciens occidentaux) aprioriste et unilatéral, mais de l’intégration de la musique hongroise, avec tous ses caractères spécifiques, dans la culture européenne, comme une composante à part égale. Pour cela, il fallait mettre en relief son héritage historique, mais aussi l’« habiller » et l’intégrer dans la musique européenne du passé (le présent soulevait moins de difficultés, les éléments « périphériques » ou « exotiques » n’étant pas rares alors dans la musique occidentale). Kodály estime qu’un art national majeur ne peut s’édifier que sur la base du « passé intégral » ; c’est pourquoi il se tourne vers le passé hongrois, le fait revivre dans sa musique, le recrée même, là où c’est nécessaire, d’où son historicité, son hungarocentrisme, son conservatisme. À l’opposé, Bartók s’oriente vers l’avant-garde et vise à la fraternité entre les peuples ; son évolution artistique traduit une aspiration vers une synthèse à laquelle il n’arrivera que relativement tard. Quoi qu’il en soit, Bartók et Kodály sont profondément liés à la civilisation de leur pays et, dans leurs musiques, l’apport folklorique reste omniprésent, mais ne s’exprime pas de la même façon. Chez Bartók, les procédés de la musique populaire représentent une force motrice permanente ; chez Kodály, ils agissent dans le sens de la stabilité. Pour ce dernier, la synthèse est atteinte à l’âge de vingt-six ans et, à partir de ce moment-là, si son langage continue de s’enrichir, son style ne change plus.

• Enfance et jeunesse

Deuxième enfant et fils aîné de Frigyes Kodály, fonctionnaire des Chemins de fer hongrois, et de Paula Jaloveczky, Zoltán Kodály naît à Kecskemét (Hongrie centrale) le 16 décembre 1882. Son père, violoniste amateur et mélomane, occupe successivement des postes de chef de gare à Szob, à Galánta (aujourd'hui en Slovaquie), puis à Nagyszombat (aujourd'hui, Trnava, en Slovaquie). L'enfant chante avant de parler et fait ses classes primaires à Galánta, bourgade célèbre par ses Tsiganes et leurs traditions musicales. En 1892, il entre au lycée archi-épiscopal de Nagyszombat, ville au grand passé historique et culturel : il y fait de brillantes études, et commence, seul, à jouer du violon et du violoncelle. Il se met à composer et dévore les partitions qu'il trouve dans les fonds musicaux de la cathédrale, apprend par cœur les œuvres pour piano de Beethoven sans toucher le clavier, se rend plusieurs fois à Pozsony (Bratislava) pour assister aux concerts. Il visite en 1896 l'Exposition de la Hongrie millénaire à Budapest, où un tableau attire son attention ; celui-ci retrace les pérégrinations d'une ballade populaire hongroise recueillie par Béla Vikár, promoteur de l'ethnomusicologie en Hongrie, le premier en Europe à avoir employé le phonographe dans ses recherches folkloriques.

Bachelier en 1900, Kodály s'installe définitivement à Budapest ; il s'inscrit à la faculté des lettres et est admis au collège Eötvös (équivalent de l'École normale supérieure de Paris) ; en même temps, il est élève de Hans Koessler, pour la composition, à l'Académie de musique de Budapest. Partageant le même goût pour la musique vocale, maître allemand et disciple hongrois s'entendent bien. Au collège Eötvös, Kodály se distingue par des compositions de circonstance ; il écrit son premier chœur en 1904. En 1905, il obtient le diplôme de professeur de langue et littérature hongroises et allemandes. La même année, il se lance dans des investigations folkloriques et sa première enquête le mène dans la région de Galánta ; il fait la connaissance de Béla Vikár et rencontre Bartók chez Emma Gruber, son élève, qu'il épousera en 1910. Dès lors, l’amitié des deux musiciens se confirme. En 1906, il soutient sa thèse de doctorat, *La Structure strophique des chants populaires hongrois*, publie avec Bartók une série de mélodies populaires hongroises pour chant et piano, compose *Soir d’été*, pour orchestre, œuvre qui, remaniée en 1929, va connaître un succès mondial sous la baguette d’Arturo Toscanini.

• Impressionnisme et polyphonie vocale

En 1907, Kodály passe trois mois à Berlin, puis trois mois à Paris. Il y suit les cours de Charles Marie Widor au conservatoire et découvre la musique de Debussy, « cet art plus pictural que musical », écrira-t-il à Bartók. C’est à Paris qu’il reçoit, après la découverte du folklore musical, la deuxième impulsion décisive de sa vie, celle de l’impressionnisme français. Il compose sa *Méditation sur un thème de Claude Debussy*, pour piano. « L’Allemagne nous cache l’Occident », écrira-t-il plus tard dans la postface des *Bicinia Hungarica* (1937). Rentré à Budapest, il est nommé professeur de théorie musicale à l’Académie de musique. En 1908, Hans Koessler lui confie une de ses classes d’écriture. De cette année datent les *Deux Chants populaires de la région de Zobor*, pour chœur de femmes, puis successivement son *Énekszó* (op. 1) [16 mélodies sur paroles populaires, pour chant et piano ; 1907-1909], son *Premier Quatuor à cordes* (op. 2, 1908) et ses *Neuf Pièces pour piano* (op. 3, 1909), suivis de la *Sonate* pour violoncelle et piano (op. 4, 1909-1910), du *Duo* pour violon et violoncelle (op. 7, 1914), de la *Sonate* pour violoncelle (op. 8), l’une de ses œuvres les plus appréciées. Entre 1912 et 1916, il compose *Sept Mélodies attardées* sur des poèmes hongrois classiques, puis une deuxième série pour piano (*Sept Pièces*, op. 11), le *Deuxième Quatuor* (op. 10), deux chœurs d’hommes et des mélodies pour chant et piano (ou orchestre). À la fin de la

Première Guerre mondiale, la Hongrie connaît une brève période durant laquelle toute sa structure politique et sociale semble se transformer. Kodály fait partie du directoire musical et est nommé sous-directeur de l'Académie de musique auprès de Ernő Dohnányi qui en est le directeur. Cette affectation lui sera sévèrement reprochée par la nouvelle direction installée à l'automne de 1919 par la contre-révolution. Kodály est suspendu, et ne sera réintégré comme professeur qu'en 1921. Entre-temps, il a signé un contrat d'exclusivité pour ses œuvres musicales avec la maison d'édition autrichienne Universal. La *Sérénade* pour deux violons et alto, sa dernière œuvre de musique de chambre, date de 1919-1920. En 1923, pour célébrer le cinquantième anniversaire de la ville de Budapest, Kodály compose sa première œuvre pour grand ensemble, sur le 55^{e} Psaume de David, le *Psalmus Hungaricus*, op. 13, pour ténor solo, chœur mixte et orchestre, sur une adaptation libre de Mihály Vég de Kecskemét, prédicateur protestant du XVI^{e} siècle ; cette œuvre remporte un grand succès et lui vaut une autorité internationale. À la même époque, il écrit *Nuits sur la montagne*, pour chœur de femmes sans paroles, première pièce d'une série complétée en 1955-1956, puis sa première transcription de Jean-Sébastien Bach, *Trois préludes de choral* pour violoncelle et piano (1924), qui sera suivie d'autres transcriptions. L'année 1925 marque le début de la grande éclosion d'œuvres chorales dans lesquelles Kodály semble trouver sa véritable vocation et la troisième source de son art : la polyphonie vocale. Les premiers chœurs d'enfants sur mélodies populaires sont composés, puis d'autres chœurs d'enfants, mixtes (*Tableaux de Mátra*, 1931) et des chœurs d'hommes (*Chants de Karád*, 1934). Kodály écrira plus tard une œuvre chorale sur des poèmes classiques et modernes, hongrois pour la plupart, mais aussi latins, italiens et anglais. Par ailleurs, et bien que la musique a cappella garde sa préférence, il achève entre

1924 et 1932 deux œuvres scéniques importantes. L’une, *Háry János*, est une féerie musicale, un drame mêlé de musique (livret de B. Paulini et Z. Harsányi d’après un poème populiste de János Garay) ; elle relate les aventures imaginaires d’un demi-solde fanfaron, avec un matériau musical de base presque exclusivement folklorique. L’autre, la *Soirée des fileuses*, présente une scène populaire sans texte parlé qui se passe chez les Sicules de Transylvanie et où l’action dramatique, arrangée par le compositeur lui-même, est secondaire ; en réalité, il a orchestré et développé les dix cahiers de *Musique populaire hongroise* pour chant et piano (1924-1932).

• Le rayonnement international

Pendant les années trente se constitue autour de Kodály tout un mouvement de renouveau musical par le chant et pour le rajeunissement de l’enseignement. Les anciens élèves du maître y jouent un rôle très actif : Lajos Bárdos, avec György Kerényi et Gyula Kertész, fonde les éditions Magyar Kórus avec trois périodiques et d’innombrables publications. Jenő Ádám et Kerényi mettent au point la « méthode Kodály » d’enseignement et d’initiation musicale, tandis que d’autres élèves, à l’étranger, contribuent au rayonnement de sa musique et de ses idées, comme Antal Doráti, Géza Frid, Tibor Harsányi, Mátyás Seiber, Tibor Serly et, plus tard, Sándor Veress. À partir de cette époque, Kodály dirige de plus en plus fréquemment ses œuvres en Hongrie et à l’étranger. Ses compositions chorales prennent un nouvel essor (*Ode à Franz Liszt*, de Mihály Vörösmarty, 1936) et, pour la première fois, il écrit un motet sur des paroles bibliques en prose (*Jésus et les marchands du Temple*, 1934).

Durant cette période si fertile, Kodály trouve encore le temps de composer de la musique instrumentale : *Danses de Marosszék* pour piano (1927, version orchestrée en 1930), *Danses de Galánta* pour orchestre (1933), *Prélude* (1931) et *Messe basse* (1942) pour orgue, *Variations symphoniques sur une mélodie populaire hongroise* (1937-1938, pour le cinquantenaire de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam à la demande de Willem Mengelberg), *Concerto* pour orchestre (1940, à la demande de F. Stock et de l'Orchestre de Chicago). En 1936, pour fêter le deux cent cinquantième anniversaire de la libération de Buda et de la fin de son occupation par les Turcs, Kodály compose son *Te Deum* pour solistes, chœur mixte, orchestre et orgue ; cette œuvre, la deuxième pour grand ensemble, a été commandée par la Ville de Budapest. La troisième sera la *Missa brevis* (1944).

Vers la fin des années trente, malgré la pression allemande qui se fait plus forte, l'école de Kodály s'affirme partout avec autorité. Surviennent l'Anschluss en 1938 et les lois raciales. Kodály et Bartók s'y opposent publiquement (avec trente autres intellectuels) et, l'année suivante, quittent les éditions Universal, devenues nazies, pour la maison Boosey & Hawkes. Bartók part en 1940 ; Kodály reste seul pour continuer leur œuvre commune. En 1942, le compositeur demande sa mise à la retraite pour se consacrer à l'édition systématique de la musique populaire hongroise. Mais sa carrière pédagogique n'est pas terminée : il enseignera encore le folklore musical.

En avril 1945, la Hongrie est libérée de l'occupation allemande ; commence alors une période de reconstruction fébrile et héroïque. Kodály continue son travail, mais sans Bartók. La perte de son compagnon, mort en 1945 aux États-Unis, pèsera lourdement sur lui. Durant les vingt et une années qui lui restent à vivre, il n'écrira que deux œuvres importantes : *Zrinyi szózata* (*L'Appel de Zrinyi* pour baryton solo et chœur mixte, 1954) et la *Symphonie* (probablement d'après des esquisses de jeunesse, 1961). Le reste de son œuvre se compose de chœurs et d'exercices de tous genres (pour la voix, le piano, de déchiffrage...).

Académicien, Kodály prend souvent la parole non seulement sur les sujets concernant l'éducation musicale, mais aussi sur ceux relatifs à la prononciation du hongrois et à la mémorisation de chants et textes ; il organise également des concours nationaux ou régionaux. Sa principale préoccupation reste cependant le *Corpus musicae popularis hungaricae*, dont les cinq premiers volumes paraissent de son vivant. Son activité est très appréciée par les nouvelles autorités hongroises, bien qu'il rencontre quelques difficultés à faire admettre ses idées entre 1950 et 1956. Il reçoit trois fois le prix Kossuth, préside le conseil de direction de l'Académie de musique, l'Académie hongroise des sciences, le Syndicat des musiciens hongrois, le Conseil national des arts et l'International Folk-Music Council. Il est docteur *honoris causa* des universités de Kolozsvár (Cluj, 1944), de Budapest (1957) et d'Oxford (1960). Devenu veuf, il épouse en décembre 1959 la jeune Sarolta Péczely. La seconde madame Kodály jouera, comme la première, un rôle éminent dans la vie de son mari et sera, après la mort de celui-ci, le 6 mars 1967, la fidèle gardienne de son héritage. Leur appartement est devenu en 1990 un musée, abritant les archives consacrées à son œuvre.

Compositeur, professeur, écrivain, animateur, éducateur, savant et folkloriste, Kodály est l'un des esprits les plus polyvalents de son époque. Ses multiples champs d'activité forment une unité organique et indissoluble. Bien souvent, sa compétence littéraire lui a dicté le choix de ses textes. Sa musique doit à Bach sa clarté et sa rigueur, à Beethoven sa structuration, à Palestrina et ses contemporains le contrepoint vocal, à Debussy ses harmonies et ses tournures mélodiques, au folklore hongrois sa pensée musicale. L'homogénéité et la stabilité de son style s'expliquent non seulement par son tempérament, mais aussi parce que, professeur d'écriture pendant plus de trente ans, il se devait d'orienter ses élèves sur une voie nouvelle et accessible. Il a su partager avec eux ses propres expériences : lecture silencieuse de partitions, étude du contrepoint vocal suivant la méthode du Danois Knud Jeppesen. Kodály peut être considéré comme l'un des plus grands compositeurs vocaux de son temps. Pour y parvenir, il a procédé par étapes : d'abord, à titre d'essai, il a écrit ses premiers chœurs, puis, après un silence de dix ans (ou plutôt une période de maturation), il compose en 1923 un chœur sans parole et, deux ans plus tard, les premières transcriptions pour chœur de mélodies populaires. Dans ses deux œuvres théâtrales, il évite le chant sur paroles libres ou non populaires. Il faudra attendre 1934 pour que voient le jour les premiers chœurs composés sur des textes littéraires.

Il apparaît ainsi clairement que l'un des buts principaux de Kodály a été de trouver l'expression hongroise de la prose chantée. *L'Appel de Zrinyi* (homme d'État, écrivain et chef militaire au XVII^e^ siècle) est, de ce point de vue, d'une importance capitale et apporte une solution définitive. Quant à la « méthode Kodály », fondée essentiellement sur la créativité enfantine, elle représente également une synthèse dans le temps et dans l'espace. Quand parut la *Méthode de l'enseignement du chant dans les écoles* de Jenő Ádám, Kodály, dans sa préface, déclara : « Nous sommes à l'aube d'une ère nouvelle. L'enfant libéré et devenu plus hongrois grandira pour former plus tard une Hongrie plus hongroise et plus heureuse, en partie grâce au chant. » Ces paroles datent de 1944, à la veille des événements les plus tragiques de l'histoire hongroise.

C’est cet optimisme sans défaillance, cette confiance dans l’avenir et dans sa propre mission qui confèrent à Kodály une place si importante dans la musique du xx^e^ siècle.

Jean GERGELY

Bibliographie

Écrits de Kodály

Articles sur la musique et des musiciens hongrois en français : *La Revue musicale*, 1921, 1922, 1923 ; en allemand : *Musikblätter des Anbruch*, 1921 ; en anglais : *Musical Courier*, 1922, 1923, *Modern Music*, 1925 ; en italien : *Il Pianoforte*, 1923 ; *Béla Bartók, Scritti sulla musica popolare* (préface), Einaudi, Turin, 1955 ; *A magyar népzene* (*La Musique populaire hongroise*), 5e éd. avec un appendice musical de L. Vargyas, Zeneműkiadó, Budapest, 1971 ; version anglaise : Corvina, Budapest, 1960, rééd. Da Capo, New York, 1987 ; *Visszatekintés* (*Regards en arrière*), écrits réunis et annotés par F. Bónis, 3 vol., Zeneműkiadó, 1964-1989 ; *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, Schifferli, Budapest, 1974 ; *Mein Weg zur Musik : fünf Gespräche mit Lutz Besch*, Zurich, 1966 ; Lettres : *Kodály Zoltán levelei* (lettres de Zoltán Kodály réunies par D. Legány), Zeneműkiadó, 1982 ; *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* (Écrits posthumes de Kodály), 2 vol., L. Vargyas éd., Szépirodalmi, Budapest, 1989, 1993.

Écrits sur Zoltán Kodály

J.-P. Amann, *Zoltán Kodály*, L’Aire musicale, Lausanne, 1983

P. E. Barbier, « Zoltán Kodály, le père de la musique nationale hongroise aurait 100 ans le 16 décembre », in *Diapason*, p. 54, déc. 1982

J. Gergely, « Kodály », in F. Michel dir., *Encyclopédie de la musique*, vol. II, p. 688, Fasquelle, Paris, 1959 ; *La Musique hongroise, ibid.*, p. 487 ; « Zoltán Kodály et la conscience musicale de son pays », in *Études finno-ougriennes*, t. II, fasc. 1, p. 13, Paris, 1965 ; « Zoltán Kodály (1882-1967) », *ibid.*, t. IV, p. 7, 1967 ; « Zoltán Kodály », in *Le Club français de la médaille*, n° 19, p. 40, 1968 ; « Zoltán Kodály », in M. Honegger dir., *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, vol. I, p. 573, Bordas, Paris, 1970 ; « Hongrie », in M. Honegger dir., *Science de la musique*, t. I, p. 468, *ibid.*, 1976 ; « Béla Bartók, compositeur hongrois », in *La Revue musicale*, nos 328-335, 1980-1981

G. Kroó, *La Musique hongroise contemporaine*, Corvina, 1981
J. Ribiere-Raverlat, *L'Éducation musicale en Hongrie*, 2^e éd., A. Leduc, Paris, 1977
E. Szőnyi, *Quelques Aspects de la méthode de Zoltán Kodády*, Corvina, 1976
J. Vigué & J. Gergely, *La Musique hongroise*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1976.
J. Bereczky et al. dir., *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam-és szövegforrásai* (Les sources folkloriques de la musique de Kodály), Zeneműkiadó, 1984
J. Breuer, *Bartók és Kodály, Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (Bartók et Kodály, Études sur l'histoire de la musique hongroise de notre siècle), Magvető, Budapest, 1978 ; *Contemporary Hungarian Composers*, Editio Musica, Budapest, 1967
L. Eősze, *Zoltán Kodály. His Life and Work*, Corvina, Budapest-Londres, 1962 ; *Kodály Zoltán életének krónikája* (Chronique de la vie de Zoltán Kodály), Zeneműkiadó, 1977
E. Hegyi, *Solfege according to the Kodály-Concept*, Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, 1975
Kodály dokumentumok (Documents sur Kodály), vol. I, *Allemagne, 1910-1944*, J. Breuer dir., Zeneműkiadó, 1976
D. Legány, *A magyar zene krónikája* (Chronique de la musique hongroise), *ibid.*, 1962
A. Molnár, *Irások a zenéről*, (Écrits sur la musique), *ibid.*, 1961 ; *Magamról, másokról*, (De moi-même et des autres), Gondolat, Budapest, 1974 ; *Eszmények, értékek, emlékek* (Idéals, valeurs, souvenirs), Zeneműkiadó, 1981
A. Tóth, *Zoltán Kodály, Zu seinem 50. Geburtstag*, Musik-Blätter des Anbruch, Vienne, 1932
P. M. Young, *Zoltán Kodály an Hungarian Musician*, Greenwood, Londres, 2^e éd. 1976
Zoltán Kodály. His Life in Pictures, L. Eősze dir., Corvina, 1971, rééd. State Mutual Book and Periodical Service, New York, 1988
Zoltán Kodály emlékkönyv (Mélanges Kodály), pour ses soixante-dix ans, B. Szabolcsi et D. Bartha dir., éd. de l'Académie des sciences, Budapest, 1953
Zoltán Kodály 75. születésnapjára (Hommage à Zoltán Kodály pour ses soixante-quinze ans), B. Szabolcsi et D. Bartha dir., *ibid.*, 1957
Zoltano Kodály octogenario sacrum, B. Szabolcsi dir., *ibid.*, 1962.
Voir encore : *Bulletin de la Société internationale Zoltán Kodály* ; *Études finno-ougriennes 1964* ; *La Revue musicale* 1927, 1957 ; *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1933 ; *Studia musicologica Academiae*

Scientiarum Hungaricae.

KŒCHLIN CHARLES (1867-1950)

Né à Paris de parents alsaciens, Charles Kœchlin reste sans doute le plus méconnu de tous les compositeurs français de la première moitié du xx^{e} siècle ; de son vivant, il fut célèbre bien davantage pour ses ouvrages et traités — de fugue et de contrepoint, d'harmonie (en trois volumes) et d'orchestration (en quatre volumes), livres sur Fauré et sur Debussy — que par sa production proprement musicale, pourtant considérable (plus de deux cents numéros d'opus), mais dont seule une partie infime a été publiée. Il consacra son existence entière au travail créateur, refusant tout poste officiel, n'enseignant qu'à titre privé (à Berkeley, Californie, de 1927 à 1937, puis à la Schola cantorum). Un de ses élèves fut Darius Milhaud. Cet enseignement, très ouvert, tenait compte des techniques les plus avancées : lui-même fut le seul musicien français à faire usage, avant 1946 mais sans le moindre esprit de système, du dodécaphonisme sériel, et l'un des premiers à employer fréquemment la polytonalité. Il reçut en 1949, un an avant sa mort au Canadel (Var), le grand prix de la musique française. On lui doit notamment *L'Abbaye*, op. 16 et op. 42 pour soli, chœurs et orchestre (1908) ; des *Quatuors à cordes*, op. 51, op. 52 et op. 72 (de 1911 à 1921) ; *Symphonie d'hymnes* (1936) ; *Le Buisson ardent*, op. 171 pour grand orchestre avec orgue et ondes Martenot (1938) ; *Les Bandar-Log*, op. 176 pour grand orchestre (1939) ; *Le Buisson ardent* (2^{e} partie), op. 203 (1945).

Marc VIGNAL

KOERING RENÉ (1940-)

Né à Andlau (Bas-Rhin) le 27 mai 1940, le compositeur français René Koering étudie Ie piano et le hautbois à Strasbourg. Très tôt, son intérêt se porte sur la théorie et l’écriture musicales. Dès l’âge de quinze ans, il se penche sur les conceptions dodécaphoniques et sérielles d’Aruold Schönberg. Bien qu’influencé par Béla Bartók et Igor Stravinski, il commence à composer dans un style sériel. En 1960, sur les conseils de Pierre Boulez, René Koering assiste aux cours d’été de Darmstadt, où il fait plus ample connaissance avec le groupe de compositeurs qui les anime. Il prend alors des cours de composition auprès de Bruno Maderna. C’est le début d’une longue amitié entre René Koering et son professeur. Il suit également les cours de Karlheinz Stockhausen, de Boulez et de György Ligeti. En 1961, Heinrich Strobel lui demande d’écrire pour le festival de Donaueschingen : *Combat T.3N*, pour piano et orchestre, y est créé par Hans Rosbaud en novembre 1962. De cette époque date également la *Suite intemporelle*, pour récitant et huit instruments (1961). En 1965, le festival de Strasbourg lui commande une œuvre sortant du cadre ordinaire : *Triple et trajectoires*, pour piano solo et deux orchestres, est créé par le pianiste Claude Helffer ; les deux orchestres sont dirigés par Charles Bruck et le compositeur lui-même.

De 1961 à 1969, René Koering se consacre exclusivement à la composition. II est encouragé par des marques de confiance, notamment celles de Darius Milhaud, qui voit en lui « un des compositeurs les plus doués de sa génération ». Il obtient en 1967 Ie prix de la Vocation de la fondation Bleustein-Blanchet et le grand prix de la fondation Maeght. En 1962, il avait trouvé à Berlin un éditeur, Ahn und Simrock, qui va publier ses premières œuvres. Mais, confronté à des problèmes matériels, il donne des leçons ainsi que des conférences, et effectue des travaux de copiste. Il continue néanmoins plus que jamais à écrire. À partir de 1969, il s'installe à Paris.

En 1972, il rencontre Michel Butor. Commence alors une collaboration artistique qui se révélera très fructueuse. *La nuit écoute* (1972), pour bande magnétique et sextuor à cordes, est créé au festival de Royan en 1973, par I Solisti Veneti sous la direction de Claudio Scimone. La bande utilise des fréquences, des informations et des parasites recueillis sur ondes courtes, des textes enregistrés par Michel Butor et Thalie Frugès ainsi que des fragments d'une partition antérieure intitulée *Image du couloir* (pour violon et orchestre, 1969). Tous ces éléments sont manipulés et transformés par des moyens électroacoustiques (modulateurs, filtres...). À cela s'ajoutent épisodiquement une clarinette et une voix.

À partir du début des années 1970, René Koering va écrire pour toutes les formations : un *Premier Quatuor à cordes*, très remarqué par la critique en 1974, lors de sa création au festival de Royan par le Quatuor Parrenin, *34 Mesures pour un portrait de T...*, pour 21 instruments (1976), *Konzert*, pour alto et clarinette (1977). Cette dernière œuvre réunit quatre parties dont l'organisation instrumentale forme, comme toujours chez le compositeur, un agencement original : *K1*, pour orchestre seul, développe essentiellement l'idée d'isorythmie ; *K2* est un mouvement lent, une sorte d'adagio pour alto solo et une partie de l'orchestre ; *K3* est un autre adagio, pour clarinette cette fois, et une autre partie de l'orchestre ; *K4*, enfin, réunit les deux solistes et joue sur les antagonismes des deux parties de l'orchestre. Comme toujours chez René Koering, l'originalité de l'œuvre se traduit dans la disposition de l'orchestre, qui se divise ici en trois groupes distincts, tant rythmiquement qu'harmoniquement (premier groupe : cuivre et cordes ; deuxième groupe : piano à quatre mains, percussions et harpe ; troisième groupe : bois, cordes et trombones).

En 1980, Radio-France commande un opéra à René Koering, qui demande à Michel Butor d'en écrire le livret. *Elseneur, ou le Génie du lieu* réunit dans une cité de la Baltique quatre Danois illustres : Andersen, Tycho Brahe, Buxtehude et Hamlet. Pour cette œuvre, le compositeur abandonne la technique sérielle et revient à un langage plus mélodique et plus classique.

Un an plus tard, en 1981, il écrit son *Deuxième Quatuor à cordes*, qui est créé par le Quatuor Arditti à la biennale de Venise. Cette œuvre très élaborée est sans conteste une de ses plus grandes réussites.

Producteur à France-Musique dès 1976, René Koering dirige cette chaîne de 1981 à 1985 et crée en 1985 le festival de Radio-France et de Montpellier. Il devient en janvier 1990 directeur général de l'Orchestre philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon (devenu en 1999 Orchestre national de Montpellier Languedoc-Roussillon) et de la saison symphonique du Corum de Montpellier. Comme dans son émission sur France-Musique « Le Grenier de la mémoire », René Koering fait redécouvrir à Montpellier des partitions à tort oubliées : créations françaises de *Guntram* de Richard Strauss en juillet 1997, de *Penthesilea* d'Othmar Schoeck en juillet 1998... De 2000 à 2004, René Koering est directeur de la musique à Radio-France. Il se retire de ses nombreuses activités montpelliéraines en 2011.

Son deuxième opéra, *La Lune vague*, est créé en version de concert à Metz en 1982, et en version scénique à Rennes en 1983. En 1988, il donne un autre opéra, *La Marche de Radetzky*, sur un livret de Daniel Besnehard tiré du roman éponyme de Joseph Roth. Ressentant le besoin d'une forme de musique qui relève plutôt de l'ordre de l'émotion, il abandonne là encore la technique sérielle et revient même à une certaine tonalité. Cet ouvrage est créé à l'Opéra du Rhin, à Strasbourg, le 11 octobre 1988, sous la direction de Luca Pfaff.

Avec *Marie de Montpellier* (créé à l'Opéra de Montpellier le 25 janvier 1994), le compositeur signe son quatrième opéra. Le sujet, local et authentique, conte l'histoire de Marie de Montpellier et de Pierre d'Aragon. Mais cette histoire est surtout un prétexte à décrire les malheurs d'un patron d'opéra aux prises avec les caprices des divas et les grèves du personnel. Ironie de soi, dérision : « Je me moque de moi, de vous, de nous, du microcosme musical, si irritant mais au fond tellement attachant dans lequel nous vivons avec ses sincères engueulades et ses sincères embrassades. » Définir le genre de cet ouvrage paraît difficile. Il s'agit plutôt d'un divertissement qui mélange plusieurs genres ; cette histoire dans l'histoire fait coexister les grands airs romantiques avec des passages plus ironiques et sarcastiques (airs de samba, rumba, blues...).

René Koering continue d'écrire des opéras, comme *Scène de Chasse* (2007) et *Die Marquise von O…* (2009), tous deux d'après Heinrich von Kleist, ainsi que des œuvres orchestrales, parmi lesquelles *Concerto pour violon* (1992, rév. 1999), *Le Cercle Kleist*, pour soprano et orchestre (1995), *Concerto pour piano* (1999), *Hier, aujourd'hui, demain*, pour techno et orchestre (2000, rév. 2005), *Aigaion, in memoriam Iannis Xenakis*, pour bande magnétique et orchestre (2001), ou encore *Déchirement déchirures*, pour huit violoncelles et orchestre (2005).

Juliette GARRIGUES

KOGAN LEONID (1924-1982)

La découverte en Occident de Leonid Kogan, à la fin des années1960, a symbolisé un renouveau au sein de l'une des principales écoles de violon du monde. En dehors de David Oïstrakh, l'U.R.S.S. n'avait en effet engendré aucun nouveau talent d'envergure depuis la génération des émigrés (Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Toscha Seidel). La « percée » de Leonid Kogan apparut comme un événement majeur qui sera confirmé par la suprématie soviétique dans les grands concours internationaux de violon.

Leonid Borisovitch Kogan voit le jour à Dniepropetrovsk (Ukraine) le 14 novembre 1924. Son père, un photographe passionné de musique, l'encourage dès qu'il découvre ses dons précoces : il commence le violon à sept ans. En 1934, il est admis dans la classe d'Abram Yampolski à l'école centrale de Moscou. Il donne ses premiers concerts en 1941 puis entre au conservatoire de Moscou, où il travaille, toujours avec Yampolski, de 1943 à 1948, et se perfectionne de 1948 à 1951. Dès 1947, il remporte un premier prix ex æquo au Festival mondial de la jeunesse démocratique à Prague. Quatre ans plus tard, il triomphe au Concours international Reine Élisabeth de Belgique. En 1953, il devient l'assistant de Yampolski au conservatoire de Moscou et professeur titulaire en 1963. Sa carrière prend alors des dimensions internationales : il débute en Europe occidentale en 1955, aux États-Unis en 1958, est nommé artiste du peuple de l'Union soviétique en 1964, et reçoit le prix Lénine en 1965. Au cours des années 1960, sa notoriété en Occident atteint son apogée : il enregistre en France et en Grande-

Bretagne l’essentiel des œuvres pour violon. En U.R.S.S., il joue en trio avec Emil Guilels et Mstislav Rostropovitch, en duo à deux violons avec sa femme Élisabeth Guilels (1919-1982), la sœur du pianiste, puis à trois violons avec leur fils Pavel (né en 1952). Il meurt à Moscou le 17 décembre 1982.

Le répertoire de Leonid Kogan était très vaste. S’il s’est imposé au Concours Reine Élisabeth avec le *Premier Concerto* de Paganini, il a su rapidement effacer l’image de virtuose qu’on lui attribuait peu à peu, au profit de celle d’un musicien complet, capable d’interpréter aussi les pages méconnues ; il a révélé le *Concerto à la mémoire d’un ange* de Berg en U.R.S.S. et les concertos de Glazounov, Prokofiev, Chostakovitch ou Khatchatourian hors de son pays. Revol Bounine, Moisseï Vainberg, Tikon Khrennikov (*Concerto*), Khatchatourian (*Concerto-Rhapsodie*), Franco Mannino (*Concerto pour trois violons*) ont écrit pour lui. Vers la fin de sa vie, il se faisait accompagner au piano par sa fille Nina.

Kogan détenait de son maître Yampolski la tradition de Leopold Auer. Mais, à la différence de Jascha Heifetz ou de Nathan Milstein, il en avait cultivé la rigueur et le dépouillement. Sa sobriété impressionnait et on l’a souvent taxé de froideur, car sa recherche du contenu profond de la musique écartait toute concession formelle. Seul élément de séduction extérieure, sa sonorité attirait par sa générosité. Mais jamais il ne cultiva le brillant qu’il aurait pu obtenir de l’extraordinaire instrument sur lequel il jouait, un Guarnerius de 1726. Et lorsqu’on compare son jeu à celui des disciples de Youri Yankelevitch, le fameux pédagogue soviétique, lui-même élève de Yampolski, on constate que la génération suivante (Vladimir Spivakov, Victor Tretiakov) a maintenu cette esthétique d’introspection et de réserve, contrairement à l’école de David Oïstrakh (Victor Pikaisen, Oleg Kagan, Gidon Kremer), qui a vu éclore des talents de plus en plus expansifs. Reconnu comme un pédagogue éminent, Leonid Kogan enseignait aussi en Occident, notamment à l’Académie internationale d’été de Nice et à l’Académie Chigiana de Sienne. Parmi ses élèves figurent Andrei Korsakov, Yoko Sato et son fils Pavel.

Alain PÂRIS

KOKKONEN JOONAS (1921-1996)

Après avoir pris conscience de son identité musicale grâce à Sibelius, la musique finlandaise a dû apprendre à se situer par rapport à cette personnalité de génie qui projetait une ombre difficile à contourner pour ses successeurs. La génération qui a suivi Sibelius n’a pas donné à la musique finlandaise de créateurs aussi puissants et originaux. Il a fallu attendre la suivante pour voir l’héritage totalement assimilé. Joonas Kokkonen fut l’un des compositeurs de cette génération qui ont su marier avec bonheur la spécificité de leurs racines avec les grandes tendances de l’écriture qui se manifestaient dans le reste de l’Europe.

Il naît à Iisalmi le 13 novembre 1921 et fait ses études musicales avec Selim Palmgren, Sulho Ranta et Ilmari Hannikainen à l’académie Sibelius d’Helsinki, où il obtient son diplôme en 1949. Simultanément, il poursuit des études de musicologie avec Ilmari Krohn à l’université d’Helsinki, jusqu’en 1948. Il entreprend une carrière de pianiste et donne le premier concert entièrement consacré à ses œuvres en 1953. À partir de 1950, il enseigne à l’académie Sibelius, où il devient professeur de composition (1959-1963) et président du département de composition (1965-1970). Il est également critique musical. En 1963, il est élu membre de l’Académie de Finlande ; entre 1965 et 1971, il est président de l’Union des compositeurs finlandais, entre 1968 et 1971, président de l’Union des compositeurs nordiques, avant de devenir président de la T.E.O.S.T.O., l’équivalent finlandais de la S.A.C.E.M. (1968-

1988). En 1973, il reçoit le prix Sibelius, décerné par la fondation Wihuri. Il meurt à Järvenpää le 2 octobre 1996.

Si l'influence de Sibelius est perceptible dans ses premières œuvres, il pratique plutôt un langage proche de celui de Bartók : son *Quintette avec piano* (1951) en est l'un des exemples les plus typiques. Mais il abandonne bientôt les modalités diatoniques caractéristiques de la musique finlandaise pour se forger un style personnel, « au chromatisme curieusement sinueux et au contrepoint tortueux, librement dissonant » (Nicolas Slonimsky). La *Musique pour cordes* (1957) marque le début de cette période. Puis, comme la plupart des compositeurs de sa génération, Kokkonen se tourne vers le dodécaphonisme (*Quatuor n^o 1*, 1959) ; mais il prend ses distances assez rapidement pour se consacrer à une écriture fortement contrapuntique, où les influences de Bach et de Hindemith sont perceptibles. Dès sa *Symphonie n^o 1* (1960), il réalise un habile mélange entre tonalité et dodécaphonisme, une vision personnelle du néoclassicisme. À partir de la *Symphonie n^o 2* (1961), la construction occupe une place déterminante dans son processus créatif, au point de devenir l'élément de base qui détermine la matière musicale elle-même. Mais l'écriture se dépouille et se concentre dans un procédé à base de motifs (*Missa a cappella*, 1963 ; *Esquisses symphoniques*, 1968). Cette période de dépouillement strict est assez courte ; sans y renoncer fondamentalement, Kokkonen la tempère par une expression romantique dont les prémices se trouvent dans le *Quatuor n^o 2* (1966), bien avant l'éclosion du courant postromantique en Europe occidentale et en Pologne. *Le Concerto pour violoncelle* (1969), que son compatriote Arto Noras a joué dans le monde entier, et la *Symphonie n^o 4* (1971) s'inscrivent dans la même ligne avec une force dramatique qui trouve son épanouissement dans l'opéra *Viimeiset Kiusaukset* (« Les Dernières Tentations »), d'après la vie d’un évangéliste finlandais du xix^e^ siècle, Paavo Ruotsalainen. Après l’avoir occupé pendant près de seize ans, cet ouvrage est créé à Helsinki le 2 septembre 1975 avec Martti Talvela dans le rôle principal. Le succès est considérable, et le monde musical finlandais le salue comme un événement national. L’inspiration religieuse domine plusieurs œuvres que compose alors Kokkonen : *... durch einen Spiegel...*, métamorphoses pour clavecin et cordes (1977) inspirées de la première Épître de saint Paul, et, surtout, son *Requiem* (1981), à la mémoire de sa femme, qui s’inscrit dans la ligne de celui de Fauré, mais un siècle plus tard. Le dépouillement s’accentue dans ses dernières œuvres, notamment *Il Paesaggio* pour orchestre de chambre (1987). Homme d’une exigence rigoureuse, Kokkonen a laissé une œuvre peu abondante mais d’une rare qualité et qui comporte peu de pages mineures.

Alain PÂRIS

KOLOSOY ANTOINE WENDO, dit (1925-2008)

Musicien congolais, un des « pères » de la rumba kinoise et de la musique congolaise moderne. Antoine Kalosoyi (qui deviendra officiellement Kolosoy) naît en 1925 dans le territoire Mushie, dans la région du Bandundu, au Congo belge (aujourd'hui République démocratique du Congo). Il chante très jeune à Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa, capitale de la République démocratique du Congo), dans l'orchestre de Victoria Léo. On lui attribue très vite le sobriquet de « Windsor », référence au duc de Windsor – il créera l'orchestre Victoria Kin –, qui se transforme en « Wendo Sor » avant de devenir simplement « Wendo ». En 1948, *Marie-Louise* devient un « tube » phénoménal. Mais ce morceau – auquel certains attribuent des pouvoirs surnaturels, voire sataniques – déplait à l'Église catholique, qui le met à l'index, et aux autorités, qui emprisonnent Wendo. Le 78-tours franchit cependant les frontières pour devenir la première œuvre musicale panafricaine. Wendo, libéré, voit sa popularité croître, et il se lie d'amitié avec Patrice Lumumba. Autodidacte à la guitare, il crée, en mêlant les technologies modernes aux rythmes traditiounels congolais, afro-cubains (rumba) et antillais (matiniqué), la rumba congolaise, qui va se propager, dans les années 1950, d'abord à Brazzaville et à Léopoldville, puis à l'Afrique tout entière. L'assassinat de Lumumba, en 1961, les troubles politiques dans son pays devenu indépendant ainsi que la mutation de la rumba en une sorte de dance music dite *soukous* conduisent Wendo à interrompre sa carrière. Il revient en faveur, musicalement et politiquement, avec les albums

Nani akolela Wendo ? (1993), *Marie-Louise* (1999) et *Amba* (2002). « Papa Wendo » meurt le 22 juillet 2008, à Kinshasa. Jacques Sarasin lui a consacré un documentaire, *On the Rumba River* (2007).

E.U.

KONDRACHINE KYRIL (1914-1981)

Lorsque l'Union soviétique commença à « exporter » régulièrement ses artistes dans le monde occidental, Kyril Kondrachine fut l'un des premiers chefs que l'on découvrit et, avec lui, l'existence d'une authentique école soviétique de direction d'orchestre.

Kyril Petrovitch Kondrachine voit le jour le 6 mars 1914 à Moscou, dans une famille d'instrumentistes. Il étudie le piano puis les disciplines théoriques avec Nikolaï Djuliaiev. En 1931, une occasion se présente qui lui permet de faire ses débuts de chef d'orchestre au théâtre Stanislavski de Moscou. Sa voie est tracée. Il va alors recevoir une solide formation de chef d'orchestre des plus grands maîtres d'alors, Alexandre Gaouk et Boris Khaïkine notamment, dont il est l'élève au Conservatoire de Moscou de 1932 à 1936.

De 1934 à 1937, il est chef assistant au théâtre Nemirovitch-Dantchenko, puis il remporte le diplôme d'honneur au premier concours réservé aux chefs d'orchestre de l'U.R.S.S. Il quitte alors Moscou pour Leningrad, où on lui offre une place de premier chef au théâtre Maly (1936-1943).

Formé à la rude école du théâtre lyrique, il revient dans la capitale soviétique en 1943 lorsqu'il est nommé au théâtre Bolchoï : pendant treize ans, il gravit les échelons successifs et signe même quelques mises en scène.

Au milieu des années 1950 se produit le changement le plus important de sa carrière : il abandonne l'opéra. Depuis quelques années déjà, il a eu l'occasion de prendre contact avec le monde symphonique et de découvrir des horizons qui correspondent mieux à son tempérament perfectionniste. Il quitte le Bolchoï en 1956 et devient l'un des principaux chefs de l'Orchestre philharmonique de Moscou. Il est en même temps l'hôte régulier des plus importants orchestres soviétiques et il accompagne les grands solistes internationaux invités en Union soviétique, notamment Byron Janis lors des concerts et enregistrements qui le révèlent, au début des années 1960.

De 1960 à 1976, Kondrachine prend la direction artistique de l'Orchestre philharmonique de Moscou, qu'il va très rapidement ouvrir au répertoire occidental, en particulier à la grande tradition germanique. C'est l'époque où il abandonne Ia baguette pour rechercher, dans une gestique sobre, une correspondance visuelle de la musique entendue. C'est aussi l'époque où l'Occident le découvre, tout d'abord comme partenaire de David Oïstrakh, de Leonid Kogan, d'Emil Guilels, de Sviatoslav Richter ou de Mstislav Rostropovitch, puis seul.

Il est l'invité des plus grands orchestres du monde, et cette carrière internationale s'intensifie à partir de 1976, alors qu'il cesse d'occuper des fonctions permanentes à la tête d'un orchestre soviétique. Il est nommé professeur au Conservatoire de Moscou.

En 1979, lors d'une tournée aux Pays-Bas, Kondrachine demande l'asile politique, qui Iui est accordé. L'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam l'accueille comme chef associé aux côtés de son directeur Bernard Haitink.

Le 7 mars 1981, au cours d’une tournée de l’Orchestre symphonique du Nord Deutsche Rundfunk de Hambourg, il remplace Klaus Tennstedt à Amsterdam. Dans la nuit qui suit, il meurt d’une crise cardiaque ; il n’aura pu exercer ses fonctions à la tête de l’Orchestre symphonique de la radio bavaroise (Munich), où il devait succéder à Rafael Kubelik à l’automne de 1981.

Au sein de la première « génération internationale » des chefs d’orchestre soviétiques, Kondrachine est une figure à part. Son répertoire repose, certes, sur la musique russe du XIX^e^ siècle, mais il va bien au-delà dans le temps et dans l’espace. Dans le temps, Kondrachine est le défenseur de son ami Chostakovitch, dont il impose et enregistre les quinze symphonies. À force de conviction, il le persuade de lever l’interdit qu’il mettait sur sa *Quatrième Symphonie*, qu’il crée en 1961. Il crée également sa *Treizième Symphonie*, ainsi que des œuvres de Khatchatourian, de Sviridov, de Chtchedrine, de Khrennikov... Dans l’espace, il élargit son champ d’action à la musique occidentale, qu’il dirige avec panache et puissance : le romantisme allemand, Mahler, dont il est l’un des meilleurs interprètes, et la musique française reviennent souvent dans ses programmes. Il voue une particulière prédilection à Sibelius, auquel il insuffle un lyrisme que peu de chefs savent communiquer.

Il avait obtenu le prix d’État à deux reprises (1948 et 1949), le prix Glinka (1969) et avait été nommé Artiste du peuple de l’U.R.S.S. en 1969.

Alain PÂRIS

KONITZ LEE (1927-)

Le jazzman américain Lee Konitz, né le 13 octobre 1927, à Chicago, est une figure majeure du style cool et l'un des saxophones alto les plus emblématiques.

Lee Konitz fait ses études à l'université Roosevelt de Chicago et joue du saxophone alto dans l'orchestre de Claude Thornhill en 1947 et 1948 (*Anthropology*, 1947), avant de s'installer à New York. Sous l'influence du pianiste Lennie Tristano, son style atteint la maturité et, de 1948 à 1950, Lee Konitz joue dans les deux ensembles précurseurs du jazz cool : le nonette de Miles Davis, qui enregistre en 1949 et 1950 les plages qui seront regroupées dans l'album *Birth of the Cool*, et le sextette de Leunie Tristano (*Subconscious-Lee*, 1949). Après avoir passé une année (1952-1953) au sein du big band de Stan Kenton, Lee Konitz se lance dans une carrière indépendante. Il se produit souvent avec des musiciens bop et, lors de séances particulièrement enrichissantes, avec Lennie Tristano et certains de ses disciples, comme le pianiste Sal Mosca et le saxophone ténor Warne Marsh. Outre ses apparitions dans des ensembles de jazz conventionnels, il joue en duo et en solo ainsi qu'avec son propre nonette, qu'il réunit de façon épisodique dans les années 1970 et 1980.

Au début de sa carrière, Lee Konitz joue sans la moindre inflexion ni le plus infime vibrato, dans un style radicalement opposé à celui, plus classique, qui avait été développé par le saxophoniste alto Charlie Parker. Il évolue cependant progressivement vers des sonorités plus expressives, sans sacrifier à la clarté qui le distingue. Célèbre avant tout pour ses improvisations mélodiques, il joue à l'origine de longues lignes musicales, aux accords souvent homogènes, ponctuées d'accents capricieux, avant de s'orienter peu à peu vers un phrasé plus diversifié. Réputé pour son audace harmonique, il participe à des événements de free jazz exceptionnels, parmi lesquels un festival d'improvisation free organisé par le guitariste Derek Bailey à Londres en 1987. Lee Konitz a exercé une profonde influence sur les saxophonistes alto de style West Coast, au premier rang desquels Art Pepper, Bud Shank et Paul Desmond.

E.U.

KORELIS PETROS (1955-)

Compositeur d'origine grecque installé à Paris depuis la fin des années 1970, Petros Korelis est un créateur indépendant dont l'œuvre demeure en marge des idéologies musicales et des institutions qui les relaient. C'est d'ailleurs pourquoi il fonda en 1982 son propre ensemble de musique contemporaine, l'Ensemble Denojours. Depuis 1992, il dirige l'école de musique de Crépy-en-Valois.

Malgré les professeurs occasionnels qu'il a pu avoir, Petros Korelis est un autodidacte qui ne se reconnaît débiteur que des grands maîtres qui l'ont précédé et dont il a su tirer les enseignements, tant dans le domaine de l'écriture que dans celui de l'orchestration, à savoir, principalement, Bach et Debussy.

Qu'il ait tenté – et réussi – l'improbable synthèse entre la verticalité statique de Debussy et l'horizontalité dynamique de Bach n'a guère, dès lors, de quoi surprendre. À cet héritage s'ajoute celui, culturel, de la Grèce antique ainsi que son admiration pour Bernd Alois Zimmermann, avec qui il partage le sens de la rigueur dans l'écriture allié à une liberté créatrice absolue.

Ce qui définit Petros Korelis ? Sa passion pour l'architecture, son intérêt pour la symbolique des nombres, pour la mythologie, pour les mathématiques ésotériques. Depuis le début des années 1990, son travail s'est orienté vers l'utilisation de plus en plus poussée des carrés (des nombres 5 et 7). Et c'est dans *Tetrakty*, pour piano et saxophone (1991), que, pour la première fois, il soumet la totalité de son matériau (intervalles, harmonies et rythmes) à cette technique d'écriture éminemment contrapuntique, dont certains musicologues, comme Giancarlo Bizzi, dans son ouvrage *Miroirs invisibles des sons* (Les Belles Lettres, 1986), sont persuadés que Bach l'utilisait en son temps.

Cependant, malgré les contraintes qu'il s'impose ainsi – et qui confèrent à sa musique une rigueur wébernienne – Korelis a su préserver la fraîcheur de son inspiration et la fluidité de son discours, qui caractérisent déjà ses premières œuvres : *Hymne à Apollon*, pour soprano, baryton et dix-sept instruments (1985) ; *Thoth*, pour flûte, clarinette, alto et harpe (1986) ; *Fouilles de Delphes*, mini-opéra pour deux voix et vingt-deux instruments (1987) ; *Anakreon*, pour quatuor à cordes (1989) ; *Xloy*, pour flûte et guitare (1990).

De fait, la liberté dont semble animée sa musique n'est que le résultat – rien moins qu'exigeant – d'une maîtrise de l'écriture mise au service du principe selon lequel c'est « ce que l'oreille entend qui fait sens ». Ainsi, la rigueur qui sous-tend son écriture contrapuntique n'est point finalité mais humus organique, biologiquement intégré à son imaginaire sonore, à sa pensée musicale personnelle, par exemple dans *Irialk*, pour orchestre (1988), *Ikaros*, pour huit instrumentistes (1988), *Eolos*, pour orchestre (1990). C'est d'ailleurs peut-être là ce qui explique le sentiment d'équilibre et de plénitude que ressent l'auditeur à l'écoute de cette musique.

Transparence des lignes, harmonie dynamique, rythmique ondoyante, palette de timbres raffinée autant que colorée, mobilité du discours, richesse d'invention, clarté de la polyphonie, évidence des idées thématiques sont les qualités propres à cette musique jubilatoire, dont on ne donnera que deux exemples : *Ekavi*, pour orgue de barbarie et ensemble (1991), et *Histoires naturelles*, sur un texte de Jules Renard, pour récitant et cinq instruments (1994).

Petros Korelis ne récuse ni les éléments mélodiques ni l'usage de réminiscences quant au matériau qui lui sert de thématique. Rien d'étonnant non plus à ce que l'on trouve chez lui, au sein de son harmonie, octaves et doublures (ces *diabolus in musica* modernes). En effet, ce qui importe à ce créateur n'est point l'âge des moyens qu'il emploie mais bel et bien l'efficacité et l'adéquation de ceux-ci à sa pensée musicale (comme dans le cas de Bach, de Debussy et de Zimmermann).

Trois mots viennent à l'esprit pour définir sa musique : puissance, vitalité et énergie. Puissance ? Parce qu'elle s'impose par sa nécessité intérieure, par exemple dans les *Trois Lieder de Kaváfis*, pour soprano et ensemble instrumental (1998). Vitalité ? Parce que née de l'urgence dont l'écriture porte trace et parce qu'elle témoigne de l'être humain qui l'a conçue, par exemple dans *Orphika*, concerto pour percussions et ensemble (1995). Énergie ? Parce que la tension qu'elle véhicule sous-tend la fluidité de son discours et innerve sa dynamique, par exemple dans la *Toccata*, pour orgue (1990).

Alain FÉRON

KORNGOLD ERICH WOLFGANG (1897-1957)

Introduction

Le compositeur américain d'origine autrichienne Erich Wolfgang Korngold a trop vite été relégué aux oubliettes de l'histoire de la musique. Après avoir connu une immense notoriété dans les premières décennies du xx^{e} siècle, il sera longtemps considéré comme un compositeur de second ordre, en raison de son refus d'adhérer au sérialisme et au dodécaphonisme, du fait aussi qu'il consacrera une part de son talent à un genre longtemps dédaigné, la musique de film. Ce grand architecte de la forme et des sons a heureusement bénéficié d'un regain d'intérêt à partir du début des années 1990.

Sa grande originalité sur le plan musical réside dans la fusion de plusieurs des styles qui marquèrent la fin du xix^{e} siècle et le début du xx^{e} siècle : son postromantisme tardif est souvent doublé d'une polytonalité qui s'applique à l'écriture harmonique aussi bien que contrapuntique, ses contrepoints d'accords ou de lignes allant souvent de pair avec une polyrythmie. Mais, en choisissant la polytonalité, inséparable de l'harmonie et du contrepoint diatonique, Korngold s'est opposé à l'atonalité, aboutissement du chromatisme ; car la polytonalité ne supprime pas la tonalité : dans une certaine mesure, elle la souligne. Ainsi, dans le grand mouvement de remise en cause du langage musical conduit par Arnold Schönberg, cette démarche fut perçue comme une continuité de l'écriture tonale et les compositeurs qui l’adoptèrent comme des artistes « anachroniques ».

• L’enfant prodige

Erich Wolfgang Korngold naît le 29 mai 1897 à Brünn, capitale de la province de Moravie au sein de l’Empire austro-hongrois (aujourd’hui Brno, en République tchèque). Son père, Julius Korngold (1860-1945), musicologue et critique musical influent du prestigieux quotidien viennois *Neue freie Presse* – où il avait succédé au redoutable Eduard Hanslick, pourfendeur de la musique de Wagner –, se charge lui-même de la plus grande partie de son éducation musicale, lui enseignant le solfège, l’harmonie et le piano dès son plus jeune âge ; enfant prodige, Erich Wolfgang joue à cinq ans du piano à quatre mains avec son père. En 1901, l’installation de la famille Korngold à Vienne est décisive : étudier à Vienne, qui est alors la capitale musicale de l’Europe, c’est apprendre avec les plus grands professeurs mais également bénéficier d’un climat intellectuel et artistique stimulant la créativité. Korngold, qui est aussi un pianiste remarquable, capable de tirer de son instrument des sonorités orchestrales, commence très tôt à composer ; peu à peu, la conviction de son destin de compositeur s’impose à lui. Ses premières pièces étonnent les plus grands musiciens de son temps, qui lui prodiguent conseils et encouragements : Gustav Mahler affirme qu’il est un génie après l’avoir entendu jouer une de ses œuvres à neuf ans à peine ; Richard Strauss est stupéfié par sa maîtrise. Sur les conseils de Mahler, Korngold choisit Alexander von Zemlinsky comme professeur de composition. Il se fait remarquer avec un ballet-pantomime, *Der Schneemann*, composé pour piano en 1908 et 1909 : celui-ci connaît, dans sa version orchestrée par Zemlinsky, un grand succès lorsqu’il est dirigé par Franz Schalk à la Hofoper de Vienne, le 4 octobre 1910, en présence de l’empereur François-Joseph I^{er}. Ses années d’adolescence sont très fertiles en compositions ; il écrit pour toutes les formations. Admiré des plus grands interprètes, chefs d’orchestre et compositeurs, il ne rencontre aucune difficulté pour faire jouer ses œuvres : sa *Deuxième Sonate pour piano* est créée le 13 octobre 1911 par Artur Schnabel, sa *Schauspiel-Overtüre* le 14 décembre 1911 par l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par Arthur Nikisch, sa *Sonate pour violon et piano* le 21 octobre 1913 par Carl Flesch et Artur Schnabel ; l’Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Felix Weingartner crée le 30 novembre 1913 sa *Sinfonietta*...

• Le compositeur d’opéras

Dans les années où le jeune homme s’affirme, le passage par l’opéra ou l’opéra-comique est nécessaire à la réussite de tout compositeur. Les deux premiers ouvrages lyriques de Korngold, *Der Ring des Polykrates* – opéra bouffe en un acte, sur un livret de Leo Feld et Julius Korngold d’après un texte de Heinrich Teweles – et *Violanta* – tragédie en un acte, sur un livret de Hans Müller-Einigen d’après un texte de Hans Kaltneker –, sont créés lors de la même soirée, le 28 mars 1916, au Hoftheater de Munich, sous la direction de Bruno Walter. Après *Violanta*, Korngold acquiert la renommée mondiale avec son chef-d’œuvre, *Die tote Stadt* (*La Ville morte*), un des opéras majeurs du xx^{e} siècle ; celui-ci, composé de 1916 à 1919, est créé triomphalement le 4 décembre 1920, simultanément au Staatstheater de Cologne, sous la direction d’Otto Klemperer, et, sous celle d’Egon Pollak, au Stadttheater de Hambourg, dont Korngold deviendra le chef d’orchestre titulaire l’année suivante. Le livret de *Die tote Stadt* est d’un certain « Paul Schott » – un pseudonyme qui dissimule en fait Julius et Erich Wolfgang Korngold –, d’après le roman *Bruges la Morte* (1892) du poète symboliste belge Georges Rodenbach. L'action se situe à Bruges, ville morte qui n'apparaît d'ailleurs pas comme une ville mais comme la représentation d'une femme. Paul, veuf inconsolable, ne peut vivre sans son épouse défunte, Marie. Une jeune danseuse, Marietta, qui ressemble physiquement à sa femme sans en avoir le caractère, le trouble au point qu'il l'identifie à Marie ou plutôt au souvenir qu'il en a. Il mêle les visions hallucinatoires aux réalités de son rapport amoureux avec Marietta, croyant ainsi se débarrasser de ses fantasmes, ou plutôt de ses fantômes. Il perdra finalement Marietta et se décidera à quitter Bruges, ayant enfin compris que rien ne peut faire revivre les disparus, et qu'il est nécessaire, si l'on veut continuer à vivre, de tuer ses fantômes. Marqué par la Première Guerre mondiale, influencé par le freudisme, cet opéra expressionniste baigne dans une atmosphère constamment tragique et désespérée. Son écriture est celle d'un écorché vif, avec une orchestration d'un raffinement extrême – avec des bois par trois, l'utilisation de deux harpes, d'un célesta, d'un piano, d'un harmonium, de cloches... –, des harmonies d'une rare complexité, avec de larges sauts dans les lignes vocales. « Le type d'écriture lui-même varie d'une scène à l'autre. Ainsi, les moments de violence (physique ou morale) se rattachent à l'expressionnisme, qui représente alors l'avant-garde sur les scènes allemandes, tandis que d'autres passages évoquant Bruges et son atmosphère ouatée ont plutôt recours à des textures impressionnistes » (Alain Perroux). Signe de sa notoriété, *Die tote Stadt* sera, le 19 novembre 1921, le premier opéra « allemand » donné au Metropolitan Opera de New York après la Première Guerre mondiale. Le duo de Marietta et de Paul, à l'acte I, « Glück, das mir verblieb », sera enregistré par les plus célèbres chanteurs mais il faudra attendre 1975 pour que soit réalisé le premier enregistrement intégral de l'œuvre, par l'Orchestre de la Radio de Munich, sous la direction d'Erich

Leinsdorf, avec René Kollo (Paul) et Caroll Neblett (Marietta et l'apparition de Marie).

Après la composition de *Die tote Stadt*, Korngold abandonne quelque temps l'opéra pour se consacrer à une grande ouverture symphonique, *Sursum corda* (créée par lui-même à la tête de l'Orchestre symphonique de Vienne le 24 janvier 1920), aux lieder, à la musique de chambre (*Quintette avec piano*, 1923 ; *Premier Quatuor à cordes*, 1924). Le cycle des quatre *Abschiedslieder* (« Lieder des adieux », sur des textes d'Alfred Kerr, Edith Ronsperger et Ernst Lothar) est donné pour la première fois dans sa version avec piano le 5 novembre 1921, dans sa version avec orchestre le 14 janvier 1923. Ces lieder comptent parmi les plus accomplis de cette époque : dans un style postromantique, leur musique lancinante et oppressante figure le désespoir de l'être qui ne peut accepter l'amour. En 1922 et 1923, Korngold compose un *Concerto pour piano pour la main gauche* à l'intention du pianiste manchot Paul Wittgenstein, pour lequel Maurice Ravel composera également son *Concerto pour la main gauche*.

Korngold assume alors pleinement l'héritage musical de Vienne dans ses deux aspects : la ville qui crée l'opéra et celle qui crée la symphonie. Mais, au-delà des genres, il a assimilé la manière viennoise d'écrire pour l'instrument : complètement, en allant à la limite ; il a aussi assimilé la manière viennoise d'écrire une phrase, avec son anacrouse initiale, son accent, son envolée jusqu'au climax qu'il faut atteindre. Korngold a hérité cet art de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Mahler, de Richard Strauss. Toute sa vie, il se réclamera de cette tradition. Sur ce socle technique d'une incroyable solidité, toutes les aventures lui paraissent possibles.

Cherchant à améliorer ses revenus, Korngold se lance dans l'arrangement d'opérettes classiques. Sur une commande du Theater an der Wien, il arrange notamment, en 1923, *Eine Nacht in Venedig* (*Une nuit à Venise*), de Johann Strauss fils, une œuvre musicalement intéressante mais mal construite, qui n'avait connu aucun succès lors de sa création, en 1883. Il en remanie l'intrigue en éliminant les détails inutiles et intègre à l'ensemble de l'œuvre d'autres musiques de Strauss ; cette opérette est depuis lors généralement donnée dans la version Korngold. Il est nommé en 1927 professeur de théorie musicale et de direction d'orchestre à la Staatsakademie de Vienne. Le 7 octobre 1927, son quatrième opéra, *Das Wunder der Heliane*, sur un livret de Hans Müller-Einigen d'après *Die Heilige*, de Hans Kaltneker, est mal reçu lors de sa création au Stadttheater de Hambourg. En 1929, le célèbre metteur en scène autrichien Max Reinhardt lui demande de collaborer avec lui à Berlin à une nouvelle production de *Die Fledermaus* (*La Chauve-Souris*), également de Johann Strauss fils. C'est le début d'une amitié et d'une entente artistique sans faille qui vont entraîner Korngold à Hollywood.

• Hollywood

En 1934, Korngold accepte l'invitation de Max Reinhardt de se rendre en Californie afin d'adapter la musique de Felix Mendelssohn-Bartholdy pour un film de la Warner d'après la pièce de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* (*Le Songe d'une nuit d'été*, 1935), réalisé par Max Reinhardt et William Dieterle. La Warner l'engage et Korngold va devenir un des principaux compositeurs de musiques de film de Hollywood, travaillant principalement pour cette firme, au sein de laquelle il bénéficie de prérogatives exceptionnelles, puisqu'il a même la liberté d'agir sur le montage. Réinventant entièrement ce genre musical, il va signer une vingtaine de partitions majeures (il refusera toujours le rythme de travail effréné de son compatriote Max Steiner, dont la production est pléthorique). Très curieux des choses du cinéma, il considère la musique comme un élément du processus narratif et non pas comme un élément extérieur à l'histoire. Pour lui, la musique a pour fonction d'installer une atmosphère lors de la présentation d'un personnage, d'exprimer une attitude ou de préciser une pensée. Le style de Korngold, qui s'inscrit dans la tradition de Wagner, de Puccini et de Richard Strauss, correspond parfaitement à l'idéal américain de la musique de film, à laquelle il va se consacrer presque exclusivement jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Son nom demeure en particulier attaché au duo Michael Curtiz et Errol Flynn. Il compose les partitions originales pour *Captain Blood* (*Capitaine Blood*), de Michael Curtiz (1935), et *Antony Adverse* (*Anthony Adverse, marchand d'esclaves*), de Mervyn LeRoy (1936), pour lequel le directeur musical de la Warner, Leo Forbstein, se voit attribuer l'oscar de la meilleure musique à sa place ! Suivent *Another Dawn* (*La Tornade*), de William Dieterle (1937), *The Prince and the Pauper* (*Le Prince et le pauvre*), de William Keighley (1937). En 1938, la musique qu'il a écrite pour le film de Michael Curtiz et William Keighley *The Adventures of Robin Hood* (*Les Aventures de Robin des bois*) lui fait cette fois remporter l'oscar. Il revient de temps à autre en Europe, mais l'Anschluss entraîne l'annulation de la création de son cinquième opéra, *Die Kathrin*, sur un livret de Ernst Decsey d'après une nouvelle de Heinrich Eduard Jacob ; l'ouvrage sera créé à Stockholm, le 7 octobre 1939. Korngold, d'origine juive et qui est considéré par les nazis comme un des représentants de l'« art dégénéré », regagne précipitamment les États-Unis en janvier 1938. Il continue de composer pour le cinéma, signant notamment les partitions de *Juarez* (*Juarez et Maximilien*), de William Dieterle

(1939), de trois nouveaux films de Michael Curtiz – *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (*La Vie privée d'Élisabeth d'Angleterre,* 1939), *The Sea Hawk* (*L'Aigle des mers,* 1940) et *The Sea Wolf* (*Le Vaisseau fantôme,* 1941) –, de *Kings Row* (*Crimes sans châtiment*), de Sam Wood (1941), *Of Human Bondage* (*Servitude humaine*), de John Cromwell (1946), et *Deception* (*Jalousie*), de lrving Rapper (1946), qui marque la fin de sa période hollywoodienne. Korngold avait reçu en 1943 la nationalité américaine.

• Retour à la musique pure

Alors que la fin du conflit mondial se précise, Korngold revient à la musique « sérieuse ». En 1944 et 1945, il compose son *Troisième Quatuor à cordes.* Le 15 février 1946, Jascha Heifetz crée son *Concerto pour violon et orchestre* en *ré* majeur, dédié à Alma Mahler-Werfel. Brillamment écrit pour l'instrument soliste, ce concerto rencontrera la faveur de nombreux virtuoses : Ulf Hoelscher, Itzhak Perlman, Gil Shaham... À l'âge de cinquante ans, Korngold subit une première attaque cardiaque très violente qui l'empêche de retourner en Europe. Les années qui lui restent à vivre vont être marquées par quelques-unes de ses meilleures compositions, parmi lesquelles un *Concerto pour violoncelle* (1946), qui utilise des thèmes de la musique écrite pour *Deception,* une *Sérénade symphonique,* créée par Wilhelm Furtwängler à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne le 15 janvier 1950, une *Symphonie* en *fa* dièse majeur, écrite de 1947 à 1952. Du drame qu'il vit avec la maladie – il se sait condamné à très court terme –, nulle trace ne transparaît dans sa musique, qui paraît sans ride.

De retour à Vienne en 1949, Korngold ne reconnaît pas son pays. Il n'y retrouve pas non plus sa place : son style n'y est plus apprécié. Considéré comme un représentant démodé du romantisme postwagnérien, méprisé, il retourne aux États-Unis en 1951, refusant de prendre part à la querelle des anciens et des modernes lancée par la seconde école de Vienne mais, surtout, par des théoriciens « terroristes » comme Adorno. Ce dernier considère en effet les compositeurs qui n'ont pas adopté la voie de Schönberg – le dodécaphonisme sériel – comme des traîtres et des dissidents !

En 1954, on lui demande d'écrire la musique du film *Magic Fire* (*Trois Femmes l'ont aimé*), de William Dieterle, qui relate la vie de Richard Wagner (1955). Trouvant le film déplorable, il décide malgré tout d'écrire la musique « pour sauver Wagner ». Après s'être acquitté de cette lourde tâche, qui se solde par un échec à cause de la mauvaise qualité du scénario, il décide d'affronter de nouveau le Vieux Continent pour écrire un nouvel opéra d'après une nouvelle de Franz Grillparzer, *Das Kloster bei Sendomir*, mais une deuxième crise cardiaque et une attaque le terrassent et le rendent définitivement invalide. Un an après, le 29 novembre 1957, il meurt à Hollywood d'une thrombose cérébrale.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

« La Ville morte », in *L'Avant Scène Opéra*, n° 202, 2001
B. G. CARROLL, *The Operas of Erich Wolfgang Korngold*, thèse, University of Liverpool, 1975 ; *Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), His Life and Works*, Wilfion Books, Paisley, 1985 ; *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1997
J. DUCHEN, *Erich Wolfgang Korngold*, Phaidon Press, Londres, 1996
J. KORNGOLD, *Die Korngolds in Wien : Der Musikkritiker und das Wunderkind*, Musik und Theater Verlag, Zurich, 1991
L. KORNGOLD, *Erich Wolfgang Korngold* : *Ein Lebensbild*, Verlag Elisabeth Lafite, Vienne, 1967
G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its*

Makers, 1900 to 1975, Schirmer Books, New York, 1997
C. PALMER, *The Composer in Hollywood,* Marion Boyars Publishers, Londres-New York, 1990
A. PERROUX, « Post-romantisme et décadence », in P. Dulac dir., *Inventaire de l'opéra,* Encyclopædia Universalis, Paris, 2005
H. PÖLLMANN, *Erich Wolfgang Korngold : Aspekte seines Schaffens,* Schott Musik International, Mayence, 1998
A. STOLLBERG, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper « Die tote Stadt »*, ARE-Edition, Mayence, 2003
T. THOMAS, *Music for the Movies,* Silman-James Press, Los Angeles, 1997
M. TEDESCHI TURCO, *Erich Wolfgang Korngold,* Edizioni Cierre, Vérone, 1997
G. WAGNER, *Korngold : Musik ist Musik. Leben und Werk Erich Wolfgang Korngolds,* Matthes & Seitz, Berlin, 2007
D. WEGNER, *Studien zu den Musikquellen von Erich Wolfgang Korngolds Oper « Das Wunder der Heliane »,* G. Olms, Hildesheim, 2007.

KÖTH ERIKA (1927-1989)

Au sein du répertoire lyrique, certains types de voix possèdent un caractère exceptionnel par leur rareté, le petit nombre de rôles qui leur conviennent et les risques plus apparents que semblent encourir les chanteurs dotés de telles tessitures. Le répertoire de soprano colorature en est l'exemple typique, et il a été marqué par quelques voix hors du commun auxquelles on a souvent appliqué le qualificatif de “rossignol” : Rita Streich, Mado Robin, Erna Sack, Erna Berger ou, précisément, Erika Köth.

Née à Darmstadt le 15 septembre 1927, elle fait ses études musicales à la Hochschule für Musik de sa ville natale avec Elsa Blank. En 1947, elle partage avec Christa Ludwig le premier prix du concours du Hessische Rundfunk (Francfort-sur-le-Main). Un an plus tard, elle débute à la radio de Darmstadt dans Adèle (*La Chauve-Souris* de Johann Strauss) et, sur scène, à l'Opéra de Kaiserslautern, dans Philine (*Mignon* d'Ambroise Thomas). Elle appartient à la troupe de l'Opéra de Karlsruhe (1950-1953), puis à celles de Munich et de Vienne. À Munich, elle aborde le rôle de Sophie (*Le Chevalier à la rose*, 1954) et celui de Lucia di Lammermoor (1957), l'un de ses rôles marquants. En 1953, elle débute à Covent Garden dans *Arabella* (Fiakermilli) et *Capriccio* (le chanteur italien) de Richard Strauss. Entre 1955 et 1964, elle chante régulièrement Constance (*L'Enlèvement au sérail*) et la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*) au festival de Salzbourg. En 1956, elle est nommée *Kammarsängerin* de l'Opéra de Munich. À Paris, elle incarne Zerbinette d'*Ariane à Naxos* (Richard Strauss) en 1959 au Théâtre des Nations. En 1961, elle entre dans la troupe de la

Deutsche Oper de Berlin. La même année, elle effectue une importante tournée en U.R.S.S. Elle débute à Bayreuth en 1965, où elle interprétera l'Oiseau de la forêt (*Siegfried*) jusqu'en 1968. Invitée sur les plus grandes scènes allemandes, à la Scala de Milan, à San Francisco, elle chante les rôles de colorature les plus élevés avec une grande élégance et une virtuosité infaillible (Zerbinette, Lucia). En 1970, elle se voit décerner le titre de *Kammersängerin* de l'Opéra de Berlin. À partir de 1973, elle se retire progressivement de la scène et enseigne à la Hochschule für Musik de Cologne, où elle est nommée professeur en 1985. Elle meurt à Spire (R.F.A.), le 20 février 1989.

Alain PÂRIS

KOUSSEVITSKY SERGE (1874-1951)

Chef d’orchestre américain d’origine russe, né le 26 juillet 1874 à Vychni-Volotchek (près de Tver, en Russie), mort le 4 juin 1951 à Boston.

Serge Koussevitsky, de son vrai nom Sergueï Aleksandrovitch Koussevitsky, étudie la contrebasse à Moscou, où il se révèle un virtuose. Il joue ses propres compositions lors de récitals donnés en Russie, en Allemagne et en Angleterre. Son *Concerto pour contrebasse* (1905) entre dans le répertoire. Il débute sa carrière de chef d’orchestre en 1908 à Berlin et part à Moscou l’aunée suivante pour former son propre orchestre et fonder une maison d’édition de musique russe. Dans son catalogue figurent notamment les œuvres d’Alexandre Scriabine (dont Koussevitsky est l’un des meilleurs interprètes), Sergueï Rachmaninov, Igor Stravinski et Serge Prokofiev. Après la révolution russe de 1917, il dirige l’Orchestre symphonique de Petrograd (Saint-Pétersbourg), mais quitte la Russie en 1920. Il s’installe alors à Paris (1921), où il organise des concerts annuels et dirige de nombreuses œuvres de compositeurs russes et français.

De 1924 à 1949, il dirige l’Orchestre symphonique de Boston et donne les premières représentations d’œuvres d’Aaron Copland, de Roy Harris, de Walter Piston et d’autres compositeurs américains contemporains. En 1931, il commande pour le cinquantième anniversaire de l’orchestre des pièces de Maurice Ravel, Serge Prokofiev et George Gershwin, ainsi que la *Symphonie de psaumes* d’Igor Stravinski. Il dirige ensuite le Berkshire Music Festival, et crée en 1940 le Berkshire Music Center, où de prestigieux musiciens américains et européens viennent dispenser des cours d’été. En 1942, il crée la fondation Koussevitsky pour commander et représenter de nouvelles œuvres.

Koussevitsky possède un style de direction d’orchestre éminemment personnel. Il crée des interprétations rhapsodiques des pièces de Piotr Ilitch Tchaïkovski, de Jean Sibelius ainsi que d’autres compositeurs romantiques, et doune un ton similaire aux compositions modernes.

E.U.

KRAFTWERK

Groupe expérimental allemand généralement considéré comme le parrain de la musique pop électronique. Il se composait à l’origine de Ralf Hütter (né en 1946, à Krefeld, en Allemagne) et de Florian Schneider (né en 1947, à Düsseldorf).

Hütter et Schneider se sont rencontrés pendant qu’ils étudiaient la musique classique au Conservatoire de Düsseldorf à la fin des années 1960. Ils ont commencé à travailler avec un groupe de cinq personnes appelé l’Organisation, influencé par le groupe de claviers allemand Tangerine Dream. Adoptant le nom de Kraftwerk (« Centrale électrique »), Hütter, Schneider et plusieurs de leurs partenaires ont forgé un son austère et une image au sein de la chapelle très influente des groupes allemands qui ont expérimenté les instruments électroniques bien avant que ce soit à la mode. Ce mouvement, surnommé *Krautrock* par les journalistes anglais, comprenait également des groupes novateurs comme Can, Faust et Neu !, mais Kraftwerk est devenu le plus connu.

La musique de Kraftwerk est partie des sons de la vie quotidienne, un concept pleinement développé sur la plage titre de 22 minutes de l’album *Autobahn* (1974). Répétitif, monotone, apaisant et enchanteur, *Autobahn* a remporté un succès inattendu en Europe et aux États-Unis (où les chaînes de radio commerciales l’ont diffusé sous une forme sensiblement révisée). Les albums ultérieurs ont exploré des sujets comme les radios et les trains avec un mélange d’émerveillement enfantin et de froide objectivité. Le groupe a révolutionné les idées sur l’allure et le son d’une tournée

« rock » en se produisant aux États-Unis déguisés en mannequins identiques qui jouaient exclusivement aux claviers. Le titre de leur album *The Man-Machine* (1978) résume ce concept. Bien que le groupe ait très peu enregistré depuis les années 1980 et ait pratiquement arrêté ses tournées, sa musique a beaucoup influencé le hip-hop new-yorkais, particulièrement le tube d'Afrika Bambaataa *Planet Rock*, la musique techno de Detroit, l'album *Trans* (1983) de Neil Young, les collaborations entre David Bowie et Brian Eno et le synth-pop de Depeche Mode, Soft Cell et d'innombrables autres musiciens.

Greg KOT

KRÁSA HANS (1899-1944)

Le compositeur tchèque Hans Krása naît à Prague le 30 novembre 1899 d’un père tchèque (avocat) et d’une mère germanophone d’origine juive. Troisième des cinq enfants de cette famille aisée de l’intelligentsia pragoise, il manifeste des dons musicaux exceptionnels, tout comme sa sœur Marie (Mitzi), qui fera une carrière de pianiste. Dès l’âge de six ans, il suit les cours de l’école de piano Theresia-Wallerstein. Pour ses dix ans, son père lui achète un violon signé Amati et lui fait prendre des cours auprès de Frankenbusch, le *Konzertmeister* du Deutsches Landstheater. Il s’essaie en même temps à la composition, sous l’influence tout d’abord de Mendelssohn, de Schumann et de Liszt. Ensuite, Krása découvre Mahler et les premières partitions de Schönberg, se passionne pour la littérature française – Pascal, Stendhal, Verlaine – puis pour les romans de Dostoïevski. Aussitôt ses études secondaires terminées, il s’inscrit à l’académie allemande, où il suit les cours du compositeur et chef d’orchestre Alexander von Zemlinsky, qui devient son mentor. Il présente au jury du concours de sortie les *Quatre Chants avec orchestre* op. 1 d’après les *Chants de la potence* de Christian Morgenstern (créés à Prague, le 21 mai 1921, sous la direction de Zemlinsky). Devenu un compositeur en vue, il part en tournée à l’étranger, en particulier en France, où il remporte un vif succès, d’abord avec *Marche et Pastorale* extraites de sa *Symphonie* (24 avril 1923), puis, surtout, avec son *Quatuor à cordes*, applaudi par la critique, Roland-Manuel écrivant à son propos : « Son univers magique est entièrement dominé par l’esprit de la poésie ironique, qui tourne parfois en ridicule son propre pouvoir de fascination. » Émile Vuillermoz n’hésite pas à ranger son auteur parmi les jeunes maîtres du temps, Schönberg, Webern et Bartók. Sa renommée internationale atteint son apogée avec la création de la version intégrale de sa *Symphonie* (festival 1926 de la Société internationale de musique contemporaine – S.I.M.C. – à Zurich, le 19 novembre, avec le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Serge Koussevitzky). Krása rédige ses *Cinq Mélodies* pour voix et piano, sous l'influence du Stravinski parisien et de Poulenc. Lorsque Zemlinsky quitte Prague pour Berlin en tant que directeur musical de la Staatsoper, Krása le suit, lui sert d'assistant et dirige à la Kroll Oper. Il s'inscrit à la Musikhochschule, mais est déçu par l'enseignement traditionnel qui y est dispensé. Il préfère se rendre à Paris pour travailler auprès d'Albert Roussel ; il rentre pourtant à Prague après seulement quelques mois de séjour dans la capitale française. Il compose, en 1932, son unique cantate, *Die Erde ist des Herrn* (« La Terre est celle du Seigneur »). L'année suivante, George Szell, le successeur de Zemlinsky au Deutsches Landestheater, le prend comme assistant et monte son opéra *Verlobung im Traum* (« Fiançailles rêvées », d'après *Le Rêve de l'oncle*, de Dostoïevski), donné à la radio en mars 1933 et, sur scène, le 21 mai. Il reçoit pour cet ouvrage le prix d'État 1933 au grand dam de ses collègues tchèques qui ne le considèrent pas comme nn des leurs, mais comme un esthète cosmopolite, « né coiffé » et peu travailleur. Krása passe l'essentiel de ses journées auprès d'acteurs, d'artistes et d'écrivains, en particulier de langue allemande, et ses nuits dans les night-clubs. Il fait la connaissance d'un décorateur et dramaturge tchèque, Adolf Hoffmeister, qui fait la une de l'anti-hitlérisme avec ses décors, « Carte drolatique de l'Europe », en deux versions à l'évolution sinistrement cocasse pour les pièces *César* puis *L'Envers et l'Endroit*, suivis de ceux du *Monde derrière les barreaux* (1933), spectacles montés au Théâtre libéré par Jiří Voskovec et Jan Werich. Krása compose la musique de scène de la pièce d'Hoffmeister *Mládí re hye* (« Jeunesse en jeu » ou « La Jeunesse s'amuse »). L'un de ses numéros, *La Chanson d'Anna,* connaît un grand succès populaire et devient une rengaine à la mode, comparable au succès des mélopées écrites par Kurt Weill dans *L'Opéra de quat'sous.* Cette mélodie lancinante sert de matériau mélodique à deux partitions majeures, la *Kammermusik* pour clavecin et sept instruments (1936, dédiée à Frank Pollak, qui prendra le nom de Frank Pelleg au lendemain de la Seconde Guerre mondiale), puis aux *Thème et Variations* pour quatuor à cordes.

Un ouvrage est réalisé en collaboration avec Hoffmeister : *Brundibár* (littéralement, « Le Bourdon »), commencé en 1938, opéra commandé par le ministère de l'Éducation et destiné aux enfants. Le livret, naïf, écrit par un germanophone, ne se sert guère des finesses de prosodie de la langue tchèque, comme en ont bénéficié, par exemple, les *Říkadla* (« Dictons », 1925-1927) de Leoš Janáček. Dès l'occupation de la Bohême par les troupes d'Hitler, les juifs sont bannis de la vie publique. L'un des lieux privilégiés de leur rencontre devient l'orphelinat de la rue de Belgique, dont le directeur, Otto Freudenfeld, arrive à convaincre son fils Rudolf, le chef d'orchestre Rafael Schächter, le pianiste Gideon Klein, l'architecte et metteur en scène František Zelenka de monter *Brundibár*. Après un travail harassant, mené alors que la loi martiale empêche tout rassemblement, la première a lieu dans la salle à manger de l'orphelinat.

Mais les protagonistes de cette création sont internés, les uns après les autres, à Terezín, en particulier Hans Krása le 10 avril 1942. Il s'intègre à l'étonnante activité culturelle qu'entretiennent les nazis dans cette citadelle qui domine le confluent de la Vltava avec l'Elbe. Il compose sa dernière œuvre avec voix, *Trois Chants* pour baryton, clarinette, alto et violoncelle (2 mars-7 avril 1943) sur des vers d'Arthur Rimbaud, traduits en tchèque par Vítĕzslav Nezval (1900-1958), le plus grand poète surréaliste tchèque, qui rompt en 1936 avec André Breton et deviendra, dès 1948, la caution culturelle du régime pro-soviétique. Krása reconstitue les *Thème et Variations*, que donne en première le Quatuor Fröhlich. Toujours pour le violoniste Karel Fröhlich, accompagné cette fois de Romuald Süsskind et de Fred Mark, il rédige *Tanc* (« Danse ») pour trio à cordes, puis la *Passacaille et fugue*, terminées le 7 août 1944. Rafael Schächter, interné dès le 27 novembre 1941, n'a de cesse de lui faire monter de nouveau *Brundibár*, dont il possède la réduction pour piano. Krása rédige une *Ouverture* pour petit orchestre, qui aurait pu servir de prélude aux représentations. Finalement, la première de *Brundibár* a lieu le 23 septembre 1943, à Terezín, avec des moyens de fortune, et est suivie de cinquante-cinq autres représentations, dont une, en particulier, le 28 août 1944, devant les représentants de la Croix rouge internationale, qui se laissent abuser par la « liberté » qui paraît régner dans ce phalanstère juif. Les nazis réalisent même un film de propagande, *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. La presque intégralité des acteurs, chanteurs et instrumentistes de cette ultime représentation est déportée à Auschwitz lors du dernier convoi du 16 octobre et périt dans la chambre à gaz, peu après son arrivée.

Hans Krása, peut-être le plus original et le plus doué des compositeurs de sa génération, celle qui va d'Ervín Schulhoff (1894-1942) à Gideon Klein (1919-1945), ne laisse qu'une œuvre relativement peu abondante mais remarquablement écrite, son ouvrage historiquement le plus célèbre, *Brundibár*, n'étant guère représentatif de la subtilité de son art hédoniste, de son sens du grotesque néo-mahlérien et de son langage librement atonal.

KRASNER LOUIS (1903-1995)

Est-ce l’exceptionnelle richesse du répertoire romantique et néo-romantique pour le violon ? Est-ce la naturelle inclination de cet instrument vers la mélodie ? Est-ce le conservatisme d’un public particulier fermement attaché à des formes et à des styles issus de la tradition ? Rares, très rares, sont les violonistes — notamment parmi ceux qui atteignirent leur maturité dans l’entre-deux-guerres — qui eurent le courage de préférer l’obscur combat pour les œuvres nouvelles aux voluptés des triomphes faciles. Sans Jelly d’Arányi (1893-1966), Samuel Dushkin (1891-1976), Saschko Gawriloff (né en 1929), Wanda Wilkomirska (née en 1929) et, bien évidemment, sans Joseph Szigeti (1892-1973), Bartók, Stravinski, Martinů, Ligeti, Maderna, Rihm, Schnittke, Baird, Penderecki et Szymanowski n’auraient pas conquis leur place dans le répertoire. Louis Krasner, créateur de deux des œuvres majeures de la littérature pour violon du xx^e^ siècle, ne dépare pas cette glorieuse lignée.

Louis Krasner naît à Tcherkassy (Empire russe, aujourd’hui en Ukraine) le 21 juin 1903. Il n’a que cinq ans quand il quitte l’Europe pour les États-Unis. Au New England Conservatory of Music de Boston, il étudie le violon avec Eugene Gruenberg et la composition avec Frederick Shepherd Converse, et obtient son diplôme en 1923. Il se perfectionne alors avec Carl Flesch à Berlin, Lucien Capet à Paris et Otokar Ševčik à Prague. Il manifeste très tôt un goût affirmé pour la musique de son temps. Il se fait remarquer comme un défenseur des œuvres de Charles Ives et crée en 1928 à Boston le concerto pour violon d’Alfredo Casella. Persuadé que l'écriture dodécaphonique n'est pas incompatible avec le lyrisme propre à l'instrument, il suggère en 1934 à Alban Berg d'écrire un concerto pour violon. De cette commande, acceptée avec réticence, naîtra — après la mort à dix-huit ans, le 22 avril 1935, de Marion Gropius, fille d'Alma Mahler — le célèbre *Concerto pour violon "à la mémoire d'un ange"*. Krasner en assure la création, le 19 avril 1936, au festival de la Société internationale de musique contemporaine de Barcelone, sous la direction d'Hermann Scherchen, qui remplace au pied levé Anton von Webern, prévu pour la première audition. C'est d'ailleurs avec ce dernier, à la tête du B.B.C. Symphony Orchestra, qu'il réalisera la même année le premier enregistrement de l'œuvre.

Arnold Schönberg avait rêvé, pour la création de son concerto pour violon, de Rudolf Kolisch et d'Otto Klemperer. Il l'avait proposé à Jascha Heifetz, qui refusa d'affronter les difficultés musicales de la partition... et les réactions prévisibles de son public habituel ! C'est donc à Louis Krasner et à Leopold Stokowski que revint l'honneur de présenter, le 6 décembre 1940, le concerto au public de Philadelphie. Malgré un accueil assez froid, le violoniste reviendra à la charge en 1945 et en 1954, chaque fois sous la baguette de Dimitri Mitropoulos.

Premier violon du Minneapolis Symphony Orchestra de 1944 à 1949, il crée en 1946 le concerto pour violon de Roger Sessions. Il ralentit ensuite sa carrière de concertiste et se consacre à l'enseignement à l'université de Syracuse (État de New York), de 1949 à 1972, puis au New England Conservatory of Music à partir de 1974. Il meurt le 4 mai 1995 à Brookline, dans le Massachusetts.

Louis Krasner fut l'un des rares violonistes de son temps à comprendre et à parler avec aisance le langage de la deuxième école de Vienne. Les trop rares échos sonores qui nous sont parvenus de son jeu montrent qu'il abordait cette musique avec une simplicité toute classique et une poésie chaleureuse que bien peu, depuis lors, ont su égaler.

Pierre BRETON

KRAUS ALFREDO (1927-1999)

L’histoire des théâtres lyriques et emplie de ces ténors qui subjuguent les foules par l’éclat et la puissance de leur aigu triomphant. Elle en compte bien peu qui peuvent s’enorgueillir, comme Alfredo Kraus à l’issue d’une carrière de plus de quarante ans, de n’avoir jamais sacrifié leur idéal musical à la volupté des succès d’un soir.

Espagnol d’ascendance autrichienne, Alfredo Kraus Trujillo naît à Las Palmas, aux Canaries, le 24 novembre 1927, dans une famille passionnée de musique. Il reçoit très tôt une formation musicale puis entame des études d’ingénieur. Mais il décide rapidement de se consacrer entièrement au chant. Il se perfectionne en 1955 à Milan auprès de la grande pédagogue espagnole Mercedes Llopart et, le 16 janvier 1956, apparaît à l’Opéra du Caire dans le rôle du duc de Mantoue de *Rigoletto* de Verdi. Les plus grandes scènes internationales ne tardent pas à l’appeler : le Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne pour l’illustre *Traviata* (Alfredo) de Verdi donnée le 27 mars 1958 avec une Maria Callas au faîte de son génie, le Covent Garden de Londres pour une *Lucia di Lammermoor* (Edgardo) de Donizetti où triomphe Joan Sutherland (10 juillet 1959), la Scala de Milan pour une mémorable *Somnambule* (Elvino) de Bellini (1960), le Lyric Opera de Chicago pour *L’Élixir d’amour* (Nemorino) de Donizetti (31 octobre 1962). Le 16 février 1966, il apparaît pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, dans le rôle du duc de Mantoue. Le Met l’engage et va le retenir pour de nombreuses années. Alfredo Kraus y donnera 133 représentations et sera incontournable dans des personnages qu’il choisit avec soin : Alfredo, Edgardo, les rôles-titres de *Faust* et de *Roméo et Juliette* de Gounod, de *Werther* de Massenet – son personnage emblématique –, des *Contes d’Hoffmann* d’Offenbach, Don Ottavio de *Don Giovanni* de Mozart, Ernesto de *Don Pasquale* et Tonio de *La Fille du régiment* de Donizetti ; il est insurpassable en chevalier des Grieux dans la *Manon* de Massenet. Le Lyric Opera de Chicago l’accueille en Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini, Fernando de *La Favorite* de Donizetti, Faust du *Mefistofele* de Boito. À l’Opéra de San Francisco, il chante Arturo des *Puritains* de Bellini et Nemorino. En 1984, à l’Opéra de Paris, il est ovationné durant 48 minutes après son interprétation de Werther !

À côté du grand répertoire, Alfredo Kraus se produit dans ces opérettes espagnoles que l’on appelle zarzuelas et fonde sa propre maison d’édition, Carillon Records, pour pouvoir les enregistrer. Il a peu enregistré en studio : on peut l’entendre, chez E.M.I., dans *La Muette de Portici* (Masaniello) d’Auber, *Les Puritains* (Arturo) de Bellini, *La Jolie Fille de Perth* (Henry) de Bizet et *Lucia di Lammermoor* (Edgardo) de Donizetti. Au sommet de sa discographie, il faut placer ses enregistrements de Massenet (*Manon, Werther*), Mozart (Ferrando de *Così fan tutte,* Don Ottavio de *Don Giovanni*) et Verdi (*Rigoletto, La Traviata,* Fenton de *Falstaff*). Il meurt à Madrid le 10 septembre 1999.

L’exceptionnelle longévité vocale d’Alfredo Kraus s’explique aisément : une technique très solide, une scrupuleuse hygiène de vie, un respect permanent des limites de sa voix, une grande sagesse dans le choix et l’alternance de ses rôles. Le timbre n’est pas extraordinaire, avec parfois de gênantes résonances nasales. Mais ce ténor lyrique est un styliste exemplaire : intelligence des textes et diction parfaite – la chose est devenue rare... –, sens inné du récitatif, souplesse infinie dans le phrasé, superbe ligne de chant admirablement contrôlée. À cela il faut ajouter la pureté de l’émission, la clarté des aigus et, par-dessus tout, cette élégance qui ne s’apprend pas. Alfredo Kraus n’aura pas connu, du moins en France, la popularité trop facilement offerte à des chanteurs qui ne le valaient pas. Il a conquis l’admiration des vrais amateurs.

Pierre BRETON

KRAUS LILI (1905-1986)

Une légende auréole la carrière de la pianiste Lili Kraus, considérée, surtout dans le Nouveau Monde, comme l'une des grandes spécialistes de Mozart après les séries de concerts au cours desquels elle donna, notamment entre 1966 et 1968 à New York, l'intégrale des concertos et des sonates pour piano du maître de Salzbourg.

Née à Budapest le 4 mars 1905, Lili Kraus appartenait à cette génération d'artistes hongrois qui ont été formés à la grande époque de l'Académie royale de Budapest, en particulier par Belá Bartók et Zoltán Kodály. De père tchèque et de mère hongroise, elle reçoit dès l'âge de six ans ses premières lecons de piano et entre à l'Académie royale en 1913. Après avoir obtenu son premier prix de piano à dix-sept ans, elle part pour Vienne en 1922, où elle est l'élève d'Edward Steuermann à l'Académie. Elle travaille également avec Artur Schnabel. Trois ans plus tard, elle devient elle-même professeur à l'Académie de musique (1925-1931). À Vienne, elle découvre la musique de Mozart, qui sera le fil conducteur de sa carrière. En 1931, elle abandonne l'enseignement pour se consacrer totalement au concert. Son répertoire se réfère essentiellement aux grands compositeurs viennois – Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert –, dont elle enregistre alors la plupart des œuvres : elle grave la première intégrale des sonates pour piano de Mozart et l'intégrale des sonates pour piano et violon de Beethoven en compagnie de Szymon Goldberg, avec lequel elle forme, entre 1935 et 1940, un duo qui marque l'histoire de l'interprétation mozartienne. À la même époque, elle épouse un Autrichien, le docteur Otto Mandl, puis se fixe à Londres après l'Anschluss.

Pendant une tournée aux Indes orientales néerlandaises, en 1942, elle est arrêtée à Java par les Japonais qui la traitent comme prisonnier de guerre. Elle sera internée trois ans ; d'abord soumise aux plus durs labeurs d'un camp de concentration, elle bénéficiera d'un régime plus humain, sans pouvoir toutefois travailler son instrument, grâce à l'intervention d'un officier japonais qui avait assisté à l'un de ses récitals avant la guerre.

À sa libération, en 1945, ses doigts ont perdu toute sensibilité : elle repart de zéro et s'installe quelque temps en Nouvelle-Zélande, dont elle devient citoyenne honoraire. Elle rayonne autour de ce pays, se rendant en Australie (1946-1947) et en Afrique du Sud (1948) avant de revenir en Europe à la fin des années 1940. En 1948, elle devient citoyenne britannique. Elle enregistre à nouveau l'œuvre de Mozart : l'intégrale des concertos avec l'orchestre du festival de Vienne dirigé par Stephen Simon, les sonates pour violon et piano et les trios avec Willi Boskovsky et Nikolaus Hübner. Couverte d'honneurs, elle donne notamment un récital pour le mariage du shāh d'Iran et elle est la première artiste à jouer de la musique profane dans la cathédrale de Canterbury.

Fixée aux États-Unis, elle est nommée à partir de 1968 artiste résidente à l'université chrétienne du Texas, à Fort Worth, où elle enseigne. Retirée en Caroline du Nord auprès de sa fille, elle y meurt, à Asheville, des suites d'une opération, le 6 novembre 1986.

Lili Kraus reste le symbole d'un renouveau de l'interprétation mozartienne après les excès des générations issues du postromantisme. Profondément marquée par l'approche de Schnabel, elle a su refuser une certaine approche stéréotypée, en mi-teinte, qui commençait à s'imposer, pour offrir de la musique de Mozart un visage vivant, sans lui ôter sa transparence. Ses moyens techniques, certainement limités, étaient compensés par son imagination poétique et son caractère enjoué. Ce sourire, qui reste lié à ses interprétations mozartiennes, ne correspond peut-être qu'à un aspect de l'œuvre mozartienne : Artur Schnabel, Edwin Fischer ou Clara Haskil ont su aller plus loin dans l'exploration du drame intérieur qui se dégage des concertos de la maturité. Du moins l'approche de Lili Kraus aura-t-elle permis aux œuvres intimes de Mozart (sonates et trios) de reconquérir des lettres de noblesse qu'elles avaient perdues dans la tourmente postromantique.

Alain PÂRIS

KREBS JOHANN LUDWIG (1713-1780)

Le catalogue de l’organiste et compositeur allemand, Johann Ludwig Krebs comporte de nombreuses pièces pour orgue et pour clavecin.

Né en octobre 1713 (il est baptisé le 12), à Buttelstedt, près de Weimar, Johann Ludwig Krebs étudie sous la houlette de son père, Johann Tobias Krebs (1690-1762), puis devient l’un des élèves favoris de Jean-Sébastien Bach à la Thomasschule de Leipzig, de 1726 à 1735. Nommé organiste de la Marienkirche de Zwickau en 1737, il occupe la même fonction à la cour de Zeitz (Saxe-Anhalt) à partir de 1744, puis à la cour de Frédéric III de Saxe-Gotha-Altenbourg, à Altenbourg (Thuringe), à partir de 1756. Johann Ludwig Krebs meurt le 1er janvier 1780, à Altenbourg.

Ses compositions pour orgue, très accomplies sur le plan technique, reprennent les formes utilisées par Jean-Sébastien Bach et s’inspirent beaucoup du style de son maître. Krebs a également écrit des sonates en trio, des suites pour clavecin, des sonates pour clavecin et flûte (ou violon), ainsi que des pièces de musique vocale sacrée.

E.U.

KREISLER FRITZ (1875-1962)

Violoniste autrichien, élève d'Anton Bruckner et de Joseph Hellmesberger junior à Vienne (1882-1885), de Joseph Massart et de Léo Delibes à Paris (1885-1887), Fritz Kreisler commence une carrière d'enfant prodige interrompue pour effectuer des études médicales. En 1898, il reprend ses activités de violoniste, vivant à Vienne et à Berlin jusqu'en 1933. De 1933 à 1939, il se réfugie en France puis gagne les États-Unis où il séjournera jusqu'à la fin de sa vie, cessant de jouer en 1947.

Virtuose dans la tradition de l'école autrichienne, il s'est imposé dans les chefs-d'œuvre du répertoire et dans d'innombrables petites pièces qu'il avait lui-même écrites en les attribuant à des compositeurs du XVIII^e siècle (Pugnani, Francœur, Martini, Vivaldi). La supercherie ne fut découverte qu'en 1935, après plusieurs années ! Son style, très personnel, reposait sur un vibrato serré, une élégance et un sens de la phrase mélodique que soutenait une sonorité chatoyante. Habité par le rythme, il contribua à gommer les excès des interprétations romantiques sans en perdre l'expression générale. Peu attiré par la musique de chambre, il ne s'est guère produit qu'avec Sergueï Rachmaninov. Il est l'un des rares virtuoses de cette génération à n'avoir pas fait école. Comme compositeur, il laisse, en dehors de ses fameux pastiches, des pièces pour violon (*Caprice viennois, Liebesleid, Tambourin chinois, Schön Rosmarin*...), des cadences pour tous les grands concertos et plusieurs opérettes (*Sissi*).

Alain PÂRIS

KREMER GIDON (1947-)

Introduction

Disciple de David Oïstrakh, représentant de la branche d'Odessa de l'école russe de violon, le Russe et Allemand Gidon Kremer a su s'évader des limites étroites des pages dédiées à la seule virtuosité. Sa sonorité fine et racée, l'élégance de son phrasé et sa confondante maîtrise se rient des frontières esthétiques. En prenant le risque de surprendre, de désorienter, voire de choquer, ce musicien sensible et profond se révèle l'un des plus passionnants artistes de son époque.

• Une carrière contrariée

Gidon Kremer (en letton Gidons Krēmers) naît à Riga, en Lettonie, le 27 février 1947. Sa famille, d'origine allemande, compte plusieurs musiciens professionnels : son grand-père maternel, Karl Brückner, avait été professeur au Conservatoire de Riga ; ses parents, violonistes professionnels, seront ses premiers mentors. Après avoir suivi les cours de Voldemar Sturesteps à l'Académie lituanienne de musique de Riga, celui qui est très vite considéré comme un enfant prodige est admis sans difficulté en 1965 au prestigieux Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où il va fréquenter, jusqu'en 1973, les classes de Piotr Bondarenko et de David Oïstrakh. Les récompenses ne se font pas attendre pendant ces années d'étude : troisième prix – il est devancé par Philippe Hirchhorn et Stoïka Milanova – au concours international Reine Élisabeth de Belgique 1967, deuxième prix – derrière Vladimir Spivakov – au concours international de Montréal 1969, premier prix au concours international Nicolò Paganini de Gênes 1969, premier prix – devant Vladimir Spivakov ! – au concours international Tchaïkovski de Moscou 1970.

Gidon Kremer donne de nombreux concerts en U.R.S.S., où critique et public sont enthousiasmés par une virtuosité qui semble ne connaître aucune limite ainsi que par l'audace et l'originalité de ses programmes, mais il ne sera autorisé à se produire à l'étranger qu'à partir de 1974. Herbert von Karajan le remarque, l'invite au festival de Salzbourg 1976 et enregistre avec lui le *Concerto pour violon* de Brahms avec l'orchestre philharmonique de Berlin (1976). La carrière internationale de Gidon Kremer est lancée.

En 1980, lassé des tracasseries que lui fait subir le régime soviétique – ses origines allemandes et juives n'y sont pas étrangères –, Gidon Kremer s'établit en Allemagne en compagnie de sa seconde épouse, Elena, fille du pianiste russe Dmitri Bachkirov ; celle-ci sera à plusieurs reprises sa partenaire au clavier. C'est à cette époque qu'il abandonne le Guadagnini que possédait son grand-père et acquiert un Stradivarius, l'ex-Baron von Feilitsch-Heermann (daté de 1734), et un Guarneri del Gesù, l'ex-David-ex-Payne (vers 1730). Depuis 2006, son instrument de prédilection est un Nicolò Amati de 1641.

En 1981, Gidon Kremer crée à Lockenhaus, en Autriche, un festival de musique de chambre qui prendra, en 1992, le nom de Kremerata Musica. Il y mêle jeunes révélations et valeurs confirmées, toutes animées par la passion de jouer ensemble et une irrépressible fringale d'horizons nouveaux. C'est donc hors des sentiers battus du répertoire traditionnel qu'autour de Gidon Kremer se retrouvent les pianistes Martha Argerich, Aloys Kontarsky, Oleg Maisenberg et Valery Afanassiev, le violoniste Thomas Zehetmair, les altistes Gérard Caussé et Iouri Bashmet, les violoncellistes Yo-Yo Ma, Heinrich Schiff, David Geringas et Mischa Maisky, le hautboïste Heinz Holliger, le clarinettiste Eduard Brunner, entre autres, pour de mémorables séances de musique dont le disque a heureusement souvent gardé la trace. Le soliste ne se refuse pas pour autant au plaisir des grands concertos traditionnels, sous la baguette des plus grands chefs : Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Esa-Pekka Salonen... En 1997, il crée son propre orchestre de chambre, le Kremerata Baltica, qui rassemble des jeunes interprètes de Lettonie, d'Estonie et de Lituanie.

• Éclectisme et curiosité

Avec Martha Argerich, Gidon Kremer a signé des enregistrements des sonates pour violon et piano de Beethoven, de Schumann et de Prokofiev débordantes de vie, de tendresse et de flamme. Il a renouvelé notre vision des concertos pour violon de Mozart dans une intégrale qu'il a réalisée avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Nikolaus Harnoncourt. Britten, Messiaen, Milhaud, Bartók, Hindemith, Janáček et Ysäye – dont son enregistrement des sonates pour violon seul fait référence – figurent régulièrement dans ses programmes. Il a redonné une vie nouvelle à des partitions peu jouées de Mendelssohn, Liszt, Richard Strauss ou Moritz Moszkowski et est même allé jusqu'à enregistrer l'un des sommets les plus escarpés de la technique instrumentale, le *Caprice pour violon solo* sur le lied *Erlkönig* de Schubert de Heinrich Wilhelm Ernst. Depuis le début des années 1990, Gidon Kremer s'est par ailleurs fait le champion de la musique d'Astor Piazzolla.

Fervent interprète du répertoire classique et romantique, Gidon Kremer est aussi un ardent défenseur de la musique de son temps et de son pays. Il a suscité et, souvent, assuré la création de nombreuses œuvres russes : le *Premier Concerto grosso* pour deux violons (1977, avec Tatiana Grindenko), la *Sonate pour violon et piano* (1972, avec Oleg Maisenberg) et le *Concerto pour violon* (1978) d'Edison Denisov, le concerto pour violon *Offertorium* (1981) de Sofia Goubaïdoulina, le *Quatrième Concerto pour violon* (1984) et le *Trio à cordes* (1985) d'Alfred Schnittke, compositeur qu'il admire particulièrement, le *Concerto pour violon* (1993) de Valentin Silvestrov, le trio pour piano *Zerkalo* (2009) et le *Concerto pour violon* (2012) de Victor Kissine...

Gidon Kremer crée aussi des œuvres d'autres compositeurs : le concerto *Tabula rasa,* pour deux violons – partition qu'il a fréquemment défendue avec sa première épouse, la violoniste Tatiana Grindenko – (1977) et le *Stabat Mater* (1985) d'Arvo Pärt, *La lontananza nostalgica utopica futura, madrigale per più « caminantes » con Gidon Kremer,* pour violon solo et huit bandes magnétiques, de Luigi Nono (1988), le concerto pour violon *Graal théâtre* (1995) de Kaija Saariaho, *Lament,* ponr violon, soprano et orchestre (1995) de Giya Kancheli, le concerto pour violon et orchestre à cordes *Tala gaisma* (1997) de Peteris Vasks, le *Concerto pour violon* (1997) d'Aribert Reimann, ou encore celui de Michael Nyman (2003).

Pierre BRETON

KRENEK ERNST (1900-1991)

Le compositenr Ernst Krenek, l’un des plus originaux de l’école autrichienne contemporaine, se place dans le sillage de Schönberg ; il a néanmoins abordé les tendances d’écriture les plus diverses. Cet éclectisme et l’abondance de son œuvre l’ont rendu difficile à situer, et son importance a été souvent sous-estimée.

Il voit le jour à Vienne, le 23 août 1900, dans une famille d’origine tchèque (il abandonnera l’orthographe originale de son nom, Křenek, pour en simplifier la prononciation). Il travaille à l’Académie de musique à partir de 1916, notamment avec Franz Schreker. Il étudie également la philosophie à l’université de Vienne en 1919-1920. Puis il suit Schreker à Berlin, travaille à la Musikhochschule (1920-1923) et fréquente les figures marquantes de la vie musicale allemande, notamment Ferruccio Busoni et Hermann Scherchen. Après un séjour à Zurich (pendant lequel il épouse Anna Mahler, la fille du compositeur, dont il divorce en 1925 pour se remarier avec l’actrice Berta Hermann), il débute dans la vie musicale active comme chef d’orchestre et assistant de Paul Bekker à l’Opéra de Kassel (1925-1927) et à l’Opéra de Wiesbaden (1927). Il connaît vite le succès avec le scandale provoqué par son deuxième opéra, *Jonny spielt auf !* (créé à Leipzig en 1927), dont l’argument traite des amours entre Noirs et Blancs. Cet ouvrage sera traduit en dix-huit langues. De retour à Vienne, en 1928, Krenek s’adonne à la critique musicale comme correspondant de la *Frankfurter Zeitung* (1929-1933) et se lie d’amitié avec Berg et Webern. Il fait des tournées de conférences et dirige dans le monde entier. En 1938, lors de l’Anschluss, il quitte l’Autriche pour les

États-Unis : il enseigne à Vassar College (Michigan) de 1939 à 1942 et à Hamline University (Saint Paul, Minnesota), où il est nommé à la tête du département musical (1942-1947). Il obtient en 1945 la nationalité américaine. En 1947, il se fixe en Californie mais revient régulièrement en Europe à partir de 1950 pour diriger ses œuvres et enseigner, notamment à Darmstadt. En 1965, il est professeur à Brandeis University (Waltham, Massachusetts), en 1966-1967, au Peabody Conservatory de Baltimore et, à partir de 1968, au Berkshire Music Center de Tanglewood, en Nouvelle-Angleterre. Compositeur très prolifique, son catalogue comporte près de deux cent cinquante numéros d'opus ; sa dernière œuvre, l'oratorio *Opus sine nomine*, est créée à Vienne pour ses quatre-vingt-dix ans. Il meurt à Palm Springs, en Californie, le 23 décembre 1991.

Ses premières compositions se situent encore dans l'héritage du XIXe siècle, mais avec ses deux premiers quatuors (1921) et ses trois premières symphonies (1921-1922) il se tourne vers une écriture atonale assez austère, aux rythmes violents, proche de l'expressionnisme, tout en gardant une certaine parenté avec l'influence mahlérienne (*Der Zwingburg*, cantate sur un texte de Franz Werfel, 1922 ; *Orpheus und Eurydike*, opéra sur un livret d'Oskar Kokoschka, 1926). Puis il traverse une période dominée par l'influence des principaux courants artistiques en vogue à Berlin dans les années 1920, la polytonalité, le néo-classicisme (*Concerto grosso n*o *2*, 1924), le jazz (*Jonny spielt auf !* , 1923-1926) et le néo-romantisme (*Leben des Orest*, opéra, 1928-1929 ; *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, cycle de lieder qui cherche à prolonger les grands cycles schubertiens, 1929). À partir du début des années 1930, il adopte le dodécaphonisme pour ne plus le quitter, même si la rigueur de sa démarche varie au fil des années (*Quatuor n*o *6*, 1937 ; *Symphonies n*os *4 et 5*, 1947 et 1949 ; *Quaestio temporis* pour orchestre de chambre, 1959 ; *Perspectives* pour orchestre, 1967). Il s'en est expliqué dans son livre *Über neue Musik* (1937, révisé en 1967). Krenek s'intéresse aussi au chant grégorien et à la polyphonie médiévale, dont il mêle les influences au style éclectique qu'il s'est déjà forgé (*Lamentatio Jeremiae prophetae*, pour chœur a cappella, 1941). À la fin de sa vie, il aborde la musique électronique, qu'il pratique au studio de Cologne (*Pfingstoratorium*, 1955 ; *Spiritus Intelligentsiae Sanctus* pour voix et sons électroniques, 1956 ; *San Fernando Sequence*, 1963). Il s'intéresse également à l'écriture aléatoire et à l'informatique mais refuse le minimalisme et la « nouvelle simplicité ». On lui doit huit quatuors à cordes, cinq symphonies, quatre concertos pour piano (1923, 1937, 1947, 1950), deux pour violon (1924 et 1954), deux pour violoncelle (1950 et 1982) et deux pour orgue (1979 et 1982), sept sonates pour piano. Mais c'est surtout son œuvre lyrique qui reste la plus significative : dix-sept opéras, dont il a signé la plupart des livrets ; en dehors des ouvrages déjà cités, *Karl V* (1930-1933, où il fait appel aux ressources du cinéma, du théâtre dramatique et de la pantomime, interdit par les nazis et créé à Prague en 1938), *Pallas Athene weint* (1952-1955, créé à Hambourg en 1955), *Der goldene Bock* (créé à Hambourg en 1964), *Der Zauberspiegel*, pour la télévision (1966). Témoin engagé de son temps, Krenek est l'un des rares créateurs qui ait réussi à intégrer dans sa démarche toute la diversité des courants artistiques successifs sans renier les apports précédents. Ses œuvres de synthèse ne sont peut-être pas les meilleures qu'il ait écrites ; Krenek est plus original lorsqu'il s'engage vraiment dans un style déterminé, car, quelle qu'en soit l'orientation, il le tire toujours à lui et le marque de son empreinte. Il a rédigé une autobiographie, déposée à la Library of Congress à Washington, qui ne devra être ouverte que quinze ans après sa mort.

Alain PÂRIS

Bibliographie

E. KRENEK, *Über neue Musik*, Vienne, 1937 (*Music Here and Now*, New York, 1939) ; *Hamline Studies in Musicologie*, 2 vol., Saint Paul, 1945-1947 ; *Modal Counterpoint*, Londres-New York, 1958 ; *Tonal Counterpoint*, New York, 1958 ; *Horizons Circled : Reflections on my Music*, Berkeley-Los Angeles, 1974. T. W. ADORNO, *Über Ernst Krenek, Briefwechsel*, éd. par W. Rogge, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1974 / G. BOWLES, *Ernst Krenek : a Bio-Bibliography*, Londres, 1989 / L. KNESSL, *Ernst Krenek*, Lafite, Vienne, 1967 / O. KOLLERITSCH dir., *Ernst Krenek*, Vienne, 1982 / W. ROGGE, *Ernst Kreneks Opern : Spiegel der zwanzigen Jahre*, Wolfenbüttel, 1970 / J. STEWART, *Ernst Krenek : the Man and his Music*, Univ. of California Press, Berkeley, 1991 / C. ZENCK-MAURER, *Ernst Krenek, Komponist im Exil*, Lafite, 1980.

KREUTZER RODOLPHE (1766-1831)

Compositeur et violoniste, le Français Rodolphe Kreutzer est, avec Pierre Baillot et Pierre Rode, l'un des fondateurs de l'école française de violon ainsi que l'un des plus éminents improvisateurs, pédagogue et chefs d'orchestre de son temps.

Né le 16 novembre 1766, à Versailles, Rodolphe Kreutzer étudie d'abord avec son père, violoniste de la Chapelle royale, puis est l'élève de l'influent compositeur, violoniste et altiste Anton Stamitz. En 1784, il joue son *Premier Concerto pour violon* au Concert spirituel. À seize ans, il succède à son père à la Chapelle royale. En 1790, il devient violon solo du Théâtre-Italien, à Paris ; il fait représenter ses premiers opéras-comiques, qui connaissent un grand succès : *Jeanne d'Arc à Orléans* (1790), *Paul et Virginie* (1791), *Le Franc Breton* (1791), *Lodoïska ou Les Tartares* (1791). En 1795, il est nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris, qui vient d'être créé ; il y enseignera jusqu'en 1826. Il comptera parmi ses élèves son frère Jean Nicolas Auguste Kreutzer – qui lui succédera comme professeur au Conservatoire –, Lambert Joseph Massart, Charles Philippe Lafont. En 1798, il fait à Vienne la connaissance de Beethoven. Ce dernier admire son jeu plus que celui de tout autre virtuose ; il lui dédiera en 1805 sa *Neuvième Sonate pour piano et violon*, en *la* majeur, opus 47, depuis lors connue sous le titre de *Sonate à Kreutzer* ; cependant, Kreutzer semble avoir toujours refusé de jouer cette œuvre, qu'il déclara « inintelligible ». Premier violon solo à l'Opéra de Paris à partir de 1801, Rodolphe Kreutzer est par la suite musicien de la Chapelle de

Napoléon et de celle de Louis XVIII, bien que sa carrière de soliste ait été interrompue par un accident survenu en 1810. Il a composé une quarantaine d'ouvrages lyriques, plusieurs ballets, dix-neuf concertos pour violon, trois symphonies concertantes ainsi que de nombreuses pièces de musique de chambre. Sa *Méthode de violon* (Paris, 1803), écrite en collaboration avec Baillot et Rode, ainsi que ses *Quarante Études ou Caprices pour un violon seul* (1807) demeurent les bases de l'enseignement du violon. Rodolphe Kreutzer meurt le 6 janvier 1831, à Genève.

E.U.

KRIEGER ADAM (1634-1666)

Le compositeur et organiste Adam Krieger est considéré comme le représentant le plus éclectique et le plus original du lied baroque allemand.

Né le 7 janvier 1634, à Driesen, en Poméranie (aujourd’hui Drezdenko, en Pologne), Adam Krieger se forme auprès de Samuel Scheidt, à Halle et à Leipzig, avant de devenir organiste de l’église Saint-Nicolas de cette dernière ville, où il succède à Johann Rosenmüller. À partir de 1657, il officie à Dresde comme organiste de la cour de l’électeur de Saxe. S’il se fait d’abord connaître de son vivant par ses pièces sacrées, les œuvres qui nous sont parvenues sont pour la plupart de nature profane. Ses cinquante *Arien* (Leipzig, 1657), dont il signe certains des textes, sont écrits pour une à trois voix, deux violons, une contrebasse de viole et basse continue, et comportent souvent de brefs intermèdes instrumentaux (*Ritornellen*) entre les couplets ; ce recueil constitue un sommet du lied au XVIIe siècle. Les cinquante *Neue Arien* (Dresde, 1667 ; édition augmentée de 10 lieder en 1676), pour une à cinq voix, cinq instruments à cordes et basse continue, seront publiés après sa mort, survenue le 30 juin 1666, à Dresde.

E.U.

KRISTOFFERSON KRIS (1936-)

Le charismatique acteur de cinéma Kris Kristofferson (*Convoy* de Sam Peckinpah, 1978 ; *Heaven's Gate – La Porte du paradis* – de Michael Cimino, 1980 ; *Lone Star* de John Sayles, 1996...) a quelque peu éclipsé le chanteur de country music. Pourtant, son importance dans l'évolution de ce genre ne saurait être négligée.

Kristoffer Kristofferson naît le 22 juin 1936 à Brownsville, au Texas. Fils d'un militaire de carrière, pilote d'hélicoptère et diplômé de West Point mais militant pacifiste, Kris Kristofferson a toujours adoré et imité les chanteurs de honky-tonk comme Ernest Tubb ou Hank Williams. Il part donc, à la fin des années 1960, tenter sa chance à Nashville, la capitale de la country music, qu'il idéalisait. La déception est grande : Kristofferson, qui s'habille en hippie et compose des chansons engagées, ne trouve que peu de travail. Il est près d'abandonner toute ambition musicale quand, en 1970, le succès inattendu et considérable de l'album de Bob Dylan *Nashville Skyline* auprès du jeune public sudiste pousse les producteurs à chercher un « Dylan nashvillien ». Ils jettent leur dévolu sur Kristofferson, sorte de poète chevelu, barbu, débraillé et en révolte contre toute autorité (son père vient de le déshériter !), et le poussent dans les studios. Grâce à des mélodies simples, une voix à la Dylan et des compositions sensibles et souvent très sensuelles (*Me and Bobby McGee, Why me ?, Help Me Make It Through the Night...*), le succès est immédiat auprès des amateurs de country music comme de rock. Les plus grandes vedettes s'arrachent ses textes (Roger Miller, Johnny Cash, Waylon Jennings mais aussi

Little Milton et B. B. King), le tout Nashville le fête et le mouvement « outlaw country » (country hors-la-loi) le revendique comme l'un de ses inspirateurs.

Mais Kristofferson n'est jamais là où on l'attend : il enregistre avec son épouse, la chanteuse Rita Coolidge, une belle série d'albums (*Full Moon*, 1973 ; *Natural Act*, 1978) ; appelé à Hollywood par Sam Peckinpah, qui voulait le réunir à Bob Dylan dans le western *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), où il incarne le Kid, il crève l'écran et va se consacrer de plus en plus au cinéma. Il continue cependant à enregistrer avec ses amis Waylon Jennings, Willie Nelson ou Johnny Cash, forme avec eux en 1985 le groupe The Highwaymen, qui donne une série de disques westerniens modernes, se produit sur scène sporadiquement, obtient en 1986 un nouveau gros succès commercial avec la puissante chanson *They Killed Him*.

Les deux volumes *The Best of Kris Kristofferson* (Sony) et *The Very Best of Kris Kristofferson* (Columbia) regroupent ses titres les plus connus.

Gérard HERZHAFT

KRUPA GENE (1909-1973)

Le batteur et chef d’orchestre Gene Krupa naît à Chicago le 15 janvier 1909. C’est dans cette ville qu’il fait ses débuts professionnels et participe, en 1927, à ses premières séances d’enregistrement. Deux ans plus tard, il se fixe à New York, où il travaille essentiellement avec des jazzmen qui, comme lui, se sont fait connaître à Chicago et sont de race blanche (Bix Beiderbecke, par exemple). En 1935, il est engagé par Benny Goodman, qui vient de fonder un grand orchestre.

Dès 1938, il pourra voler de ses propres ailes et constituera son propre big band, qu’il maintiendra en vie jusqu’en 1943, puis rassemblera de nouveau entre 1944 et 1951. Par la suite, il participe aux tournées du Jazz At The Philharmonic, forme un trio et dirige une école de batterie à New York, conjointement avec Cozy Cole. En 1959, Hollywood lui consacre un film, *The Gene Krupa Story* (réalisé par Don Weis, avec Sol Mineo dans le rôle du batteur). Ce dernier détail dit assez la popularité dont jouissait Gene Krupa. Après avoir été l’un des nombreux disciples de Baby Dodds, il édifia son propre style, puissant, baroque et, surtout, très soucieux de l’effet. Grâce à une technique qui resta longtemps inégalée, il se spécialisa dans les longs solos athlétiques et spectaculaires, déclenchant immanquablement dans son public des réactions d’enthousiasme proprement délirantes. À cause de cela, beaucoup d’amateurs ont dénié toute profondeur à son art. Krupa, décédé à New York le 16 octobre 1973, n’en est pas moins à l’origine de tout un courant de la percussion dans la musique de jazz.

Alain GERBER

KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

Le baryton néerlandais Bernard Kruysen naît à Montreux, en Suisse, le 28 mars 1933. Membre d'une longue lignée d'artistes – petit-fils et fils de peintres, père d'un sculpteur –, il passe la plus grande partie de son enfance en Provence. Il conservera sa vie durant une connaissance intime de la langue française, dont il avait pénétré toutes les subtilités et qu'il parlait et chantait sans la plus infime trace d'accent.

Il fait ses études au Conservatoire royal de La Haye, où il travaille le chant avec Herbert Raideck. Très rapidement l'Opéra royal d'Amsterdam le distingue et l'engage. Il n'hésite cependant pas à quitter l'illustre scène pour venir travailler à Paris avec le baryton français Pierre Bernac. Quand ce dernier prend sa retraite, au début des années 1960, Bernard Kruysen est unanimement considéré comme son héritier naturel pour l'interprétation de la mélodie française, notamment par Francis Poulenc, qui tient à l'accompagner lui-même au piano en de multiples occasions. Le chanteur néerlandais obtient sa première récompense en 1958 au Concours international de chant de Bois-le-Duc. Dès 1961, le grand prix du disque français couronne un album consacré aux mélodies de Debussy qu'il signe avec le pianiste Jean-Charles Richard.

Bernard Kruysen a construit sa réputation sur ses prestations en oratorio – il est considéré aux Pays-Bas comme un grand spécialiste du rôle du Christ dans les Passions de Jean-Sébastien Bach – et sur la qualité rare de ses récitals de lieder. Son répertoire, extrêmement vaste, couvre tout à la fois Monteverdi, Schubert, Schumann et Moussorgski. Mais c’est dans la mélodie française qu’il obtient, en compagnie de son partenaire habituel, le pianiste américain Noël Lee, ses plus beaux titres de gloire. En témoigne une discographie où il triomphe dans Massenet, Fauré, Debussy, Ravel et, par-dessus tout, dans une légendaire intégrale des mélodies de Duparc enregistrée en 1971. L’art de Beruard Kruysen peut se définir en quelques mots : intelligence, maîtrise, simplicité. La voix a certes perdu, avec le temps, un peu de son éclat et de sa pureté. Mais la précision de sa diction, la pudeur de son expression et la souplesse de sa ligne de chant resteront pour longtemps, dans ce répertoire exigeant et secret, un modèle absolu. Bernard Kruysen aimait la mer tout autant que la musique. Par trois fois il avait remporté le championnat du monde d’exploration et de chasse sous-marine. Il réalisait lui-même des films subaquatiques. Il meurt à Ryswyk (Pays-Bas) le 30 octobre 2000.

Pierre BRETON

KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)

Introduction

Le nom de Rafael Kubelík est resté longtemps indissociable de la musique de Gustav Mahler, dont il fut le premier à enregistrer l'intégrale des symphonies. Mais c'est surtout l'image d'un grand propagateur de la culture musicale d'Europe centrale que l'on retiendra.

• Un chef idiomatique

Fils du célèbre violoniste tchèque Jan Kubelík (1880-1940) et d'une comtesse hongroise, Marianne Csaky-Szell, Rafael Jeroným Kubelík naît en Bohême, à Býchory, près de Kolín, le 29 juin 1914. Il étudie le violon avec son père et, de 1928 à 1933, poursuit sa formation musicale (piano, violon, direction d'orchestre et composition) au Conservatoire de Prague, avec notamment Otakar Šín et Pavel Dědeček. Le 24 janvier 1934, à Prague, il dirige son premier concert à la tête de la Philharmonie tchèque. Pendant un an, il est l'accompagnateur de son père, au piano, période qu'il considère comme la plus enrichissante de ses années de formation. Puis Vacláv Talich l'engage à ses côtés comme chef d'orchestre à la Philharmonie tchèque. D'emblée, Kubelík trouve des conditions de travail exceptionnelles : les conseils de l'un des plus grands formateurs d'orchestres de l'époque et la possibilité de diriger l'un des meilleurs ensembles d'Europe centrale. Il devient ensuite directeur musical du Národní Divadlo (Théâtre national) de Brno

(1939-1941) puis est nommé en 1941 premier chef de la Philharmonie tchèque, poste qu'il occupera jusqu'en 1948.

C'est l'une des périodes les plus difficiles de l'histoire de cet orchestre. Kubelík refuse de collaborer avec les autorités d'occupation nazies et, à partir de 1945, commence à reconstruire un orchestre mutilé par la guerre et la disparition des instrumentistes juifs. Il ouvre le répertoire à la musique nouvelle, notamment celle de Bohuslav Martinů, dont il crée *Polní Mše* (*Messe de campagne*, 1946) et la *Symphonie n^o 5* (1947). Il participe en 1946 à la fondation du Printemps musical de Prague. Mais lorsque les communistes prennent le pouvoir en 1948, il décide d'émigrer en Occident.

Kubelík est invité à diriger en Angleterre (*Don Giovanni* donné par le Glyndebourne Festival Opera au festival d'Édimbourg en 1948) puis aux États-Unis, où il débute avec l'Orchestre symphonique de Chicago, le 17 novembre 1949. En 1950, il est nommé directeur musical de cet orchestre. Pendant quatre ans, il transforme les habitudes de travail, impose des normes de qualité encore insoupçonnées et ouvre le répertoire à la musique contemporaine. Ces bouleversements suscitent dans la presse des critiques extrêmement défavorables, qui l'obligent à démissionner en 1953. Mais les plus grands orchestres du monde font déjà appel à lui : Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin, Société des concerts du Conservatoire à Paris.

Entre 1955 et 1958, Kubelík est directeur musical du Covent Garden de Londres. À nouveau, il n'opte pas pour la facilité : il dirige l'une des premières exécutions intégrales des *Troyens* de Berlioz (1957), il révèle la version originale de *Boris Godounov* de Moussorgski et *Jenůfa* de Janáček (1956). Entre 1961 et 1979, il est à la tête de l’Orchestre symphonique de la Radio bavaroise à Munich, avec lequel il effectue des tournées au Japon (1965) et aux États-Unis (1968). Sous sa direction, cet orchestre se hisse au niveau des meilleures formations allemandes et réalise un nombre considérable d’enregistrements pour Deutsche Grammophon, notamment l’intégrale des symphonies de Mahler à la tête de l’Orchestre symphonique de la Radio bavaroise (1967-1971), ainsi que de nombreuses pages de musique tchèque (Smetana, Dvořák, Martinů, Janáček, Vítězslav Novák...).

En 1960, Kubelík reçoit la médaille Gustav-Mahler. L’année suivante, il dirige la création de l’oratorio de Schönberg *Die Jakobsleiter* (*L’Échelle de Jacob*). Il se fixe en Suisse, près de Lucerne, avec sa seconde femme, la soprano australienne Elsie Morison, et reçoit la nationalité helvétique en 1967. En 1973, le Metropolitan Opera de New York crée à son intention un poste de directeur musical, et il y fait ses débuts le 22 octobre en dirigeant *Les Troyens* – avec Jon Vickers dans le rôle d’Énée –, mais une controverse semblable à celle qui lui avait fait quitter Chicago l’amène à démissionner dès 1974.

Kubelík continue de mener une carrière de chef invité en Europe occidentale et aux États-Unis, notamment à Chicago, où il devient l’un des invités réguliers. À partir de 1985, il cesse pratiquement de diriger pour raison de santé. Néanmoins, après la chute du régime communiste, il accepte de revenir inaugurer le Printemps de Prague 1990, après quarante-deux ans d’absence, en dirigeant la Philharmonie tchèque dans deux exécutions du cycle de Smetana *Má Vlast* (« Ma Patrie »). Il meurt à Kastanienbaum (canton de Lucerne) le 11 août 1996.

• Le langage du cœur

Avec Karel Ančerl, Rafael Kubelík apparaît comme le plus grand chef d'orchestre tchèque de sa génération. L'exil ne lui a pas fait perdre la spécificité tchèque de son approche de la musique, mais celle-ci s'est enrichie au contact d'autres traditions d'interprétation. Sous sa direction, les orchestres allemands gagnaient en transparence, avec des attaques plus franches, un sens accru du rubato et du lyrisme, sans perdre de leur densité sonore. L'un des témoignages discographiques les plus intéressants à cet égard est l'intégrale des neuf symphonies de Beethoven que Kubelík enregistra au cours des années 1970 avec les principaux orchestres du monde (Londres, Amsterdam, Berlin, Israël, Boston, Paris, Vienne, Cleveland, Munich). Il savait préserver l'identité de ces formations en leur apportant son style personnel, des interprétations « marquées par une musicalité de jadis, libérée de tout sybaritisme » (Nicolas Slonimsky). Il est vrai que la rigueur exigeante qui avait été l'une des causes de son départ de Chicago avait cédé la place à une direction où l'émotion, la spontanéité et le langage du cœur occupaient une place essentielle, même si on l'a parfois accusé de privilégier l'expression aux dépens du rythme. Il a beaucoup servi la musique de son temps et a créé, en dehors des œuvres mentionnées ci-dessus, les *Fresques de Piero della Francesca* (1956) de Martinů (dont il est le dédicataire) ainsi que des œuvres de Frank Martin (*6 Monologe aus Jedermann*, 1949), d'Alexandre Tcherepnine (*Deuxième Symphonie*, 1951), de Karl Amadeus Hartmann (*Huitième Symphonie*, 1963).

Rafael Kubelík a composé trois requiem, un Stabat mater, cinq opéras (notamment *Veronika*, Brno, 1947, et *Cornelia Faroli*, Augsbourg, 1966), plusieurs symphonies, six quatuors à cordes, des mélodies, des sonates pour piano...

Alain PÂRIS

Bibliographie

H. ROSENTHAL, « Pen Portrait : Rafael Kubelík », in *The Musical Times*, vol. XCVlll, pp. 606-607, 1957
M. SEE, « Rafael Kubelik : ein Musikerporträt », in *Neue Zeitschrift fur Musik*, vol. CXXVl, pp. 15-157, 1965
J. H. SUTCLIFFE, « Kubelík Speaks : the Met's Forthcoming Music Director », in *Opera News*, vol. XXXVI, n° 1, pp. 6-7, 1971
R ULM dir., *Rafael Kubelíks « Goldenes Zeitalter » : die Münchener Jahre 1961-1985*, Bärenreiter, Kassel, 2006.

KUHLAU FRIEDRICH (1786-1832)

Ce compositeur est curieusement passé à la postérité grâce à son répertoire pour flûte, encore très joué de nos jours. Il convient d'emblée de dissiper un malentendu : la spécialité de Kuhlau n'est pas la flûte dont, contrairement à certaines allégations, il n'a vraisemblablement jamais joué lui-même. Ses nombreuses partitions pour cet instrument ont correspondu le plus souvent à des commandes purement alimentaires. (Et il s'est fait, semble-t-il, beaucoup aider par le flûtiste de l'Orchestre royal de Copenhague, où il a passé la majeure partie de sa vie.)

Kuhlau est né à Uelzen, près de Hanovre. Son père était membre de l'harmonie d'un régiment dont les déplacements expliquent qu'on retrouve Kuhlau dans sa jeunesse successivement à Lüneburg, puis à Brunswick et enfin à Hambourg, où il parfait son éducation musicale auprès de Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, alors cantor de l'église Sainte-Catherine. Un premier concerto est malheureusement perdu tandis que quelques œuvres chorales et de musique de chambre subsistent de cette période de jeunesse. L'arrivée des troupes napoléoniennes à Hambourg en 1810 pousse Kuhlau à s'enfuir à Copenhague. Il ne se doute pas qu'en s'installant dans la capitale du Danemark, où il restera jusqu'à sa mort, il allait contribuer à relancer la vie musicale de ce pays avant que Niels Gade n'en repreune le flambeau. L'année suivante (1811) voit naître son *Concerto pour piano en « ut » majeur* (très ou trop proche de celui de Beethoven). En 1814, son premier succès scénique, le singspiel *Roverborgen* (Le Château des voleurs), signale l'intérêt de Kuhlau pour l'opéra. Viendront successivement *Trylleharpen* (La Harpe magique) en 1817, *Lulu* en 1824 (une œuvre fondée sur le même conte oriental qui a inspiré Schikaneder pour *La Flûte enchantée* de Mozart), *William Shakespeare* en 1826, *Hugo og Adelheid* en 1827 et, surtout, le célèbre *Elverhøj* (La Colline aux elfes) en 1828, œuvre populaire par excellence au Danemark et qui puise largement dans les thèmes du folklore local (elle se termine, ni plus ni moins, par une citation intégrale de l'hymne national danois). Dans l'intervalle, Kuhlau aura rencontré Beethoven à Vienne en 1825 (ce dernier l'appellera en plaisantant le « grand canonnier », tant il est vrai que Kuhlau a excellé dans l'art du canon musical !) et se sera taillé une réputation de pianiste concertiste, notamment en Suède. La fin de son existence sera plus sombre ; dès 1830 une série de catastrophes s'abat sur lui : ses parents décèdent, puis, la dernière année de sa vie, il perd tous ses biens personnels dans l'incendie de sa maison de Lyngby où disparaîtront hélas bon nombre de ses partitions. Atteint d'un « mal de poitrine » consécutif aux émanations des fumées toxiques, il ne s'en remettra pas. Les nombreux duos, sonates, variations, soli et autres thèmes et variations de Kuhlau écrits pour la flûte ne doivent pas faire perdre de vue que le meilleur de son talent s'est souvent exercé au piano, pour lequel il laisse une centaine d'œuvres (à deux ou quatre mains) dont beaucoup témoignent d'un talent original. Mais Kuhlau aura surtout influencé durablement la vie musicale danoise, notamment en introduisant des œuvres de Weber et de Beethoven dans le répertoire des concerts donnés à Copenhague, en créant la tradition des œuvres pour chœurs d'hommes que l'on retrouvera jusqu'après Nielsen et, enfin, en dispensant un enseignement sur lequel s'est fondée l'école danoise qui lui a succédé.

Michel VINCENT

KÜHN JOACHIM (1944-)

Grand voyageur, Joachim Kühn franchit les frontières avec la même insouciance qu'il transgresse les barrières esthétiques. Alors que tant d'autres sombrent alors dans une versatilité insignifiante et superficielle, le pianiste allemand sait préserver son tempérament naturel et ses exigences artistiques. Dans un parcours qui peut sembler erratique, une connaissance approfondie des partitions classiques, notamment des œuvres écrites du xx^{e} siècle, donne à son jeu libertaire des assises techniques et expressives d'une sûreté peu fréquente au royaume du jazz.

Joachim Kurt Kühn naît le 15 mars 1944 à Leipzig. Élevé en République démocratique allemande, il étudie le piano classique mais aussi la théorie et la composition avec Arthur-Schmidt Elsey (1949-1961), et commence très jeune par se produire comme soliste dans les pages majeures du grand répertoire classique. Sous l'influence de son frère aîné Rolf Kühn, clarinettiste de jazz, il entame à l'âge de dix-sept ans une carrière de jazzman professiounel : dès 1961, il devient à Prague le pianiste du S & H Quintet, formé par le Tchèque Karel Velebný, et il apparaît en 1963 au Jazz Jamboree de Varsovie. De 1962 à 1966, il dirige son propre trio, et s'affiche comme l'un des premiers défenseurs du free-jazz en Allemagne de l'Est, position qui est évidemment très inconfortable (*Joachim Kühn Trio*, 1965).

En 1966, il participe à Vienne à un concours international qu'organise l'inclassable Friedrich Gulda, et profite de ce séjour à l'Ouest pour refuser, après les épreuves, de regagner la R.D.A.

Première étape d'une longue errance, Hambourg (1966-1969), où il partage avec son frère la direction d'un quartette de free-jazz qu'il fait applaudir aux Berliner Jazztage et, en 1967, au festival de jazz de Newport. Le quartette enregistre à New York, pour Impulse, l'album *Impressions of New York*, avec le bassiste de John Coltrane, Jimmy Garrison, et Aldo Romano (1967). Joachim Kühn se produit avec de nombreux musiciens et groupes : au sein d'un quintette avec son frère, Aldo Romano, Bab Guérin et Karlhanns Berger (*Transfiguration*, 1967), avec The Mad Rockers (*The Mad Rockers*, 1968), avec Don Cherry (*Eternal Rhythm*, 1968)... Suit un séjour parisien (1969-1971), pendant lequel Joachim Kühn anime un nouveau groupe, joue du saxophone alto et travaille avec un large éventail de musiciens : Gato Barbieri, Don Cherry, Karl Berger, Slide Hampton, Philly Joe Jones, Phil Woods, Michel Portal (*Our Meanings and Our Feelings*, 1969), Eje Thelin (*Acoustic Space*, 1970), Helen Merrill, Stan Getz... Il enregistre en solo (*Piano*, 1971 ; *Solos*, 1971), appartient au groupe Jean-Luc Ponty Experience (*Open Strings*, 1971) et devient, aux claviers électroniques, un des protagonistes du jazz-rock européen, aux côtés de Philip Catherine, Zbigniew Seifert et Aldo Romano. Parallèlement, mais sur un instrument plus classique, il forme avec Jean-François Jenny-Clark et Daniel Humair l'un des trios les plus importants de cette période.

Joachim Kühn se fixe pour un temps en Californie. Il s'immerge provisoirement dans le mouvement « fusion » de la West Coast et rejoint pour quelques séances d'enregistrement des personnalités aussi diverses qu'Alphonse Mouzon, Billy Cobham, Eddie Gomez et Michael Brecker. Après une brève escale à New York, il revient à Hambourg. Il va désormais s'exprimer principalement sur un grand piano acoustique Bechstein. En ce début des années 1980, son jeu s'inspire beaucoup de la musique savante contemporaine née sur le

Vieux Continent. Mis à part une nouvelle expérience de « jazz de chambre » – *I'm not Dreaming* (1983), avec notamment George Lewis et Mark Nauseef –, il enregistre surtout des solos instrumentaux (*Snow in the Desert* en 1980, *Distance* en 1984, *Wandlungen/Transformations* en 1986, *Situations* en 1988). De retour à Paris en 1984, il fait revivre dès l'année suivante son association avec Jean-François Jenny-Clark et Daniel Humair et grave en leur compagnie une série de disques qui remporte les suffrages de la critique (Michel Portal jouera souvent avec eux) : *Easy to Read* (1985), *From Time to Time Free* (1988), *Live : Théâtre de la Ville, Paris 1989* (1989), *Usual Confusion* (1993), *Die Dreigroschenoper* (1995), *Triple Entente* (1999). Il participe le 29 juin 1988, au Town Hall de New York, lors du JVC Jazz Festival, au concert qui réunit notamment Michel Portal, Martial Solal, Jean-François Jenny-Clark, Didier Lockwood et Marc Ducret (*9-11 pm Town Hall* ; ce concert a donné lieu à un film de Christian Palligiano, *Jazz français à New York*).

Avec Walter Quintus, il écrit une musique électronique pour un ballet de Carolyn Carlson, *Dark* (1988). En 1990, après une absence de vingt-trois ans, les autorités de la R.D.A. autorisent son retour au pays natal, peu avant la chute du mur de Berlin. Il enregistre en duo avec le trompettiste Harry Beckett (*Passion and Possession*, 1991) et Walter Quintus (*Get up Early*, 1991), collabore avec Mike Gibbs à une vaste suite orchestrale qui est jouée avec l'Orchestre philharmonique de la Radio de Hanovre, *Europeana Jazzphony, n° 1* (1994 ; parmi les solistes figurent Jean-Francois Jenny-Clark, Richard Galliano, Markus Stockhausen et Albert Mangelsdorff). En 1996, il réalise son rêve : il se produit en duo avec Ornette Coleman, à Vérone et à Leipzig (*Colors : Live From Leipzig*). Le pianiste entre alors dans le quartette que conduit l'illustre multi-instrumentiste. Il côtoie de nouveaux partenaires, comme Scott

Colley ou Chris Potter, et retrouve Michel Portal pour d'occasionnelles prestations en duo. Ses racines restent toujours bien ancrées dans un fertile terreau classique, comme en témoignent les albums en solo *The Diminished Augmented System* (1999) et *Allegro Vivace* (2005), dans lequel il interprète à sa manière des pièces de François Couperin, Jean-Sébastien Bach, Mozart, John Coltrane, Ornette Coleman et ses propres compositions (2005).

Avec son ahurissante virtuosité, forgée au contact de Franz Liszt et de Béla Bartók, et sa rare maîtrise harmonique et rythmique, Joachim Kühn dispose de moyens techniques exceptionnels. Porté par la fréquentation des chefs-d'œuvre de la musique savante, ainsi que par celle des grands solistes afro-américains – au tout premier rang desquels figurent Bud Powell et Thelonious Monk –, il développe un jeu complexe aux rebondissements particulièrement audacieux et imaginatifs. Ses changements rapides de tempo, procédant souvent de relations mathématiques, rappellent la modulation métrique d'Elliott Carter. Dans les univers les plus opposés – classique, hard-bop, free-jazz, free-rock... –, ce parfait mélodiste offre tout à la fois un toucher d'une rare sensualité et les ruissellements sonores d'une liberté reconquise sur la routine. Il fait partie de ceux – ils sont peu nombreux – qui proposent aux genres bien rebattus du solo et du trio la nouvelle frontière d'une manière de romantisme réinventé.

Pierre BRETON

KÜHNAU JOHANN (1660-1722)

Compositeur allemand né à Geising (Erzgebirge), Kuhnau étudie à la Kreuzschule de Dresde et occupe un poste à Zittau avant d'aller étudier Ie droit à Leipzig. Organiste à Saint-Thomas tout en exerçant la charge d'avocat (1684), il succède en 1701 à Schelle comme cantor et comme directeur de la musique à l'université : son successeur sera Jean-Sébastien Bach. D'une grande culture, Kühnau traduisit en allemand des textes hébreux, latins, grecs, italiens et français, et écrivit même *Le Charlatan musical* (*Der musicalische Quacksalber*, 1700), roman assez plaisant, satire de l'italianisme en musique. Il nous reste de lui de la musique vocale religieuse (motets latins et une vingtaine de cantates), et surtout des pièces pour clavier dont certaines portent, pour la première fois dans I'histoire de la musique, le nom de « sonate ». Parmi celles-ci, les *Histoires bibliques* (*Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, 1700) ont beaucoup fait pour sa célébrité : il s'agit de six sonates à programme sur des sujets tirés de I'Écriture sainte (par exemple Ie combat entre David et Goliath).

Marc VIGNAL

KUNST JAAP (1891-1960)

Jaap Kunst naquit au nord des Pays-Bas, à Groningue, dans une famille de musiciens. II reçut une formation de juriste mais préféra se consacrer, sa vie durant, à la musique. En 1915, à la suite d'un séjour de vacances dans sa région natale, il écrivit sa première étude folklorique portant sur la musique populaire, intitulée *Terschellinger Volksleven*. Il publia *Nord Nederlandse Volksliederen en dansen* (Chants et Danses populaires du Nord des Pays-Bas) en 1916.

Un voyage aux Indes néerlandaises, à Java et à Sumatra, en 1919, transforma complètement sa vie. Nommé à partir de 1920 à un poste de fonctionnaire au sein de l'administration coloniale néerlandaise, à Bandung, il commença une carrière d'ethnomusicologue. Ses fonctions coloniales lui permirent en effet de travailler comme musicologue dans Ie cadre des services administratifs des Indes néerlandaises. Ses premières publications concernèrent la musique des îles indonésiennes : Bali en 1925, Java en 1937 et Flores en 1942. Après la guerre et l'indépendance des Indes néerlandaises, Jaap Kunst exerça des fonctions d'administrateur au sein du service de I'enseignement de la Ville d'Amsterdam. Il poursuivit parallèlement ses travaux ethnomusicologiques et publia en 1950 une brochure sur l'ethnologie musicale intitulée *Musicologica*, qui fut rééditée avec des ajouts importants en 1955 sous le titre *Ethnomusicology*. Ce livre eut une troisième édition en 1959 et un supplément en 1960, avant la mort de l'auteur. Il se présente comme un véritable manuel de musicologie comparée, concept tiré de l'ouvrage de Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft* (Leipzig, 1930). Il contient une partie historique qui retrace la formation de l'ethnomusicologie et qui évoque les musicologues et les méthodes d'investigation qui ont présidé à la naissance de cette discipline. La seconde partie de l'ouvrage est une bibliographie sélective groupant près de deux mille titres que Jaap Kunst n'a cessé d'enrichir jusqu'à sa mort, survenue en décembre 1960. Il était curateur du département ethnologique du Koninklijk Instituut voor de Tropen et lecteur à l'université d'Amsterdam. Il avait publié en 1947 à Amsterdam un ouvrage sur le chant aux Pays-Bas, *Het levende Lied van Nederland.*

Parmi les ouvrages et articles de Kunst, on citera *Studiën over javaansche en andere indonesische muziek,* t. I (en collaboration avec C. J. A. Kunst) : *De Toonkunst van Bali,* 2 vol., Kolff & Albrecht, Weltevreden, 1925 ; t. II (en collaboration avec R. Goris) : *Hindoe-javaansche muziek-instrumenten, speciaal die van Oost-Java,* Kolff, Weltevreden, 1927 ; *A Study on Papuan Music, ibid.,* 1931 (série Expedition to the Central Mountains, Nassaurange, in the Netherlands East Indies, vol. V, 1926) ; *The Music of Java,* Amsterdam, 1937 ; *De inheemse muziek in westelijk Nieuw-Guinea,* Indisch Instituut, Amsterdam, 1950 ; *Een en ander over de muziek en de dans op de Kei-Eilanden, ibid.,* 1945 ; « Een merkwaardig instrument : de Maleische duivenlokfluit », in *Cultureel Indië,* févr. 1940 ; *Music in Flores,* Brill, Leyde, 1942 ; *Music in Nias, ibid.,* 1939 ; *Music in Java. Its History, its Theory and its Technique,* 2 vol., 2^{e} éd., M. Nijhoff, La Haye, 1949 ; *Muziek en dans in de Buitengewesten,* Brill, Leyde, et Indisch Instituut, Amsterdam, 1946 ; *Ethnomusicology,* M. Nijhoff, La Haye, 1955 ; « The Origin of the Kemanak », in *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde,* 1960.

Oruno D. LARA

KURTÁG GYÖRGY (1926-)

Compositeur et pianiste hongrois d’origine roumaine (il naît à Lugós, aujourd’hui Lugoj, en Roumanie, le 19 février 1926), György Kurtág commence à travailler la musique sous l’égide de sa mère. Il poursuit ses études musicales à Timişoara avec Magda Kardos (piano) et Max Eisikovits (composition), avant de s’installer à Budapest en 1946 (il adoptera la nationalité hongroise en 1948). Il y étudie à l’académie Franz-Liszt, sous la férule de Pál Kadosa (piano), Leó Weiner (musique de chambre), Sándor Veress et Ferenc Farkas (composition). À Paris (1957-1958), il se perfectionne auprès de Marianne Stein et assiste aux cours de Darius Milhaud et d’Olivier Messiaen.

Ayant commencé à composer dans le style traditionnel (*Suite*, pour piano, 1951 ; *Cantate*, 1953 ; *Concerto pour alto et orchestre*, 1954), Kurtág cesse de créer entre 1954 et 1958 et se consacre à l’étude de la musique des trois Viennois, Schönberg, Berg et Webern. Le fruit de cette réflexion est un quatuor à cordes (1959), qu’il considère comme sa première œuvre véritable, et qui use d’un langage sériel, libre et personnel, aux phrases incisives et à la concision toute wébernienne. Avec ce *Premier Quatuor à cordes* op. 1, son *Quintette à vent* op. 2 (1959), ses *Huit Pièces pour piano* op. 3 (1960) et ses *Huit Duos pour violon et cymbalum* op. 4 (1961), Kurtág établit sa réputation de porte-drapeau de l’avant-garde hongroise.

Mais c’est à un « concerto pour soprano et piano » intitulé *Bornemisza Péter mondásai* (« Les Dits de Péter Bornemisza ») op. 7, créé en 1968 lors du festival de Darmstadt, qu’il doit sa renommée internationale. Cette œuvre, sur laquelle il travailla cinq années durant (1963-1968), fait référence au « concerto ecclesiastico » tel que le pratiquèrent Heinrich Schütz, Giovanni Gabrieli ou Lodovico Viadana. Schütz surtout, auquel on pense beaucoup à l’écoute de cette musique aux couleurs madrigalistes qui prend soin de laisser audible le sens du texte (tiré de sermons de ce prédicateur réformé du XVI^{e} siècle) sur lequel elle s’appuie. Structurées en vingt-quatre courts mouvements d’une durée totale de plus de quarante minutes, ces pages sont d’une étonnante richesse émotionnelle et passent au crible toute la palette des sentiments humains au travers d’un lyrisme exacerbé au style sévère et épuré de toute référence à des modes de jeux « contemporains » (glissandi, clusters, aléatoire, nouvelles techniques instrumentales ou vocales...). Là réside d’ailleurs une des permanences du langage de ce créateur, qui n’emploie comme outils expressifs que le contrepoint, l’harmonie, la dynamique et le rythme, le timbre ne jouant qu’un rôle mineur dans sa production.

Suivent *En souvenir d’un crépuscule d’hiver* op. 8 (1969), pièce pour soprano, violon et cymbalum, sur des textes de Pál Gulyas, *Quatre Capriccios* op. 9 (1971), pour soprano et ensemble instrumental, sur des poèmes d’István Balint, *Quatre Mélodies* op. 11 (1975), sur des poèmes de János Pilinszky, *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979), pour chœur a capella, *Messages de feu Mademoiselle R.V. Trusova* op. 17 (1980), pour soprano et ensemble mixte, sur des poèmes de la Russe Rimma Dalos, *Kafka-Fragmente* op. 24 (1985), pour piano et violon. Autant de pièces représentatives du style de Kurtág, au dodécaphonisme libre (optant pour des séries structurellement brèves), aux mouvements proches de l’aphorisme (lui permettant de construire une « grande forme »), s’appuyant parfois sur des modèles (les fugues ou les inventions de

Bach, la technique canonique...), confrontant formes libres et formes rigoureuses et appliquant sans dogmatisme des séries, complètes ou non, aux paramètres autres que ceux des intervalles.

Kurtág va ensuite s’attacher à des formes plus importantes, dans le temps mais aussi dans l’espace, ainsi qu’à des effectifs plus étoffés, tout en introduisant dans son écriture certains archaïsmes et en teintant son langage d’un certain diatonisme. Son opus 27 n° 2 est un double concerto pour piano et violoncelle écrit en 1990, développement et aboutissement d’une réflexion sur la structure temporelle et spatiale d’une forme concertante (faisant écho à *...quasi una fantasia* op. 27 n° 1, pour piano et ensemble de chambre) ; chacun des groupes de ce concerto – disposés de part et d’autre du public – entoure les solistes, qui sont placés sur la scène, avec les percussions. Cette séparation sonore vise à clarifier les textures et à créer des effets de « perspectives auditives ». Dans cette œuvre – qui se veut « chiffre du vécu », selon l’expression de Philippe Albéra – se retrouve l’une des caractéristiques du nouveau style de Kurtág : le cryptage de références, d’hommages, de citations plus ou moins dévoilées (en l’occurrence, les sonates pour piano op. 27 de Beethoven, incluant la célébrissime « Clair de lune »).

Parmi les œuvres de sa dernière manière, citons encore *Samuel Beckett : What is the Word* op. 30b (1991), pour orchestre et voix, sur un texte de Samuel Beckett, *Eletúd* op. 32 (1992), pour deux pianos et deux cors de basset, *ΣΤΗΛΗ* (*Stèle*) op. 33 (1994), pour grand orchestre, dédié à Claudio Abbado et à l’Orchestre philharmonique de Berlin, *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1997), pour baryton solo et instruments, *Esterházy Peter* op. 40 (1999), pour soprano, piano et violoncelle, *… Concertante…* op. 42 (2003), pour violon, alto et orchestre, *Hipartita* op. 43 (2004), pour violon, ou encore *Varga Bálint Ligaturája* (2007), pour violon, violoncelle et piano droit.

De 1967 à sa retraite, en 1986, Kurtág enseigne le piano et la musique de chambre à l'académie Franz-Liszt de Budapest. Sa passion pour la transmission s'appuie notamment sur le recueil pédagogique *Játékok* (1973-2010), pour piano, piano à quatre mains et deux pianos.

Alain FÉRON

LABLACHE LUIGI (1794-1858)

Basse italienne admirée pour sa musicalité et ses talents dramatiques, Luigi Lablache naît le 6 décembre 1794 à Naples.

Il étudie au Conservatorio della Pietà dei Turchini de sa ville natale, où, à l’âge de dix-huit ans, il interprète au Teatro San Carlino un rôle de « bouffe napolitaine » (*buffo napoletano*) dans *La Molinara* de Valentino Fioravanti, avant de chanter à Messine, Palerme, Milan – où il débute triomphalement à la Scala en 1821, dans Dandini de *La Cenerentola* de Rossini –, Rome, Turin, Venise, Vienne... À la Scala, il crée les rôles d’Arnoldo d’*Elisa e Claudio* de Mercadante (1821) et de Sulemano de *L’Esule di Granata* de Meyerbeer (1822). En 1830, il triomphe au King’s Theater de Londres (Geronimo dans *Il matrimonio segreto – Le Mariage secret* – de Cimarosa) et au Théâtre-Italien de Paris. Il forme, avec Giulia Grisi (Elvira), Giovanni Battista Rubini (Arturo) et Antonio Tamburini (Riccardo), le prodigieux quatuor vocal qui crée *I Puritani* de Bellini, où il chante Sir Giorgio (Théâtre-Italien, 24 janvier 1835). Autre quatuor vocal célèbre, celui dit des « Italiens », formé par Lablache (rôle-titre), Grisi (Norina), Giovanni Matteo Mario (Ernesto) et Tamburini (Malatesta), pour lequel Donizetti compose *Don Pasquale*, créé au Théâtre-Italien le 3 janvier 1843. Parmi ses autres créations figurent le rôle-titre de *Marino Faliero* de Donizetti (Théâtre-Italien, 12 mars 1835) et Massimiliano de *I Masnadieri* de Verdi (Her Majesty’s Theatre, Londres, 22 juillet 1847). Remarquable Leporello (*Don Giovanni* de Mozart), Bartolo, Elmiro et Assur (*Le Barbier de Séville, Otello* et *Semiramide* de Rossini), Balthazar et Henry VIII (*La Favorite* et

Anna Bolena de Donizetti) et Oroveso (*Norma* de Bellini), Luigi Lablache est admiré par Franz Schubert, qui écrira des lieder à son intention, ou Richard Wagner. Il meurt le 23 janvier 1858 à Naples. Il a écrit une *Méthode complète de chant* (Paris, 1840).

E.U.

LABROCA MARIO (1896-1973)

Compositeur et critique italien, Mario Labroca fut l'élève de Respighi et de Malipiero et le collaborateur de Casella. Ses activités d'organisateur l'ont amené à assumer d'importantes fonctions officielles : il est successivement directeur de la section musicale de la Direzione Generale dello Spettacolo, surintendant du Teatro Comunale de Florence, directeur artistique de la Scala de Milan ; animateur de la Biennale de Venise dès 1945, et il dirige les émissions musicales de la radio italienne à partir de 1948.

Son œuvre, très abondante, comprend musique de théâtre, musique de chambre, œuvres orchestrales, cantates ; elle se situe dans une lignée néo-classique fortement teintée de romantisme. On peut citer son *Quatuor à cordes* (1923), *Stabat Mater*, pour voix solistes, chœur et orchestre, et *Tre Cantate della Passione secondo San Giovanni*, pour basse, chœur et orchestre (festival international de Venise, 1950).

Sans atteindre la complexité rythmique et la subtilité des tuilages de l'auteur du *Sacre*, le *Quatuor à cordes* dénote une forte influence de Stravinski. La construction en est classique, la coupe rythmique simple malgré les décalages d'accents ; les nombreuses répétitions de motifs mélodiques, harmoniques et rythmiques sont souvent littérales. L'harmonie comporte de fréquentes superpositions de quintes et de quartes, un mélange de tierces majeures et mineures ; le cadre reste celui de la tonalité ou de la modalité librement traitées.

Critique, Labroca a publié des études sur Malipiero, sur le théâtre musical contemporain, sur les rapports de la musique et du cinéma. Ses *Parole sulla musica* (Milan, 1954) rassemblent de brèves notes sur la vie musicale des années 1950-1953.

Nicole LACHARTRE

LACHENMANN HELMUT (1935-)

Le compositeur allemand Helmut Friedrich Lachenmann naît le 27 novembre 1935 à Stuttgart. De 1955 à 1958, il accomplit ses études musicales à la Musikhochschule de sa ville natale, où il a notamment pour professeurs le compositeur autrichien Johann Nepomuk David (théorie et contrepoint) et Jürgen Uhde (piano). De cette époque datent le cycle pianistique *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (« Cinq Variations sur un thème de Franz Schubert », 1956) et le *Rondo*, pour deux pianos à quatre mains (1957), dédié à David.

C'est en 1957 que, assistant pour la première fois aux cours d'été de Darmstadt, Lachenmann se noue d'amitié avec Luigi Nono, dont il devient l'élève à Venise de 1958 à 1960. Sous l'influence du maître italien naissent *Souvenir*, pour quarante et un instruments (1959), et *Due Giri*, deux études pour orchestre (1960). En 1963 et 1964, il poursuit son apprentissage à Cologne, sous la férule de Karlheinz Stockhausen. Il se familiarise avec l'électronique au Studio de psychoacoustique et de musique électronique de l'université de Gand (*Scenario*, pour bande magnétique, 1965).

Lachenmann va dès lors tenter une synthèse critique entre le postsérialisme, la musique expérimentale des années 1960-1970 et l'aléatoire. De cette réflexion naîtra sa conception tout à fait personnelle du matériau sonore et la décision de composer une musique faite de bruits produits par des instruments classiques. Et ce sont *Introversion I*, pour clarinette, trompette, percussions, harmonium, harpe et contrebasse (1963, révisé en 1966), et sa version aléatoire *Introversion II* (1964), *temA*, pour flûte, mezzo-soprano et violoncelle (1968), *Air*, pour grand orchestre et percussion soliste (1969), *Kontrakadenz*, pour orchestre (1970), et *Gran Torso*, pour quatuor à cordes (1972, révisé en 1978 et en 1988) ; avec ces trois dernières partitions, Lachenmann aboutit à la certitude qu'il lui faut dépasser le concept de beauté en musique. Pour ce faire, le compositeur découpera les textes sur lesquels sa musique s'appuie parfois, brisant le langage en syllabes et phonèmes – ainsi dans *Les Consolations*, pour seize voix mixtes, orchestre et bande magnétique (1967-1978), sur des textes de Hans Christian Andersen (*La Petite Fille aux allumettes*), Ernst Toller (*Masse-Mensch*) et la prière de Wessobrunn (IX^{e} siècle) –, et s'appuiera sur la citation envisagée en tant que « pré-texte », comme dans *Accanto*, pour clarinette soliste et orchestre (1976, révisé en 1982) – où le matériau préexistant est extrait du concerto pour clarinette de Mozart –, dans *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, pour quatuor à cordes soliste et orchestre (1980), ou dans *Harmonica*, pour grand orchestre et tuba solo (1983). À ces techniques, Lachenmann ajoutera l'exploration perceptive, anatomique, du phénomène sonore, des modes de production des sons habituellement ignorés voire rejetés par l'écriture traditionnelle. Une voie dans laquelle l'avait précédé par exemple Hector Berlioz lorsque le compositeur français mettait à profit la technique du col legno et bien d'autres manières de produire des sons musicalement signifiants à partir d'instruments « classiques ». Mais Lachenmann utilisera comme squelettes tout autant des rythmes, rendus méconnaissables grâce à la transformation des sons que le compositeur découvre à partir d'un instrumentarium traditionnel : *Mouvement (-vor der Erstarrung)*, pour quinze instruments (1984), *Ausklang*, pour piano et orchestre (1986), *Tableau*, pour orchestre

(1989), le *Deuxième Quatuor à cordes « Reigen seliger Geister »* (1989), le *Troisième Quatuor à cordes « Grido »* (2001), *Concertini,* pour grand ensemble (2005), *GOT LOST,* pour soprano et piano (2008), *Concerto pour huit cors et orchestre* (2011)...

Imité mais inimitable, Lachenmann explore ainsi une nouvelle façon d'écouter les sons. Son écoute, pour laquelle il crée l'expression « musique concrète instrumentale », prend le son dans sa texture même, en pourchasse l'ombre et la trace, découvre son origine en poussant son exploration jusqu'aux bruits qui *l'exposent* ou *le résorbent.* De cette technique, Lachenmann a déduit des physionomies sonores qu'il applique tout autant à la forme (le concerto pour piano par exemple) qu'à l'orchestration. Travaillant sur des archétypes musicaux tant sur le plan formel (la « tradition » n'est pas absente d'*Ausklang,* sous-titrée non sans malice « symphonie clandestine ») que sur des « gestes » musicaux détachés de leur fonctionnalité (arpèges, accords tonals parfaits, gammes chromatiques, glissandos, unissons...), Lachenmann les utilise en décalage, sapant l'autorité ancienne de la logique du discours pour lui substituer une esthétique de la déconstruction du son. Ainsi le piano soliste dans *Ausklang* est-il le matériau même de l'orchestre qui le prolonge en le faisant résonner « autrement », en développant ses explorations sonores propres jusqu'au souffle et au silence.

Reste que les œuvres de Lachenmann sont somptueuses jusque dans leur aridité même, minimalistes autant que subtiles dans leur complexité raffinée, irritantes parfois, insolites souvent et dérangeantes, fascinantes toujours. Ainsi en est-il de *Dal niente,* (*« Intérieur III »*), pour clarinette seule (1970) et de *Allegro sostenuto,* pour clarinette, violoncelle et piano (1988, révisé en 1989, 1990 et 1991), où le propos compositionnel de Lachenmann est de rechercher ce qu’il nomme le « son immobile », c’est-à-dire le passage du silence au son né du néant. C’est ainsi que Lachenmann travaille l’éveil de la pratique perceptive. Il faudrait citer encore la captivante production pianistique de Lachenmann – un espace sonore où la poésie de ce créateur hors du commun se révèle dans toute son étrangeté lyrique – ainsi que sa tentative de renouvellement du théâtre musical que constitue sa « musique avec images » *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (« La Petite Fille aux allumettes »), d’après des textes de Hans Christian Andersen, Gudrun Ensslin et Léonard de Vinci, spectacle créé à la Staatsoper de Hambourg le 26 janvier 1997.

Alain FÉRON

LACY STEVE (1934-2004)

Figure emblématique du free jazz, Steve Lacy n’a cependant jamais oublié ce qu’il devait au style New Orleans ni renié sa passion pour la musique de Thelonious Monk. Cet artiste atypique, ouvert à toutes les expériences poétiques, est devenu l’un des rares spécialistes du saxophone soprano : sa virtuosité ainsi que son contrôle des possibilités expressives de l’instrument n’ont pas été égalés.

Steven Norman Lackritz naît à New York le 23 juillet 1934. C’est par la photographie qu’adolescent il pénètre le monde du jazz, rencontrant à cette occasion le chef d’orchestre et multi-instrumentiste Cecil Scott, qui sera son premier professeur, ainsi que le cornettiste Rex Stewart, qui le renommera Lacy en 1952. Il prend des leçons de clarinette et de saxophone soprano, deux instruments avec lesquels il fait ses classes au sein d’orchestres d’inspiration résolument traditionnelle, dirigés par des personnalités comme Henry « Red » Allen, Pee Wee Russell, Jo Jones, Hot Lips Page, Zutty Singleton, Willie « The Lion » Smith. Il continue sa formation à la Schillinger House of Music de Boston (1953) puis à la Manhattan School of Music (1954), où il pratique la flûte et les saxophones baryton, alto et soprano avant d’opter définitivement pour ce dernier.

Il rencontre alors celui qui n’est pas encore devenu l’une des plus brillantes étoiles du free jazz, le pianiste et compositeur Cecil Taylor, avec qui il va travailler de 1955 à 1957, enregistrant notamment *Jazz Advance* (1956). La musique de Thelonious Monk, avec qui il jouera en 1960 puis en 1963, influence profondément son style et envahit le programme de ses concerts ainsi que sa discographie. Cela ne l'empêche pas de visiter l'univers bien différent de Gil Evans, avec qui il commence à se produire et à enregistrer en 1957. Il participe en 1963 et 1964, avec notamment Eric Dolphy, Paul Chambers et Elvin Jones, à l'enregistrement de l'album *The Individualism of Gil Evans*. D'une curiosité sans limite, Lacy pratique la musique de Duke Ellington et de Billy Strayhorn, interprète Kurt Weill, transpose Anton von Webern. Ses fréquentations musicales ne connaissent pas d'interdit et mêlent Mal Waldron, Elvin Jones, Sonny Rollins, Don Cherry, Ornette Coleman, Roswell Rudd, Archie Shepp, Clark Terry, Buell Neidlinger...

En 1965, Steve Lacy décide de s'installer en Europe qui, plus que les États-Unis, prête une oreille attentive à ses expériences les plus avancées. Il fréquente alors Don Cherry, Carla Bley et Paul Bley, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Jean-François Jenny-Clark, enregistre avec Gary Burton, se produit avec Max Roach et Abbey Lincoln. À Rome, il joue avec le groupe d'avant-garde Musica Elettronica Viva. C'est Paris qu'il choisit comme port d'attache au début des années 1970. Il formera un quintette avec Michel Portal. Dans le bouillonnement artistique parfois désordonné de l'époque, il est de toutes les aventures esthétiques. Il met en musique des textes poétiques, improvise pendant des créations picturales, accompagne le pas des danseurs. Il anime un groupe qui rassemble Jean-Jacques Avenel, Steve Potts, Oliver Johnson, Bobby Few et Irène Aebi, chanteuse qui est devenue son épouse. Il signe plusieurs albums marquants, parmi lesquels *Catch* (1977, en duo avec Kent Carter), *Blinks* (1983), *Chirps* (en duo avec Evan Parker, 1985) et de nombreux albums en duo avec Mal Waldron : *Snake-Out* (1981), *Let's Call This* (1981), *Hot House* (1990), *Communique* (1994). À

Berlin, il assiste en 1997 à la création de son opéra *The Cry*, écrit sur des textes de l'écrivain féministe bangladaise Taslima Nasreen. Les États-Unis le rappellent enfin en 2002 et lui confient le département de jazz du prestigieux New England Conservatory of Music de Boston. Steve Lacy meurt dans cette ville le 4 juin 2004.

Avec un goût constant pour les horizons nouveaux, Steve Lacy a su construire, en marge de tous les systèmes, un univers sonore très personnel avec de très curieuses couleurs antillaises. Dans son arbre généalogique figurent en bonne place Sydney Bechet, Duke Ellington, Thelonious Monk, mais aussi Bach, Stravinski, Bartók, Webern... Les mouvements telluriques et les violentes ruptures du free jazz ne pourront entamer un lyrisme envoûtant ni dissimuler une exceptionnelle maîtrise de l'instrument. Son chant acéré exploite toutes les ressources du saxophone soprano, de l'aigu le plus pincé aux rondeurs les plus épanouies. Au meilleur de son talent, en solo ou au sein de petites formations, Steve Lacy laisse une trace très originale dans un moment bien tourmenté de l'histoire du jazz.

Pierre BRETON

LAFARO SCOTT (1936-1961)

À l'instar de ses pairs Jimmy Blanton ou Paul Chambers, le contrebassiste américain de jazz Scott LaFaro s'affirme dès son plus jeune âge comme une personnalité hors du commun. En très peu de temps – le destin ne lui en accordera pas beaucoup –, il va imposer un style reconnaissable entre mille et parachever les conquêtes de Blanton – émancipateur de son instrument –, et de Charlie Mingus, défricheur de terres musicales inconnues. Avec LaFaro, la contrebasse déserte véritablement la section rythmique et ses tâches fondamentales pour se mêler sans complexes aux échanges des instruments mélodiques. L'accompagnement prend la forme d'une libre conversation avec le soliste qu'il sait relancer un peu à la manière d'un batteur. Ce jeu libertaire suppose une prodigieuse maîtrise instrumentale, des connaissances harmoniques poussées et une sûreté rythmique à toute épreuve. Doté d'une sonorité somptueuse, d'une fulgurante vélocité et d'un profond sens mélodique, Scott LaFaro peut se permettre toutes les audaces. Comme celle de se monter aussi à l'aise dans les folles aventures du free jazz que dans les délicats sortilèges que tisse Bill Evans.

Rocco Scott LaFaro naît à Newark (New Jersey) le 3 avril 1936 ; sa famille s'établit à Geneva (New York) en 1941. Fils d'un violoniste, il apprend d'abord le piano, puis la clarinette et le saxophone ténor. Il n'adoptera la contrebasse qu'en 1953, après avoir été enthousiasmé par une prestation du bassiste Leroy Vinnegar. Au printemps de 1955, il entame des études au conservatoire d'Ithaca (New York) et commence à se produire dans diverses formations. Le tromboniste Buddy Morrow lui offre à l'automne de 1955 son premier engagement professionnel dans un orchestre. LaFaro le quitte en septembre 1956 lors d'une tournée à Los Angeles pour intégrer le groupe du trompettiste Chet Baker, avec lequel il joue jusqu'en mai 1957. Il se rend ensuite à Chicago, où il se produit avec le poly-instrumentiste Ira Sullivan et le pianiste Pat Moran (1957). En 1958, il choisit la côte ouest des États-Unis et devient à San Francisco le partenaire des saxophonistes Sonny Rollins et Harold Land ; il accompagne le guitariste Barney Kessel et joue au sein d'un groupe qui se produit au célèbre Lighthouse Cafe d'Hermosa Beach, près de Los Angeles. Il devient le partenaire des saxophonistes Stan Getz et Herb Geller, du clarinettiste Buddy DeFranco, du pianiste Hampton Hawes. Stan Kenton recourt également à ses services.

En avril 1959, Scott LaFaro s'établit à New York ; il effectue des tournées avec Benny Goodman et anime son propre trio. Pendant deux ans, de décembre 1959 à sa mort, en 1961, il fait partie, au côté du batteur Paul Motian, du trio du pianiste Bill Evans, qui demeure un modèle. Ce sera l'un des sommets de sa trop courte carrière, marqué par les prestigieux albums *Portrait in Jazz* (28 décembre 1959), *Explorations* (2 février 1961), *Sunday at the Village Vanguard* (25 juin 1961), *Waltz for Debby* (25 juin 1961). En 1960, il est recruté par Gunther Schuller pour défendre les œuvres concertantes de ce dernier ; il côtoie alors Eric Dolphy et Ornette Coleman (*Jazz Abstractions*, 19 et 20 décembre 1960). Il participe le 21 décembre 1960, à New York, à l'enregistrement de l'album historique et incendiaire *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, que signe Ornette Coleman (saxophone alto) avec Don Cherry (trompette et cornet), Freddie Hubbard (trompette), Eric Dolphy (flûte, clarinette basse et saxophone soprano), Charlie Haden (contrebasse), Billy Higgins et Ed Blackwell (percussions). Coleman l'appelle aussi pour remplacer Charlie Haden dans son quartette (*Ornette !*, 31 janvier 1961, avec Don Cherry et Ed Blackwell). Au tout début de juillet 1961, il se produit au festival de Newport avec Stan Getz, Steve Kuhn et Roy Haynes.

Le 6 juillet 1961, à Flint (New York), sur la route de Geneva, un accident de voiture met un terme à une carrière qui était promise aux plus hautes destinées.

Pierre BRETON

LAGOYA ALEXANDRE (1929-1999)

Longtemps associé à sa femme, Ida Presti (1924-1967), dans un duo de guitares qui est resté l'un des modèles du genre, Alexandre Lagoya a mené par la suite une carrière de soliste et de pédagogue ; il sera notamment le premier titulaire de la classe de guitare du Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Alexandre Lagoya naît à Alexandrie le 29 juin 1929, d'un père grec et d'une mère italienne. Il commence ses études musicales à l'âge de huit ans, se tournant d'emblée vers la guitare, et il n'a que treize ans lorsqu'il donne son premier récital, dans sa ville natale ; deux ans plus tard, il enseigne déjà le solfège et la guitare. Après la Seconde Guerre mondiale, il se fixe à Paris, où il s'inscrit à l'École normale de musique. Il travaille la composition avec Heitor Villa-Lobos, à Paris, et Mario Castelnuovo-Tedesco, aux États-Unis ; il rencontre en 1950 la guitariste française Ida Presti, qu'il épouse deux ans plus tard (Égyptien par sa naissance, il opte pour la nationalité française). Leurs carrières personnelles vont alors se confondre au sein du plus fameux duo de guitares de l'époque. Tous deux font considérablement évoluer la technique de l'instrument : grâce à une nouvelle position de la main droite, la guitare gagne en volume sonore ; ils développent, en outre, le trille sur deux cordes et perfectionnent le staccato. Plusieurs compositeurs écrivent des œuvres nouvelles à leur intention : Pierre-Petit (*Thème et variations*), André Jolivet (*Sérénade pour deux guitares*), Henri Tomasi (*Concerto pour deux guitares*), Castelnuovo-Tedesco, John

Duarte... De plus, ils réalisent eux-mêmes des transcriptions afin de créer un répertoire jusqu'alors inexistant.

Après la mort de sa femme, Alexandre Lagoya se reconvertit dans le répertoire à une guitare et se voit confier la classe du Conservatoire de Paris (1969-1994), où cet instrument n'était pas enseigné auparavant. Il donne également des cours aux États-Unis et au Canada. Il continue à solliciter des compositeurs contemporains (Tony Aubin, *Hildagoyas* ; Jacques Casterède ; Claude Bolling, *Concerto pour guitare* ; Jean-Michel Damase, *Ballade* pour guitare et cordes ; Henri Sauguet, *Trois Préludes* ; Jacques Charpentier, *Concert n^o 2*...) et à donner des concerts et des récitals dans le monde entier pratiquement jusqu'à sa mort, survenue à Paris le 24 août 1999.

Lorsque le duo Presti-Lagoya s'est imposé dans le monde musical, tout ce qui touchait à la guitare s'inscrivait dans la tradition espagnole et latino-américaine. En révélant les ressources de leur instrument à des musiciens de toutes cultures, le couple est parvenu à ouvrir une nouvelle voie et à « déshispaniser », dans une certaine mesure, la guitare.

En dehors de ses qualités musicales, Alexandre Lagoya était un bon vivant, fin cordon-bleu et amoureux des vins d'exception. Il possédait un rare sens de l'humour et avait acquis une popularité dépassant largement l'univers de la musique classique. Considéré dans le monde entier comme une vedette à part entière, il a usé avec habileté de cette notoriété pour faire connaître et apprécier la musique classique dans des milieux qui y étaient auparavant indifférents ou hostiles.

Alain PÂRIS

LAJTHA LÁSZLÓ (1892-1963)

Musicien hongrois, compositeur et folkloriste, qui a subi une forte influence française, non seulement en raison de son séjour à Paris à la Schola cantorum de Vincent d'Indy (1911-1913), mais aussi à cause de sa fréquentation de la musique française qu'il admirait, celle du XVIIIe siècle comme l'œuvre de Debussy et celle de Ravel.

À Budapest, sa ville natale, il fut l'élève, à l'école Franz-Liszt, de Viktor Herzfeld et d'Arpad Szendy respectivement pour la composition et pour le piano. Sa première œuvre imprimée, *Des écrits d'un musicien, neuf fantaisies* pour piano (1913), ainsi que *Smezék zongora* (contes pour piano), fut qualifiée alors par Bartók de « hardiesse stupéfiante ». Cette même année, le musée ethnographique de Budapest le nommait conservateur de la collection d'instruments populaires. Pendant trente ans, à partir de 1919, il tint la chaire de composition et d'esthétique musicale à l'École nationale de musique Nemzeti-Zenede ; en 1945, il devint directeur de cette même école, ainsi que du service musical de la Radiodiffusion hongroise. Comme Bartók et Kodály, Lajtha s'intéressa vivement à la musique populaire et son style en fut nettement marqué. De son œuvre abondante pour orchestre, pour les voix et pour le théâtre, voire pour le cinéma (*Meurtre dans la cathédrale,* 1951, sur un scénario écrit par T. S. Eliot lui-même), retenons ses dix quatuors à cordes, ses neuf symphonies, une *Messe en mode phrygien,* op. 50, pour chœur mixte et orchestre (1949-1950), la *Messe,* op. 54, pour chœur et orgue (1952), ainsi qu'un *Magnificat,* op. 60, également pour chœur et orgue (1954), enfin ses trois ballets *Lysistrata* (1933), *Le Bosquet des quatre dieux* (1943) et *Capriccio* (1944). Ses publications scientifiques occupent sept volumes publiés à Budapest.

Pierre-Paul LACAS

LALO ÉDOUARD (1823-1892)

Compositeur français dont l’un des buts fut de favoriser la création d’une école française de symphonistes, à l’instar de ce qui, dans le monde germanique, permit, un siècle auparavant, l’éclosion de Beethoven, de Schubert, de Schumann. « Musicien de transition, il suit la ligne de sa génération avec les idées de ses successeurs » (Alain Pâris, « Édouard Lalo... un coup de soleil dans la musique française », in *Scherzo*, n° 20, février 1963). Le rôle de Lalo fut plus important qu’on ne l’a cru, car il ouvrit la voie, à sa manière, par sa finesse d’inspiration et sa précision d’écriture, à l’art de Fauré, de Debussy, de Chabrier, de Déodat de Séverac, de Duparc. Né à Lille dans une famille de militaires d’ascendance espagnole, Lalo étudie d’abord au conservatoire de musique de sa ville natale, puis à celui de Paris (1839), où il est l’élève de F. Habaneck pour le violon et le violoncelle. Il prend des leçons particulières chez J. Schulhoff et Crèvecœur pour la composition. En 1855, il entre dans le quatuor Armingaud et Jacquard comme altiste. Il étudie particulièrement les partitions des grands romantiques allemands et refuse de sacrifier à la mode des compositeurs d’opéras et d’opérettes dans le style de l’époque : il veut servir avant tout la musique de chambre, alors délaissée en France, le piano, le violon, et la musique d’orchestre, la symphonie. Il trouve le succès avec la *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre que créa Pablo Sarasate (1875) ; ce dernier avait aussi créé, l’année précédente, le *Concerto de violon*. Le *Concerto pour violoncelle* (1876) et la *Symphonie en sol mineur* (1885-1887) trahissent l’influence schumannienne. La *Rhapsodie norvégienne* (1878 env.) est une des plus brillantes réussites de Lalo. En 1882, l’Opéra crée *Namouna* ; ce ballet qui enthousiasmera tellement

Debussy, préfigure ceux de Diaghilev, en ce sens qu'il mérite plus l'attention par sa partition musicale, dont l'instrumentation est particulièrement brillante, que par sa chorégraphie. La version définitive du *Roi d'Ys* (1888), créée à l'Opéra-Comique, est une des meilleures pages de Lalo et « l'un des plus parfaits chefs-d'œuvre du répertoire lyrique français » (Jean Ziegler). Le livret d'Édouard Blau adapte une légende bretonne qui place l'action au v^{e} siècle, en Cornouailles. Le librettiste oppose les deux filles du roi Gradlon, Margared et Rozenn, toutes deux amoureuses du prince Karnac, terrible et farouche voisin. Margared, qui doit épouser le prince, refuse cet hymen car elle aime secrètement Mylio, son ami d'enfance, que tous croyaient mort et dont elle vient d'apprendre le retour. Ce dernier vient offrir ses services au roi, lequel lui promet la main de Rozenn, sa deuxième fille, s'il revient vainqueur de Karnac. Celui-ci sera battu, mais Margared hait alors sa sœur et promet de livrer à l'ennemi de son père les clés des écluses qui protègent la ville. Au moment où le peuple en liesse célèbre le mariage de Rozenn et de Mylio, les écluses s'ouvrent et la mer emporte tout sur son passage. Mylio aperçoit Karnac et le tue. Margared, à la vue de la catastrophe, se jette à la mer, tandis que saint Corentin apparaît et calme les flots. « Lalo ne manie pas l'orchestre comme Fauré et, si sa palette sonore est délicate, si ses harmonies sont riches, son instrumentation reste plus proche de Franck, tant dans le domaine symphonique qu'en musique de chambre. C'est peut-être par ses mélodies qu'il se rapproche le plus de Fauré, pages concises où texte et musique sont vraiment placés sur le même plan » (A. Pâris). Citons seulement, parmi ses œuvres de musique de chambre, le *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, op. 19, les *Trois Trios pour violon, violoncelle et piano* (*ut* mineur, *si* mineur, *la* mineur), les *Sonates pour violon et piano*, les *Six Romances populaires*, les *Douze Mélodies*, les *Cinq Lieder*.

Pierre-Paul LACAS

LAMBERT CONSTANT (1905-1951)

Compositeur, chef d’orchestre, musicologue et critique britannique, Constant Lambert a joué un rôle majeur dans l’évolution du ballet dans son pays.

Né le 23 août 1905, à Londres, Constant Leonard Lambert étudie au Royal College of Music de sa ville natale, avec R. O. Morris et Ralph Vaughan Williams (1915-1922). Diaghilev lui commande un ballet, *Romeo and Juliet,* qui est créé au casino de Monte-Carlo le 4 mai 1926. Trois ans plus tard, Constant Lambert devient chef d’orchestre à la Camargo Society, qui va conduire à la création du Sadler’s Wells Ballet, dont il assumera la direction jusqu’en 1947. Parmi ses œuvres, citons le ballet *Horoscope* (créé au Sadler’s Wells le 27 janvier 1938) et le cycle de mélodies *Eight Poems of Li-Po,* pour voix, piano ou 8 instruments (1926-1929). Critique à l’analyse pénétrante, il signe *Music Ho ! A Study of Music in Decline* (1934), un livre provocant et hétérodoxe sur la musique du xx^e siècle. Constant Lambert meurt le 21 août 1951, à Londres.

E.U.

LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)

Musicien français, compositeur, luthiste et chanteur célèbre. Le rôle de Lambert fut déterminant dans l'élaboration du récitatif à la française. La méthode de chant de cet excellent pédagogue exerça une influence considérable (cf. B. de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668) ; elle était fondée sur une articulation sans défaut, sur une déclamation précise et juste, sur la recherche du naturel et de la souplesse dans l'expression des ornements et des « doubles ». Lambert, quittant le Poitou, vint à Paris ; c'est Étienne Moulinié qui, ayant remarqué ses dons, le fit connaître à Monsieur, frère du roi, chez qui il entra comme page de la Chapelle. Il fut de même au service de la duchesse de Montpensier, la Grande Mademoiselle dont il dirigea les six violons. Pierre de Nyert, chanteur de haut renom, lui prodiga ses conseils et lui fit découvrir le chant italien et sa manière. Lambert épousa, en 1641, Gabrielle Dupuy, sœur de la cantatrice Hilaire Dupuy. Vingt ans plus tard, il prit l'un des deux postes occupés par Jean de Cambefort (1605-1661), celui de maître de musique de la Chambre du roi, laissant celui de surintendant de la musique à Lully. Ce dernier reçut quelques leçons de Lambert et devint son gendre en 1661. Tous deux s'estimaient profondément et le beau-père aida le gendre lors de la création de l'Opéra (répétition des rôles, formation des chanteurs). En 1670, il remplit aussi les fonctions de maître de la Chapelle du roi. Il participa même, en tant que danseur, à une douzaine de ballets ; de plus, il en composa quelques-uns (*Ballet des Arts*, 1663 ; *Ballet des Amours déguisez*, 1664 ; *Ballet de la naissance de Vénus*, 1665). Il accompagnait lui-même au théorbe ses *Trois Leçons de ténèbres* (Feuillants, 1662). Il écrivit un grand nombre d'airs (seuls trois recueils, sur une vingtaine, ont été conservés), dont *Airs à 1, 2, 3, et 4 parties avec la basse continue* (1689), *Airs de M. Lambert non imprimez, 75 simples, 50 doubles* (manuscrit), *Airs sérieux et à boire* (1695), *Airs de dévotion à deux parties* (3 livres, 1656, 1658, 1662), *Parodies spirituelles en forme de cantates* (1717)...

L'air sérieux, alors en train de se substituer à l'air de cour, et l'air en rondeau sont traités par Lambert dans un style naturel, simple, plein d'allant, tout en délicatesse et en grâce. Il se rapproche de ce qu'écrivait son contemporain Sébastien Le Camus (1610-1677) par l'élégance et le raffinement. Sa science des doubles est remarquable (on sait que les doubles des airs d'un chant simple en lui-même sont des figures qui ajoutent plusieurs notes « qui varient et ornent le chant sans le gâter » (J.-J. Rousseau) ; les Italiens les appellent *variazioni*. Ses récits et ses dialogues accusent nettement le caractère dramatique qu'adoptera Lully ; les seconds apparaissent déjà comme de véritables petites scènes d'opéra, proches des premières pastorales mises en musique de Robert Cambert (1628 env.-1677) et de Michel de La Guerre (1605 env.-1679 ; *Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères*, 1654). Dans certains de ses airs, le chromatisme joue un rôle important. De plus, Lambert sait user des répétitions de mots et de phrases comme les Italiens, acceptant cette manière d'écriture que la génération précédente des Français récusait. Par de telles qualités, son nom devrait figurer en meilleure place parmi les précurseurs de l'opéra français.

Pierre-Paul LACAS

LAMOUREUX CHARLES (1834-1899)

Né à Bordeaux, Charles Lamoureux vient travailler au Conservatoire de Paris où il obtient en 1854 un premier prix de violon dans la classe de Girard. Il étudie également les écritures et la composition avec Leborne et Chauvet. D’abord violon solo à l’orchestre du théâtre du Gymnase, il rencontre Édouard Colonne avec lequel il fonde en 1860 la Société de musique de chambre ; Adam et Pilet viennent compléter le jeune tandem. C’est l’une des premières réactions contre le règne de l’art lyrique en France, seule musique admise par le public à cette époque. Les jeunes musiciens font connaître les œuvres des compositeurs romantiques allemands, notamment celles de Brahms qu’ils jouent pour la première fois en France. Ils accordent aussi une place importante à la musique de leur temps. Après un voyage en Allemagne, Lamoureux s’enthousiasme pour l’art choral et fonde en 1873 la Société de l’harmonie sacrée avec laquelle il donne pour la première fois en France de nombreux oratorios et cantates de Bach (*Passion selon saint Matthieu*) et Haendel (*Le Messie*, *Judas Maccabeus*). Depuis 1872, il est violoniste à la Société des concerts. En 1875, Carvalho le nomme premier chef d’orchestre à l’Opéra-Comique. Mais son caractère indomptable met vite fin à cette idylle. Deux ans plus tard, il est engagé à l’Opéra où des problèmes analogues se posent rapidement. Ne pouvant supporter l’autorité d’un directeur, Lamoureux fonde en 1881 son propre orchestre, les Nouveaux Concerts, qui deviendront par la suite les Concerts Lamoureux. Le théâtre du Château-d'Eau les accueille d'abord, puis l'Éden-Théâtre et le cirque des Champs-Élysées à partir de 1887.

La véritable carrière de Charles Lamoureux commence alors : il impose les compositeurs de son temps (Lalo, Saint-Saëns, Chabrier, Dukas, d'Indy...) et joue un rôle essentiel dans le renouveau de l'art symphonique en France. Outre la musique française, il fait connaître et défend avec enthousiasme l'œuvre de Wagner : véritable apôtre de ce compositeur, il parvient à modifier progressivement l'état d'esprit des Français qui consentent enfin à écouter objectivement cette musique déroutante mais envoûtante. Toutefois, cette évangélisation ne s'accomplit pas sans douleur : en 1887, la série de représentations de *Lohengrin* à l'Éden-Théâtre est interrompue après la première par des pressions politiques. En 1891, alors qu'il est revenu à l'Opéra pour quelques mois, il parvient pourtant à diriger *Lohengrin* et à faire accepter Wagner. Mais Lamoureux ne verra son œuvre vraiment couronnée que deux mois avant sa mort, en 1899, lorsqu'il dirigera la première représentation française de *Tristan et Isolde*. Son gendre, Camille Chevillard, qui avait pris la tête des Concerts Lamoureux en 1897, poursuivra son œuvre à la tête de l'orchestre qui s'est constitué en association à l'image des Concerts Colonne.

L'autorité naturelle qui émanait de Charles Lamoureux le destinait à cette carrière de meneur d'hommes qu'est la direction d'orchestre. Son enthousiasme lui permit de vaincre bien des difficultés et sa générosité était connue de tous. Il possédait un instinct particulier pour découvrir les véritables talents, tant chez les compositeurs que chez les instrumentistes : il a compté dans son orchestre des musiciens comme Lucien Capet, Firmin Touche, Jules Boucherit, Joseph Salmon ou Pablo Casals dont il disait à l'un de ses amis : « Tu verras, il n'est pas grand, mais il fera son chemin. »

LANCELOT JACQUES (1920-2009)

L’école française de clarinette comptait avec Jacques Lancelot l’un de ses membres les plus prestigieux, même si sa discrétion naturelle n’en a pas fait une vedette à l’instar de Jean-Pierre Rampal pour la flûte ou de Maurice André pour la trompette. Pédagogue recherché, il a formé des clarinettistes venus travailler avec lui du monde entier.

Né à Rouen le 24 avril 1920, Jacques Lancelot commence ses études musicales au conservatoire de Caen, avec Fernand Blachet (1933-1938), puis les poursuit au Conservatoire national de Paris, où il travaille la clarinette avec Auguste Périer (il y obtient un premier prix en 1939) et, à partir de 1942, la musique de chambre avec Fernand Oubradous. En 1941, il entre à l’Orchestre des Concerts Lamoureux, où il reste jusqu’en 1950. Parallèlement, il joue dans l’Orchestre de Radio-Paris (sous la direction de Willem Mengelberg et de Jean Fournet), au sein de l’Orchestre de chambre Marius-François Gaillard, à la Musique de la Garde républicaine (1945-1946) et, l’été, au Casino de Vichy (1947-1955). Il est aussi l’un des membres de l’Association des concerts de chambre de Paris que dirige Fernand Oubradous (par la suite Concerts symphoniques de chambre de Paris).

Jacques Lancelot développe une importante carrière de soliste et dans le domaine de la musique de chambre, notamment au sein du Quintette à vent français (1945-1968) avec Jean-Pierre Rampal (flûte), Pierre Pierlot (hautbois), Gilbert Coursier (cor), Maurice

Allard puis Paul Hongne (basson). Le pédagogue enseigne au conservatoire de Rouen (1947-1988), à l'Académie internationale d'été de Nice (1960-1975), au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon (1980-1984), tout en donnant des *master classes* dans le monde entier, notamment au Japon, où son influence est considérable. Il a souvent siégé dans les jurys de concours, à Genève, ou au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Parmi les œuvres qu'il a créées, le *Concerto pour clarinette* de Jean Françaix (1967) s'est imposé comme une page majeure du répertoire de l'instrument. On doit aussi à Jacques Lancelot des créations de Jean Rivier, Roger Calmel, Georges Migot, Marcel Bitsch. Avec la complicité de Michel Garcin, directeur des disques Erato, il a fait revivre des sonates de François Devienne ainsi que des œuvres concertantes de Johann Melchior Molter et de Rossini alors tombées dans l'oubli. Jacques Lancelot est mort à Paris le 7 février 2009.

Doté d'une sonorité claire et d'un phrasé exceptionnel très articulé, il faisait souvent un usage généreux du vibrato, l'une des caractéristiques de l'école française jusqu'aux années 1970, toujours soucieuse de disposer d'une large palette de couleurs. Il disait volontiers qu'il y a le mot « clair » dans clarinette. Au sein d'une abondante discographie, ses enregistrements du concerto de Mozart restent des références pour tous les clarinettistes. Il a été directeur de collection aux Éditions musicales transatlantiques et aux éditions Gérard Billaudot. On lui doit de nombreux ouvrages pédagogiques.

Michel Arrignon lui a consacré un livre, *Jacques Lancelot, 10 ans avec la clarinette* (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

J. BRAHMS, les deux sonates pour clarinette et piano, avec Annie d'Arco

J. FRANÇAIX, *Concerto pour clarinette*, avec l'Orchestre de Nice-Côte-d'Azur O.R.T.F., direction Pol Mule (enregistré en 1970)

P. LADMIRAULT, *Sonate pour clarinette et piano*, avec Robert Plantard (enregistré en 1980)

J. M. MOLTER, *Concerto pour clarinette en ré majeur*, Orchestre de chambre de Rouen, direction Albert Beaucamp

W. A. MOZART, *Concerto pour clarinette*, K 622, Orchestre de chambre Jean-François Paillard (2 enregistrements : 1958 et 1963) ; *Quintette avec clarinette*, K 581, avec le Quatuor Barchet ; *Symphonie concertante*, K 297b, avec Pierre Pierlot (hautbois), Gilbert Coursier (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre de chambre de la Sarre, direction Karl Ristenpart (enregistré en 1954), avec Pierre Pierlot (hautbois), Pierre Del Vescovo (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre de chambre Fernand Oubradous (enregistré en 1955), avec Pierre Pierlot (hautbois), Georges Barboteu (cor), Paul Hongne (basson), Orchestre symphonique de Bamberg, direction Theodor Guschlbauer (enregistré en 1969)

G. ROSSINI, *Variations pour clarinette et petit ensemble*, avec I Solisti Veneti, direction Claudio Scimone.

LAND HAROLD (1928-2001)

Reconnu à juste titre comme un parfait technicien et un professionnel de haut niveau, le saxophoniste ténor américain Harold Land mériterait tout autant de l'être comme un remarquable musicien. Grâce à un profond attachement aux valeurs émotionnelles du blues et de la ballade, il s'exprime avec la même intensité et la même sincérité dans un large éventail de styles, du swing et du bop au hard bop et au post-bop. Aussi à l'aise dans la tradition de Duke Ellington et de Coleman Hawkins que dans les aventureuses expériences d'Eric Dolphy, il ne cesse de montrer un ensemble de qualités rares : architecture ferme et solide, sonorité prenante et tendue, phrasé fluide et sinueux, élégance raffinée. De quoi valoir à un musicien trop mésestimé une place plus en vue dans la hiérarchie du jazz.

Harold De Vance Land, né le 18 décembre 1928 à Houston (Texas), passe l'essentiel de son enfance à San Diego, en Californie. Ses parents lui offrent un saxophone ténor pour ses seize ans. En découvrant en 1945 la légendaire interprétation de *Body and Soul* par Coleman Hawkins (1939), il décide de se lancer dans une carrière musicale. Deux autres figures emblématiques du saxophone – Lucky Thompson puis, bien sûr, Charlie Parker – complètent ses références.

Harold Land effectue ses premiers enregistrements en 1949, pour la firme Savoy. En 1954, il quitte San Diego pour s'installer à Los Angeles, où il travaille en free-lance et fait une rencontre capitale, celle d'Eric Dolphy, qui le présente à Clifford Brown : le trompettiste lui propose de remplacer Teddy Edwards dans le légendaire quintette de hard bop qu'il anime avec le batteur Max Roach ; Land cédera sa place à Sonny Rollins en janvier 1956, six mois avant la mort de Brown et de son pianiste Richie Powell dans un accident de voiture, le 26 juin 1956. Au sein de ce quintette, Land manifeste nn art consommé, dans les ballades nostalgiques comme dans les solos énergiques, ainsi qu'en témoignent les albums *Brown and Roach Incorporated* (1954), *Clifford Brown & Max Roach* (1954) ou *Study in Brown* (1955).

Land intègre le quintette du contrebassiste Curtis Counce (1956-1958), avec lequel il enregistre notamment *Carl's Blues* (1957-1958). Puis il forme ses propres quintettes de hard bop, avec notamment les trompettistes Rolf Ericson, Dupree Bolton, Gerald Wilson, Joe Gordon, Kenny Dorham, les pianistes Carl Perkins, Elmo Hope, Barry Harris, les contrebassistes Leroy Vinnegar, Herbie Lewis, Curtis Counce, Sam Jones, Jimmy Bond, les batteurs Frank Buttler, Louis Hayes, Leon Pettis, Mel Lewis. De cette époque datent deux albums mémorables : *Harold in the Land of Jazz*, qui marque sa première prestation comme leader (avec Rolf Ericson, Carl Perkins, Leroy Vinnegar et Frank Butler, 1958) et, surtout, *The Fox* (avec Dupree Bolton, Elmo Hope, Herbie Lewis et Frank Butler, 1959) ; à cette époque, son jeu rappelle encore celui de Sonny Rollins. Les guitaristes Jim Hall et Wes Montgomery ne craignent pas de se joindre occasionnellement à lui : *West Coast Blues !* (1960) rassemble ainsi Wes Montgomery, Joe Gordon, Barry Harris, Sam Jones et Louis Hayes. Avec le quartette de Thelonious Monk, il grave en 1960 *At the Blackhawk*.

En 1961 et 1962, Land codirige avec le contrebassiste Red Mitchell un quintette que complètent le trompettiste Carmell Jones, le pianiste Frank Strazzeri, et Leon Pettis (*Hear Ye !*, 1961). Il joue dans le big band de Gerald Wilson et anime un autre quintette avec le vibraphoniste Bobby Hutcherson (1969-1971). Son jeu se modernise, devient plus coltranien, plus rapide et harmoniquement plus complexe ; en atteste l'album *Mapenzi*, enregistré en 1977 avec le quintette du trompettiste Blue Mitchell.

Au début des années 1980, Bobby Hutcherson l'appelle au sein d'un sextette, le Timeless All Stars, où figurent Curtis Fuller (trombone), Cedar Walton (piano), Buster Williams (contrebasse) et Billy Higgins (batterie). Deux albums – *It's Timeless* (1982) et *Timeless Heart* (1983) – témoignent de l'énergie qui émane de ce sextette. *Xocia's Dance* (1981) constitue une autre démonstration de la complicité artistique entre les deux hommes.

Harold Land, que l'on peut voir en compagnie de Bobby Hutcherson au sein de l'orchestre qui joue dans le film de Sydney Pollack *They Shoot Horses, Don't They ?* (*On achève bien les chevaux*, 1969), meurt le 27 juillet 2001 à Los Angeles.

Son fils, Harold C. Land, Jr., né en 1950, mène une carrière de pianiste et de compositeur ; il a travaillé avec Wayne Henderson, Gerald Wilson, Kenny Burrell, Pharoah Sanders et, bien entendu, son père.

Pierre BRETON

LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)

Célèbre musicien et poète de l’ars nova florentine (Trecento), Francesco Landino, surnommé Magister Franciscus Caecus, Francesco Cieco ou Cecco (l’« Aveugle »), ou encore il Cieco degli organi, est né à Fiesole. Sa date de naissance se situerait entre 1325 et 1335 environ. Son père, Jacopo del Casentino, était peintre, et le jeune Francesco, avant d’être atteint de cécité à la suite de la variole, s’intéressait à la peinture ; il s’orienta alors vers la musique et la facture d’orgue. Il pratiqua le chant et divers instruments : luth, guitare, flûte, orgue ; sa pierre tombale, à San Lorenzo, le représente avec son *organetto*. Ses qualités d’excellent improvisateur et d’organiste virtuose lui valurent, sans doute, la couronne de lauriers reçue du roi de Chypre, à Venise. À partir de 1365, il exerce ses activités d’organiste à San Lorenzo (Florence). En 1375, il obtint une charge ou un bénéfice à San Giovanni ; il participa à la construction de l’orgue de San Annunziata. Il est mort à Florence le 2 septembre 1397.

Comme Guillaume de Machaut, chef de file de l’ars nova française, Landino était à la fois poète et musicien. On lui doit 154 œuvres à deux et à trois voix. Ses neuf *Madrigaux à deux voix* ont une structure simple : un fragment de trois phrases avec des textes différents chantées deux ou trois fois, suivi d’une ritournelle sur nn rythme différent. ll soigne la déclamation et l’ornementation du texte comprenant des mélismes. Ses deux *Madrigaux à trois voix* sont plus proches du motet français. Il apparaît comme le créateur de la *ballata* italienne, qu’il a élargie à deux et à trois voix (au lieu d’une seule) : sur 141 œuvres, 91 sont à deux voix ; 42 à trois, et 8 à deux et à trois voix. La partie supérieure, dotée de paroles, est assez élaborée. Dans les *ballate* à trois voix, il fait appel à un accompagnement instrumental. La ballata repose sur le schéma ABBAA. Dans quelques ballate, les cadences sont d’abord suspensives (« ouvertes ») puis conclusives (« closes »), comme dans les ballades françaises, alors que les ballate à trois voix, avec une partie instrumentale de contre-ténor, se réclament davantage — sur le plan rythmique et structurel — de la conception italienne. Landino a aussi écrit deux *cacce*, avec canon aux voix supérieures et ténor instrumental. Il exploite la technique du canon dans le madrigal (canon à la quinte dans la première partie aux voix inférieures, puis, dans la ritournelle, canon aux trois voix à l’octave et à la quinte).

Francesco Landino, habile organiste, à la fois poète et chanteur, a laissé une abondante œuvre lyrique qui s’impose par la mélodie ornée et la douceur poétique. Il apparaît comme le meilleur représentant de l’ars nova italienne et comme le principal représentant du style florentin au Trecento.

Edith WEBER

LANDOWSKA WANDA (1879-1959)

Que serait le clavecin aujourd’hui sans la persévérante action de Wanda Landowska ? L’irrésistible attraction exercée, dès le début du XIX^e^ siècle, par le piano ainsi que les séductions du romantisme avaient relégué le clavecin au rang de vestige d’un passé révolu et réduit la richesse de son immense répertoire à un simple champ d’investigation musicologique. Aux premières années du siècle suivant commence à apparaître un intérêt nouveau pour ces musiques, dites anciennes, écrites pour l’orchestre, la voix et l’orgue. Il faudra cependant attendre la pionnière Wanda Landowska pour que le clavecin s’éveille à une seconde existence. Grâce à elle, une partie essentielle de l’histoire musicale occidentale a retrouvé, sur des instruments proches de ceux qui l’ont vue naître, ses rythmes et ses couleurs d’origine.

Mieux encore, Wanda Landowska a suscité pour son instrument la composition d’œuvres nouvelles, acclimatant ainsi de manière inattendue les antiques cordes pincées au langage des créateurs de son temps. Elle a de plus permis l’éclosion d’une génération entière de clavecinistes qui, chacun à sa manière, ont poursuivi son aventure esthétique et permis la redécouverte de toute la littérature baroque.

Wanda Alexandra Landowska naît à Varsovie le 5 juillet 1879 (date qui figure sur son passeport ; d’autres dates ont été avancées), dans une famille d’origine juive. Son père est avocat et sa mère une linguiste reconnue, la première à traduire Mark Twain en polonais.

Dès l'âge de quatre ans elle commence l'étude du piano et la poursuit au conservatoire de sa ville natale, sous la férule de Jan Kleczyński et d'Aleksander Michalowski, qui sera le professeur de Mischa Levitzki. À Berlin, elle se forme à la composition avec Heinrich Urban. En 1900, sur les conseils d'Henry Lew, un spécialiste du folklore hébraïque qu'elle épousera par la suite, elle se fixe à Paris. Elle donne tout d'abord des cours de piano à la Schola Cantorum (1900-1912). Dès cette époque, elle s'abandonne à sa passion et hante sans relâche musées et bibliothèques à la recherche d'instruments authentiques et de partitions oubliées. À sa demande, la maison Pleyel lui construit un grand clavecin de concert qu'elle inaugure au festival Bach de Breslau en 1912. Cet instrument – qui compte une octave supplémentaire dans le registre grave – doit encore beaucoup à la facture du piano et reste assez éloigné, par le timbre et la puissance, des modèles originaux qui l'ont inspiré. Wanda Landowska poursuit sa croisade à la Hochschule für Musik de Berlin, qui crée spécialement pour elle une chaire consacrée au clavecin. Elle y donne des cours de 1913 à 1919 (durant la Première Guerre mondiale, Wanda et son mari Henry auront en Allemagne le statut de prisonniers civils sur parole). De retour en France, elle enseigne à l'École normale de musique que vient de fonder Alfred Cortot. Son répertoire s'élargit de Bach à Couperin et à Rameau. En 1925, elle crée à Saint-Leu-la-Forêt, au nord de Paris, où elle s'est établie, une école de musique ancienne qui va attirer, au-delà des praticiens du clavier, flûtistes et chanteurs. Le 25 juin 1923, sous la direction de Vladimir Golschmann, elle participe dans la demeure parisienne de la princesse Edmond de Polignac à la création scénique des *Tréteaux de Maître Pierre*, un opéra pour marionnettes de Manuel de Falla. Ce dernier va écrire pour elle un *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, dont elle assure la création, à Barcelone, le 5 novembre

1926, sous la direction du compositeur. Le 3 mai 1929 elle donnera la première audition publique du *Concerto champêtre*, pour clavecin et orchestre, de Francis Poulenc sous la baguette de Pierre Monteux. EIle fait construire dans sa demeure de Saint-Leu-la-Forêt une salle spéciale où elle donne concerts – le premier en 1927, où elle fait alterner, en compagnie d'Alfred Cortot, le piano et le clavecin – et cours d'interprétation qui attirent, parmi une foule de futurs clavecinistes, Ruggero Gerlin, Ralph Kirkpatrick, Rafael Puyana, Aimée van de Wiele, Isabelle Nef. Sa réputation s'étendant aux États-Unis, elle anime des classes très suivies au Curtis Institute de Philadelphie (1925-1928). En 1933, elle donne à Saint-Leu-la-Forêt la première audition publique intégrale des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach sur un clavecin. Colette et Virgil Thomson font partie de son cercle d'amis.

En 1940, avec son assistante et compagne Denise Restout, elle doit fuir devant I'avance des troupes allemandes – abandonnant partitions rares et instruments précieux, qui seront détruits dans le pillage de sa maison – et, après de multiples pérégrinations, parvient à New York en 1941. Cette jeune sexagénaire commence alors une seconde carrière. EIle retrouve le chemin des salles de concert et reprend en 1950 ses cours, à Lakeville (Connecticut), où elIe réside désormais. Elle réalise le premier enregistrement intégraI au clavecin du *Clavier bien tempéré* de Bach (1949-1956).

À plus de soixante-quinze ans, elle donne son dernier récital en 1954. Wanda Landowska meurt à Lakeville le 16 août 1959. Elle laisse plusieurs ouvrages : *Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de Jean-Sébastien Bach* (1905), *Musique ancienne* (1909), *Chopin et l'ancienne musique française* (1931), *Sur les Variations Goldberg de Jean Sébastien Bach* (1933).

Wanda Landowska a enregistré – tant au clavecin qu’au piano – aussi bien Jean-Sébastien Bach et ses fils que François Couperin, Rameau, Louis-Claude Daquin, Jacques Champion de Chambonnières, Domenico Scarlatti, Haendel, Mozart et Haydn. Avec Yehudi Menuhin, elle a gravé les *Six Sonates pour violon et clavier* de Jean-Sébastien Bach. Celle qu’Arthur Nikisch qualifiait de « bacchante en Bach » s’impose, au-delà des grandioses ferraillements d’un instrument bien éloigné de nos conceptions actuelles, avec une rare autorité et une belle agilité digitale, dans des interprétations emplies d’une vie intense. Ne disait-elle pas : « Il ne faut pas jouer les chefs-d’œuvre du passé comme on regarderait passer un convoi funèbre, paralysé par le respect » ?

Pierre BRETON

LANDOWSKI MARCEL (1915-1999)

Artisan du renouveau de la vie musicale française, Marcel Landowski est un des gestionnaires les plus lucides qu'ait connu la France dans le domaine artistique, tout en menant une importante carrière de compositeur.

Fils du sculpteur Paul Landowski et arrière-petit-fils du violoniste et compositeur Henri Vieuxtemps, il naît le 18 février 1915 à Pont-l'Abbé. Il fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il est l'élève de Marguerite Long (piano), Noël Gallon (fugue), Philippe Gaubert (direction d'orchestre) et Henri Büsser (composition). Il est profondément marqué par l'influence d'Arthur Honegger et travaille avec le chef d'orchestre Pierre Monteux (1935) ; celui-ci crée ses premières œuvres en 1937. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se fait remarquer avec l'oratorio *Rythmes du monde* (1939-1941). Puis il compose son premier ouvrage lyrique, *Le Rire de Nils Halerius* (1944-1948), qui s'impose dès sa création à Mulhouse en 1951 ; dans cette œuvre, il affirme son originalité en juxtaposant un opéra, un ballet et un oratorio, qui constituent chacun des trois actes. De la même époque datent le poème symphonique *Edina* (1946) et la *Première Symphonie « Jean de la Peur »* (1948). Il entreprend d'autres opéras : *Le Fou* (1948-1955), *Le Ventriloque* (1954-1955), *L'Opéra de poussière* (1958-1962) et *Les Adieux* (1959). Son *Concerto pour ondes Martenot* (1954) et son *Concerto pour basson* (1958) sont joués régulièrement. Ces œuvres révèlent un langage fort, à la limite de l’expressionnisme, au lyrisme puissant et à la profonde spiritualité.

Il est directeur de l’École nationale de musique de Boulogne-Billancourt (1960-1964) et directeur de la musique à la Comédie-Française (1961-1965) avant d’être appelé par André Malraux au ministère des Affaires culturelles comme inspecteur général de l’enseignement musical (1964) puis comme directeur de la musique, de l’art lyrique et de la danse (1970-1975). Depuis Lully, personne n’a occupé un tel poste en France. Il entreprend une réorganisation profonde des structures musicales françaises. Son objectif : réconcilier les Français avec la musique. L’Orchestre de Paris voit le jour en 1967, suivi de nombreux orchestres de région ; l’enseignement dans les conservatoires est entièrement rénové, les opéras de province se hissent à un niveau national et Rolf Liebermann fait du Palais Garnier une des plus brillantes scènes lyriques du monde. Mais Pierre Boulez engage une violente polémique avec Landowski, dont il juge les options trop conservatrices ; le monde musical français en restera durablement divisé en deux camps.

Avant d’occuper ces responsabilités, Marcel Landowski a composé encore quelques œuvres importantes : *Les Notes de nuit*, conte symphonique avec récitant (1961), le *Deuxième Concerto pour piano* (1963), la *Deuxième* (1963) et la *Troisième Symphonie « des espaces »* (1965), le *Concerto pour flûte* (1967).

Nommé en 1975 inspecteur général de la musique au ministère de l’Éducation nationale, il s’attache à réformer l’enseignement de la musique dans les lycées et collèges et connaît là le seul échec important de sa carrière : la musique restera le parent pauvre dans l’enseignement public. Directeur des Affaires culturelles de la Ville de Paris de 1977 à 1979, il poursuit son œuvre de rénovation avec la transformation du Châtelet, qui devient une des scènes musicales et lyriques les plus dynamiques de la capitale. Élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1975, il en devient le secrétaire perpétuel (1986-1993) avant de devenir chancelier de l'Institut. Il meurt à Paris le 23 décembre 1999.

Pendant son passage au ministère des Affaires culturelles, il cesse de composer et la diffusion de son œuvre s'en ressent. À la fin des années 1970, il reprend la plume dans un style qui traduit autant sa foi que sa joie de vivre et la volonté de faire partager aux autres un amour de la vie inaltérable. Pour le dixième anniversaire de l'Orchestre de Paris, il compose la *Messe de l'Aurore* (1977), sur un texte de Pierre Emmanuel, une de ses œuvres les plus profondes, dans laquelle il affirme sa foi chrétienne. Il retrace son engagement musical dans un livre, *Bataille pour la musique* (1979). Pour Galina Vichnievskaia et son mari Mstislav Rostropovitch, il écrit *Un enfant appelle,* concerto pour soprano et violoncelle sur des poèmes de Marie Noël (1978), et *La Prison,* pour soprano et violoncelle (1981). Puis suivent plusieurs œuvres dans lesquelles le langage se dépouille, devient plus direct, plus sensible : *Le Pont de l'espérance,* oratorio (1980), *L'Horloge,* poème symphonique (1982), *Quatrième Symphonie* (1988), *Leçons de ténèbres* (1991), *Symphonie concertante* pour orgue et orchestre (1993), *Quatuor « L'Interrogation »*, *Concerto pour violon* (1995), *Deuxième Concerto pour flûte* (1999). La filiation esthétique qui le relie à Honegger ne cesse de s'affirmer. Parallèlement, il revient vers la scène avec un ballet, *Le Fantôme de l'Opéra* (1979) puis avec des ouvrages lyriques : *La Sorcière du placard aux balais,* opéra pour enfants (1983), *Montségur* (1985), qu'il présente comme le quatrième volet des « Chemins cruels de l'absolu » et *Galina* (1995), qui retrace la carrière de la cantatrice russe et de Mstislav

Rostropovitch. Son catalogue comprend beaucoup d'autres pièces, de moindre envergure mais aussi profondes, notamment pour le piano, généralement écrites pour sa femme, la pianiste Jacqueline Potier, qu'il avait épousée en 1941. En 1990, il publie un livre de souvenirs non dépourvu de polémique, en réponse aux attaques dont il est l'objet, *La musique n'adoucit pas les mœurs*.

La recherche de l'absolu, la constance dans la ligne que s'était fixée Marcel Landowski, la défense des musiciens français et la volonté de faire partager ses convictions comme son amour de la musique restent les traits essentiels d'nne personnalité hors du commun.

Alain PÂRIS

Bibliographie

M. Landowski, *Arthur Honegger*, Seuil, coll. Solfèges, Paris, 1957 ;
M. Landowski & L. Aubert, *L'Orchestre*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1964.
P. Ancelin, « Marcel Landowski, le musicien de l'espérance », in *La Revue musicale*, n° 372-373-374, Richard Masse, Paris, 1984
C. Baignères, *Marcel Landowski*, Ventadour, Paris, 1959
A. Goléa, *Marcel Landowski*, Seghers, Paris, 1969
A. Livio, *Conversations avec...Marcel Landowski*, Denoël, Paris, 1998.

LANG LANG (1982-)

Le pianiste chinois Lang Lang (Láng Lang) s’est fait connaître internationalement grâce à sa technique hors du commun et à l’expressivité de ses interprétations.

Né le 14 juin 1982 à Shenyang, dans la province du Liaoning, Lang Lang commence à étudier le piano dès l’âge de trois ans et donne son premier récital en public deux ans plus tard. En 1991, le jeune prodige entre au Conservatoire central de Pékin (Beijing) et attire bientôt l’attention de nombreux admirateurs. En 1995, à l’âge de treize ans, il remporte à Sendai, au Japon, la médaille d’or du concours international Tchaïkovski des jeunes musiciens et il se produit au Beijing Concert Hall, où il interprète l’intégralité des 24 *Études* pour piano, opus 10 et 25, de Chopin. L’année suivante, il figure parmi les solistes qui participent au concert inaugural de l’Orchestre symphonique national de Chine (China National Symphony Orchestra), en présence du président Jiang Zemin.

Lang Lang gagne les États-Unis en 1997 et, grâce à une bourse d’étude, intègre le prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie. Pendant cinq ans, il étudie sous la férule du grand pianiste américain Gary Graffman, président de cet institut. Il fait ses débuts sur le sol américain en 1998, avec l’Orchestre symphonique de Baltimore. En août de l’année suivante, lors du festival de Ravinia, à Highland Park, un faubourg de Chicago, Lang Lang remplace au pied levé André Watts, souffrant, et interprète le *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski avec l’Orchestre symphonique de Chicago. Sa prestation lui vaut d’excellentes critiques : il devient célèbre du jour au lendemain. En avril 2001, Lang Lang poursuit sur sa lancée en se produisant à guichet fermé au Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre symphonique de Baltimore. La même année, il fait une tournée triomphale en Chine avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Wolfgang Sawallisch et donne notamment un concert devant 8 000 personnes au Palais du peuple, dans la capitale.

Enregistré lors d'un récital donné au Tanglewood Music Center de Lenox (Massachusetts), le premier CD, éponyme, de Lang Lang sort en 2001. Parmi les disques suivants, citons *Lang Lang Live at the Proms* (2002) et *Lang Lang Live at Carnegie Hall* (2004). En juillet 2002, le festival du Schleswig-Holstein décerne au jeune artiste le tout nouveau prix Leonard-Bernstein. Lang Lang effectue une nouvelle tournée en Chine en août 2003 et, à la fin de la saison 2003-2004, il devient le premier pianiste chinois à se produire avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Le programme de tournées pléthorique du virtuose ainsi que les campagnes de promotion dithyrambiques dont il est l'objet suscitent cependant des réserves de la part de certains critiques, qui craignent en effet que le jeune pianiste, confronté à une telle atmosphère commerciale, devienne plus une « bête de scène » qu'un artiste digne de ce nom.

Parmi les albums de Lang Lang, il convient de mentionner celui qui est consacré au *Deuxième Concerto pour piano* et à la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov (Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Valery Gergiev, 2005) et *Memory* (2006), qui comporte des pièces de Mozart, Chopin, Schumann et Liszt. *Dragon Songs* (2007) contient des pièces composées par Lang Lang lui-même ainsi que des œuvres traditionnelles chinoises. Le pianiste revient à l'interprétation des classiques l'année suivante, avec deux nouveaux albums, *The Magic* *of Lang Lang* (œuvres de Haydn, Mozart, Schumann, Chopin, Liszt, Tchaïkovski, Rachmaninov, Lü Wencheng) et *Chopin : The Piano Concertos*, qui rassemble les deux concertos du compositeur polonais.

En 2008, Lang Lang a fait une apparition remarquée lors de la cérémonie de remise des Grammy Awards, interprétant en compagnie de Herbie Hancock la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Quelques mois plus tard, il interprète plusieurs extraits de la *Cantate du fleuve Jaune* (*Huánghé Dàhéchàng*) du compositeur chinois Xian Xinghai lors de la cérémonie d'ouverture des jeux Olympiques de Pékin. Lang Lang publie la même année ses Mémoires, co-écrits avec David Ritz, sous le titre *Journey of a Thousand Miles : my Story* (Spiegel & Grau, New York), dans lesquels il fait référence au début du célèbre adage de Laozi dans le *Daode jing* : « Un chemin de mille lieues commence toujours par un premier pas » (trad. franç. Judith Coppel et Annick Perrot-Cornu, *Le Piano absolu : l'éducation d'un prodige*, 2008).

E.U.

LANGLAIS JEAN (1907-1991)

L’organiste et compositeur français Jean Langlais s’inscrivait dans la lignée de César Franck ; il occupa les mêmes fonctions que celui-ci à la tribune de Sainte-Clotilde pendant plus de quarante ans.

Il naît à La Fontenelle (Ille-et-Vilaine) le 15 février 1907 dans une famille de tailleurs de pierre et est frappé de cécité dès l’âge de deux ans. Il entre à l’Institut national des jeunes aveugles en 1917, où il étudie l’orgue (avec André Marchal) et le violon. En 1927, il est admis au Conservatoire de Paris, où il devient l’élève de Marcel Dupré pour l’orgue (premier prix en 1930), de Noël Gallon pour le contrepoint et de Paul Dukas pour la composition (premier prix en 1932). Dans la classe de Dukas, il est le condisciple d’Olivier Messiaen. Il travaille simultanément l’improvisation avec Charles Tournemire, jusqu’en 1939. Il débute comme organiste à Saint-Pierre-de-Montrouge à Paris (1934-1945). Puis il succède à Ermend-Bonnal, lui-même successeur de Charles Tournemire, aux grandes orgues Cavaillé-Coll de la basilique Sainte-Clotilde à Paris (1945-1988). C’est sur cet instrument, qui avait été construit pour César Franck, que se déroulera l’essentiel de sa carrière, en dehors des nombreuses tournées qu’il effectue à l’étranger, particulièrement aux États-Unis, où il se rend pour la première fois en 1952. Il y fait connaître l’école française de l’orgue et compose de nombreuses œuvres pour des musiciens ou des chorales américaines. Il enseigne à l’Institut national des jeunes aveugles (1930-1968) et à la Schola cantorum (1961-1976). Il se retire en 1988 après un dernier récital au Royal Festival Hall de Londres et meurt à Paris le 8 mai 1991.

Langlais avait hérité de Marcel Dupré une grande virtuosité qu'il ne considérait pas, néanmoins, comme une fin en soi. Improvisateur de talent, il savait recréer les œuvres en fonction du contexte dans lequel elles devaient s'insérer, notamment le contenu de la liturgie à laquelle il participait. À une époque où le catholicisme a connu de grands bouleversements, il s'est élevé avec courage pour défendre le patrimoine grégorien contre la médiocrité musicale de la nouvelle liturgie. Une de ses pièces d'orgue, *Imploration pour la croyance* (1970), en est le reflet.

Son œuvre, considérable — plus de deux cent quarante numéros d'opus —, est marquée par un certain classicisme formel et s'inscrit dans la mouvance franckiste — par l'intermédiaire de Charles Tournemire —, avec une attirance particulière pour les harmonies polymodales et les références grégoriennes. Il a écrit des cantates, une douzaine de messes (*Messe solennelle*, 1949 ; *Missa « In simplicitate »*, 1952 ; *Missa « Salve Regina »*, 1954 ; *Missa solemnis « Orbis factor »*, 1969), des motets et de la musique de chambre (*Trio pour flûte, violon et alto*), mais c'est surtout sa musique pour orgue qui a assuré sa notoriété de compositeur : *Trois Poèmes évangéliques* (1932), *Neuf Pièces* (1941-1942), trois symphonies (1942, 1977 et 1979), *Suite française* (1948), trois concertos pour orgue et orchestre (1949, 1961 et 1971), *Hommage à Frescobaldi* (1951), son œuvre la plus connue, *American Suite* (1959), *Suite baroque* (1974), *Trois Esquisses romanes* (1976), *Trois Esquisses gothiques* (1977), *Double Fantaisie* pour deux organistes (1976), *Progressions* (1979). Il a également composé un oratorio, *La Passion* (1957), ainsi qu'une *Suite pour violoncelle et orchestre* (1936).

Alain PÂRIS

Bibliographie

A. Machabey, *Portrait de trente musiciens français*, Richard-Masse, Paris, 1949 / S. Bingham, « The Choral-Masses of Jean Langlais », in *Caecilia*, vol. LXXXVII, 1953 / P. Giraud, « Le Thème grégorien dans les œuvres pour orgue de Jean Langlais », in *L'Orgue*, n° 122-123, 1967 /M.-L. Jacquet-langlais, *Jean Langlais (1907-1991) : ombre et lumière*, Combre, Paris, 1995
K. Thomerson, *Jean Langlais : A Bio-Bibliography*, Westport (Conn.), 1988.

LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)

Considéré comme l'un des meilleurs chanteurs-acteurs de son époque, le ténor anglais Philip Langridge fut l'un des représentants marquants d'une génération qui a fait tomber les frontières entre les différents répertoires : aussi à l'aise dans le répertoire traditionnel que dans la musique baroque, il a aussi été le champion de la musique britannique de son temps.

Philip Gordon Langridge voit le jour à Hawkhurst, dans le Kent, le 16 décembre 1939, et accomplit ses études musicales à Londres, à la prestigieuse Royal Academy of Music, où il travaille le violon jusqu'en 1958. Puis il se tourne vers le chant, qu'il étudie avec Bruce Boyce et Celia Bizoni. Sa carrière commence en 1962. Il fait ses débuts au festival de Glyndebourne deux ans plus tard, dans le petit rôle d'un valet de *Capriccio* de Richard Strauss. Sur cette même scène, il incarne ensuite Don Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart), Florestan (*Fidelio* de Beethoven) et Laca (*Jenůfa* de Janáček). En 1970, il chante au festival d'Édimbourg puis fait en 1973 des débuts remarqués au festival de Hollande, dans *Il Borgomastro di Saardam* de Donizetti. En 1976, il chante Don Ottavio au festival d'Aix-en-Provence.

Sa carrière prend une autre dimension dans les aunées 1980, lorsqu'il devient un habitué de Covent Garden avec des débuts, en 1983, dans *Le Rossignol* (rôle du Pêcheur) de Stravinski et *L'Enfant et les sortilèges* (la Théière) de Ravel. Il y revient pour incarner Chouïski (*Boris Godounov* de Moussorgski) la même année, puis

Laca, les rôles-titres d'*Idomeneo* de Mozart et de *Peter Grimes* de Britten en 1989, Aschenbach (*Death in Venice* de Britten) en 1992, Loge (*L'Or du Rhin* de Wagner) et Jupiter (*Semele* de Haendel) en 1996, le rôle-titre de *Palestrina* de Pfitzner en 2001. L'année 1985 est celle de ses débuts à la Scala de Milan, dans Endimione (*Orfeo* de Luigi Rossi), et au Metropolitan Opera de New York, dans Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart). Il revient à la Scala en 1989, pour *Oberon* de Weber, au Met en 1993, dans Loge. Le festival de Salzbourg l'invite en 1987 pour *Moïse et Aaron* de Schönberg, puis pour *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (sous la direction de Nikolaus Harnoncourt), *Idomeneo, De la maison des morts* (Janáček) et un légendaire *Boris Godounov* sous la direction de Claudio Abbado en 1994. À l'Opéra néerlandais d'Amsterdam, il incarne le Pelléas de Debussy dans une mise en scène de Peter Sellars. Au Saito Kinen Festival (Japon), sous la direction de Seiji Ozawa, puis au Châtelet (1996), il chante *Œdipus Rex* de Stravinski. Il paraît sur toutes les grandes scènes britanniques, à Francfort, Zurich, Munich, à l'Opéra de Paris (*Billy Budd* de Britten en 2001). Au fil des années, il reprend tous les rôles de ténor des opéras de Britten et s'impose comme le grand successeur de Peter Pears. Janáček est un autre axe important de sa carrière. Il participe à la création des opéras de Harrison Birtwistle *The Mask of Orpheus* (rôle-titre) à l'English National Opera en 1986, *The Second Mrs Kong* avec le Glyndebourne Touring Opera en 1994 et *The Minotaur* (rôle de Hiereus) à Covent Garden en 2008. Le compositeur écrit à son intention une courte mélodie, *From Vanitas*, qu'il crée en 2009. En 2004, à Covent Garden, il incarne Alonso à la création de l'opéra de Thomas Adès *The Tempest*. Au concert, Langridge chante aussi bien l'oratorio, de Bach à Elgar, que le lied. Son répertoire va de Monteverdi et Rameau à Tippett, Bennett, Goehr ou Holliger. Pour ses dernières apparitions sur scène en

2009-2010, tout en luttant contre un cancer, il incarne le triple rôle Prince/Valet/Marquis dans *Lulu* de Berg à Covent Garden et celui de la Sorcière dans *Hänsel et Gretel* de Humperdinck au Met. Il meurt à Londres, le 5 mars 2010.

Philip Langridge était autant un chanteur qu'un musicien et un acteur. Doté d'un talent de communication hors pair, il savait faire partager sa passion pour toutes les musiques, au concert comme dans le cadre de masterclasses qu'il a données en Angleterre, à Salzbourg, Paris, Aix-en-Provence ou aux États-Unis. Une solide formation et une grande intelligence musicale lui ont permis d'aborder un répertoire d'une ampleur et d'une diversité rarissimes pour un chanteur. Tous les plus grands chefs le recherchaient pour de telles qualités : Haitink, Ozawa, Abbado, Levine, Pappano, Masur... Deux de ses enfants d'un premier mariage suivent des carrières artistiques : la violoncelliste Jennifer Langridge et le metteur en scène Stephen Langridge, qui a été le réalisateur des dernières créations lyriques de Birtwistle. En secondes noces, il avait épousé la mezzo-soprano irlandaise Ann Murray.

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

A. BERG, *Wozzeck*, rôle d'Andres, avec Hildegard Behrens, Franz Grundheber, Heinz Zednik, Petits Chanteurs de Vienne, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Claudio Abbado (Deutsche Grammophon)
B. BRITTEN, *Billy Budd*, rôle du Capitaine Vere, avec Simon Keenlyside, John Tomlinson, chœur et Orchestre symphonique de Londres, direction Richard Hickox (enregistré en 1999, Chandos) ; *Peter Grimes*, rôle-titre, avec Jennifer Watson, Alan Opie, chœur et Orchestre symphonique de Londres, direction Richard Hickox (enregistré en 1995, Chandos)
G. F. HAENDEL, *Le Messie*, avec Della Jones, Christopher Robson, Joan Rodgers, Bryn Terfel, Collegium Musicum 90, direction

Richard Hickox (Chandos)
L. Janáček, *Journal d'un disparu*, avec Jean Rigby, Anita Morrison, Susan Legg, Graham Johnson (enregistré en 1995, Forlane)
M. Moussorgski, *Boris Godounov*, rôle de Chouïski, avec Anatoli Kotcherga, Sergueï Larine, Marjana Lipovšek, Samuel Ramey, chœur de la Philharmonie slovaque, chœur de la Radio de Berlin, Tölzer Knabenchor, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Claudio Abbado (enregistré en 1993, Sony)
I. Stravinski, *The Rake's Progress*, avec Lucia Popp, Sarah Walker, Samuel Ramey, London Sinfonietta Chorns and Orchestra, direction Riccardo Chailly (enregistré en 1983, Decca).

VIDÉOGRAPHIE

B. Britten, *Billy Budd*, avec Thomas Allen, Richard van Allan, Neil Howlett, English National Opera Chorus and Orchestra, direction David Atherton (enregistré en 1988, Arthaus) ; *Peter Grimes*, avec Janice Cairns, Alan Opie, Ann Howard, Andrew Green, English National Opera Chorus and Orchestra, direction David Atherton (enregistré en 1994, Arthaus)
W. A. Mozart, *La Clémence de Titus*, avec Ashley Putnam, Diana Montague, Martine Mahé, Elzbieta Szmytka, Peter Rose, The Glyndebourne Chorus, Orchestre philharmonique de Londres, direction Andrew Davis, réalisation Nicholas Hytner (euregistré en 1991, Arthaus)
I. Stravinski, *Œdipus Rex*, avec Jessye Norman et Bryn Terfel, chœur et orchestre du Saito Kinen Festival, direction Seiji Ozawa (Philips-Universal).

LANIER NICHOLAS (1588-1666)

On attribue au compositeur, chanteur, luthiste, peintre et graveur anglais d’origine probablement française NichoIas Lanier l’introduction en Angleterre de la monodie italienne et du style *recitativo* créé par Jacopo Peri et Giulio Caccini, puis perfectionné par Claudio Monteverdi.

Baptisé le 10 septembre 1588, à Greenwich, Nicholas (ou Nicolas) Lanier (ou Lanière, ou Lanières) collabore en 1617 au « masque » (divertissement dramatique) de Ben Jonson intitnlé *Lovers Made Men* : iI peint les décors, compose Ia musique dans le nouveau style récitatif monodique et chante durant le spectacle. Nommé en 1626 Maître de la musique du roi (*Master of the King’s Musick*) de Charles Ier (dont il était le luthiste depuis 1616), il remplit cette fonction pour Charles II après la Restauration de 1660.

En introduisant le *stile recitativo*, Lanier va exercer une forte influence italianisante sur la musique anglaise. Son exploitation habile de la déclamation, caractéristique du récitatif à l’italienne, contribue à I’émergence du baroque anglais, style qui atteindra sa maturité avec John Blow et Henry Purcell. Nicholas Lanier est inhumé le 24 février 1666, à Londres.

E.U.

LANNER JOSEF (1801-1843)

Lorsqu'on parle de valses viennoises, on pense à la dynastie des Strauss, mais rarement au garçon mince et blond que fut Josef Lanner, né et mort à Vienne. C'est lui qui donna aux pas classiques (*Deutschen* et *Ländler*) le rythme et l'accélération de cadence d'où est issue la valse. Il donna un titre à chacune de ses œuvres, car lui seul comprit qu'une création musicale devait porter un nom qui permettrait au public de l'associer à quelque chose. Quand Josef naît dans cette banlieue viennoise de Saint-Ulrich, le père, gantier de son état, espère bien voir son fils prendre sa succession dans la boutique. Après quelques années, la famille connaît une aisance bourgeoise, et le père emmène souvent son fils avec lui à l'auberge voisine, pour écouter l'orchestre de Michael Pamer. Ce dernier est un Viennois original, un chef plein de tempérament et quelque peu ivrogne, mais c'est un brillant violoniste qui impressionne le public. Le jeune Josef trouve la musique à son goût et se montre musicalement doué. En 1811, c'est la grande banqueroute de l'État et l'indigence pour une grande part de la population. Le père de Josef Lanner se demande à présent ce qu'il doit faire de son fils. Pour la profession de gantier, Josef n'a aucun talent ; il souhaite devenir musicien mais cela est impensable. En 1815, le père confie le jeune homme à l'école technique pour apprendre pendant peu de temps le métier de ciseleur. Josef, qui joue déjà du violon d'une façon charmante, entre dans l'orchestre de Michael Pamer. Mais, dégoûté par l'ivrognerie de ce dernier, il fonde avec deux musiciens bohémiens, les frères Drahanek, un trio de musique de danse et de divertissement qui joue pour la première fois en public au printemps de 1819. Par la remarquable exactitude de leur jeu d'ensemble et grâce aux premières compositions de Lanner, le trio rencontre le succès. Bientôt le jeune Johann Strauss va venir les rejoindre. Leur notoriété est rapide ; de quatuor, l'ensemble devient un petit orchestre de douze exécutants : Strauss est premier violon, Lanner chef d'orchestre. En 1825 Lanner n'arrive plus à satisfaire toutes les demandes des salles de bal viennoises. Il divise son orchestre, gardant la direction d'une moitié, confiant l'autre à Strauss. Un incident éclate entre eux et ils se séparent. Lanner, âme naïve, en compose sa *Valse de la séparation*. Quatre ans pIus tard, en 1829, il est nommé directeur de la musique de la Cour. Il a écrit deux cent sept œuvres répertoriées, plus une vingtaine d'autres n'ayant aucun numéro d'opus, et deux œuvres de scène, *La Naissance de Polichinelle* et *Le Prix d'une heure de vie*, qualifiées de charmantes en leur temps, mais qui disparurent bien vite du répertoire.

En 1839, Lanner est au faîte de sa célébrité. Dans les dernières années de sa vie, il compose ses pièces les pIus célèbres : *Les Romantiques*, valse op. 141, Ies *Danses des bals de la Cour*, op. 161, *Les Schönbrunnois*, op. 200. Au début du mois d'avril 1843, il attrape le typhus et en meurt. Vienne lui rend de grandioses honneurs funèbres. À la valse, qui ne voulait être qu'une danse, il a donné une mélodie profonde. Ses compositions gardent I'esprit de son temps, don de sa ville natale, et peuvent passer pour un document culturel de l'époque Biedermeier. Elles révèlent un génie qui a l'art de l'instrumentation et dévoile beaucoup de sentiment et de grandeur.

Adolf SIBERT

LANTINS ARNOLD et HUGO DE (déb. xve s.)

Musiciens liégeois appartenant à l'école franco-flamande du xve siècle. Les Lantins sont peut-être frères, Hugo étant alors l'aîné. Il vécut au moins une quinzaine d'années (1415-1430 env.) à Venise où il composa un motet, *Christus vincit* (1423), lors de l'intronisation du doge Foscari, et une chanson *Tra quante regioni*, pour le mariage de Cleofe Malatesta de Pesaro et de Théodore Paléologue (1420), fils de l'empereur de Byzance ; on connaît en outre de lui une trentaine d'œuvres (motets, chansons françaises et italiennes), dispersées dans des manuscrits italiens. Son style le rattache à Ciconia (début xve s.).

Arnold a vraisemblablement, lui aussi, séjourné à Venise, où une de ses chansons fut publiée (1428). Il fut chantre à la chapelle pontificale d'Eugène IV (1431), au même moment que Dufay. On possède de lui des motets, des fragments de musique d'église, la messe *Verbum incarnatum*, qui inaugure le genre de la messe unitaire.

Dans la chanson profane, les deux Lantins témoignent d'une préférence pour le rondeau, forme évoluée du virelai, qu'ils traitent à deux voix (cantus, ténor) sur un instrument accompagnateur (contraténor). C'est à la chanson profane que la messe a emprunté l'usage d'une voix solo avec ténor et contraténor confiés aux instruments. Ainsi, dans un *Gloria* de Hugo, les voix chantent le triplum et le ténor, tandis qu'un instrument joue le contraténor.

Pierre-Paul LACAS

LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)

Figure majeure de l’école espagnole de piano, la Catalane Alicia de Larrocha s’est imposée dans le monde entier par un jeu raffiné et nuancé qui a offert un nouveau visage à la musique de son pays, auparavant trop souvent noyée dans l’excès et la recherche de l’effet.

Alicia de Larrocha i de la Calle voit le jour à Barcelone Ie 23 mai 1923. Sa mère, qui avait été élève de Granados, la confie au grand pédagogue Frank Marshall, l’un des derniers disciples de l’auteur des *Goyescas*. Elle n’a que neuf ans lorsqu’elle grave son premier disque (une valse et un nocturne de Chopin), à l’initiative de Ia grande mezzo-soprano Conchita Supervia. En 1935, Alicia joue le *Concerto du Couronnement* de Mozart avec l’Orchestre symphonique de Madrid sous la direction du légendaire Enrique Fernández Arbós. La guerre civile retarde ses véritables débuts de carrière, qui se développe en Espagne à partir de 1940, puis à l’échelon international dès 1947, grâce au soutien d’Arthur Rubinstein. Elle devient l’assistante de Frank Marshall à l’Academia qui porte son nom à Barcelone. En 1950, elle épouse le pianiste Joan Torra et donne avec lui de nombreux concerts. Elle se produit aussi avec Ie vioIoncelliste Gaspar Cassadó (1956-1959) ; tous deux créent en 1957 la *Partita pour violoncelle et piano* d’Alexandre Tansman. À la mort de Marshall en 1959, elle prend la direction de l’Academia Marshall. Tout au long de sa carrière, elle ne cesse de se produire avec les plus grands musiciens : Poulenc, avec qui elle joue son *Concerto pour deux pianos*, les cantatrices

Victoria de Los Angeles et Montserrat Caballé, le Quatuor de Tōkyō et le Quatuor Guarneri, des chefs d'orchestre comme Colin Davis ou Riccardo Chailly. Très proche du compositeur catalan Federico Mompou, elle crée et reçoit en dédicace plusieurs de ses pièces pour piano, notamment le quatrième cahier de *Música callada* (1972) et *Cançons i danses n*^{o} *14* (1978). Elle crée aussi des œuvres de Xavier Montsalvatge (*Divagació*, 1951 ; *Concierto breve*, dont elle est dédicataire, 1953) et Joaquín Nin-Culmell (*Seguedilla murciana*, dont elle est également dédicataire). Elle cesse de jouer en public en 2003 et meurt à Barcelone le 25 septembre 2009. Au cours de sa longue carrière, elle a donné plus de quatre mille concerts.

Sa petite taille (1,52 m) et celle de ses mains ont limité son répertoire, mais Alicia de Larrocha a su compenser ce handicap avec une assise élevée qui lui donnait un angle d'attaque plus ferme sur le clavier, lui permettant de maîtriser parfaitement les difficultés de la musique de Granados ou d'Albéniz, mais aussi de Chopin, de Liszt ou de Rachmaninov. Dans les premières années de sa carrière, son jeu s'imposait par la solidité des basses, des attaques directes, une rythmique ferme et un sens de la couleur, caractéristiques qui se sont assouplies au fil du temps pour tendre vers une expression plus flexible, un sens profond de la ligne mélodique et une palette subtile. L'élégance était sa qualité majeure, du panache mais sans la moindre recherche démonstrative, une discrétion qu'elle disait liée à sa timidité naturelle. Si on l'a identifiée à la musique de ses compatriotes Albéniz, Granados, Falla et même Joaquín Turina ou Antonio Soler, elle refusait d'être considérée comme une spécialiste de ce répertoire : « C'est juste ce que les gens aiment m'entendre jouer. » Grande mozartienne, elle était aussi à l'aise dans le répertoire romantique allemand que dans la musique française. Elle a joué à plusieurs reprises le cycle complet des cinq concertos de

Beethoven et a même enregistré le premier et le troisième concerto de Rachmaninov, véritable gageure avec des mains si petites. Elle n'est jamais parvenue à dépasser l'intervalle d'une dixième, qui se réduisait à la neuvième dans les dernières années de sa carrière (une oreille attentive peut s'en rendre compte à l'écoute de ses ultimes enregistrements de Granados).

Dans sa discographie, on retiendra : *Iberia* d'Albéniz (enregistré en 1960 et 1972), *Nuits dans les jardins d'Espagne* de De Falla (Orchestre de la Suisse romande, dir. Sergiu Comissiona, enregistrées en 1970), *Danses espagnoles* (enregistrées en 1976 et 1994) et *Goyescas* (enregistrées en 1976 et 1989) de Granados, la *Sonate en si mineur* de Liszt (enregistrée en 1975), les *Concertos pour piano n^{os} 9* et *21* de Mozart (English Chamber Orchestra, dir. Colin Davis), la *Fantaisie*, opus 17 (enregistrée en 1993), *Humoresque* (enregistrée en 1994), le *Concerto pour piano*, opus 54 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. Charles Dutoit, enregistré en 1980) de Schumann.

Alain PÂRIS

LASKINE LILY (1893-1988)

Introduction

On la surnommait la « grande dame de la harpe », car Lily Laskine a véritablement dominé la vie de cet instrument pendant plus de trois quarts de siècle. La harpe lui doit d’avoir retrouvé ses lettres de noblesse, d’être sortie du rôle d’instrument de salon dans lequel elle était restée confinée au XIX^{e} siècle pour redevenir un instrument soliste à part entière.

• Naissance d’nne soliste

Née à Paris le 31 août 1893, Lily Laskine commence par étudier le piano. Mais elle éprouve peu d’attirance pour cet instrument et se tourne vers la harpe : elle entre au Conservatoire de Paris, où elle est l’élève d’Alphonse Hasselmans (1845-1912) et de Georges Marty (1860-1908). À l’âge de douze ans, elle donne son premier concert et obtient un premier prix de harpe au Conservatoire (1905). Elle commence à voyager à partir de 1907 et joue notamment à Londres. En 1909, elle entre à l’Orchestre de l’Opéra de Paris, où elle est la première femme admise ; elle y restera jusqu’en 1926. Elle est également harpe solo de l’orchestre que fonde Serge Koussevitzky à Paris en 1921 ; elle occupe la même fonction aux Concerts Lamoureux (1921-1940, puis 1943-1945), aux Concerts Straram (1926-1933), à l’Orchestre national (dès sa fondation, en 1934), à l’Orchestre philharmonique de Paris et à la Comédie-Française.

Contrairement à ses prédécesseurs, Lily Laskine ne se cantonne pas dans son rôle d'instrumentiste d'orchestre et entreprend une carrière de soliste, en récital, en concerto et en musique de chambre. Elle suscite ainsi un nouvel intérêt pour la harpe et fait revivre une partie du répertoire alors oublié, en particulier le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart, qu'elle joue au festival de Salzbourg et qu'elle enregistrera à plusieurs reprises, notamment avec Marcel Moyse, René Le Roy, Michel Debost, Roger Bourdin et Jean-Pierre Rampal. Elle est invitée dans la plupart des capitales et des festivals européens et joue sous des baguettes aussi prestigieuses que celles d'Arturo Toscanini, Koussevitzky, Piero Coppola, Charles Münch, Thomas Beecham...

• Renaissance et créations

Lily Laskine tire également de l'oubli des pages anciennes du répertoire, comme les pièces de Nicholas Charles Bochsa, François-Joseph Gossec, Carl Reinecke ou Jean-Baptiste Krumpholz. Elle défend les trésors de la musique française pour harpe écrits à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle (Fauré, Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Gabriel Piemé, Jacques Ibert...) et suscite la composition de nombreuses œuvres écrites à son intention : *Impromptu pour harpe* (1919) d'Albert Roussel, *Quatuor pour flûte, violon, clarinette et harpe* (1925) et *Suite en concert* pour harpe et orchestre (1928) de Georges Migot, *Concerto pour harpe* (1952) d'André Jolivet, *Concerto pour harpe* (1968) de Claude Pascal, pages de Pierre Sancan ou Henri Martelli.

De 1948 à 1958, elle est professeur de harpe au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Elle enseigne également à l'Académie internationale d'été de Nice et donne des *masterclasses* dans le monde entier. Elle siège dans les jurys des principaux concours internationaux. Aux États-Unis, un prix qui porte son nom est décerné chaque année à de jeunes harpistes. Elle a ainsi formé toute une génération de harpistes, notamment Marielle Nordmann et Annie Challan, qui trouvaient en elle la détentrice d'une tradition vivante que les années n'avaient nullement altérée : à plus de quatre-vingts ans, elle jouait encore en récital à deux harpes avec Marielle Nordmann. Lily Laskine meurt à Paris le 4 janvier 1988.

La générosité de Lily Laskine était aussi célèbre que sa rigueur professionnelle. Sa vie durant, elle a continué à exercer les diverses facettes de son art, jouant aussi bien les secondes harpes d'orchestre qu'en soliste ou en musique de chambre avec des partenaires comme Yehudi Menuhin, Marcel Moyse, le Quatuor Calvet... Certains ont vu dans cette omniprésence une sorte de monopole sur le marché encore étroit d'un instrument relativement peu demandé. Mais la disponibilité de Lily Laskine offrait une contrepartie appréciable à cette attitude : toujours présente pour aider ses cadets, elle savait également dispenser ses conseils de façon désintéressée et, contrairement à la plupart des solistes consacrés, ne refusait jamais de jouer avec de jeunes artistes. Son esprit pétillant laissait rarement indifférent et, si elle faisait preuve d'une grande prudence devant les micros et les caméras, elle laisse le souvenir d'une étonnante vitalité. Elle était mariée au violoniste Roland Charmy qui a été, pendant de nombreuses années, professeur au Conservatoire de Paris.

Alain PÂRIS

Bibliographie

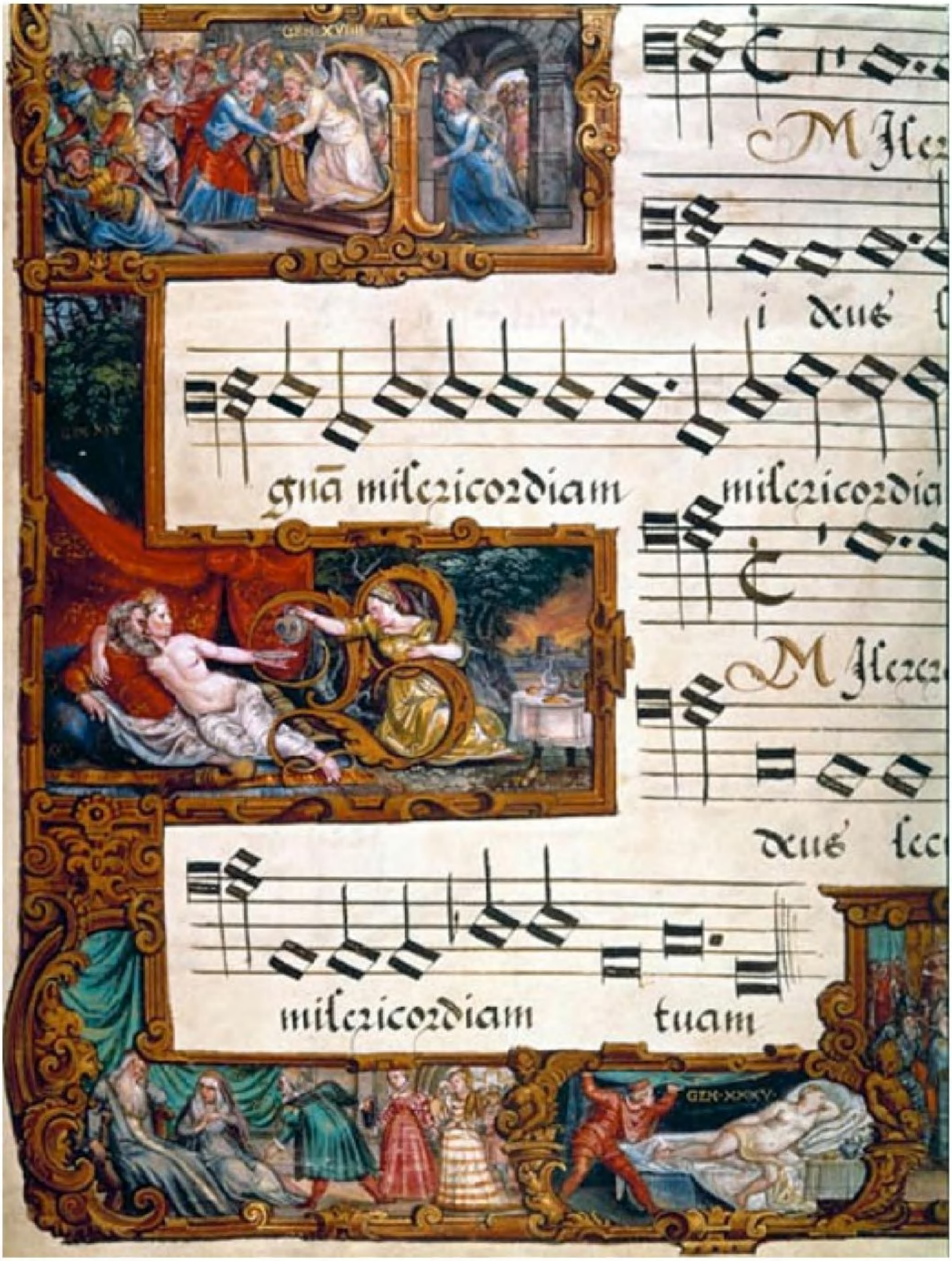
W. M. Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists : a Bio-critical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1995
M. Nordmann, « Lily Laskine », in *American Harp Journal*, vol. X,

nº 2, pp. 3-7, 1985 ; « Lily Laskine », in *Bulletin de l'Association internationale des harpistes et amis de la harpe,* pp. 3-11, 1988 ; *Lily Laskine,* Éd. Cahiers du temps, Cabourg, 1997
R. RENSCH, *The Harp : its History, Technique and Repertoire,* Duckworth, Londres, 1969 ; *Harps and Harpists,* Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1989, éd. révisée 2007.

LASSUS ROLAND DE (1532 env.-1594)

Introduction

Le plus illustre polyphoniste du xvie siècle et l’un des plus grands musiciens de tous les temps, plus original, plus expressif et plus fécond que son contemporain Palestrina, Lassus connut, à la tête de la chapelle ducale de Bavière, une situation privilégiée et une réputation européenne. Surnommé par ses compatriotes « l’Orphée belge », par les Français « le plus que divin Orlande », par les Italiens « Mirabile Orlando », il fut traité par ses maîtres bavarois plus en ami qu’en serviteur. Il aborda tous les genres pratiqués à son époque, laissant plus de deux mille œuvres, toutes marquées de l’empreinte de son génie. Profondément cultivé, il maniait aussi bien la langue française que l’italienne ou l’allemande ou le latin. Il fut un humaniste autant qu’un musicien.


GEN·XVIII
i deus
gnā miſericordiam
miſericordia
deus sec
miſericordiam
tuam
GEN·XXXV

Psaume Miserere mei, R. de Lassus. *Manuscrit de la partition du psaume Miserere mei (.) de Roland de Lassus (1532-1594), 1560. Détail. Les enluminures représentent des scènes de l'histoire de Loth.*

1. Une jeunesse agitée

Copyrighted material

Né à Mons dans le Hainaut (Belgique), Roland de Lassus, enfant de chœur à Saint-Nicolas-de-Havré, dans sa ville natale, fut tôt remarqué pour ses dons et sa belle voix. Plusieurs fois enlevé par des amateurs éclairés et audacieux, plusieurs fois rendu à son église, l'enfant fut enfin pris en charge par Ferdinand de Gonzague, général de Charles Quint, qui recrutait les jeunes talents pour son empereur. Ce fut le début d'une jeunesse aventureuse. Marino Cavalli, ambassadeur de Venise, écrivait en 1551 à propos des chantres de Charles Quint : « Ils sont peut-être quarante et forment la plus complète et la plus excellente chapelle de la chrétienté... » Au sein de cette maîtrise, Lassus fut en contact avec d'éminents musiciens, tels Thomas Crecquillon et Nicolas Gombert, auprès de qui il put étudier et approfondir la technique de la polyphonie franco-flamande. Mais comme Charles Quint ne se déplaçait point sans ses chantres, qui devaient chaque jour célébrer le divin office, Lassus suivit son protecteur en France, et connut ainsi à Fontainebleau les musiciens de la chapelle de France, Claudin de Sermisy et Pierre Certon. Lorsque Gonzague fut nommé gouverneur de Milan (1546), il emmena son « page-musicien ». Le maître de chapelle du « Duomo » était alors un Flamand, Matthias Hermann Verrecorensis. C'est à Milan que Lassus paracheva sa formation musicale.

On pense qu'il quitta le service de Gonzague lorsqu'il perdit sa voix enfantine. C'est un adolescent qui suivit alors à Naples Constantino Castrioto, chevalier de Saint-Jean-de-Jérusalem, grand amateur de musique. Il résida chez le marquis della Terza, humaniste distingué et poète à ses heures ; auprès de lui, il s'imprégna de culture italienne. Au bout de trois ans, il se rendit à Rome ; grâce à son talent autant qu'à ses protecteurs, Lassus est appelé à diriger la chapelle de Saint-Jean-de-Latran. Mais, l'année suivante (1554), un intrigant gentilhomme napolitain l'entraîne à sa suite en Angleterre. Cet inquiétant personnage voulait approcher la reine Marie Tudor, fort entichée de musique. Mais les arrière-pensées politiques de l'aventurier furent vite découvertes : il fut emprisonné et expulsé... et Lassus avec lui.

Après un bref séjour en France, Lassus passa deux aus à Anvers, s'y faisant une enviable réputation et nouant des relations avec l'éditeur Tylman Susato, qui publia ses premières œuvres, un livre de *Mélanges* contenant des madrigaux et villanelles, des chansons françaises et des motets (1555).

2. La consécration bavaroise

C'est d'Anvers, en 1556, que Lassus fut appelé à Munich, engagé comme chantre du duc Albert V de Bavière. Il prend la direction de la chapelle ducale en 1560 et la garde jusqu'à sa mort. Dès lors, son activité se partage entre les devoirs de sa charge (direction des concerts et de la chapelle) et la composition. Quelques voyages en Italie pour recruter des chanteurs (1562, 1567, 1574, 1578 et 1585), ainsi qu'un voyage à Paris (1571) viennent seuls interrompre ce long séjour bavarois.

Lassus bénéficie de l'amitié agissante des plus hauts personnages. En 1570 Lassus est anobli par l'empereur Maximilien II ; en 1571, le pape Grégoire XIII le fait chevalier de Saint-Pierre à l'éperon d'or. Cette même année, au cours du voyage qu'il fait à Paris, il dédie un recueil de chansons françaises à Charles IX. Sollicité par lui trois ans plus tard pour prendre la direction de la chapelle royale de France, il accepte, mais la mort du roi fait avorter le projet. Il reste donc à Munich, où les cinq volumes de son *Patrocinium musices* sont édités luxueusement aux frais du duc de Bavière (1573-1576). Il est au sommet de sa carrière. À partir de 1580, il se retire peu à peu de la vie de la cour et se consacre principalement à la composition d'œuvres religieuses. Ses dernières années furent assombries par un état dépressif (*melancholia hypochondriaca*), conséquence, dit-on, d'une trop grande activité cérébrale. À sa mort, il laisse trois fils, Ferdinand, Rodolphe et Ernest, tous musiciens.

De son vivant, ses œuvres furent plusieurs fois publiées dans toutes les villes d'Europe, si bien que le dépistage des éditions originales est malaisé. Ses fils eurent ensuite à cœur de publier les inédits et de les joindre aux principales œuvres antérieurement parues : ainsi fut édité à Munich en 1604 le *Magnum Opus musicum*, réunissant cinq cent seize motets.

On doit à Lassus environ cinq cent vingt motets auxquels il convient d'ajouter les cycles de *Sacrae Lectiones ex propheta Job*, les *Lamentationes Hieremiae prophetae*, les *Psalmi poenitentiales* et les *Prophetiae sibyllarum*. Il écrivit en outre cinquante-deux messes, cent un *Magnificat*, huit *Nunc dimittis*, trente-deux hymnes, treize litanies, quatre passions et de nombreux répons pour la semaine sainte, des faux-bourdons et des « bicinia ».

Son œuvre profane comporte cent quatre-vingt-cinq madrigaux et vingt-neuf villanelles auxquels il faut ajouter le cycle posthume des *Lagrime di San Pietro* (vingt madrigaux spirituels à sept voix), cent quarante et une chansons françaises et quatre-vingt-dix lieder allemands, dont cinquante lieder spirituels.

3. L'bomme et le style

Lassus a laissé une abondante correspondance qui permet, avec les témoignages de ses contemporains, de se faire une idée de ce qu’était l’homme. D’une tristesse maladive, il réagissait par une gaieté forcenée, des plaisanteries grossières, une truculence rabelaisienne. Ce musicien de génie était miné depuis son enfance par un état d’angoisse secrète et, paradoxalement, il affichait fréquemment une extravagance facétieuse. Ses lettres sont souvent écrites dans un jargon où se mêlent divers idiomes ; il joue avec les assonances, les rimes les plus folles, les associations d’idées saugrenues : un vrai délire verbal. « Je suis quasi pour devenir un monsieur fou », dit-il lui-même un jour. « Un spécialiste de la médecine mentale, écrit André Pirro, trouverait dans les lettres de Lassus assez de preuves pour en placer l’auteur dans une catégorie d’aliénés déterminée. » La frontière entre le génie et la folie n’est point toujours bien nette. Prodigieux par sa fécondité, il le fut plus encore par son aptitude à assimiler toutes les cultures et son inlassable curiosité de toutes les nouveautés dont il savait tirer profit (le chromatisme de certains madrigalistes italiens – Vicentino ou Marenzio, par exemple – ou les théories de la « musique mesurée à l’antique » de l’académie d’Antoine de Baïf). « Il est, écrit N. Bridgman, le musicien qui représente avec le plus de vérité l’homme de la Renaissance... »

Lassus a puissamment contribué à assouplir la rigidité du traditionnel contrepoint franco-flamand. Le style en « imitation continue » va, sous sa plume, s’alléger, s’aérer et tenir compte, sous l’influence des madrigalistes italiens, du contenu expressif des textes, sacrés ou profanes. Un humaniste flamand, qui fréquentait la cour bavaroise, Samuel Quickelberg, parle à son propos de *musica reservata*. Le terme est obscur ; il fut employé pour la première fois, semble-t-il, en 1552 par Adrianus Petit Coclicus, disciple de Josquin des Prés. D’aucuns pensent qu’il s’applique à une musique exprimant avec force les symboles du texte qu’elle illustre ; d’autres l’emploient à propos du chromatisme venu d’Italie ; il en est qui lui attribuent une signification sociologique : la « *musica reservata* » serait destinée à des connaisseurs, par opposition à la musique ordinaire, celle que même des oreilles incultes (*vulgari orecchie*) peuvent comprendre. Il y a probablement un peu de tout cela dans cette expression ésotérique.

La musique de Roland de Lassus témoigne d'une haute culture ; comparée à celle de ses prédécesseurs, elle fait apparaître une facture plus forte, une déclamation plus énergique, un maniement plus souple du contrepoint, une alternance de passages en imitation avec d'autres, sinon homophones, du moins en écriture verticale, alternance commandée par la signification des textes. Enfin, il use de dissonances dues à des retards savamment ménagés pour exprimer des émotions. Face à l'idéal de pureté formelle d'un Palestrina, le style de Lassus paraît plus complexe, plus varié, au service d'une pensée plus profonde.

• Les motets

Les motets tiennent une place prépondérante dans l'œuvre de Lassus. Une faible partie d'entre eux seulement se rattache à la liturgie (antiennes à la Vierge, offertoires...). Le « divin Orlande » (le mot est de Ronsard) a élargi le choix des textes, puisant dans les Saintes Écritures tout ce qui pouvait stimuler son imagination. Il est davantage attiré vers les sujets dramatiques, ceux qui correspondent à son inquiétude secrète, à sa hantise du destin et de la mort. La technique utilisée est celle de l'imitation libre – parce que Lassus rompt l'équilibre quand il le juge nécessaire –, il évite les développements trop prévisibles. Sa ligne mélodique au lieu d'être ample et calme comme dans l'ancien motet se fait plus courte, plus incisive rythmiquement ; elle est coupée de sauts ou de silences par le peintre Hans Muelich avant d'être édités en 1584. D'une grandeur austère et d'une écriture souvent massive (à cinq voix avec des épisodes de deux à six voix) dont le chromatisme est cette fois exclu, ces psaumes présentent encore un caractère de supplication désolée. Lassus y fait entendre « une voix lamentable et plaintive », selon les propres termes de Samuel Quickelberg.

Enfin les *Lamentationes Hieremiae prophetae* à cinq voix, publiées à Munich en 1585, chef-d'œuvre de la maturité, offrent, portées à leur plus grand raffinement, la virtuosité de l'écriture contrapuntique et les subtilités du symbolisme madrigalesque.

• Les messes

Le lyrisme de Lassus semble mal à l'aise dans le cadre contraignant de l'ordinaire de la messe. Aussi n'apporte-t-il rien de bien neuf dans ce domaine. Sans doute y fait-il preuve de son extraordinaire maîtrise, mais sans atteindre à la sérénité de Palestrina. Dans leur immense majorité, les messes de Lassus appartiennent au genre de la « messe-parodie », c'est-à-dire qu'elles sont construites sur un *cantus firmus* issu d'une œuvre préexistante (chanson, madrigal ou motet). Les emprunts au chant grégorien sont très rares (*Asperges me*, messe de Noël et de Pâques). La brièveté des offices plaisait, dit-on, aux grands seigneurs. Est-ce la raison pour laquelle Lassus montra tant de prédilection pour les thèmes alertes de chansons françaises, thèmes qu'il traite avec concision et souvent en respectant même la structure contrapuntique de ses modèles ? Quelques titres par exemple : il emprunte à Pierre Certon la matière des messes *Frère Tibault* et *On me l'a dict* ; à Claudin de Sermisy, celle de *Là là Maître Pierre* ; à Clemens Non Papa, celle d'*Entre vous filles de quinze ans* ; à Cadéac, celle de *Je suis déshéritée* ; à Pierre Sandrin, celle de *Douce Mémoire*... Parmi les messes établies

Parmi les lieder polyphoniques (à trois, quatre, cinq, six et huit voix), on peut distinguer ceux qui ont un caractère populaire de ceux qui ont des intentions spirituelles. Avant Lassus, le lied polyphonique s'appuyait sur des « ténors » empruntés au répertoire populaire ; c'est ainsi qu'il fut pratiqué par Heinrich Finck et Ludwig Senfl. En introduisant dans ce genre des éléments stylistiques venus du madrigal et de la chanson française, Lassus en a quelque peu changé l'esprit et la forme, mais il a obtenu d'indéniables réussites dans les sujets de caractère narratif, rustique, satirique ou bachique, retrouvant le pittoresque des vieux « Meistersinger ».

Les lieder, tirés du psautier de Caspar Ulenberg (1582), se rattachent par leur contenu spirituel au mouvement de la Contre-Réforme, qui, sous le pontificat de Grégoire XIII, tendait à la rénovation de la foi catholique. Ils sont dans l'ensemble respectueux de la tradition germanique d'arranger à plusieurs voix des mélodies préexistantes, et par là se rapprochent des « chorals » protestants.

On ne peut oublier que Lassus était chef de la prestigieuse chapelle ducale de Bavière. Il y disposait de plus de cinquante chanteurs et d'un ensemble instrumental comportant violes, flûtes, hautbois, cornets, trombones, luths, épinettes, régales. Un musicien napolitain, Massimo Troiano, témoin des festivités organisées pour les noces du duc héritier Guillaume avec Renée de Lorraine en 1568, rapporte que Lassus savait introduire de la diversité dans ses chœurs en dégageant çà et là quelques solistes de la masse des chanteurs ; de même, en ce qui concerne les instruments, il avait la notion des effets qu'il pouvait obtenir en mélangeant ou opposant les timbres, séparant volontiers le groupe des vents de celui des cordes. Idées toutes modernes qui font regretter de ne point disposer d'une partition instrumentée par Roland de Lassus.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

R. DE LASSUS, *Œuvres complètes* (*Sämtliche Werke*), F. X. Haberl et A. Sandberger éd., 21 vol., Leipzig, 1894-1927, nouv. éd. Bärenreiter, Kassel, depuis 1956

Con bien fou tu serais Orlando. Correspondance de Roland de Lassus avec le Prince de Bavière, F. Langlois éd., 2 vol., éd. Bernard Coutaz, Arles, 1988.

Études

J. A. BERNSTEIN, *Orlande de Lassus*, Garland, New York, 1987-1988

W. BOETTISCHER, *O. di Lassus und seine Zeit*, Bärenreiter, 1963 ; *Aus Orlando di Lasso's Wirkungskreis, neue archivalische Studien, ibid.*, 1963

C. VAN DEN BORREN, *Orlande de Lassus*, Alcan, Paris, 1920, rééd. fac-sim., éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1975

H. M. BROWN, *L'Ornementation dans la musique du XVI^e siècle*, Presses universitaires de Lyon, 1991 ; *Music in the Renaissance*, Prentice-Hall, New York, 1976

H. LEUCHTMANN, *Orlando di Lasso*, 2 vol., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1981 ; *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum von O. di Lasso*, Koerner Valentin, Baden-Baden, 1972

E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 vol., Univ. of Chicago Press, 1989 ; *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946

T. MANTOVANI, *Orlando di Lasso*, Milan, 1895

A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e à la fin du XVI^e siècle*, Laurens, Paris, 1940

G. REESE, *Music in the Renaissance*, Norton, New York, 1954

Roland de Lassus, La Chapelle royale, Paris, 1988

A. SANDBERGER, *Beiträge zur Geschichte der bayerische Hofkapelle unter O. di Lasso*, Leipzig, 1895.

LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)

Giacomo Lauri-Volpi naît à Rome le 11 décembre 1892. Dans la descendance de Caruso, ce ténor scintillant, dont l'émission haute, héritée de l'école d'Antonio Cotogni, fut préservée un demi-siècle durant, imposait sa marque de patricien et de poète enjôleur aux rôles qu'il s'appropriait. L'un des derniers représentants du chant romantique, il mariait une stupéfiante aisance d'émission, un aigu scintillant – le contre-*fa* à pleine voix de ses premiers Arturo (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti), à une élégance de phrasé d'un autre âge. Au Metropolitan Opera de New York, il devait ainsi éblouir son public plus de deux cents fois dans les emplois les plus divers. Les libertés stylistiques de ce chevau-léger n'étaient que la marque d'une personnalité singulière. Étincelant Manrico, il courtisait, la soixantaine venue, la Leonora de Maria Callas dans *Le Trouvère*. Ses Calaf (*Turandot* de Puccini), ses Rodolfo de *Luisa Miller* comptent, avec ses interprétations d'Arnold (*Guillaume Tell* de Rossini), de Raoul (*Les Huguenots* de Meyerbeer) ou d'Elvino (*La Sonnambula* de Bellini), parmi les joyaux du disque. Giacomo Lauri-Volpi est mort à Valence (Espagne), le 17 mars 1979.

Jean CABOURG

LAWES HENRY (1596 env.-1662)

Compositeur et chanteur anglais fort apprécié de ses contemporains pour ses chansons avec basse continue, Henry Lawes, frère aîné de William Lawes, également compositeur, est baptisé le 5 janvier 1596 à Dinton, dans le Wiltshire. Il meurt le 21 octobre 1662, à Londres, et est enterré – preuve de sa notoriété – dans le cloître de l'abbaye de Westminster.

Henry Lawes devient en 1626 « Gentleman » de la Chapel Royal de Charles I^{er}, puis musicien du roi « pour les luths et les voix » (6 janvier 1631). Il est peut-être l'auteur de la musique du masque *Coelum Britannicum* (1634) de Thomas Carew ; aucun doute ne subsiste en revanche sur le fait qu'il a composé celle du masque de John Milton *Comus*, représenté au château de Ludlow le 29 septembre 1634. En 1636, Henry Lawes compose, avec son frère William, la musique du masque *The Triumph of the Prince d'Amour* de William Davenant. Ses *Choice Psalmes put into Musick*, pour 3 voix et basse continue (1648), contiennent des pièces écrites par son frère, ainsi que le célèbre sonnet élogieux de Milton « To my Friend Mr. Henry Lawes ». Henry Lawes perdra ses charges à la cour pendant la Grande Rébellion (1642-1651) mais les retrouvera à la Restauration (1660) ; il compose l'hymne *Zadok the Priest*, qui est chanté à l'occasion du couronnement de Charles II, le 23 avril 1661. Il avait écrit une partie de la musique du premier drame anglais qualifié d'opéra, *The Siege of Rhodes*, de Davenant, créé dans la demeure londonienne de ce dernier, Rutland House, en septembre 1656.

Les chansons de Henry Lawes, influencés par le *stile recitativo* italien, se caractérisent par le respect qu'il accorde à la prosodie du vers, la variété des cadences, ainsi qu'une discontinuité rythmique délibérée. Plus de 400 nous sont parvenues, sur des poèmes de ses contemporains Thomas Carew, John Suckling, Richard Lovelace... La plupart d'entre elles ont été publiées dans trois livres d'*Ayres and Dialogues* pour 1 à 3 voix et basse continue (1653, 1655, 1658). Un des premiers à avoir clarifié les rapports entre rythmes de la langue anglaise et la musique, il a ouvert la voie à Purcell.

E.U.

LE FLEM PAUL (1881-1984)

Le compositeur français Paul Le Flem se situe en marge des courants et du temps. Sa patrie bretonne trouve un large écho dans sa musique, et il a su concilier cette source d'inspiration avec une écriture faisant revivre les principes de base de la musique polyphonique ou du chant grégorien.

Paul Le Flem voit le jour à Lézardrieux (Côtes-d'Armor). Après des études générales effectuées à Dinan et à Brest, il prépare l'École navale, où il découvre la musique grâce à Joseph Farigoul, chef de musique de la flotte, qui sera son premier professeur d'harmonie. Il vient à Paris où il suit, à partir de 1899, les cours d'harmonie d'Albert Lavignac au Conservatoire tout en menant à bien une licence de littérature et de philosophie à la Sorbonne avec Henri Bergson. Pendant dix-huit mois, il voyage en Russie (1903-1904) avant de s'inscrire à la Schola cantorum (1904), où il travaille le contrepoint avec Albert Roussel — un autre marin —, la composition et la direction d'orchestre avec Vincent d'Indy et le chant grégorien avec Amédée Gastoué. À la Schola, il est le condisciple d'Edgar Varèse. Puis il y est à son tour nommé professeur de contrepoint (1921-1929). Parmi ses élèves figurent Marcel Mihalovici, Roland-Manuel et André Jolivet, qu'il présentera à Varèse, devenu désormais le maître à penser du jeune compositeur. En 1924, Le Flem est nommé chef des chœurs à l'Opéra-Comique, et, l'année suivante, il prend la direction des Chanteurs de Saint-Gervais, succédant à Léon Saint-Réquier (1925-1939). Il se consacre au renouveau du répertoire polyphonique tout en servant utilement la musique de son temps. Parallèlement, il mène une importante carrière de critique à *Comœdia* (1922-1937), à *L'Écho de Paris* et au *Temps présent*. En 1935, il fonde une société de musique moderne, La Spirale.

Après la Seconde Guerre mondiale, il vit en Bretagne, à Tréguier ; son histoire est celle de ses œuvres, en retrait par rapport aux modes et aux passions. Il cesse de composer en 1975, car il est atteint de cécité. Son centenaire, en 1981, révèle au monde musical un compositeur effacé, mais fidèle à lui-même dans un parcours artistique d'une étonnante longévité : alors que le jeune compositeur a livré ses premières partitions à l'aube du xx^e^ siècle, il ne cessera d'écrire que soixante-quinze ans plus tard, ayant connu Debussy, d'Indy, la création du *Sacre du printemps*, l'oppression sérielle des années 1950, la musique électroacoustique et bien d'autres nouveautés auxquelles il s'intéressera avec passion. Son esthétique initiale, solide et sobre, trahit l'influence debussyste et la formation rigoureuse de la Schola. Mais il y intègre rapidement des réminiscences populaires bretonnes tout en pratiquant une écriture marquée par les polyphonistes et Monteverdi. La mer apparaît souvent en filigrane de son œuvre, dont la première réalisation d'une certaine importance, destinée à l'orchestre, s'intitule précisément *En mer* (1901) ; elle est suivie dix ans plus tard des *Voix du large* (1911). Ce sont ses œuvres symphoniques qui connaîtront le plus grand succès : notamment ses quatre symphonies — la première (1908) n'est créée par Walter Straram qu'en 1927 avant de faire le tour de l'Europe, la deuxième (1958) est révélée au festival de Besançon, la troisième et la quatrième datent de 1967-1971 et de 1975, respectivement — ainsi que *Pour les morts*, triptyque (1912), *Ronde des fées* (1953), *La Maudite*, légende dramatique pour voix et orchestre (1967-1971), et son œuvre ultime, *Trois Préludes pour orchestre* (1975). Dans le domaine concertant,

LE FORESTIER MAXIME (1949-)

Symbole de la génération 68, entre romantisme et révolution, Maxime Le Forestier ne cesse de surprendre, d'expérimenter, au gré de ses rencontres musicales. Auteur rigoureux, il offre une vision lucide de notre époque et s'attache en permanence à ses thèmes de prédilection que sont la tolérance, la justice, la liberté, l'amour et la fraternité.

Maxime Le Forestier est né à Paris le 10 février 1949, d'un père britannique d'origine normande et d'une mère adaptatrice en français de séries télévisées anglo-saxonnes. Mélomane, elle inculque à ses trois enfants – Maxime a deux sœurs aînées, Anne et Catherine – le goût de la musique et le jeune garçon étudie le violon jusqu'à l'âge de dix ans. Il poursuit sa scolarité dans un collège religieux jusqu'à la classe de troisième puis entre au lycée Condorcet, à Paris, d'où il est exclu pour indiscipline.

Sa mère lui offre un disque de Georges Brassens qui lui ouvre de nouveaux horizons musicaux. À quinze ans, il s'achète une guitare, en apprend les rudiments et commence à se produire épisodiquement Chez Louisette, un café du marché aux puces de Saint-Ouen.

En 1965, avec sa sœur Catherine, ils forment un duo, Cat et Maxime, et, jusqu'en 1969, chantent le répertoire des américains Peter Paul and Mary dans les cabarets de la rive gauche. C'est à cette époque qu'ils rencontrent Georges Moustaki. Celui-ci leur donne la possibilité de chanter ses propres chansons comme *Ma liberté* et *Ma solitude*. De ce duo familial restent deux 45-tours enregistrés chez Barclay. Puis Catherine rejoint Moustaki et devient sa choriste. De son côté, Maxime Le Forestier commence à écrire et propose à Serge Reggiani *Ballade pour un traître*. En 1969, il est appelé sous les drapeaux, dans un régiment de parachutistes. Son temps libre reste consacré à la chanson ; il enregistre deux 45-tours en solo, *Cœur de pierre, face de lune* et *Concerto sans frontières*.

Libéré des obligations militaires en septembre 1970, il part pour Marseille, avec Catherine, pour jouer dans la comédie musicale *Oh ! America*, mise en scène par Antoine Bourseiller, et dont il a composé la musique. Après cette expérience, il sillonne les États-Unis, en pleine époque hippie. À son retour, il enregistre un 45-tours chez Polydor, avec *Mon frère* et *Éducation sentimentale*, suivi quelques mois plus tard par *San Francisco*. Influencé par Brassens et par Bob Dylan, Le Forestier incarne la chanson contestataire française des années 1970. Le succès arrive un an plus tard, quand sort l'album qui reprend les 45-tours auxquels s'ajoutent d'autres titres, dont *Parachutiste*. En octobre, à Bobino, il triomphe en première partie du concert de Georges Brassens.

L'année 1973 est marquée par la publication du deuxième album, un passage remarqué à l'Olympia et la sortie d'un enregistrement de ce spectacle. Suit une série de concerts au Théâtre de la Ville et au Palais des Sports qui attirent un public jeune d'ouvriers et d'étudiants. Parti en tournée avec deux musiciens, Alain Le Douarin et Patrice Caratini, le chanteur met en application ses principes et impose un prix des places très bas. Il est accusé par la presse de démagogie et enregistre *Saltimbanque*, son troisième album, pour répondre aux critiques. Il participe à des galas de soutien et part en tournée en U.R.S.S. Son image de chanteur

LE ROUX MAURICE (1923-1992)

Si le concept rabelaisien de l'« honnête homme » semble incompatible avec l'immensité du savoir moderne, Maurice Le Roux a montré qu'il pouvait encore s'appliquer à la musique : chef d'orchestre, compositeur, musicographe, passionné d'audiovisuel, il a occupé des responsabilités importantes dans la vie musicale française et fait tomber des barrières qui en paralysaient le fonctionnement.

Il naît à Paris le 6 février 1923 et effectue ses études musicales au Conservatoire entre 1944 et 1952. Il travaille le piano avec Isidore Philipp et Yves Nat, la direction d'orchestre avec Louis Fourestier et l'analyse avec Olivier Messiaen. Puis, il se tourne vers René Leibowitz, qui l'initie au dodécaphonisme, et reçoit les conseils du chef d'orchestre Dimitri Mitropoulos. Il commence une double carrière de compositeur et de chef d'orchestre à la fin des années1940. À partir de 1951, il travaille au studio de musique concrète de la R.T.F. Entre 1960 et 1968, il est directeur musical de l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F., puis il est conseiller musical à l'Opéra de Paris (1969-1973) et inspecteur général à la direction de la musique du ministère de la Culture (1973-1988). Le chef d'orchestre se fait remarquer par un répertoire en marge des sentiers battus : il dirige la première exécution intégrale en France de l'*Orfeo* de Monteverdi (1955) ; il révèle les *Vêpres de la Sainte Vierge* du même compositeur (1959) et est l'un des premiers à diriger la version originale de *Boris Godounov* de Moussorgski, ouvrage qui le fascinera et pour lequel il militera toute sa vie. Il fait connaître les œuvres des compositeurs de l'école de Vienne, de

LE ROY ADRIAN (1520 env.-1598)

Luthiste, guitariste, chanteur, compositeur, théoricien et éditeur de musique, qui aborda tous les genres en novateur fécond ; son influence fut considérable dans la vie musicale française du XVI^{e} siècle. En 1551, Adrian Le Roy s'associe avec son cousin, Robert Ballard pour fonder une maison d'édition qui eut son importance pendant quelques siècles. Il fut le conseiller du roi Charles IX et, dans sa jeunesse, fréquenta le salon de la duchesse de Retz, Catherine de Clermont, chez qui se réunissaient des musiciens et des poètes comme Costeley, Ronsard, Pontus de Tyard, Desportes, Jamyn, Baïf, Dorat, Cohory, Durant, Pasquier. Il édita Lassus, devint son ami et l'introduisit auprès du roi (1571). Il appartint à la chapelle royale en tant que chanteur.

De son œuvre instrumentale, partiellement conservée, pour le luth, la guitare ou le cistre, il reste plusieurs livres contenant motets, psaumes, chansons, fantaisies et danses variées. Son *Livre d'airs de cour mis sur le luth* (1571) contribue à la diffusion de la monodie accompagnée ; de plus, l'expression « air de cour », si importante dans l'histoire ultérieure de la musique, apparaît ici pour la première fois. Il a transcrit et adapté de très nombreux musiciens, tels Sandrin, Lassus, Arcadelt, de Rore. Son écriture cultive beaucoup les ornements, surtout lorsqu'il adapte des danses ; les voix sont entrecoupées de silences, annonçant le « style brisé » des Gaultier. À chaque section de danse, exposée d'abord sans fioritures et en accords verticaux (non arpégés), correspond une section « plus diminuée », avec ornements variés. Si ses méthodes de guitare et de mandore n’ont jamais été retrouvées, on connaît, de son œuvre de théoricien et de pédagogue, notamment une *Brève et Facile Instruction pour apprendre la tablature* (de cistre) datée de 1565 et un *Traité de musique contenant une théorique succincte pour méthodiquement pratiquer la composition* (1583).

Pierre-Paul LACAS

LEAD BELLY (1889-1949)

Folk singer et bluesman, archétype du barde noir, « roi » de la guitare à douze cordes, Lead Belly (« ventre de plomb », parfois orthographié Leadbelly) est une des plus importantes figures de la musique populaire américaine. Son itinéraire extraordinaire – des pénitenciers du Texas et de la Louisiane jusqu'aux scènes de Washington, de New York et de Hollywood – lui a permis d'être, avec Woody Guthrie, le principal fondateur, bien qu'involontaire, du courant folk.

Huddie William Ledbetter naît à Mooringsport, en Louisiane, non loin de la frontière du Texas, probablement le 29 janvier 1889. Élevé au Texas, il assimile toutes les musiques qu'il y entend : spirituals, work songs, berceuses, ballades, airs de danse, chansons de cow-boys, tradition cajun... C'est d'ailleurs l'accordéon acadien qui devient son premier instrument et sa réputation de musicien, de danseur et d'animateur infatigable lui permettent de vivre très jeune de ses talents, en particulier à Shreveport, une grande ville carrefour de la Louisiane avec un quartier noir important doté d'innombrables cabarets. C'est là que Ledbetter s'initie au blues, rencontre Blind Lemon Jefferson et adopte la guitare à douze cordes. Mais il se retrouve souvent impliqué dans des beuveries qui se terminent généralement en rixes.

L'une d'elles, meurtrière, en décembre 1917, vaut à Ledbetter d'être condamné à trente ans de travaux forcés par l'État du Texas. Mais les surveillants du pénitencier s'avisent des dons musicaux exceptionnels de ce singulier détenu. Sa réputation arrive jusqu'aux oreilles du gouverneur du Texas, Patt Neff, grand amateur de folk songs, qui prend l'habitude de se rendre au pénitencier afin d'écouter Lead Belly (Ledbetter a acquis ce surnom du fait de sa carrure de colosse) ; il finit par le gracier en 1925.

À peine libéré, Lead Belly retombe dans le fatal engrenage jeu, alcool, femmes et bagarres. En 1930, il est incarcéré au pénitencier d'Angola, en Louisiane. Une nouvelle fois, il réussit grâce à ses talents à transformer sa situation : il est dispensé de nombreuses corvées et doit simplement jouer tous les soirs pour distraire les gardiens et les autres détenus ! En 1932, l'ethnomusicologue John A. Lomax, qui dirige le service des Archive of American Folk Song de la bibliothèque du Congrès, arrive au pénitencier, tombe sous le charme de Lead Belly, l'euregistre pour ses archives et obtient la grâce de son protégé à condition de se porter garant de sa bonne conduite future.

Afin de mieux le « surveiller », John Lomax embauche Lead Belly comme chauffeur et homme à tout faire de la famille et l'emmène avec lui à Washington et à New York. En même temps, John et son fils Alan vont promouvoir Lead Belly avec toutes les ressources du show business de l'époque. Conférences de presse, concerts de présentation, notamment à l'université Harvard, engagements dans les cabarets chics des deux grandes villes du Nord : les articles de presse ne tardent pas à s'accumuler. Le magazine *Life* consacre à Lead Belly sa une de couverture sous le titre « Le méchant Nègre se transforme en un gentil ménestrel ! ». Le folk singer tente aussi sa chance dans le music-hall et le cinéma.

Toute cette publicité permet à Lead Belly d'enregistrer massivement, pour la bibliothèque du Congrès et des labels « folkloristes » comme Folkways, mais aussi pour Columbia et début de 1946, *La Mer* de Charles Trenet. En 1948, elle enregistre *Elle tourne la Terre*, de Léo Ferré, jeune auteur-compositeur alors inconnu. Elle chante Boris Vian (*La Valse à Renée*), Trenet (*Revoir Paris, Fleur bleue, Madame la Pluie, Seule depuis toujours*), Francis Carco (*Chanson posthume*), Ferré (*Paris canaille, L'Île Saint-Louis*), Pierre Delanoë, Charles Aznavour (*Au creux de mon épaule, Sa Jeunesse*), Francis Lemarque (*Le Temps du muguet*), Eddie Barclay, Jacques Brel... Avec *La Fontaine endormie* d'Emil Stern et Eddy Marnay (1956), Renée Lebas est la première chanteuse à traiter de la Shoah. Plusieurs de ses chansons, comme *Tire, tire l'aiguille* ou *Mammy*, sont inspirées du folklore juif ashkénaze. Dans les années 1950, elle chante *Garde l'espérance,* qui deviendra la *Hatikva*, hymne de l'État d'Israël. Elle fait ses adieux à la scène en 1963, pour se consacrer à la promotions de chanteurs comme Serge Lama ou Régine. Renée Lebas meurt à Paris, le 18 décembre 2009.

E.U.

LECLAIR JEAN-MARIE (1697-1764)

Jean-Marie Leclair a sa place parmi les très grands musiciens français du XVIII^{e} siècle : mais sa réputation serait mieux établie probablement s'il était né à Hambourg ou à Venise, au lieu de voir le jour à Lyon. C'est comme danseur qu'il apparaît tout d'abord : trait typiquement français. Au XVIII^{e} siècle, composition, violon et danse ont encore partie liée en deçà des Alpes, et la réputation des danseurs français règne sur l'Europe entière. C'est à la cour de Turin que Leclair paraît ainsi pour la première fois ; il y est maître de ballet et travaille le violon avec Somis. À vingt-cinq ans, il publie à Paris son premier recueil de *Sonates*, puis se taille un triomphal succès de virtuose au Concert spirituel. En 1734, il entre à la Musique du roi. Mais son caractère difficile apparaît déjà : rivalité avec Guignon, incompatibilité d'humeur, insociabilité qui lui font quitter brusquement l'orchestre royal ; il se fixe à Amsterdam, important centre musical ; il y travaille avec Locatelli ; il séjourne à la cour de l'infant d'Espagne à Chambéry ; puis, de retour à Paris, il fait exécuter à l'Opéra *Sylla et Glaucus*, son unique tentative en ce domaine. Après un voyage en Hollande, il revient à Paris, où il meurt d'un coup de couteau donné dans la rue, en pleine nuit, par un inconnu : on découvrit son corps le lendemain matin.

Caractère difficile et ombrageux, instabilité d'humeur, misanthropie : ce ne fut pas un homme aimable ni, probablement, heureux. Mais son œuvre est de premier plan. Plus que l'opéra *Sylla et Glaucus* (1745), qui n'est sans doute pas ce qu'il y a de plus important chez lui, malgré des pages remarquables, en particulier les passages symphoniques (Leclair souffre de n'être pas un homme de théâtre), c'est sa musique instrumentale qui est considérable. Elle consiste en une série de recueils de sonates, publiées tout au long de sa vie, de 1723 à 1753 : *Sonates pour violon seul* (1734). *Sonates pour violon et basse continue* (4 vol., 1723-1738), *pour deux violons sans accompagnement* (1730), *pour deux violons et basse continue* (6 recueils, 1730-1753), ainsi qu'en deux volumes de *Concertos*, 1737-1743 (pour le violon à l'exception d'un seul, pour flûte ou hautbois). Leclair était célèbre pour la précision, la justesse de son jeu, et pour sa virtuosité dans les doubles cordes. Son domaine est donc le violon : il y est maître. L'aisance et la hardiesse de la technique violonistique se manifestent à chaque instant dans ses sonates. Mais, à la différence de Locatelli par exemple, il ne tombe jamais dans l'excès de la virtuosité : la rigueur de la composition, la hauteur de la pensée, et aussi le charme, égalent ou dépassent le brillant et l'éclat de la technique. Ce qui est admirable chez Leclair, c'est justement l'équilibre parfait que l'on trouve dans chaque œuvre, entre diverses tendances : de l'audace, de la hardiesse, mais profondément réfléchie. Une correction parfaite de l'écriture, sans froideur : du lyrisme au contraire, dans certains mouvements lents en particulier, mais grave et presque majestueux dans sa démarche. De la tendresse, mais contenue ; de la fougue parfois, *ma non troppo*. Le mot d'équilibre résume Leclair ; équilibre qui se retrouve aussi dans la manière dont il a su allier l'héritage italien du violon, comme celui du langage musical, avec la tradition française. La stylisation des rythmes chorégraphiques de la suite à la française dans le cadre de la sonate à l'italienne en est un remarquable exemple. Ses concertos en trois mouvements (les sonates sont à quatre mouvements : andante, allegro, andante, vivace) sont exclusivement pour soliste (pas de concerto grosso).

LECLERC FÉLIX (1914-1988)

Si Félix Leclerc a si bien incarné le Québec moderne, c'est que, dans sa trajectoire personnelle, il en a épousé la métamorphose : écrivain et auteur de théâtre à succès, chantre des valeurs catholiques ancestrales, il est devenu chanteur en colère, donnant voix à la révolte de tout un peuple. En France, où il imposa au public la forte saveur de ses textes, il a été (avec Brassens, Brel, Béart et quelques autres, mais un peu avant eux) le rénovateur de la chanson de qualité.

Né dans la ville pionnière de La Tuque sur la rivière Saint-Maurice, fils d'un marchand de bois et de grains, sixième d'une famille de onze enfants, Félix Leclerc a connu une enfance heureuse, catholique, tout imprégnée des vertus des colons et des beautés de la nature. Il la célèbre en poète dans son beau roman autobiographique, *Pieds nus dans l'aube.*

On avait pensé le destiner au séminaire, mais il quitte vite le juniorat du Sacré-Cœur d'Ottawa. En 1934, il travaille comme annonceur dans une station de radio de Québec. Il continue à Trois-Rivières, puis à Montréal (pour Radio Canada). Ses sketches, contes, séries radiophoniques plaisent à un large public. Avec des recueils de nouvelles, fables et poèmes (*Adagio, Allegro, Andante*, publiés en 1943 et 1944), il devient le plus populaire des écrivains canadiens-français, et le plus gros vendeur de livres, même si la critique fait la fine bouche devant sa « morale naïve ». Même succès public au théâtre, avec les Compagnons du Saint-Laurent (qui créent *Maluron* en 1947), puis la troupe V.L.M. (qui donne *Le P'tit*

LED ZEPPELIN

Groupe de rock britannique extrêmement populaire dans les années 1970. Malgré la diversité de son style musical, c'est au développement du heavy metal qu'il doit sa célébrité. Les membres de ce groupe sont Jimmy Page (né le 9 janvier 1944, à Heston, dans le Middlesex), Robert Plant (né le 20 août 1948 à West Bromwich, West Midlands), John Paul Jones (de son vrai nom John Baldwin ; né le 3 janvier 1946, à Sidcup, dans le Kent) et John Bonham (né le 31 mai 1948, à Redditch, Hereford and Worcester, mort le 25 septembre 1980, à Windsor, dans le Berkshire).

D'abord appelé les New Yardbirds, Led Zeppelin est formé en 1968 par Jimmy Page, le dernier guitariste soliste du légendaire groupe de blues britannique les Yardbirds. Jones, à la basse et aux claviers, est, comme Page, un musicien de studio chevronné ; le chanteur Plant et le batteur Bonham viennent de groupes provinciaux peu connus. Le groupe est influencé par divers genres de musique, notamment le rock and roll originel, le rock psychédélique, le blues, le folk, les musiques celtique, indienne et arabe. Bien que la musique acoustique et fondée sur le folk fasse partie du répertoire du groupe dès ses débuts, c'est le style électrique puissant, fort, chargé et brut qui lui vaut assez tôt la notoriété ; les deux premiers albums comprennent beaucoup de chansons qui le rangent parmi les précurseurs du heavy metal. Des chansons comme *Dazed and Confused* et *Whole Lotta Love* doivent leur densité à l'énorme sonorité de batterie de Bonham et aux techniques de production de Page qui soulignent la batterie et la basse, conférant aux enregistrements une ampleur sonore qui a tard, le 10 décembre 2007, Led Zeppelin donne un concert de charité à l’O2 Arena de Londres avec Jason Bonham, le fils de John, à la batterie.

Susan FAST

Sa carrière de soliste commence très brillamment : elle joue le *Concerto en sol* de Ravel plus d'une centaine de fois avec les chefs les plus illustres. Elle joue Mozart à Salzbourg avec Bruno Walter, à Lugano avec Wilhelm Furtwängler. Pablo Casals, avec lequel elle avait commencé à jouer pendant l'Occupation, l'invite au premier festival de Prades, pour le bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach (1950). Avec Sándor Végh, elle donne l'intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven. Mais l'enseignement l'accapare sans cesse davantage : assistante d'Alfred Cortot à l'École normale de musique de Paris (1930-1939), elle se voit confier les meilleurs élèves du maître, qui est empêché par ses multiples activités de les suivre régulièrement : Dinu Lipatti et Samson François, notamment, travaillent avec elle. En 1947, elle épouse le musicologue Fred Goldbeck : tous deux formeront pendant près de quarante ans l'un des couples les plus étonnants et les plus unis du monde musical parisien. « Freddie » est le seul qui ose corriger son jeu et, grâce à lui, elle complétera, en autodidacte, une formation instrumentale que l'admiration démesurée que lui portait Cortot avait laissée par trop incomplète.

Nommée professeur au Conservatoire de Paris en 1952, elle démissionne en 1967. Elle enseigne alors au Conservatoire européen et chez elle, où affluent des élèves du monde entier. En compagnie de Fred Goldbeck, elle fonde en 1964 le Juillet musical de Saint-Germain-en-Laye, festival consacré aux grands musiciens français et dans le cadre duquel elle donne des cours d'interprétation. En 1968 vient s'y adjoindre un concours international de piano, le prix Debussy. Pressée par d'innombrables admirateurs, elle redonne à sa carrière une certaine dynamique dans les années 1970, enregistrant notamment plusieurs disques pour la marque Fy. Elle meurt à Paris le 23 janvier 1986.

Détentrice d'une tradition authentique dans le domaine de la musique française (elle avait connu Debussy, Ravel, Dukas, Fauré et la plupart des grands compositeurs de cette génération), Yvonne Lefébure s'était surtout imposée dans ce répertoire ; mais elle savait ne pas s'y laisser enfermer. Elle se disait beethovénienne avant tout, et c'est davantage l'ampleur des *Variations Diabelli* ou l'intimité des *Bagatelles* qui semblaient lui convenir. Adepte de structures solides, d'une rythmique inébranlable et d'une véritable dynamique des mouvements, elle semblait négliger le son pour lui-même, perdant parfois le sens poétique. Elle offrait ainsi une autre voie à la tradition du piano français de Marguerite Long, essentiellement fondée sur la recherche de couleurs et sur la beauté sonore, avec en contrepoint le redoutable corrélat de la souplesse des mouvements. Henri Martelli (*Cinq Danses*), Georges Migot (*Scorpion*), Henry Barraud (*Quatre Impromptus*), Maurice Emmanuel (*Sonatine n*° *6*) et Jean Rivier (*Torrents*) lui ont dédié des œuvres.

Yvonne Lefébure restera l'une des figures marquantes du piano en France. Comblée de dons, elle n'était pourtant pas destinée à une grande carrière de concertiste. D'autres horizons l'attendaient. Mais des admirateurs trop inconditionnels, en créant le « phénomène Lefébure », ont tenté à tort de faire une vedette de l'une des plus grandes pédagogues de l'instrument. Yvonne Lefébure avait su porter très loin la réflexion sur l'art de jouer du piano et d'interpréter ses musiciens préférés.

Alain PÂRIS

LEFORT BERNARD (1922-1999)

Après avoir commencé une carrière de baryton interrompue par la maladie, Bernard Lefort a occupé plusieurs fonctions importantes à la tête de grands théâtres lyriques français, notamment l'Opéra de Paris, dont il fut administrateur général.

Né à Paris le 29 juillet 1922, il entreprend des études juridiques et de sciences politiques, tout en travaillant le chant et l'art lyrique au Conservatoire. Pendant l'Occupation, il fait ses débuts avec une série de récitals de mélodies donnée à la salle Gaveau, à Paris. Après la Seconde Guerre mondiale, il opte définitivement pour le chant et travaille à Milan avec Aureliano Pertile, à Berlin avec Hermann Weissenborn, et à Vienne avec Elisabeth Rado. Il se spécialise dans l'interprétation de la mélodie française du xx^{e} siècle ; Germaine Tailleferre composera à son intention son *Concerto des vaines paroles*, pour baryton et orchestre (1956). En 1953, il chante une saison à l'Opéra de Lucerne, en particulier dans *Don Giovanni* ; il paraît régulièrement au Châtelet dans des opérettes et est invité au Palais Garnier (*Don Giovanni* et *Macbeth*).

À la fin des années 1950, à la suite d'une maladie, Bernard Lefort met fin à sa carrière de chanteur et devient imprésario. Il fait partie de l'équipe dirigeante du festival de Lausanne, puis prend la direction de l'Opéra de Marseille (1965-1968), où il inscrit au répertoire des ouvrages de bel canto alors rarement joués – comme *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti ou *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli –, en fait un lieu de premières en France et en français – *Le Tour d'écrou* de Benjamin Britten (1965), *L'Affaire*

Makropoulos de Leoš Janáček (1968) – et assure en 1965 la création mondiale de *Sud*, de Kenton Coe, d'après Julien Green.

On le retrouve pendant quelque temps à la tête du festival d'Automne, à Paris, puis de celui de Royaumont. Entre 1969 et 1978, il est conseiller musical du Théâtre de la Ville et partage avec Daniel-Lesur l'intérim à la direction de l'Opéra de Paris (1971-1972), avant l'arrivée de Rolf Liebermann. Il succède alors à Gabriel Dussurget à la tête du festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence (1973-1980), où sa direction est accueillie avec un certain scepticisme par un public habitué au faste des tenues de soirées. Pourtant, il parvient à transformer le style général du festival en lui donnant une image plus médiatique et plus populaire, tout en poursuivant la politique de Dussurget, à la recherche de nouveaux talents vocaux. Certaines productions aixoises de cette époque demeurent parmi les grands moments de l'art lyrique – *Tancrède* de Rossini, avec Montserrat Caballé et Marilyn Horne, *La Traviata* avec Sylvia Sass – et Bernard Lefort est l'un des premiers à ouvrir le festival au répertoire baroque. Après le départ de Rolf Liebermann, il retrouve le poste d'administrateur général de l'Opéra de Paris en 1980, mais son caractère intransigeant et passionné convient mal à une fonction qui réclame les plus hauts talents en matière de diplomatie. Avant même la fin de son mandat, il démissionne en 1982, après plusieurs conflits avec les syndicats.

Il se tourne alors vers l'enseignement du chant, notamment au Mannes College of Music de New York et à l'Academy of Vocal Art de Philadelphie. Il avait fait ses débuts de metteur en scène en 1965 avec *Hérodiade* de Massenet ; en 1986, il signe une nouvelle production de *Mireille* de Gounod à la Juilliard School of Music de New York. Il se fixe ensuite à Lausanne et ouvre un bureau d'agent artistique. Loin des responsabilités de la vie des théâtres lyriques et tombé dans un isolement de plus en plus accentué par son caractère difficile, il tente à plusieurs reprises de mettre fin à ses jours. Il est retrouvé mort à Paris le 19 janvier 1999.

Alain PÂRIS

apogée. Ce ne fut pas un hasard. Legge vivait pour le disque, depuis toujours, et se tenait prêt.

• Un amateur professionnel

Walter Legge était né à Londres le 1^er^ juin 1906. Enfant, il avait consacré son moindre penny à sa gourmandise : le son. Le 78-tours lui révélait le timbre opulent de Rosa Ponselle, le chic d'une ligne de chant, comme chez John McCormack, même dans de simples ballades, et, comme parfois chez Nellie Melba en deux simples syllabes, la pure pureté de la voix. À quarante ans, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Walter Legge serait virtuellement le numéro un du disque mondial. « Talent-scout » exceptionnel, il avait pris sous contrat pour Columbia les talents révélés sur le continent pendant la guerre, et au premier rang Herbert von Karajan, Dinu Lipatti, Elisabeth Schwarzkopf (qui deviendra sa femme en 1953). Rassemblant la crème des instrumentistes anglais (il les avait observés pendant la guerre, jusque dans les orchestres militaires où ils étaient dispersés), il fondait en 1945 le Philharmonia Orchestra, premier orchestre au monde conçu et créé compte tenu des possibilités (et des servitudes) neuves du disque. Mais le grand professionnel était resté, fondamentalement, un amateur, au sens le plus fort, le plus pur, mais aussi le plus exigeant du terme. Toute sa vie, son seul goût (averti, châtié, intraitable) lui serait loi. Son bon plaisir ferait la loi. Assez tôt, ce ne fut pas au goût de tous ses collaborateurs. Quand le disque sera devenu milliardaire, quand ses orchestres, d'abord trop contents de se voir donner du travail, prétendront être associés aux décisions artistiques, Legge s'en ira en 1964. Cet autocrate avait sa façon à lui, aristocrate, d'être démocrate. À lui de concevoir le meilleur, et de le produire, puisque telle était sa compétence (que ses ennemis mêmes ne lui contestèrent jamais). Au public de la recevoir. Était-ce mépriser le accessible à tous. Le disque réalisait la quadrature du cercle, la multiplication de la qualité, sa prolifération, son accessibilité.

Son goût musical, si peu insulaire, Walter Legge a rappelé lui-même comment il l'avait formé lors de ses premiers voyages en Europe : les répétitions de Toscanini à Bayreuth et Salzbourg, Richard Strauss dirigeant *Così* à Munich, Berlin aux jours où son festival réunissait Toscanini, Furtwängler, Klemperer, Erich Kleiber et Bruno Walter. Il avait à peine vingt-cinq ans quand His Master's Voice lui confiait le projet le plus ambitieux que le disque eût conçu à ce jour, celui qui d'une discothèque pourrait enfin faire l'équivalent d'une bibliothèque, ces sociétés de souscripteurs qui, en quelques années, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, allaient réaliser un programme prodigieux : l'intégrale du piano de Beethoven par Artur Schnabel, l'enregistrement à Glyndebourne des opéras italiens de Mozart, et même, rêve presque insensé, la diffusion dans des conditions artistiques inouïes d'un chef-d'œuvre maudit, les lieder de Hugo Wolf (dont Legge, initié par son maître Ernest Newman, devint le plus grand spécialiste mondial).

Parallèlement, les deux saisons 1938 et 1939, il assistait sir Thomas Beecham à Covent Garden. On ne leur rendit pas le théâtre après la guerre : leurs standards étaient notoirement trop élevés ! Du moins avaient-ils pu réaliser ensemble avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (1937), pour la Mozart Society, un enregistrement de *La Flûte enchantée* inégalé (avec Tiana Lemnitz – Pamina –, Helge Rosvaenge – Tamino –, Gerhard Hüsch – Papageno –, Irma Beilke – Papagena –, Wilhelm Strienz – Sarastro –, Erna Berger – la Reine de la Nuit). Dans les chœurs, nul ne remarqua une étudiante : Elisabeth Schwarzkopf. « Où avais-je les yeux ? », se demanda Legge des années plus tard. Question inutile. Il avait l'œil à tout : l'œil du maître. Quand il auditionna

Walter Legge est mort à Saint-Jean-Cap-Ferrat le 22 mars 1979.

André TUBEUF

Bibliographie

B. DEAN, *The Theatre at War*, George G. Harrap, Londres, 1956

W. MANN, « Walter Legge (1906-79) », in *The Gramophone*, vol. LVI, 1978-1979

P. MARTLAND, *Since Records Began : EMI, the First 100 Years*, Batsford, Londres, 1997

A. SANDERS, *Walter Legge. A Discography*, Greenwood Press., Westport (Conn.) 1984

E. SCHWARZKOPF, *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge*, Charles Scribner's Sons, New York, 1982, 2^e^ éd. 1988 (trad. française, *La Voix de mon maître : Walter Legge*, Belfond, Paris, 1983)

Walter Legge : Words And Music, A. Sanders éd., Routledge, Londres, 1998.

LEGRENZI GIOVANNI (1626-1690)

Fils et élève de G. M. Legrenzi, Giovanni fut successivement organiste à Bergame, maître de chapelle à Ferrare, puis nommé directeur du Conservatorio dei mendicanti à Venise (1672), poste auquel il ajouta celui de maître de chapelle à Saint-Marc (1685). Sa place dans l'histoire de la musique est importante à plus d'un point de vue. Par son enseignement d'abord : parmi ses nombreux élèves, on compte Lotti, Caldara, Gasparini, Pollarolo, Vivaldi. Par son influence : ses œuvres furent connues et appréciées à l'étranger (Händel lui emprunte des thèmes, Bach compose une fugue *thema Legrenzianum elaboratum*). Puis par la nouveauté de son œuvre, qui s'exerce dans tous les genres. En 1667, il écrit les premières sonates à deux violons et basse, précédant Corelli, et créant un style de composition qui marquera toute la musique instrumentale européenne. Ces sonates sont les premières à être construites en trois mouvements, structure qui concurrencera celle en quatre mouvements et s'imposera. Son souci de l'orchestration se manifeste dans la réforme de l'orchestre de Saint-Marc (trente-quatre musiciens), mais surtout dans ses œuvres lyriques (dix-huit opéras, de *Achille in Sciro,* 1664, à *Pertinace*, 1684). Legrenzi, musicien universel, d'une facilité étonnante, a composé en outre cinq recueils de motets, des psaumes, et six oratorios. La sûreté de l'écriture n'est pas moindre chez lui que la beauté des motifs mélodiques, dont les emprunts d'un Händel ou d'un Bach témoignent suffisamment.

Philippe BEAUSSANT

LEHMANN LILLI (1848-1929)

La soprano et interprète allemande de lieder Lilli Lehmann s’est notamment illustrée par ses interprétations d’Isolde.

Née le 24 novembre 1848, à Würzburg, en Bavière, Lilli Lehmann étudie le chant avec sa mère, Marie Loewe, et fait ses débuts sur scène à Prague, en 1865, en interprétant le Premier Garçon dans *La Flûte enchantée* de Mozart. En 1869, elle rejoint la Hofoper de Berlin, où elle débute en incarnant Marguerite de Valois (*Les Huguenots* de Meyerbeer) et chante des rôles de colorature, comme la Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée.* Après avoir répété, avec Wagner lui-même, les rôles de l’une des Filles du Rhin, Woglinde, d’une walkyrie, Helmwige, et de l’Oiseau de la forêt, elle participe à la création intégrale de *L’Anneau du Nibelung,* donné trois fois sous la direction de Hans Richter. au premier festival de Bayreuth (août 1876). Incarnant par la suite des rôles de soprano dramatique, elle devient la plus grande Isolde de son temps. Elle brille également dans Leonore (*Fidelio* de Beethoven). De 1885 à 1889, puis pendant la saison 1891-1892, elle chante au Metropolitan Opera de New York.

Lilli Lehmann est admirée pour sa présence scénique, l’extraordinaire beauté de sa voix et l’ampleur de son répertoire. Ce dernier embrasse quelque 170 rôles de 119 ouvrages différents, allant de Mozart et Bellini à Wagner et Verdi en passant par Offenbach, et plus de 600 lieder. Elle s’investit à partir de 1905 dans l’organisation du festival de Salzbourg (prédécesseur du festival actuel), dont elle assume la direction artistique et où elle chante de 1901 à 1910. Elle donne des cours de chant (parmi ses élèves figurent la mezzo-soprano Olive Fremstad et la soprano Geraldine Farrar), et publie un ouvrage de pédagogie, *Meine Gesangskunst* (« Mon Art du chant », Berlin, 1902, traduit en anglais, *How to Sing*, 1902, révisé et augmenté en 1924, nouv. éd. Dover, New York, 1993), suivi de son autobiographie, *Mein Weg* (« Mon chemin », Leipzig, 1914, traduit en anglais, *My Path through Life*, 1914, nouv. éd. Arno Press, New York, 1977). Lilli Lehmann meurt le 17 mai 1929, à Berlin,

E.U.

LEHMANN LOTTE (1888-1977)

Pas plus que le bonheur, la perfection n'a d'histoire. Rarement vie fut plus linéaire que celle de la grande soprano allemande Lotte Lehmann. Née à Perleberg dans la province de Brandebourg, elle étudie à Berlin sous la direction de Mathilde Mallinger et d'Etelka Gerster. En 1913, à vingt-cinq ans, elle débute dans *Tannhaüser* à l'Opéra de Hambourg. Vienne, qui sera sa patrie d'élection, l'appelle dès l'année suivante. Richard Strauss en fait l'une de ses interprètes favorites. Lotte Lehmann crée en effet le rôle du compositeur dans la version définitive d'*Ariane à Naxos* (Vienne, 1916). On la retrouve encore lors de la première exécution de *La Femme sans ombre* (Vienne, 1919) dans le rôle de la femme de Barak et d'*Intermezzo* (Dresde, 1924). Cette collaboration de toute une vie entre un musicien et une interprète exceptionnelle trouve sa plus belle expression dans *Le Chevalier à la rose*. Lotte Lehmann y chante les rôles de Sophie et d'Octavian avant de donner à la maréchale une dimension humaine bouleversante qui reste inégalée. Le disque en a conservé la trace dans un splendide enregistrement où le rôle de Sophie est tenu par Elisabeth Schumann. Si le souvenir de Lotte Lehmann est indissolublement lié à l'Opéra de Vienne, il l'est tout autant à Salzbourg où elle fut pendant dix saisons l'inoubliable interprète de *Fidelio* sous les baguettes inspirées de Franz Schalk, Arturo Toscanini et Richard Strauss. Elle se réfugie en 1938 aux États-Unis et poursuit sa carrière au Metropolitan Opera jusqu'en 1945, date de ses adieux à la scène lyrique. Elle donne encore jusqu'en 1951 des récitals où elle se révèle, la chose n'est pas si fréquente, aussi admirable dans le domaine du lied que dans celui de l'opéra. Elle se partage alors entre des activités professorales à l'académie Santa Barbara en Californie (elle forme notamment Grace Bumbry), la peinture et la rédaction de ses souvenirs (*My Many Lives* ; *Singing with Richard Strauss*). Avec elle disparut une artiste d'une qualité rare, alliant avec un étonnant bonheur force expressive et science du chant.

Pierre BRETON

En 1960, Leiber s’associe avec Phil Spector pour créer la chanson *Spanish Harlem*, qu’enregistre Ben E. King. Au début des années 1960, les productions du duo Leiber-Stoller, particulièrement *Stand by Me*, un tube de Ben E. King (1961), et *On Broadway* (en collaboration avec Barry Mann et Cynthia Weil, 1963), interprétée par The Drifters, marquent leur époque. En 1964, les deux comparses créent leur propre label, Red Bird, qui prend sous contrat le groupe vocal féminin The Shangri-Las. Leiber et Stoller écriront également des chansons pour le cinéma et le théâtre. Un de leurs derniers tubes sera le désabusé *Is That All There Is ?* dans l’interprétation originale de Peggy Lee en 1969. En 1987, ils sont élus membres du Rock and Roll Hall of Fame, institution américaine honorant les artistes ayant marqué l’histoire du rock. Jerry Leiber meurt le 22 août 2011, à Los Angeles (Californie).

E.U.

LEIBOWITZ RENÉ (1913-1972)

Compositeur français, d'origine polonaise (il naquit à Varsovie), chef d'orchestre et critique musical. Leibowitz vint à Paris en 1926 et s'intéressa vivement à l'école de Vienne. Il étudia dans cette ville avec Webern, puis à Berlin avec Schönberg, enfin à Paris avec Pierre Monteux et Ravel. En 1936, il commence en Europe et en Amérique une activité de chef d'orchestre, consacrée à la diffusion de la musique contemporaine et surtout de celle de Berg, de Schönberg et de Webern, dont il est l'un des premiers exégètes. En 1945, après la Seconde Guerre mondiale, Leibowitz se fixe à Paris où il demeurera jusqu'à sa mort. Il se consacre avant tout à l'enseignement, à la critique et à la composition. Il publie des études célèbres et controversées, *Schönberg et son école* (1946), *Introduction à la musique de douze sons* (1949), *L'Artiste et la conscience* (1950), *L'Évolution de la musique de Bach à Schönberg* (1952), *Histoire de l'Opéra* (1957), *Un grand représentant de la musique contemporaine : E. I. Kahn* (1958), *Thinking for Orchestra* (New York, 1958), *Le Compositeur et son double* (1971). Il fut un polémiste, et s'en vantait, avec les qualités et les limites qu'un tel terme évoque. Boulez, H. W. Henze, S. Nigg, notamment, furent ses élèves. De son œuvre de compositeur, on retiendra *Symphonie*, op. 4 (1941), *Variations* (1945), *Symphonie dramatique pour récitant et orchestre* (1958), *Concerto pour violon, piano et orchestre* (1942), *Concerto pour piano* et *Concerto pour alto* (l'un et l'autre en 1958). Sa production en musique de chambre est particulièrement considérable ; les formations orchestrales y sont fort variées, et fréquentes les recherches de mélanges de timbres peu usités : par exemple, dans *L'Explication des métaphores*, pour récitant, deux pianos, harpe et percussion (1950), dans le *Concerto pour neuf instruments* (1947), ou la *Symphonie de chambre* (1948) pour douze instruments (éditée en 1958). Ses deux opéras, *La Rumeur de l'espace* et *Circulaire de minuit* sont demeurés inédits.

Pierre-Paul LACAS

LEIDER FRIDA (1888-1975)

Entre les deux guerres mondiales, le nom de la soprano allemande Frida Leider se confondait avec ceux de Brünnhilde et d'Isolde, dont elle avait su humaniser, par la grâce d'une voix malléable, les accents héroïques auxquels on les réduisait trop souvent. Wagnérienne mais acclimatée à Mozart, à Gluck, voire à Verdi, cette chanteuse à la mezza voce enchanteresse offrira au Metropolitan Opera de New York son Isolde purifiée de toute déclamation, frémissante et lumineuse – formant avec Lauritz Melchior le couple idéal. Le grand Furtwängler trouvera en elle une Brünnhilde à la dimension de son lyrisme visionnaire. À Bayreuth, outre ces deux héroïnes mythiques, elle sera une Kundry mémorable. Ce qui n'empêchera pas cette artiste de faire siennes la Donna Anna mozartienne (à Paris notamment, en 1928), l'Armide de Gluck ou la Leonore du *Fidelio* de Beethoven (à Berlin, pour Erich Kleiber). Avec flamme et concentration, ardeur et souplesse, projection et demi-teintes magiques. Des enregistrements acoustiques ou électriques témoignent de l'excellence de cette artiste, jusque dans le répertoire du lied, auquel elle se consacra après son retrait de la scène lyrique. Frida Leider, née à Berlin le 18 avril 1888, est morte dans cette même ville, le 4 juin 1975.

Jean CABOURG

LEINSDORF ERICH (1912-1993)

Un des derniers survivants d'une lignée de chefs d'orchestre autrichiens établis aux États-Unis, Erich Leinsdorf a contribué à inculquer la tradition du répertoire germanique aux grandes institutions symphoniques et lyriques.

De son vrai nom Erich Landauer, il naît à Vienne, le 4 février 1912. Il y commence des études pianistiques dès l'âge de cinq ans avant de travailler avec l'épouse de Paul Pisk à partir de 1920. Puis il étudie le piano avec Paul Emerich (1923-1928) et la composition avec Paul Amadeus Pisk. Il travaille également le violoncelle avec Lilly Kosz. En 1930, il suit un cours de direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. Il devient l'un des proches d'Anton Webern, dont il est le répétiteur au piano puis le soliste du Singverein der Socialdemokratischen Kunstelle, dirigé par ce dernier. Entre 1931 et 1933, il se perfectionne à l'Académie de musique de Vienne et fait ses débuts de chef d'orchestre en 1933 à la tête de l'orchestre de cette académie. Un an plus tard, il est engagé comme assistant de Bruno Walter au festival de Salzbourg. Entre 1935 et 1937, il occupe la même fonction auprès d'Arturo Toscanini. Sur une recommandation de Lotte Lehmann, avec laquelle il avait préparé *Fidelio* à Salzbourg, le Metropolitan Opera de New York l'appelle comme assistant. Il y fait ses débuts le 21 janvier 1938 avec *La Walkyrie* ; quelques mois plus tard, il est nommé second chef et, en 1939, après la mort accidentelle d'Artur Bodanzky, il se voit confier la direction du répertoire allemand. Il dirige les plus grandes voix wagnériennes (Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad, Friedrich Schorr). En 1942, il adopte la nationalité américaine. Entre 1943 et 1946, il est directeur musical de l'Orchestre de Cleveland, période interrompue par son séjour sous les drapeaux (1943-1944). Entre 1947 et 1956, il dirige l'Orchestre philharmonique de Rochester, qu'il hisse au premier plan de la vie musicale américaine. En 1956, il prend la direction du New York City Opera, où il conduit une saison consacrée à des ouvrages du xx^e^ siècle. Un an plus tard, il dirige la première américaine des *Dialogues des carmélites* de Poulenc à l'Opéra de San Francisco pour le bicentenaire de la naissance de La Fayette. Cette même année 1957, Rudolf Bing crée pour lui le poste de conseiller musical du Met, poste qu'il conservera jusqu'en 1962. Il continuera à s'y produire en invité, dirigeant, tout au long de sa carrière, plus de quatre cents représentations. L'Orchestre symphonique de Boston l'appelle à sa tête pour succéder à Charles Münch (1962-1969). En sept ans, il donne plus de sept cents concerts avec cet orchestre, qu'il ne parvient pas néanmoins à marquer de son empreinte. Il enseigne également au Berkshire Music Center de Tanglewood, dont il est directeur entre 1963 et 1969. Il quitte Boston en conflit avec l'administration de l'orchestre et se consacre à une carrière itinérante : il revient souvent en Europe, notamment au festival de Bayreuth (*Les Maîtres chanteurs* en 1959 ; *Tannhäuser* en 1972), en Angleterre ou à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, qui l'invitait depuis 1947 ; entre 1978 et 1981, il dirige régulièrement l'Orchestre radio-symphonique de Berlin. Ses apparitions sont plus rares en France, où il est davantage considéré comme un technicien de haute volée que comme l'un des héritiers de la grande tradition austro-allemande. En 1979, il est nommé membre du National Council on the Arts. Il meurt à Zurich, le 11 septembre 1993. En 1968, il avait épousé en secondes noces la violoniste Vera Graf.

Leinsdorf possédait une baguette d'une précision remarquable, un sens du contact humain et un humour qui séduisaient d'emblée tous les orchestres. En un minimum de temps, il parvenait à préparer des programmes souvent difficiles, car il savait capter l'attention des instrumentistes et tirer le meilleur parti de leurs possibilités. Il était doté d'un sens inné de l'architecture, et ses interprétations s'imposaient davantage par leur solidité que par leur lyrisme. On lui a même reproché un excès de rigueur. C'est pourtant cette qualité que recherchaient les responsables de l'Orchestre symphonique de Boston en l'appelant à succéder à Charles Münch, pour restaurer le rigorisme de Serge Koussevitzky tout en tournant la page de la tradition franco-russe. C'est aussi sa précision qui en faisait un accompagnateur recherché : il a été souvent le partenaire d'Arthur Rubinstein (avec lequel il enregistra les cinq concertos de Beethoven) ou de Sviatoslav Richter. Mais c'est probablement dans le domaine lyrique qu'il a donné le meilleur de lui-même.

Leinsdorf a fait l'essentiel de sa carrière autour du répertoire romantique et postromantique germanique, créant notamment la suite de valses du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss en 1946 ou réalisant le premier enregistrement de *Die tote Stadt* d'Erich Wolfgang Korngold ; mais de telles qualités convenaient aussi à la musique de son temps : il a créé des œuvres de Bohuslav Martinů (*Symphonie n° 2*, 1943), Gunther Schuller, Vincent Persichetti, Charles Wuorinen, Andrew Imbrie, Michael Colgrass... Il a laissé une autobiographie, *Cadenza. A Musical Career* (Houghton Mifflin, Boston, 1976) et un essai, *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians* (Yale Univ. Press, New Haven, 1981).

Alain PÂRIS

LÉLÉ GRANMOUN (1930-2004)

Un des maîtres du maloya réunionnais. Le mayola, à la fois chant et danse, est une sorte de blues gai au rythme ternaire ; il serait issu d'une musique de tambours accompagnant un rituel funéraire malgache appelé service (« sevis malgas » ou « sevis kabars »). Musique des esclaves puis des exclus, symbole de la culture créole, le mayola est interdit de 1946 à 1962 par les autorités françaises. Granmoun (« grand-père ») Lélé (de son vrai nom Julien Philéas) a composé l'essentiel de son répertoire – plus de deux cents chansons évoquant le quotidien et le rêve – dans sa case de Bras-Fusil. Ouvrier ou journalier dans les plantations de canne à sucre, il fonde en 1977 sa propre troupe et enregistre, à l'instigation du Parti communiste réunionnais, quatre titres sur un 45-tours, le premier du genre avec celui de Firmin Viry. Il ne sera connu que tardivement hors de son île natale, lors de tournées et par ses albums *Namouniman* (1993), *Soleye* (1995), *Dan Ker Lélé* (1998) et *Zelvoula* (2003).

E.U.

LEMARQUE FRANCIS (1917-2002)

Francis Lemarque, de son vrai nom Nathan Korb, est né à Paris le 25 novembre 1917. Dernier chanteur français dont la carrière se rattache à l'avant-guerre, il se situe dans la lignée de Charles Trenet et de Mireille. On peut voir en lui un troubadour des temps modernes, à la fois raffiné et populaire, affirmant très tôt son engagement auprès du Parti communiste, dont il fut un compagnon de route. Il choisit des sujets simples qu'il habille de mélodies originales et facilement mémorisables, sans jamais être banales.

Sa vocation, qui connut un épanouissement complet après la Seconde Guerre mondiale, remonte au milieu des années 1930. Fils d'immigrés juifs lituaniens, il vit de petits métiers et, encore adolescent, forme avec sou frère Maurice un numéro de duettistes, Les Frères Marc, dans lequel Léo Noël s'impliqua également. En 1934, il adhère à un groupe de théâtre amateur baptisé Mars. Dès cette époque, son ascension est liée à une série de rencontres fructueuses qui lui permettent d'entrer en contact avec l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), et surtout avec le groupe Octobre qui réunit les frères Prévert, Maurice Baquet, Mouloudji, Roger Blin et Paul Grimault. Il fait aussi la connaissance de Pierre Dac et s'aventure dans le cinéma avec Jean Renoir, dans *La vie est à nous* (1936).

En 1946, c'est une nouvelle rencontre qu'il doit à Jacques Prévert : celle d'Yves Montand. Celui-ci prend en charge ses premiers succès d'auteur-compositeur, *Ma Douce Vallée*, *Matilda* et

LEMECHEV SERGEI (1902-1977)

Le « chantre de l'amour et de la tristesse », la « voix du cœur » : les louanges n'ont jamais manqué à un chanteur qui fut le plus populaire d'Union soviétique, au point d'avoir ses « groupies ». Le ténor Sergei Lemechev (né à Knyazevo, dans l'oblast de Tver, en Russie, le 27 juin – ancien style, 10 juillet, nouveau style – 1902) était le charme même, à la scène comme à la ville, et le public adulait ce séducteur aux allures d'éternel jeune homme, qui n'avait pas renié ses très modestes origines et affectionnait les chansons populaires. Doté d'une technique exceptionnelle, il offre une palette de couleurs vocales extraordinairement étendue, dont l'art du comédien, appris chez Stanislavski, en amplifiait encore la puissance expressive. Il incarna les rôles les plus divers : le rôle-titre de *Faust* de Gounod et Alfredo Germont (*La Traviata* de Verdi), le Duc de Mantoue de *Rigoletto*, Lohengrin, Werther et même Fra Diavolo. Mais c'est avec l'opéra russe et, surtout, son rôle fétiche de Lenski, dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, qu'il chanta cinq cents fois, que se manifeste le mieux son lyrisme ardent et sensible, capable de faire entendre les plus fines nuances du rêve, de la mélancolie et du chagrin. Sergei Lemechev est mort à Moscou, le 26 juin 1977.

Philippe DULAC

LEMNITZ TIANA (1897-1994)

Pour plusieurs générations de discophiles, Tiana Lemnitz fut la Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart) de Thomas Beecham, épanchement d'une âme portée par un souffle et une diction de pure transparence. Référence suprême. Au point d'occulter la diversité des emplois où cette soprano allemande a su briller d'un éclat aussi intense que pudique : en Agathe du *Freischütz* de Weber ou en wagnérienne « blonde » (Elsa – *Lohengrin* –, Elisabeth – *Tannhäuser* – et une merveilleuse Eva des *Maîtres chanteurs*), comme en Octavian (*Le Chevalier à la rose*), au sein des productions straussiennes de Covent Garden. De son éclectisme, le disque a gardé peu de témoignages. D'*Eurydice* de Gluck à *Jenůfa* de Janǎcek et à l'opéra russe, sa disponibilité musicale et sa flexibilité firent toutefois l'admiration des publics allemand et britannique. Il lui revenait d'incarner les héroïnes de la « Verdi-Renaissance » allemande : *Ernani* (Elvira), *Aïda* (rôle-titre), *Otello* (Desdemona), *Don Carlo* (Elisabetta) et *Le Trouvère* (Leonora) retrouvaient par la grâce de son legato une éminente dignité vocale. Mozart, qu'elle chanta relativement peu, demeure néanmoins le prisme au travers duquel cette voix a su dispenser ses couleurs les plus limpides.

Tiana Luise Lemnitz, née à Metz, le 26 octobre 1897, est morte à Berlin, le 26 janvier 1994.

Jean CABOURG

femmes pour leur émancipation ; pour se retrouver lui-même dans la confusion de ses images, il choisit une forme élaborée de dépouillement – auquel il a toujours aspiré d'ailleurs –, laisse à Yoko (qui s'y entend) le soin d'évaluer et de gérer une fortune colossale, et se fait *househusband* pour élever leur fils Sean. *La Ballade de John et Yoko* porte la trace des activités littéraires et artistiques d'avant-garde du couple. Toute la famille boit du thé et mange macrobiotique, abritée dans le Dakota, cet immeuble gothique de New York où s'éteignent les anciennes stars. C'est cet appartement qu'il regagnait avec son épouse lorsqu'il fut abattu. Son dernier album, *Double Fantasy* (sept chansons de Yoko, sept de lui-même, dans un partage qu'il voulait symbolique), venait de sortir, et il entendait marquer sa rentrée – après un silence de cinq ans – par la reprise des tournées. En 2005, pour marquer le vingt-cinquième anniversaire de la mort de John, Yoko a réuni des textes, dessins et photos de nombreuses célébrités qui avaient connu le chanteur, pour un hommage publié dans sa version française sous le titre *Souvenirs de John Lennon*.

La presse écrite et parlée a trouvé dans cette mort matière à pages, numéros, émissions spéciaux, dont plusieurs sur le thème de « l'adieu aux années soixante ». Les années 1960 ne sont pas mortes dans le hall d'un immeuble chic de New York le 8 décembre 1980, mais dix ans auparavant ; l'écrasement des forces révolutionnaires dans le monde, la redistribution brutale des capitalismes ou encore la rentrée des contestataires dans le rang ont tracé sur ces années des croix plus grossières que la mort d'un Beatle qui d'ailleurs ne l'était plus depuis une décennie. Cette mort, bien au contraire, a remué les cendres froides d'un incendie ancien. Lennon brushing, sourire et col mao ? L'image n'appartient qu'à ceux qui refusent d'oublier les surboums de leurs quinze ou de leurs vingt ans, quand passaient *I want to hold your hand* ou *A hard day's night*. Lennon hippie

LENYA LOTTE (1899-1981)

Viennoise issue d’un milieu modeste – son père était cocher de fiacre et sa mère lingère –, Karoline Blamauer, dite Lotte Lenya a le « théâtre dans le sang ». À quatre ans, elle se produit dans un cirque. Après avoir étudié la danse à Zurich pendant la Première Guerre mondiale, elle joue Molière et Shakespeare dans des tournées de deuxième ordre. Le hasard lui fait rencontrer le dramaturge Georg Kaiser (dont elle jouera par la suite *Der Silbersee*), qui lui présente Kurt Weill. Pour Lotte Lenya c’est le coup de foudre – elle épouse le musicien en 1926 – et aussi, la révélation de sa vraie nature théâtrale.

En 1927, elle interprète le *Petit Mahagonny*, écrit par Bertolt Brecht et mis en musique par Weill : elle y chante pour la première fois. Les deux auteurs l’imposent l’année suivante à Ernst Josef Aufricht, producteur de *L’Opéra de quat’sous*, à Berlin. Bien que le nom de Lotte Lenya ne figure même pas à l’affiche le soir de la première, elle remporte un triomphe dans le rôle de Jenny. La presse et le public découvrent non sans stupeur son étrange personnalité : physique ingrat, presque inquiétant, en accord avec l’esthétique expressionniste, voix déchirante et déchirée, bouleversante parce que sans cesse au bord de la rupture. Lenya créera tous les « songs » de Weill et Brecht, leur conférant une renommée mondiale : *La Fiancée du pirate* (de *L’Opéra de quat’sous*), *Alabama Song* (de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, 1930), *Bilbao Song* et *Surabaya Johnny* (de *Happy End*, 1929). « Quand je compose une mélodie », confiait Kurt Weill, « je l’entends déjà dans mon for intérieur avec la voix de Lenya »... Au cinéma, en

Street Scene et supervise les enregistrements de *L'Opéra*, de *Happy End*, des *Sept Péchés capitaux* et de *Mahagonny*. Le cinéma la redécouvre en 1961 avec *Le Visage du plaisir* (adapté du *Printemps romain de Mrs. Stone* de Tennessee Williams) puis dans *Bons Baisers de Russie* (1963). Mais c'est au théâtre qu'elle doit son ultime consécration, avec *Cabaret*, une comédie musicale sur le Berlin de l'avant-guerre mise en scène à Broadway en 1966 par Bob Fosse. Symbole vivant de l'esprit berlinois des années 1930, Lenya devient véritablement une des « grandes prêtresses » de l'intelligentsia new-yorkaise. Grâce à elle, Brecht est joué partout, et on reconnaît en Weill le fils spirituel de Puccini et de Stravinski. Pour Lotte Lenya, la boucle est bouclée.

Robert de LAROCHE

LEONCAVALLO RUGGERO (1857-1919)

Avec le Mascagni de *Cavalleria rusticana* et le Puccini de *La Bohème*, Ruggero Leoncavallo est le principal représentant de l'école dite vériste. Ses deux œuvres principales, *Pagliacci* (*Paillasse*, 1892) et *La Bohème* (1897), cette dernière postérieure d'un an à l'opéra du même nom composé par Puccini, se situent dans le monde pittoresque des saltimbanques et y mettent en scène le drame de la passion et de la jalousie. Le contraste entre la gaieté factice de ce monde et l'atmosphère violente est certes d'un effet facile ; mais la musique de Leoncavallo ne manque pas d'efficacité dramatique. Elle est parfois, malheureusement, d'une pauvreté de ton et d'invention qui effacent une grande partie de ses qualités, y compris celles qui viennent de la profonde connaissance de la voix dont dispose l'auteur. Une vingtaine d'opéras (dont la trilogie, inachevée, *I Medici*) ne parvinrent pas à éclipser l'œuvre, très proche mais plus brillante, de Puccini.

Philippe BEAUSSANT

LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

Introduction

Claveciniste, organiste, chef d’orchestre et musicologue, le Néerlandais Gustav Leonhardt a joué – aux côtés notamment des frères Wieland, Sigiswald et Barthold Kuijken, de Nikolaus Harnoncourt et de Philippe Herreweghe – un rôle prépondérant dans le renouveau de la musique ancienne. À la différence de Nikolaus Harnoncourt (son cadet de quelque dix-huit mois), il déteste commenter son art, affirmant : « Je suis devenu musicien pour ne pas parler. En jouant, j’exprime tout ce que je peux. Si cela ne suffit pas, les mots ne peuvent rien. Si cela suffit, ils ne servent à rien non plus. »

• Les années d’apprentissage

Gustav Maria Leonhardt naît le 30 mai 1928 à ’s-Graveland, près de Hilversum, aux Pays-Bas, dans une famille très musicienne. Il commence l’étude du piano, qu’il abandonne très vite pour se consacrer au clavecin – qu’il découvre dès l’âge de dix ans, grâce à ses parents, qui font de la musique de chambre en famille – et à l’orgue, deux instruments qu’il travaille avec Eduard Müller à la Schola Cantorum Basiliensis de 1947 à 1950. Ce maître incontesté – un des pionniers, avec August Wenzinger, de l’enseignement de l’interprétation de la musique ancienne – lui inculque notamment la manière de registrer de façon rigoureuse, à une époque où celle-ci ne s’apprenait pas : la plupart des organistes avaient en effet pris la mauvaise habitude de faire des registrations approximatives et selon leurs goûts personnels ; leurs choix ne relevaient pas d’une analyse approfondie de l’œuvre, et il n’existait pas véritablement de règles dans la manière de sélectionner un registre plutôt qu’un autre en fonction du compositeur, de l’époque ou du style d’écriture harmonique ou contrapuntique.

Sur les conseils de son père, Gustav Leonhardt part en 1950 s’installer à Vienne, afin d’y suivre l’enseignement du chef d’orchestre Hans Swarowsky (également mentor de Claudio Abbado, de Zubin Mehta et d’Ivan Fischer). Il ne prendra cependant que quelques cours, car il pense que « la direction ne s’apprend pas. Que voulez-vous enseigner ? Levez votre bras ici. Ou penchez-vous un peu. Cela n’a aucun sens ». Pour lui, bien interpréter ou bien diriger une musique exige avant tout de bien la comprendre. Il passe donc beaucoup de temps dans les bibliothèques, où il lit et analyse des partitions. Cette même année 1950 voit les célébrations du bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach ; à cette occasion, il donne ses premiers concerts, à Vienne, en interprétant notamment au clavecin *L’Art de la fugue* du Cantor de Leipzig.

• Transmettre la musique

Après une année d’études de la musicologie à Vienne, il devient en 1952 professeur de clavecin à l’Akademie für Musik de Vienne ; il y reste jusqu’en 1955, année où il regagne les Pays-Bas. Il grave quelques disques miraculeux aux côtés de son épouse Marie, de Nikolaus et d’Alice Harnoncourt, d’Eduard Melkus, de Michel Piguet et d’Alfred Deller. De 1954 à 1988, il occupera au Conservatoire d’Amsterdam un poste d’enseignant similaire à celui qu’il occupait à Vienne. Il est aussi, de 1959 à 1982, organiste à la

Waalse Kerk de la capitale néerlandaise, église calviniste qui possède un remarquable orgue baroque du facteur Johann Christiaan Müller datant de 1733.

Sa vie durant, Gustav Leonhardt a eu la passion de transmettre son savoir. À propos de sa manière d'enseigner, le claveciniste français Pierre Hantaï, qui fut son élève, a déclaré : « Lorsqu'il donnait une leçon, on le sentait avide d'apprendre. On ne le voyait jamais aussi content que lorsqu'il était convaincu par des idées éloignées des siennes. » Parmi les différents lieux où il transmet son savoir, on citera encore l'université Harvard (Massachusetts), où il séjourne en 1969 et 1970 en qualité de professeur invité.

Plusieurs générations de clavecinistes ont bénéficié de son enseignement. On mentionnera Pierre Hantaï, Christopher Hogwood, Bob van Asperen, Davitt Moroney, Andreas Staier, Christophe Rousset, Ton Koopman, Skip Sempé, Joyce Mekeel, Alan Curtis et Geneviève Soly.

• Au plus près de l'esprit des compositeurs

Son répertoire de claveciniste et d'organiste soliste est vaste : il s'étend du début du XVI^{e} siècle à la fin du XVIII^{e}, avec un accent mis sur les grands compositeurs du XVII^{e} siècle, comme Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Louis Couperin et Jean-Sébastien Bach. C'est Gustav Leonhardt musicologue qui guide Gustav Leonhardt interprète : toujours soucieux d'être au plus près de l'esprit des compositeurs, il effectue en effet, en ce qui concerne tant le clavecin que l'orgue, des recherches approfondies sur l'ornementation, l'articulation, les nuances, le rubato et le rythme. Il faut à cet égard souligner que les différences dans l'interprétation sont très importantes pour toutes les musiques de l'époque baroque

Frans Brüggen. *Au côté de Gustav Leonhardt, le flûtiste et chef d'orchestre Frans Brüggen joua un rôle capital dans la redécouverte de la musique baroque.*

En 1967, les réalisateurs Danièle Huillet et Jean-Marie Straub le sollicitent pour incarner Jean-Sébastien Bach dans le film biographique *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (1968). Il retrouve à cette occasion Nikolaus Harnoncourt, qui incarne le prince Leopold d'Anhalt-Köthen, ainsi que Bob van Asperen dans le rôle de Johann Elias Bach, neveu du Cantor.

Copyrighted material

En 1972, il est un des cofondateurs, avec Sigiswald Kuijken, de l'ensemble baroque La Petite Bande. Gustav Leonhardt succombera à la tentation de l'opéra : il enregistre notamment *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (avec le Leonhardt Consort et Max van Egmond, 1969), *Zaïs* (avec La Petite Bande et le Collegium Vocale de Gand, 1977) et *Pigmalion* (avec La Petite Bande, 1980) de Jean-Philippe Rameau, ainsi que *Le Jugement de Midas* de André-Ernest-Modeste Grétry (avec La Petite Bande, 1980). Mais l'échec, en 1985, du *Couronnement de Poppée* mis en scène par Jean-Marie Villégier à Nancy l'éloigne à jamais des planches.

Gustav Leonhardt donne son dernier récital à Paris en décembre 2010. Il meurt le 16 janvier 2012.

Le claveciniste Benjamin Alard a parfaitement résumé la personnalité de Leonhardt en disant « que cet homme était un outil de la musique, au même titre que la partition et que l'instrument. Quelque chose passe par ce corps, qui bouge si peu mais qui est si mobile. Très simple, sans parasite. L'essence. »

Juliette GARRIGUES

BIBLIOGRAPHIE

I. A. Alexandre, G. Naulleau, P. Hantaï & J.-L. Macia, « Gustav Leonhardt », in *Diapason*, n° 558, pp. 24-37, mai 2008
J. Drillon, *Sur Leonhardt*, Gallimard, Paris, 2009
C. Hogwood, *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2003
B. D. Sherman, *Inside Early Music : Conversations with Performers*, Oxford University Press, New York, 1997.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

1180, époque où la cathédrale de Paris fut ouverte au culte (1182). Du *duplum* de Léonin, on passa très rapidement avec Pérotin et les compositeurs et théoriciens du XIIIe siècle au *triplum* et au *quadruplum*. Parmi ces derniers, auxquels Léonin a ouvert la voie, citons Jean de Garlande (un Anglais ayant vécu à Paris et à Toulouse), Robert de Sabilon (successeur de Pérotin) et les deux Francon (de Paris et de Cologne).

Pierre-Paul LACAS

LERNER ALAN JAY (1918-1986)

Le librettiste et parolier américain Alan Jay Lerner naît le 31 août 1918 à New York, dans une famille de commerçants prospères. Il est d'abord scolarisé en Angleterre, à la Bedales School (Hampshire). De retour aux États-Unis, il fréquente la Choate School de Wallingford (Connecticut), avant de poursuivre ses études à la Juilliard School of Music de New York puis à l'université Harvard. Il participe alors à la création de spectacles joués par la troupe de l'université, dont il sort diplômé en 1940. En deux ans, il écrit plus de 500 scripts pour la radio. En 1942, il fait la connaissance de Frederick Loewe, qui n'a jusqu'alors pas rencontré le succès avec les chansons qu'il compose pour des revues de Broadway. Le premier spectacle monté par Lerner et Loewe à Broadway, *What's Up ?* (1943), est un échec, le deuxième, *The Day Before Spring* (1945), reste à l'affiche pendant cinq mois. Le succès est enfin au rendez-vous avec *Brigadoon* (1947), puis avec *Paint Your Wagon* (1951).

Leur cinquième comédie musicale, *My Fair Lady* (1956), d'après *Pygmalion* de George Bernard Shaw, connaît un triomphe sans précédent dans l'histoire du spectacle musical aux États-Unis. Produite par la Columbia Broadcasting System, elle établit à l'époque le record de la comédie musicale restée le plus longtemps à l'affiche à Londres et à New York. Le spectacle est monté dans plus de vingt pays, traduit en onze langues... Le film que George Cukor tirera de la comédie musicale en 1964 remportera sept oscars. *Brigadoon* (1954), *Paint Your Wagon* (1969, *La Kermesse de l'Ouest*) et *Camelot* (1967, tiré de la comédie musicale du même nom, créée en 1960) deviendront également des films à succès. Lerner et Loewe participent directement à la réalisation, par Vincente Minnelli, du film *Gigi* (1958), qui se verra décerner neuf oscars.

Sans Loewe, Lerner écrit le livret de la comédie musicale *Love Life* (1948) de Kurt Weill, ainsi que les scénarios de plusieurs films, dont *An American in Paris*, de Vincente Minnelli (1951, *Un Américain à Paris*), pour lequel on lui décerne un oscar. Dans les années 1960, il tente de travailler avec Richard Rodgers, mais leur partenariat ne fonctionne pas bien, aussi Lerner se joint-il au compositeur Burton Lane pour écrire *On a Clear Day You Can See Forever* (*Melinda*), qui connaît le succès en tant que comédie musicale jouée à Broadway en 1965 puis en tant que film, réalisé par Minnelli en 1970. Lerner collabore également avec Burton Lane pour écrire *Carmelina* (1979), ainsi qu'avec les compositeurs André Previn pour *Coco* (1969), Leonard Bernstein pour *1600 Pennsylvania Avenue* (1976) et Charles Strouse pour *Dance a Little Closer* (1983).

En 1978, Lerner publie sa autobiographie, *The Street Where I Live*, dont le titre est inspiré de *On the Street where you Live*, l'une des plus célèbres chansons de *My Fair Lady.*

Alan Jay Lerner meurt le 14 juin 1986, à New York.

E.U.

LESUEUR JEAN-FRANÇOIS (1760-1837)

Compositeur français né à Drucat-Plessiel, près d'Abbeville, Lesueur est reçu sans concours, après avoir occupé des postes dans de nombreuses villes, à Notre-Dame de Paris en 1786. Aussitôt, il demande au chapitre « la permission d'ajouter de la symphonie à sa musique pour les quatre fêtes de l'année » : le premier essai a lieu le jour de l'Assomption, avec un vif succès, mais non sans provoquer des controverses dans les milieux ecclésiastiques et musicaux. D'où la publication par Lesueur des *Exposés d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* (1787). Après un séjour à Londres, considéré comme un abandon de poste, il donne durant la Révolution trois opéras (1793-1796). Sa carrière véritable commence avec la fondation du Conservatoire (1795), dont il est membre de la Commission des études, et pour lequel il participe à la rédaction des *Principes élémentaires de la musique* et des *Solfèges du Conservatoire*. Quand, en 1804, Paisiello, maître de chapelle des Tuileries, rentre en Italie, Napoléon désigne Lesueur pour lui succéder. Le musicien écrit et dirige à Notre-Dame, pour le couronnement de l'Empereur, une *Marche triomphale*. Nommé compositeur de la Cour et chef d'orchestre de l'Opéra à la Restauration, il obtient en 1817 une classe de composition au Conservatoire : son plus brillant élève sera Berlioz. Celui-ci n'hésitera pas à vanter « l'étrangeté », le « coloris antique » et les « harmonies rêveuses » des mélodies d'un artiste qui, par ses effets de masse chorales et instrumentales et par son sens de la mise en

LESURE FRANÇOIS (1923-2001)

Rares sont les musicologues dont le nom reste attaché à l'œuvre d'un musicien. Le Français François Lesure a consacré sa vie à Debussy et, si l'on ne se réfère pas encore à son catalogue comme à celui de Köchel pour l'œuvre de Mozart ou à celui de Deutsch pour celle de Schubert, la lettre L se substitue peu à peu aux numéros d'opus pour la musique de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*.

Né à Paris le 23 mai 1923, François-Marie Lesure fait ses études à l'École des chartes, puis à l'École pratique des hautes études et à la Sorbonne ; parallèlement, il étudie la musicologie au Conservatoire de Paris. En 1950, il entre au département musical de la Bibliothèque nationale, dont il sera le conservateur en chef de 1970 à 1988. Entre 1953 et 1967, il dirige en outre le bureau parisien, responsable de la série B, du Répertoire international des sources musicales (R.I.S.M.), pour lequel il réalise lui-même l'édition de trois volumes : *Recueils imprimés : XVI^e-XVII^e siècles* (Henle, Munich, 1960), *Recueils imprimés : XVIII^e siècle* (Henle, 1964 ; supplément dans *Notes*, vol. XXVIII, pp. 397-418, mars 1972) et *Écrits imprimés concernant la musique* (Henle, 1971). Pour la Bibliothèque nationale, il prépare une série d'expositions, notamment sur Mozart (1956), Debussy (1962) et Berlioz (1969). Pendant douze ans, il est professeur à l'Université libre de Bruxelles (1965-1977). À partir de 1967, il est directeur de la première collection française de partitions originales (*Urtext*) consacrée à la musique ancienne, Le Pupitre (Heugel-Leduc). Il est également président de la Société française de musicologie (1971-1974 puis 1988-1991), professeur et directeur des archives à l'École pratique

Janequin), la *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1696-1743* (Société française de musicologie, 1969), les écrits sur la musique de Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (Gallimard, Paris, 1971 ; réédition augmentée 1987), *Claude Debussy (Iconographie)* (Minkoff, Genève, 1975, réédition 1980), *Musique et musiciens français du XVI*^{e} *siècle* (Minkoff, 1977), le *Dictionnaire des éditeurs de musique français* (Minkoff, 2 volumes, 1979 et 1988, avec sa femme, Anik Devriès), le *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris* (Bibliothèque nationale, Paris, 1981), *Hector Berlioz. Correspondance générale*, volumes V et VI (Flammarion, Paris, 1989 et 1995, avec Hugh J. Macdonald), *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes* (Klincksieck, 1992). Sur l’œuvre de ce musicologue à la curiosité insatiable, on pourra consulter l’ouvrage dirigé par Joël-Marie Fauquet, *Musiques, signes, images : Liber amicorum François Lesure* (Minkoff, 1988).

Alain PÂRIS

LEVAILLANT DENIS (1952-)

Né le 3 août 1952 à Paris, le compositeur et pianiste français Denis Levaillant entreprend des études de piano et d'écriture musicale à Nancy, puis dans sa ville natale. Dans les années 1970, il se consacre à des activités très diverses, se produisant tout autant dans des récitals de piano (Liszt étant au centre de ses programmes) que dans des concerts de jazz (il a notamment pour partenaires Barre Phillips, Barry Altschul, Kenny Wheeler, Tony Coe, Pierre Favre). Il se tourne aussi vers la musique de films et la conception de spectacles musicaux.

Avide d'expériences nouvelles, l'esprit toujours en recherche, bousculant les certitudes et les habitudes des institutions musicales françaises, ce musicien hors catégorie fonde en 1981 Bleu 17, association au service des nouvelles formes de spectacles. En 1995, il crée, avec Frédéric Leibovitz, lui-même fondateur de la librairie musicale Koka Media, le Cabinet de musique généraliste (C.M.G.), un label discographique qui s'intéresse à tous les domaines de l'audiovisuel et qui a édité, entres autres compositeurs contemporains, Jean-Yves Bosseur, Louis Dandrel, Philippe Hersant, Petros Korelis, Bernard Parmegiani, Christian Zanési.

Denis Levaillant collabore avec des chorégraphes (Caroline Marcadé, pour *Le Jardin du sanglier*, 1979 ; la compagnie Bouvier-Obadia, pour *Les Heures défaites*, 1988 ; Dominique Petit, pour *Les Pas perdus*, 1983 ; Brigitte Lefèvre, pour *Dérive*, 1982 ; Patrice Bart, pour *La Petite Danseuse*, 2002) et avec des metteurs en scène (notamment Alain Françon, pour lequel il écrit en 1991 *Nerone*

Blues pour sa production de *Britannicus*, puis Christian Colin). Il faut encore ajouter à ces activités un réel talent de plume (il détient d'ailleurs une maîtrise de philosophie), qu'il met en pratique en collaborant au mensuel *Le Monde de la musique* et à diverses revues (*Revue d'esthétique, Corps écrit, Hors cadre, Musique d'écran*) ainsi qu'en signant des livres, dont un remarquable essai, *L'Improvisation musicale* (1980, 2e éd. 1996).

Producteur de radio (à France-Musique et à France-Culture), il remporte le prix Italia de la R.A.I. pour son poème radiophonique *Speakers* (1988) ; il est lauréat de la Villa Médicis « hors les murs » (1983) et reçoit le prix international Tendance pour son spectacle *Piano Solo Piano* (1987).

Homme de spectacle, Denis Levaillant s'intéresse tout naturellement à l'opéra (*O.P.A. Mia,* son deuxième opéra, est créé en 1990 au festival d'Avignon) mais aussi au cirque (il conçoit en 1993 un spectacle musical pour un pianiste et un magicien, *Piano Circus*) et bien entendu au cinéma (il compose en 1995 une musique d'accompagnement pour le film muet de Fritz Lang *Frau im Mond*).

Son catalogue comporte des partitions d'inspiration essentiellement dramatique et poétique. Parmi les principales : *Les Pierres noires,* pour douze voix mixtes (1984), *Tombeau de Gesualdo,* pour contre-ténor et douze voix (1995), *Écho de Narcisse,* concerto pour piano et orchestre (1996), *Le Clair, l'obscur...*, quatuor n° 2 (1997), *Paysages de conte,* cinq pièces pour orchestre (1998), *Techno Space Piano,* spectacle musical pour un pianiste et des platines (1999), *Éloge de la radio,* spectacle musical pour 15 musiciens et deux bruiteurs (2000), *L'Opéra de la Lune,* pour orchestre et récitant (2006), *Les Musiciens de Brême,* conte musical (2010), *Images-Études*, pour piano (2006-2012).

Ce catalogue constitue un véritable lieu de passage et de métissage, où l'Afrique, le jazz, la pop anglaise (subvertis et transposés) côtoient les influences de Ravel, Debussy, Rimski-Korsakov, Gesualdo et Stravinski. Denis Levaillant fait un pied de nez aux techniques et aux esthétiques d'une musique contemporaine officialisée et « muséographiée », ce qui ne veut point dire pour autant que l'ouverture singulière de son œuvre l'entraîne à de quelconques concessions à l'égard des modes démagogiques dont le seul souci reste la valeur marchande. L'originalité de sa musique n'est pas seulement incluse dans l'éclectisme de ses racines mais aussi dans la relation particulière qu'elle entretient – au travers de l'écriture et de sa projection, improvisée ou écrite – avec les univers à qui elle en appelle et qui la nourrisse organiquement.

« J'ai une relation très forte avec la musique populaire de mon temps, mais je suis aussi lié au passé, à la musique de nombreux compositeurs d'époques différentes. Et puis, j'aime à imaginer que la musique échappe à la notion d'un progrès historique rectiligne vers toujours plus de vérité et de raison », écrit-il dans un texte inédit intitulé « Quelques notes sur mon travail ».

Mais, plus important encore, peut-être, est la force de partage de cette musique, son souffle, sa poésie, son évidence, son honnêteté foncière, ou ce que l'on pourrait dénommer plus précisément sa véracité, c'est-à-dire la justesse de son émotion, que certains appellent beauté, et qui semble relever bien plus de l'éthique.

Si cette musique nous parle, c'est qu'elle est vie intérieure avant tout, et que, généreuse, elle s'offre sans s'embarrasser de convenances. C'est pourquoi peut-être son accès semble aisé. Mais ne nous y trompons point : l'art de Denis Levaillant consiste à cacher l'art par l'art même !

Alain FÉRON

LÉVINAS MICHAËL (1949-)

Introduction

Par son triple profil, Michaël Lévinas s’affirme comme un des acteurs les plus importants de la vie musicale de la fin du XX^{e} siècle et du début du XIX^{e} : compositeur, il mène parallèlement une carrière de pianiste, se consacrant à la fois aux répertoires classique, romantique et contemporain, et enseigne l’analyse musicale au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

• Un alchimiste du son

Né le 18 avril 1949 à Paris, Michaël Lévinas – fils du philosophe Emmanuel Lévinas – étudie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il a notamment Olivier Messiaen comme maître en composition, Yvonne Lefébure, Vlado Perlemuter et Yvonne Loriod comme professeurs de piano. Son parcours est également marqué par ses rencontres avec Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Iannis Xenakis, dont il suit les séminaires à Darmstadt et avec lesquels il maintiendra toujours un contact privilégié. Au début des années 1970, il s’intéresse aux explorations du Groupe de recherches musicales (G.R.M.), dont il suit les stages et les avancées en électroacoustique. En 1973, il participe, avec Tristan Murail et Gérard Grisey, à la création de l’ensemble L’Itinéraire, dont il sera le directeur artistique jusqu’en 2002. Appartenant à l’école spectrale aux côtés de Murail et de Grisey, il se différencie de ses deux confrères en privilégiant l’utilisation de sons inclassables, impurs, hybrides, se tournant ainsi vers l'esthétique de la mutation instrumentale.

De 1975 à 1977, il a été pensionnaire à la Villa Médicis à Rome.

Avec *Arsis et Thésis, ou la Chanson du souffle*, pièce pour flûte basse en *ut* « sonorisée » présentée au festival de Royan en 1972, Michaël Lévinas s'engage dans une nouvelle esthétique. Ses réflexions sur le timbre lui ont fait prendre conscience de l'importance de l'espace et des possibilités qu'offre un instrument renouvelé par des techniques électroacoustiques innovantes. Face aux recherches sur le son pur engendrant le spectre harmonique menées par Grisey ou Murail, Michaël Lévinas se fait le défenseur des sons « de type sale » en travaillant sur les parasites, les impuretés sonores, les échos, les vibrations par sympathie. C'est dans *Appels* (1974), pour onze instruments (7 vents, 2 percussions, piano et contrebasse), qu'il joue pour la première fois de la vibration par sympathie d'un instrument soumis à un autre : dans cette pièce, chaque instrument à vent met en vibration le timbre d'une caisse claire ; lorsque sonne le cor posé sur une peau de caisse claire, « la peau et le timbre métallique vibrent dans une osmose parfaite. Cette technique d'engendrement sonore automatique de l'instrument avec l'espace acoustique donne une mixture brouillée, une musique au second degré. » Michaël Lévinas considère que ce procédé aboutit à « une musique de la musique ».

Cet intérêt pour le parasite qui mène l'auditeur dans une sphère musicale étrange par son irréalité quasi fantastique se retrouve dans *Strettes tournantes-Migrations* (1978), pour cor solo et huit instrumentistes, dans *Ouverture pour une fête étrange* (1979), pour deux orchestres et dispositif électroacoustique, mais aussi dans le « spectacle musical » *La Conférence des oiseaux*, sur un livret de

À partir de 1999, Michaël Lévinas travaille à l'adaptation puis à la composition de l'opéra *Les Nègres*, d'après la pièce éponyme de Jean Genet. Cinq années lui seront nécessaires pour achever cet opéra, commande conjointe de l'Opéra de Lyon et du Grand Théâtre de Genève. Cet ouvrage pour treize solistes, chœur, orchestre et dispositif électroacoustique, est créée le 20 janvier 2004 à Lyon, sous la direction de Bernard Kontarsky et dans une mise en scène de Stanislas Nordey, fin connaisseur de l'œuvre de Genet. Le texte de Genet, écrit en 1958, est une réflexion sur l'identité et la trahison. Il se présente comme une pièce dans la pièce et commence par cette réflexion : « Un soir, un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais qu'est-ce donc qu'un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? ». Cette pièce dans la pièce nous conte l'histoire d'un procès pour viol et meurtre d'une femme blanche par des Noirs. Parmi les treize personnages, tous noirs, cinq d'entre eux, vêtus de blanc, représentent la cour, les huit autres, habillés de noir, sont les accusés. Ce procès est évidemment celui de la colonisation mais également celui de certains Noirs, qui se conduisent comme des esclaves volontaires en singeant les Blancs, trahissant et rejetant leurs origines. La musique sert magnifiquement le propos et la langue de Genet, l'instrumentation et l'orchestration accordant une place importante aux percussions, un choix délibéré pour servir la violence du discours. Cependant, avec ses récitatifs, ses airs facilement mémorisables et sa construction classique, *Les Nègres* paraît plus accessible que les précédents opéras de Michaël Lévinas.

Le compositeur poursuit son travail lyrique avec l'opéra *La Métamorphose*, pour voix solistes, chœur et ensemble, d'après Kafka (2011).

• Métamorphose musicale, hybridation et

LEVINE JAMES (1943-)

Chef d’orchestre et pianiste américain né le 23 juin 1943 à Cincinnati (États-Unis).

Enfant prodige du piano, James Levine fait ses débuts en 1953 avec l’Orchestre de Cincinnati. Il étudie ensuite le piano avec Rosina Lhévinne et la direction d’orchestre avec Jean Morel à la Juilliard School de New York. En 1965, George Szell l’engage comme chef assistant à l’Orchestre de Cleveland, où il reste jusqu’en 1970. En 1971, il fait ses débuts avec *Tosca* au Metropolitan Opera (Met) de New York, dont il devient le chef d’orchestre principal en 1973. Nommé directeur musical de l’orchestre en 1975, et directeur artistique en 1986, il améliore au fil du temps la qualité des opéras représentés au Met. Invité à diriger de nombreuses formations américaines et européennes, Levine est le directeur musical du festival d’été de l’Orchestre symphonique de Chicago, organisé à Ravina (Illinois), de 1973 à 1993. Chef de l’Orchestre philharmonique de Munich de 1999 à 2004, il assure la direction musicale de l’Orchestre symphonique de Boston de 2004 à 2011. À partir de 2005, il est directeur musical du Tanglewood Music Center. Il continue à se produire en récital et à enregistrer des pièces en formation de chambre avec le violoncelliste Lynn Harrell. Il enregistre notamment des opéras de Mozart, Verdi et Wagner, ainsi que les symphonies de Brahms et Mahler. Ses interprétations, simples et dotées d’une architecture claire, sont empreintes de vitalité. Il dirige par ailleurs plusieurs créations mondiales au Met : *The Ghost of Versailles* (1991) de John Corigliano, *The Voyage*

(1992) de Philip Glass et *The Great Gatsby* (1999) de John Harbison.

À partir de 2006, James Levine rencontre une série de problèmes de santé qui l'obligent à interrompre ses activités artistiques. Ce n'est qu'en 2013 qu'il peut recommencer à diriger, d'abord au Carnegie Hall, puis au Met.

E.U.

LEWIS JERRY LEE (1935-)

Surnommé « The Killer » pour son jeu de piano, inspiré du jeu d’orgue des prédicateurs religieux noirs ainsi que des instrumentistes du western swing, notamment de Moon Mullican, Jerry Lee Lewis est un des grands pionniers du rock’n’roll. Originaire d’une famille rurale misérable de la Louisiane (où il naît à Ferriday, le 29 septembre 1935), Jerry Lee Lewis fréquente davantage les bouges locaux que l’école religieuse où sa mère l’a placé en vue d’une carrière d’ecclésiastique. Devenu très vite un pianiste réputé, au swing irrésistible, il tente sans succès sa chance à Nashville puis part en 1956 auditionner pour le producteur de Memphis Sam Phillips, fondateur du label Sun Records, et qui vient de découvrir Elvis Presley et Carl Perkins.

À partir de 1957, Jerry Lee Lewis va enregistrer pour Sun une série de boogie-woogies frénétiques dont les succès l’installent au sommet des hit-parades de country, de pop et de rhythm and blues, un exploit rarement égalé : *Great Balls Of Fire, Breathless, High School Confidential, I’ll Make It Up to You, What’d I Say, Sweet Little Sixteen, Good Golly Miss Molly*... Ses concerts – dynamiques, excentriques, chargés d’érotisme – ainsi que ses apparitions dans plusieurs films lui valent un succès encore plus grand, mais aussi les foudres des ligues de vertu sudistes, qui dénoncent sa vie dissolue et réussissent, en 1960, à faire bannir ses disques des ondes radiophoniques. Trop tard ! Jerry Lee Lewis est déjà devenu un inspirateur pour les rockers du monde entier.

Après le reflux du rock’n’roll, Lewis se recentre sans peine sur une country music plus ordonnée, maintenant son succès dans les années 1970 et 1980 avec des compositions marquantes comme *Another Place, Another Time* ou *Chantilly Lace*. Mais il conserve une aura sulfureuse, comme en témoigne la version de sa vie donnée par le film de Jim McBride *Great Balls Of Fire !* (1989). Très malade, ne modérant guère ses penchants pour la drogue et l’alcool, Jerry Lee Lewis continuera cependant à donner des concerts au cours desquels son charisme et ses talents musicaux expliquent sans peine à un auditoire fasciné son statut de superstar du rock.

Les séances, toutes de premier plan, enregistrées pour Sun Records se trouvent réunies dans le coffret de huit CD *Classic Jerry Lee Lewis* (Bear Family).

Gérard HERZHAFT

LEWIS JOHN (1920-2001)

Au-delà des polémiques parfois violentes dont il a été l'objet, John Lewis demeure l'un des plus irrésistibles poètes du clavier que le jazz ait connus. Son parcours est pourtant bien étrange : né à la musique au plus fort des éclats contestataires du be-bop, ce pianiste intense et secret a manqué perdre son âme dans la contemplation de la musique savante et dans l'illusoire tentative de réunir l'univers classique et celui de l'improvisation dans des œuvres composites.

John Aaron Lewis naît le 3 mai 1920 à La Grange (Illinois) et grandit à Albuquerque (Nouveau-Mexique). Sa famille, qui appartient à la bourgeoisie noire aisée, lui permet de mener de front des études d'anthropologie et de musique. Pendant son service militaire (1942-1945), il rencontre le batteur Kenny Clarke, qui l'incite à devenir musicien de jazz professionnel et le recommande très chaleureusement à Dizzy Gillespie. Ce dernier n'hésite pas à l'engager dans son big band (1946-1948), où il remplace un artiste au style diamétralement opposé, Thelonious Monk. À New York, il joue avec Charlie Parker (1947-1948) et Illinois Jacquet (1948-1949). En 1949, il rejoint le nonette de Miles Davis, pour qui il signe deux arrangements (*Move* et *Rouge*) et tient le piano sur une partie des plages réunies sous le titre devenu célèbre de *Birth of the Cool*.

En 1951, John Lewis entre au Milt Jackson Quartet qui deviendra, l'année suivante, le Modern Jazz Quartet, l'illustre MJQ. Il en sera le véritable directeur artistique et s'y révélera au sommet de son inspiration, jusqu'à sa dissolution, en 1974. Parallèlement, il à l’envie d’enregistrer quelques grandes œuvres du répertoire classique, dont ce *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach qui le fascine depuis si longtemps (1984). Il joue avec un sextette, le John Lewis Group, et fonde en 1985, avec Gary Giddins et Roberta Swann, l’American Jazz Orchestra, qui se produira jusqu’à la fin de 1992. À force de balancer entre deux univers opposés mais aimés avec la même passion, son cœur finit de battre à New York le 29 mars 2001.

Avec ou sans le MJQ, John Lewis se définit comme un extraordinaire styliste. Amoureux avant tout de la forme, il épure son discours de tout détail superflu, de toute surcharge pathétique inutile. Peu virtuose, son jeu se dépouille jusqu’au pointillisme. Les fines dentelles mélodiques, les grâces baroques et les délicates ponctuations du contrepoint savent se parer d’une mélancolie légère proche cousine du blues. Un swing économe et concis, mais un swing dense et impérieux tout de même, donne une idéale respiration à un legato particulièrement souple. La variété du toucher, la finesse des attaques, la justesse des accentuations et le sens inné du silence font de lui un maître absolu de l’allusion et de l’élégance. Sous les dehors exquis d’une confidence pudique et raffinée – parfois poussés jusqu’à la caricature – percent le plus souvent une émotion sincère et un élan lyrique qui n’appartiennent qu’aux vrais musiciens.

Pierre BRETON

Bibliographie

T. LALO, *John Lewis*, Parenthèses, Marseille, 2000.

LEWIS MEAD LUX (1905-1964)

Le pianiste américain Meade « Lux » Lewis fut l'un des plus grands interprètes de boogie-woogie.

Meade Anderson Lewis naît le 4 septembre 1905 à Chicago, dans l'Illinois. Enfant, il apprend d'abord à jouer du violon. Après avoir entendu Hersal Thomas et Jimmy Yancey, il se tourne vers le piano, et commence à se produire dans des boîtes de nuit de Chicago. Son surnom provient de ses imitations du Duke of Luxembourg, un personnage maniéré de la bande dessinée *Alphonse and Gaston*. Meade « Lux » Lewis doit sa popularité, relativement tardive, à *Honky Tonk Train Blues,* un extraordinaire boogie-woogie enregistré à la fin de 1927 mais seulement publié en 1929. Le disque est « découvert » en 1933 par le producteur John Hammond, qui retrouve Lewis deux ans plus tard. Meade « Lux » Lewis réenregistrera le thème au moins à quatre reprises. Dans les années qui suivent, il enregistre en soliste de nombreux autres boogie-woogies, parmi lesquels *Yancey Special* (1936) et *Tell your Story* (1940). Il se produit également avec Pete Johnson et Albert Ammons, formant un célèbre trio de pianistes, qui enregistre notamment *Boogie Woogie Prayer* (1938) et *Bear Cat Crawl* (1938). Le trio participe au célèbre concert « From Spirituals to Swing » du 23 décembre 1938 organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond.

Meade « Lux » Lewis continuera à jouer du piano dans des clubs de New York et de Californie (il s'établit à Los Angeles en 1941). Avec ses traits hypnotiques à la main droite et ses rythmes puissants

LIADOV ANATOLI KONSTANTINOVITCH (1855-1914)

Fils de Constantin Liadov (1820-1868), maître de chapelle à la cour de Russie, attiré par la musique dès l'enfance, Anatoli Liadov a souvent été considéré comme « un sixième membre du groupe des Cinq ». Ayant fait ses études musicales sous la direction de Rimski-Korsakov, il composa ses *Bagatelles* (*Birioulki*), ses *Arabesques,* sa *Tabatière à musique* et des *Préludes*. On retrouve l'influence de Chopin et de Schumann dans ses œuvres de jeunesse. Plus tard, il s'orienta vers la musique symphonique : une symphonie en *si* mineur affirma son talent et précéda des poèmes symphoniques comme *Baba-Yaga, Kikimora, Le Lac enchanté* (une musique délicatement impressionniste d'une limpidité féerique), un très beau *Fragment tiré de l'Apocalypse*. Rimski-Korsakov disait que « chaque composition de Liadov est un précieux bijou, une pièce d'orfèvrerie musicale ». Il n'avait pas tort ; parfait élève de son maître — et apparenté à travers lui au groupe des Cinq —, Liadov ajoutait encore à cela une finesse rare, une intelligence minutieuse, un sens encore plus raffiné de l'orchestration, un goût encore plus aristocratique, une imagination pleine de poésie, mais aussi un humour et une verve comparables à ceux de Moussorgski. On lui doit aussi une autre très belle œuvre symphonique, ses *Huit Chants populaires russes,* pour orchestre, dont il eut l'occasion de recueillir les thèmes sur place en sa qualité de membre de la section musicale de la Société de géographie. Professeur au conservatoire de Saint-Pétersbourg, Liadov fut l'un des premiers maîtres de Prokofiev.

Michel-Rostislav HOFMANN

LICITRA SALVATORE (1968-2011)

Le ténor italien Salvatore Licitra faisait figure de « nouveau Pavarotti ». Né de parents siciliens le 10 août 1968, à Berne, en Suisse, Salvatore Licitra se forme dans un premier temps aux arts graphiques ; ce n'est qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il commence à étudier la musique au conservatoire de Parme. Il débute sur la scène lyrique en 1998, au Teatro Regio de Parme, dans le rôle de Riccardo (*Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi), qu'il reprend cette même année aux arènes de Vérone. Il triomphe l'année suivante, lors de ses débuts à la Scala de Milan, en incarnant Don Alvaro (*La Forza del Destino* de Verdi). Sa voix chaude et la clarté de ses aigus lui valent rapidement d'être comparé à Luciano Pavarotti. En mai 2002, il traverse l'Atlantique pour remplacer ce dernier au pied levé dans le rôle de Mario Cavaradossi (*Tosca* de Giacomo Puccini), au Metropolitan Opera de New York. Son interprétation lui vaut un véritable triomphe et le propulse sur le devant de la scène internationale. À son répertoire figurent notamment, en plus des rôles déjà cités, Radamès (*Aïda* de Verdi), Canio (*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo), le rôle-titre d'*Andrea Chénier* d'Umberto Giordano, Luigi (*Il Tabarro* de Puccini), Calàf (*Turandot* de Puccini). Le 27 août 2011, Salvatore Licitra perd le contrôle de son Vespa sur une route du sud de la Sicile, peut-être victime d'une hémorragie cérébrale. Grièvement blessé à la tête, il meurt le 5 septembre, à l'hôpital de Catane, en Sicile, à l'âge de quarante-trois ans.

Melinda C. SHEPHERD

lyrique et de la danse au ministère des Affaires culturelles, le persuade d'accepter le poste d'administrateur général de l'Opéra de Paris. Liebermann va transfigurer le Palais Garnier, qui devient, sous sa direction, une des plus brillantes scènes lyriques du monde. Ainsi, la distribution qu'il parvient à réunir pour son spectacle inaugural le 7 avril 1973, *Les Noces de Figaro*, dans la mise en scène de Giorgio Strehler et des décors et costumes d'Ezio Frigerio, demeure un modèle : Gundula Janowitz, Mirella Freni, Frederica Von Stade, José Van Dam, Tom Krause, sous la direction de Georg Solti ; cette production exceptionnelle est toujours présentée à l'Opéra national de Paris.

Conscient de la nécessité de faire connaître l'art lyrique au plus grand nombre, Liebermann négocie avec les différentes catégories professionnelles la diffusion radiotélévisée de la plupart de ses spectacles : une première à l'époque. Il est également à l'origine du *Don Giovanni* filmé par Joseph Losey (1979). Et il ne se contente pas de faire venir les meilleurs chanteurs, chefs d'orchestre, metteurs en scène et décorateurs du moment. Il va beaucoup plus loin en bouleversant en profondeur les habitudes de travail avec un seul objectif, la qualité : fini les remplacements dans la fosse ; chaque ouvrage est servi par les mêmes musiciens et les mêmes choristes. Revers de la médaille : la disparition de la troupe permanente, qui lui sera beaucoup reprochée car elle prive d'emploi de nombreux chanteurs français. Par ailleurs, il forme une nouvelle génération d'administrateurs d'opéras : deux de ses proches collaborateurs occuperont également des postes clés, Gérard Mortier au festival de Salzbourg et Hugues Gall à l'Opéra national de Paris. De l'« ère Liebermann » se détachent trois productions : *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, mis en scène par Patrice Chéreau (1974), *Faust* de Gounod, dans une production controversée de Jorge Lavelli (1975), et la création, sous la direction de Pierre Boulez, de

LIGETI GYÖRGY (1923-2006)

Introduction

« Je m’imagine la musique comme quelque chose de très loin dans l’espace, qui existe depuis toujours, et qui existera toujours, et dont nous n’entendons qu’nn petit fragment... »

En quelques mots, György Ligeti a résumé l’essentiel de ce qui constituait son travail de compositeur. Ses œuvres – dont on peut affirmer qu’elles marquent une étape décisive de la création musicale contemporaine – font la synthèse entre les recherches acoustiques les plus élaborées et un univers musical parfaitement traditionnel. C’est à partir de cette bipolarité tradition-modernité que Ligeti s’est forgé un langage « ambigu », n’appartenant à aucune catégorie répertoriable. Son écriture est harmonique sans être tonale ; atonale sans être sérielle ; véritablement animée d’un mouvement interne insaisissable, d’une vie au niveau des micro-éléments, autrement dit du détail.

Aussi ses œuvres se promènent-elles à travers le monde, douées d’un étonnant pouvoir de « radio-activité », au point que György Ligeti pourrait être un compositeur mutant venu d’un de ces « lointains » qu’il évoque parfois dans sa musique, pour nous parler d’un « ailleurs » unique et universel. Le résultat sonore est comparable à un dessin de notes animé par une vie foisonnante, infinitésimale, avec une multitude d’éléments indépendants qui se combinent, se superposent, se heurtent et finissent enfin par se rassembler en des espaces acoustiques d’une poésie et d’un rayonnement extrêmes.

• La formation

Né le 28 mai 1923 dans la petite localité de Dicsőszentmárton (Transylvanie), autrefois hongroise, aujourd’hui Tîrnăveni, en Roumanie, György Ligeti partage ses études musicales entre le conservatoire de Kolozsvár – aujourd’hui Cluj-Napoca – (1941-1943) et l’Académie Franz-Liszt de Budapest (1945-1949). Son père, Sándor Ligeti, était directeur d’une filiale de banque roumaine dans une région de langues hongroise et allemande. Ses ancêtres étaient juifs, vivant à l’entour du lac Balaton, à l’ouest de la Hongrie, et en Bohême. Les Autrichiens imposaient alors la langue allemande, ce qui explique le nom de son grand-père paternel, Auer, et celui de son grand-père maternel, Schlesinger. Mais, à la fin du XIXe siècle, lors de la magyarisation nationaliste, la plupart des juifs et des Allemands qui habitaient en Hongrie adoptèrent des noms hongrois. C’est ainsi que la famille Auer devint la famille Ligeti. Comme plusieurs artistes de sa génération, György Ligeti vécut difficilement la complexité de ses origines et le passage d’une identité culturelle à une autre : « Je suis né en Transylvanie et suis ressortissant roumain. Cependant, je ne parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n’étaient pas transylvaniens. [...] Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais, n’étant pas membre d’une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé. »

L’année 1933 marquera une date fatidique dans sa vie, puisqu’il sera doublement haï, en tant que Hongrois par les Roumains (qui se souvenaient de leur discrimination par l’administration hongroise avant 1919), et en tant que juif.

Sa carrière en souffre d’autant plus que son père le destine à une profession scientifique, refusant dans un premier temps la véritable vocation de son fils. Lorsqu’il finit par céder, György a déjà quatorze ans. Ses dons ne tardent pas à se révéler et à s’affirmer grâce aux cours particuliers de piano qu’il reçoit (la famille Ligeti ne possède pas de piano). Il découvre alors l’univers harmonique des sons, leur organisation dans un espace structuré et tonal. Ses premières tentatives sont des pièces pour piano, mais la musique orchestrale l’attire au plus haut point. Coupé du reste du monde, il ne peut malheureusement se procurer les partitions qu’il désire, mais la radio diffuse certaines œuvres, comme *Don Quichotte* et *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss. Le choc qu’il éprouve lors de ces auditions est tel qu’il écrit à seize ans une symphonie restée inachevée. La montée progressive de l’antisémitisme en Transylvanie ne lui permet pas d’accéder à l’université de Kolozsvár, où il voulait entreprendre des études de physique. Contraint de porter l’étoile jaune, il est incorporé en janvier 1944 dans les compagnies de travail obligatoire de l’armée hongroise. Il y transporte des sacs dans les silos de l’armée à Szeged, puis à la forteresse de Nagyvárad (aujourd’hui Oradea, en Roumanie). Ligeti s’enfuit et échappe de justesse à la déportation. Comprendre la musique de György Ligeti, c’est d’emblée la resituer dans le contexte politique et social de la Hongrie à la fin des années quarante : « Jusqu’en 1952, je ne savais pas qu’il existait une musique électronique, une musique sérielle, et en Amérique un compositeur appelé John Cage... Il faut comprendre ce qu’était alors la situation de la Hongrie. Nous étions totalement isolés. Une seule ouverture : les postes de radio allemands ; ils étaient brouillés, mais, grâce à eux, je suis arrivé à entendre tout de même des pièces de Messiaen, Fortner, Henze, puis de Boulez, Stockhausen et Nono. »

Imaginons en effet ce que pouvait signifier un tel isolement pour un compositeur avide de recevoir tout le foisonnement d'idées plus ou moins fructueuses régnant alors dans l'avant-garde européenne. La composition musicale était conduite à un stade extrême d'organisation des paramètres musicaux, fonctionnant à partir d'un schéma unique, la série (sérielle mais aussi stochastique), régie dans certains cas par des proportions exclusivement numériques. Le seul compositeur dont Ligeti reçoit à cette période l'influence directe est Bartók, de qui il hérite la « tonalité chromatique », identifiable dans le quintette à vent intitulé *Six Bagatelles* (1951-1953), ainsi que le langage issu des folklores hongrois, roumains, mais aussi arabes, slovaques, turcs. « Je voulais – explique Ligeti – trouver un chemin qui venait de Bartók et conduisait vers... »

• Héritage et tradition : la quadrature du cercle

Partir de Bartók pour aller vers..., voilà une volonté constituant l'originalité majeure de la musique de Ligeti qui, avec son *Premier Quatuor à cordes*, intitulé *Métamorphoses nocturnes* (1953-1954), démontre qu'il est à la fois le garant d'une tradition bartokienne et le catalyseur d'une future modernité qu'il reste toutefois à trouver.

À trente ans, György Ligeti a déjà beaucoup composé pour de petites formations instrumentales et pour la voix, mais il reste profondément insatisfait, comme un créateur de génie qui n'a pas encore inventé le langage auquel il aspire. « Il y eut – dit-il – une opposition intérieure qui consistait à s'intéresser à Stravinski, à Alban Berg, à étudier quelques partitions de Schönberg qui existaient mais qu’on ne pouvait entendre... À la fin, j’en vins à me dire : tout cela ne vaut pas la peine. Pourquoi devrais-je maintenant, avec vingt ou trente années de retard, suivre un style qui existe déjà, et est accompli ? » Déjà se dessinent très nettement dans l’esprit de Ligeti les prémisses d’une pensée musicale spécifique et la volonté de se forger une écriture qui, ne répétant a priori aucune école, ne s’assujettit à aucune d’entre elles de manière absolue.

Après le soulèvement de 1956 et son échec, date sombre pour l’histoire de la Hongrie, György Ligeti quitte son pays et s’installe en Allemagne occidentale pour s’initier aux techniques de composition qu’il ignore encore, en particulier celles de la musique sérielle. On lui doit ainsi une remarquable analyse de la première des trois *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez. Il a trente-trois ans, il travaille en compagnie de Karlheinz Stockhausen au studio de musique électronique de la radio de Cologne. Ligeti y réalise trois œuvres : *Glissandi* (1957), *Artikulation* (1958), et *Pièce électronique n^o 3* (entamée en 1957 mais qui ne sera réalisée qu’en 1996).

• Pour une esthétique du son continu

Grâce aux moyens du studio de musique électronique, Ligeti contrôle la nature même de la continuité du parcours sonore en modifiant, le cas échéant, leur seuil d’estompage par un travail inverse : la discontinuité d’éléments particuliers. Ces éléments évoluant individuellement et de façon discontinue sont systématiquement superposés en couches. Grâce à la rapidité du déroulement de la bande, on obtient l’impression d’une continuité, la durée de chaque hauteur étant dans ce cas inférieure à un vingtième de seconde. Toutefois, déçu par les limites de l’électronique, Ligeti quitte Cologne, s’installe à Vienne – il a acquis la nationalité autrichienne –, et enseigne la composition à Darmstadt, à Stockholm, à Berlin et à Hambourg.

S’il considère ses œuvres de musique électronique comme des échecs (sauf *Artikulation*) du point de vue de leur réalisation musicale (« il me semble, explique-t-il, que le résultat sonore est amoindri par la transmission par haut-parleur »), il reconnaît que cette expérience est le véritable point de départ d’une production exclusivement instrumentale ou vocale.

Ascétisme et complexité

Provocateur ou poète ? Ligeti, qui s’impose comme un compositeur non sériel en réaction contre un courant sans issue pour la nouvelle avant-garde européenne, va mettre en relief un certain nombre de confusions entre les domaines physique et psychique de l’écoute musicale : « Je pensais que même si les hauteurs, d’une part, et les durées, de l’autre, sont déterminées par un même ordre, quelque chose comme une série de nombres logarithmiques, l’analogie des deux séries n’est établie que sur le plan de la description verbale ; une analogie musicale efficiente ne s’établit pas. Notre système nerveux, quant aux rapports de hauteurs, réagit naturellement différemment que pour les rapports de durées. Ceux-ci, physiquement, appartiennent sûrement à un contexte commun, mais n’ont psychiquement, à travers la réalité de notre perception, aucune correspondance contextuelle. »

La musique statique devient un centre de préoccupations, non plus travaillée dans l’ordre mélodique, mais cherchant véritablement un son neutralisé, donnée sonore entre le son pur et le bruit. C’est ainsi que se laisse définir *Atmosphères* (1961), comme une œuvre de pure couleur sonore, où l’aspect essentiel de son mode de composition réside plutôt dans la modification et non dans l'abolition du système sériel. En effet, György Ligeti conserve, dans sa méthode de travail, deux grandes caractéristiques de la pensée sérielle : le choix des éléments, et leur systématisation. La grande innovation réside dans le fait que l'ordre de ces éléments est « prédéterminé » une fois pour toutes, dans les domaines du rythme, de la dynamique, du timbre, des hauteurs, du registre, de la densité, du mouvement intrinsèque et des enchaînements formels. Seule se métamorphose la trajectoire de ces éléments. Des sensations optiques et tactiles, où les sons ont une couleur, une forme, une consistance matérielle plus proche d'une intuition immédiate du monde qu'une réelle spéculation intellectuelle, s'échappent de cette musique diffuse, magma d'espaces sonores évoluant en un seul souffle, avec comme dynamique un « perpetuum mobile ». « Ma musique – dit Ligeti – donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sa caractéristique formelle est le statisme, mais derrière cette apparence, tout change constamment. »

Ligeti et le timbre : le substrat expressif

À partir d'*Atmosphères* (1961), le cheminement et l'évolution de la pensée musicale de Ligeti ont obéi à une logique interne étonnamment fidèle à celle du jeune homme solitaire qui avait reçu l'empreinte et le message indélébile de l'intense concentration bartokienne. Les œuvres écrites après 1960 sont presque toutes des jalons importants de la musique d'aujourd'hui : *Volumina,* pour orgue (1962), *Aventures* (1962), qui deviendront *Aventures* (1963) et *Nouvelles Aventures* (1965), *Requiem* (1963-1965), *Concerto pour violoncelle* (1966), *Lux Aeterna* (1967), *Lontano* (1967), *Continuum,* pour clavecin (1968), *Deuxième Quatuor à cordes* (1968), *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Études pour piano* s'associant à toutes les strates de l'imagination, sa musique a libéré l'avant-garde européenne de son systématisme, en exploitant un des aspects contenus de toute évidence dans la musique : un rapport au temps et à l'espace rituel et sacré.

« Seul l'esprit créateur qui se renouvelle peut éviter et combattre ce qui est raide et figé, le nouvel Académisme. Ni le repos ni le retour en arrière ne sont possibles sans succomber à l'illusion d'un terrain ferme qui n'existe pas » (Ligeti, à propos du *Grand Macabre*).

Danielle COHEN-LÉVINAS

Bibliographie

F. BAYER, *De Schönberg à Cage*, Klincksieck, Paris, 1987
U. DIBELIUS, *György Ligeti : eine Monographie in Essays*, Schott, Mayence, 1994
C. FLOROS, *György Ligeti : jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Verlag Lafite, Vienne, 1996
C. GOTTWALD, « Entretien avec Ligeti », in *Harmoniques*, n° 2, pp. 217-229, 1987
P. GRIFFITHS, *Modern Music, György Ligeti*, Robson Books, Londres, 1983
« György Ligeti », in *Musik-Konzepte*, n° 53, Munich, 1987
György Ligeti in Conversation, E. Eulenburg, Londres, 1983
« Ligeti-Kurtág », in *Contrechamps*, nos 12-13, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990
P. MICHEL, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris, 1985
O. NORDWALL, *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Mayence, 1971
R. STEINITZ, *György Ligeti : Music of the Imagination*, Faber & Faber, Londres, 2003
« Träumen Sie in Farbe ? » : György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke (entretiens), Zsolnay, Vienne, 2003.

notamment Booker Little, Babatunde Olatunji et Coleman Hawkins ; parmi les plages de ce disque figurent *Driva' Man, Freedom Day, Tears for Johannesburg*) ; le même sentiment de révolte s'exprime dans l'album *Percussion Bitter Sweet* de Roach (1961, où Abbey Lincoln côtoie Booker Little, Eric Dolphy, Clifford Jordan, Mal Waldron, Art Davis...). C'est également en 1961 qu'elle enregistre comme leader un de ses disques les plus aboutis, *Straight Ahead* (avec notamment Eric Dolphy, Coleman Hawkins, Booker Little, Mal Waldron, Art Davis et Max Roach).

Mariée à Max Roach de 1962 à 1970, Abbey Lincoln est la vedette des films *Nothing but a Man*, de Michael Roemer, avec Ivan Dixon (1964), et *For Love of Ivy*, de Daniel Mann, avec Sidney Poitier et Beau Bridges (1968), rôle pour lequel elle est nominée aux oscars. Elle apparaît dans des séries télévisées comme *Mission impossible* (épisode *Cat's Paw*, 1971), *On Being Black* (*Wine in the Wilderness*, 1971) ou *All in the Family* (*What'll We Do with Stephanie ?*, 1978). Au cours d'une tournée africaine en 1972, elle reçoit le nom honorifique d'Aminata en Guinée et celui de Moseka au Zaïre : elle prend occasionnellement le nom d'Aminata Moseka. Elle enregistre avec Archie Shepp à Paris (*Painted Lady*, 1980), avec le quartette de Cedar Walton (*The Maestro*, 1980), avec Steve Coleman (*Talking to the Sun*, 1983). Parallèlement, elle écrit des poèmes, des pièces de théâtre, réalise des mises en scène, peint. Elle rend hommage à Billie Holiday dans *Abbey Sings Billie* (1987). À partir de l'album *The World Is Falling Down* (1990, avec notamment Jackie McLean, Clark Terry, Billy Higgins et Ron Carter), Abbey Lincoln signe des textes plus philosophiques. Sa carrière atteint de nouveaux sommets, avec une série d'albums enregistrés pour Verve à partir de 1991 avec des partenaires de la stature de Stan Getz, Hank Jones, Charlie Haden, J. J. Johnson, Roy Hargrove, Pat Metheny, Joe Lovano : *You Gotta Pay The Band* musicale », notamment grâce à un travail sur l’improvisation en concert.

Lindberg est le premier compositeur finlandais à prendre le sérialisme comme point de départ. L’adoption de cette technique est pour lui beaucoup plus que le « jeu intéressant » que celle-ci avait représenté pour les compositeurs des années 1960, qui l’avaient souvent utilisée comme succédané aux problèmes compositionnels. Dans le lied *Jag vill breda vingar ut* (1978), il s’évertue ainsi à soumettre le sens dramatique du texte et sa charge émotionnelle aux rigueurs de cette technique. Mais le catalogue de Lindberg manifeste une grande diversité, puisque la plupart de ses œuvres sont régies par des règles différentes.

Après une série de pièces recourant au sérialisme intégral, ses intérêts compositionnels changent : Lindberg prend conscience que la forme générale, le rythme et les hauteurs ne sont pas les seuls paramètres déterminant l’information musicale. S’intéressant de plus près à la transmission du signal sonore, il cherche alors à composer une musique qui entretienne une relation plus étroite avec la perception directe. Dans *Arabesques*, pour quintette à vent (1978), il invente des structures reconnaissables par la seule variabilité de leur densité. Dans *Play I*, pour deux pianos (1979), il explore les limites de la cohérence musicale : il s’agit d’une œuvre ouverte, où les interprètes disposent de quelques pages seulement de notation proprement dite mais de plus de vingt pages d’instructions sur les modes de jeu.

• Un souci de l’expression

Au début des années 1980, Lindberg se rend à Paris, où il travaille avec Vinko Globokar et Gérard Grisey, qui l’initie à l’harmonie spectrale. Il suit également les cours de Franco Donatoni à Sienne et ceux de Brian Ferneyhough à Darmstadt. Son esthétique subit une rupture radicale : ses compositions vont être caractérisées par les recherches sur la fusion en une seule sonorité de celles de plusieurs instruments n'appartenant pas à la même famille. Lindberg apparaît en cela comme l'inventeur de la synthèse instrumentale. Dans *Linea d'ombra* (1981), il mêle les sonorités de la flûte, du saxophone alto, de la guitare et des percussions de façon telle que le public pense entendre un seul et unique instrument. *Sculpture II*, pour orchestre (1981), présente des « couches » sonores plus ou moins indépendantes mais qui forment au bout du compte une seule et même entité.

Lindberg va ensuite s'attacher à créer des structures rythmiques complexes et mouvantes, pour lesquelles il élabore un programme informatique. Il utilise pour la première fois ses « transformations d'états rythmiques » dans *Zona*, « concerto pour violoncelle et septuor divers » (1983). À la création de *Kraft* (1985), pour grand orchestre et cinq instruments solistes amplifiés électroniquement, qui repose également sur la transformation rythmique, la critique s'émut du fait que la plupart des percussions utilisées par les solistes étaient des objets de récupération ; le compositeur avait simplement mis à profit une large gamme de sons métalliques pour obtenir les effets voulus. Les sonorités de *UR*, pour cinq instruments et électronique en direct (1986), sont plus riches qu'auparavant grâce à l'importance croissante que Lindberg confère désormais à l'harmonie, qui devient luxuriante et franchement consonante à la fin des années 1980, puisqu'elle est à base d'accords parfaits ; en témoignent des œuvres comme *Kinetics*, pour grand orchestre (1989), ou *Joy*, pour grand ensemble et électronique en direct (1990).

Après avoir fait une relecture très libre du passé musical (utilisation de formes anciennes comme la chaconne dans *Kraft* et *Kinetics*), Lindberg inscrit des allusions – qui ne sont jamais des citations – aux figures majeures de la musique occidentale : *Marea* (1990) retentit ainsi d'échos lointains de Beethoven, Richard Strauss, Debussy et Sibelius. En ancrant de plus en plus son langage dans la tonalité et en composant essentiellement pour grand orchestre symphonique, Lindberg affiche un néo-classicisme croissant et s'inscrit depuis le début des années 1990 dans la grande tradition symphonique de Sibelius.

Composé en 1998 et 1999, *Cantigas*, pour grand orchestre, est créé le 1^{er} avril 1999 par l'Orchestre de Cleveland sous la baguette de Christoph von Dohnányi. Dans cette pièce, Lindberg revisite la chaconne, forme qui était très utilisée aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Célébrant l'architecture de Frank O. Gehry, *Sculpture*, pour grand orchestre, est créé le 6 octobre 2005 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles par l'Orchestre philharmonique de Los Angeles placé sous la direction d'Esa-Pekka Salonen. Des polarités harmoniques fortes, des rythmes et des sonorités de fanfares créent une ambiance de solennité rituelle qui fait penser à l'univers musical de Stravinski. Une écriture « en relief », par blocs-impulsions et blocs-timbres, par accords androgynes majeur-mineur, ainsi que des successions d'accords parallèles contrecarrés par des mouvements contraires sont largement utilisés.

Le 25 août 2007, l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la conduite de Simon Rattle crée *Seht die Sonne*, pour grand orchestre. Le lien de parenté avec la *Neuvième Symphonie* de Gustav Mahler est évident, notamment dans le choix de l'instrumentation et dans la manière d'orchestrer les bois et les cuivres, mais également dans l'étirement des motifs et des formes jusqu'à épuisement complet de la matière musicale. Une analyse détaillée de l'ouvrage révèle par ailleurs l'autre grande référence, celle à l'oratorio *Gurre-Lieder* d'Arnold Schönberg, référence qui transparaît dans le titre : dans les *Gurre-Lieder*, le magnifique final en *ut* majeur célèbre le lever du soleil qui chasse la nuit et ses fantômes.

Recomposé d'une œuvre à l'autre, l'orchestre de Lindberg manifeste la manière dont le compositeur aime jouer avec le timbre des instruments, en tentant des alliages inédits. Lindberg semble vouloir tout expérimenter de la matière sonore, du gigantisme de l'orchestre de *Kraft*, *Kinetics*, *Seht die Sonne*, *Graffiti*, pour chœur et orchestre (2009), *Al largo* (2010) et *Era* (2012) à la miniaturisation de *Zona*, pour violoncelle solo et sept instruments (1983), *Fanfare*, pour ensemble de cuivres et percussions (2004), *Ottoni*, pour ensemble de cuivres (2005), ou encore *Souvenir*, pour grand ensemble (2010).

La production de Magnus Lindberg présente des styles et des inspirations fortement contrastés. On ne peut pas véritablement parler de néo-clacissisme – il faudrait alors parler de néo-baroque, de néo-impressionnisme ou encore de néo-postromantisme. Cependant, si Lindberg compose de la musique d'après la musique, colonise des territoires et utilise des conventions de toutes les époques, il est pourtant évident, à l'écoute de ses œuvres, que sa recherche est plus profonde que la simple imitation d'un langage baroque, classique ou romantique. Cette démarche dans la composition ne s'apparente-t-elle pas plutôt à un questionnement de la musique par la musique ?

Juliette GARRIGUES

LINDBLAD ADOLF FREDERIK (1801-1878)

Compositeur suédois né en Scanie, mort dans l'Ostergötland, Adolf Frederik Lindblad fut le premier des grands compositeurs de mélodies nordiques. Son père adoptif, commerçant, veut lui apprendre son métier ; en vain : le jeune Lindblad joue de la flûte et du piano et cache ses premières partitions dans le grand livre de compte de la boutique ! (À quinze ans, il écrit déjà un concerto pour piano.) En 1817, Lindblad, séjournant à Hambourg pour travailler dans un bureau de compagnie maritime, en profite pour se familiariser avec les œuvres de Beethoven et aussi de Goethe et de Schiller... De retour en Suède, en 1820, il fait en sorte de rejoindre à Uppsala le groupe littéraire et musical qui s'est formé autour du poète et philosophe E. G. Geijer. Aidé par ses amis, Lindblad part faire des études à Berlin en 1825 avec C. F. Zelter. Là il fait la connaissance de Weber et se lie avec Mendelssohn, son jeune camarade d'études. Il complète ses études musicales à Paris avec Logier qui l'introduit à sa nouvelle méthode de piano. Lorsque ce dernier aura fondé son école de musique à Stockholm, il y invitera Lindblad. On compte parmi les élèves de Lindblad les enfants de la famille royale de Suède et la célèbre soprano suédoise Jenny Lind qui, outre ses succès dans le *Freischütz* de Weber et les opéras italiens (ceux de Bellini notamment), contribuera largement à immortaliser les mélodies de Lindblad. Elle inspirera à Mendelssohn son oratorio : *Elias*. Lindblad, lui, fait paraître son premier recueil de mélodies en 1823 (sur des textes de Per Daniel Amadeus Atterbom et de Goethe) et deux ans plus tard, des chants

LIPATTI DINU (1913-1950)

Introduction

La trop courte carrière de Dinu Lipatti a cependant laissé dans l’histoire de l’interprétation pianistique une trace ineffaçable. À l’âge où tant d’autres atteignent à peine leur maturité artistique, une implacable leucémie mettait un point final à un message musical qui avait su trouver dans l’intériorité la forme la plus parfaite de l’émotion. Les quelques souvenirs sonores qu’il nous laisse restent pour tous le modèle absolu du mariage idéal de la rigueur et de la sensibilité. Il n’y a qu’un seul Dinu Lipatti.

• Le Prince des pianistes

Constantin Lipatti naît à Bucarest le 19 mars 1917. Rarement milieu familial a été plus favorable à l’éclosion des dons musicaux d’un enfant : sa mère est une pianiste de talent, c’est avec Pablo de Sarasate et Carl Flesch que son père a étudié le violon ; quant à son parrain, il n’est autre que le grand compositeur et violoniste roumain Georges Enesco. Les dispositions du jeune Dinu sont telles que, dès ses quatre ans, il se produit dans des concerts de charité et commence à composer. Mihail Jora – fondateur et président de la Société des compositeurs roumains – est l’un de ses premiers professeurs. Il lui faut une dispense spéciale pour entrer, bien avant l’âge minimal, au Conservatoire de Bucarest, où il travaille avec Florica Musicescu (qui sera, plus tard, le mentor de Radu Lupu). En 1934, il obtient le second prix au concours international de Vienne. Outré que le premier prix ait été refusé à « une vraie révélation à l’horizon des pianistes », Alfred Cortot démissionne avec éclat du jury. Dinu Lipatti s’établit alors à Paris pour étudier avec lui et Yvonne Lefébure. Charles Münch l’initie à la direction d’orchestre. Il se forme à la composition avec Paul Dukas pendant les derniers mois qui précèdent la mort du musicien français, puis avec la grande pédagogue Nadia Boulanger et Igor Stravinski. Ses premières tournées de concerts, à Berlin et en Italie, datent de 1936. C’est à cette époque que Walter Legge le découvre et commence à l’enregistrer en compagnie de Nadia Boulanger dans des pièces de Brahms (1937).

Survient la Seconde Guerre mondiale, dont il passe la première partie (1939-1943) en Roumanie, se produisant avec Georges Enesco et Willem Mengelberg. Il est cependant contraint de se réfugier en Suisse avec son épouse, la pianiste Madeleine Cantacuzène. Le Conservatoire de Genève lui confie alors la classe de virtuosité. Dès la fin des hostilités, il reprend sa vie de concertiste et joue régulièrement à Genève, Londres et Zurich. Il se dépense sans compter pour faire découvrir la musique trop méconnue de Georges Enesco et donne, en 1947, sous la baguette d’Ernest Ansermet, la première audition européenne du *Troisième Concerto pour piano* de Béla Bartók.

• Le dernier récital

En 1946, Dinu Lipatti signe avec la firme Columbia un contrat d’exclusivité et lui confiera, entre 1947 et 1950, l’essentiel d’un legs discographique hélas très réduit. Avec Jean-Sébastien Bach, Chopin, Grieg, Liszt, Mozart, Ravel, Domenico Scarlatti, Schubert et Schumann se construit en quelques touches le portrait d’un musicien d’exception à qui le temps aura été trop mesuré pour qu’il puisse s’exprimer dans un répertoire aux dimensions de son génie.

Quand il meurt, le 2 décembre 1950 à Genève, il nous laisse un petit nombre de partitions où dominent l'ombre de Bach et l'esprit d'Enesco : *Satrarii* (« Les Tziganes »), poème symphonique en trois tableaux, un *Concertino « en style classique »* pour piano et orchestre de chambre, dédié à Florica Musicescu, des *Danses roumaines* pour orchestre, une *Symphonie concertante* pour deux pianos et orchestre à cordes, dédiée à Charles Münch (qui en dirige la création, avec le compositeur et Clara Haskil aux pianos), une *Sonatine pour la main gauche*, composée en 1941 pour les soixantième et cinquantième anniversaires d'Enesco et de Jora, respectivement.

Le 16 septembre 1950, dans la salle du Parlement de Besançon, Dinu Lipatti, qui ne tient debout que par miracle, monte pour la dernière fois sur une scène. Au programme – tel qu'il a été enregistré pour l'éternité –, des œuvres qu'il a déjà marquées à jamais de cette limpide évidence qui n'appartient qu'à lui : la *Première Partita*, BWV 825, de Bach, la *Huitième Sonate*, K 310, de Mozart, deux *Impromptus* de Schubert (D 899-2 et 3) et les quatorze *Valses* de Chopin. À bout de forces, il renonce à jouer la *Valse n^o 2*, en *la* bémol majeur, opus 34-1, qui devait achever le récital. Après une interruption, il revient à son piano et, devant les micros que la pudeur et le respect de tous avaient fait fermer, entonne pour la dernière fois le suprême message de Jean-Sébastien Bach, *Jesu bleibet meine Freude*.

Pierre BRETON

Bibliographie

G. BARGAUANU & D. TANASESCU, *Lipatti*, Kahn & Averill, Londres, 1988 (trad. franç., *Dinu Lipatti*, Payot, Lausanne, 1991)
W. LEGGE, « Dinu Lipatti », in *The Gramophone*, vol. XXVlll,

LISZT FRANZ (1811-1886)

Introduction

George Sand se décrit comme « une enfant du siècle ayant partagé toutes les douleurs et toutes les erreurs de son temps, et ayant bu à toutes les sources de la vie et de la mort ». Termes grandiloquents, et non dénués de prétention, mais qui, appliqués à Liszt, deviennent naturels et authentiques.

Franz Liszt, en effet, a porté le poids de la musique de son siècle, mais également celui de la musique du passé, et de la musique de l'avenir. Il a puisé à toutes les sources intellectuelles et musicales de son époque, assimilant jusqu'à leurs produits alluviaux pour les épurer, les féconder et en faire bénéficier ses contemporains et ses successeurs. Il fut réellement « l'enfant du siècle » ; son génie n'est pas seulement « typiquement romantique », il est l'esprit même de la musique romantique, dans laquelle l'exaltation rêveuse du romantisme naissant s'allie avec le feu des révolutions, le spleen byronien ou l'exaltation d'un Senancour avec l'humanisme élevé d'un Schiller, la responsabilité sociale et l'engagement politique avec le mysticisme religieux et le scepticisme de la résignation, la fascination germanique pour la mort avec la revendication d'un destin est-européen, le sens artistique raffiné de l'Occident avec un penchant tout oriental et ancestral pour les rhapsodes épiques.

Parmi les compositeurs du XIX^{e} siècle, certains l'égalent ou même le dépassent, car Liszt n'est pas l'homme de l'accomplissement ni même de la synthèse. Mais cela même ne fait qu’exacerber son romantisme, car la musique du XIX^e^ siècle, par sa nature, ne se prête pas, comme celle du baroque ou du « classicisme », à la synthèse ou à l’accomplissement, sauf à l’intérieur d’un seul genre, représenté par le despotisme intellectuel d’un Richard Wagner, ou dans un monde musical universel mais isolé et ésotérique, personnifié par le classicisme d’un César Franck. Le romantisme musical est, dans son essence, un « cosmos chaotique » aux prises avec les extrêmes, et dont les moments « bachiens » ou « beethoveniens » ne peuvent se réaliser qu’après son autodestruction. Cet ordre imparfait et toujours inabouti, cette aspiration éternelle et fanatique sans cesse en mouvement caractérisent l’œuvre de Franz Liszt. Il « jette sa lance dans l’espace infini de l’avenir ». L’insondable personnalité humaine et créatrice de cet « abbé-tsigane », sa carrière vertigineuse et tumultueuse, son œuvre perpétuellement discutée dans ses fondements mais d’une nouveauté toujours aussi éclatante n’ont cessé de hanter et d’inspirer les compositeurs.

1. Un virtuose précoce

L’année 1811, qui voit la naissance de Liszt, se situe juste au milieu du lustre qui voit naître les personnalités les plus marquantes de la première vague du romantisme musical : Mendelssohn (1809), Chopin et Schumann (1810), Wagner et Verdi (1813). Il s’agit d’une génération qui a vécu, vers 1830, l’explosion en Europe des révolutions et des mouvements pour la liberté, et aussi l’expérience déterminante de la révolution dans les arts. Dès 1823, le jeune Liszt vit à Paris, au cœur de la vie culturelle et politique. Avec l’enthousiasme débordant de la jeunesse, il se jette dans le tourbillon effervescent de la vie et des idées. Le ton de la littérature nouvelle – avec Byron, Heine, Lamartine, Chateaubriand, Hugo, surtout préoccupé par ses origines : ses ancêtres, paysans autrichiens, et son père, Ádám Liszt, régisseur des domaines du prince Esterházy, le mettaient mal à l'aise, même s'il leur manifestait une vive reconnaissance pour leur dévouement. Les dix premières années passées à Doborján (aujourd'hui Raiding) et les expériences enfantines vécues en Hongrie n'étaient alors pour lui que de lointains souvenirs sans éclat. Terre natale, patrie, nation sont des concepts qui n'existaient pas encore dans sa conscience, bien que son père se fût déjà déclaré hongrois, et que lui-même fût parvenu à Vienne, première étape de sa brillante carrière, grâce à une bourse accordée par des aristocrates hongrois.

Mais, si les expériences vécues jusqu'alors par Liszt furent déterminantes, celles des quatre années suivantes allaient confirmer définitivement sa nature et sa destinée artistique. Il rencontre Berlioz à la fin de 1830 et découvre la *Symphonie fantastique*. L'année suivante, il entend Paganini et rencontre Chopin et Mendelssohn. En 1832 et 1833, deux événements exercent une influence décisive sur sa vie intellectuelle : il découvre la théorie musicale de François Joseph Fétis et les idées de l'abbé Lamennais. Enfin, en 1834, il se lie avec la comtesse Marie d'Agoult qui, délaissant sa famille, sera sa compagne pendant dix ans et la mère de ses enfants.

C'est Berlioz et son œuvre « fantastique » qui lui donnent l'impulsion décisive. Liszt s'engage alors sur la voie de la « musique à programme », c'est-à-dire sur celle d'une écriture musicale tirant ses sujets directement de la vie et, à l'image des autres arts, suivant un ordre « narratif ». La virtuosité diabolique de Paganini et le jeu subjuguant de Chopin pianiste l'aident à trouver sa propre vocation d'exécutant et influencent aussi en lui le compositeur. C'est alors qu'il prend conscience du fait qu'il est le seul à pouvoir tirer de son instrument, le piano, des possibilités techniques et expressives jusqu’alors ignorées.

Les idées de Lamennais font ressortir son penchant latent pour le mysticisme et le panthéisme ; il croit à la religion comme à un facteur de promotion humaine et sociale. La théorie de Fétis, qu’il admire, lui apprend, en même temps, que les sources jaillies de l’intuition, le flot débordant de l’imagination doivent, si l’artiste veut atteindre son but, être maîtrisés dans la discipline formelle et le contrôle intellectuel. Dans les années 1830, le nombre des œuvres dans lesquelles le compositeur dépasse la virtuosité brillante et renonce à rechercher les faveurs du public ne cesse de croître ; les caractères stylistiques et structurels de ses compositions anticipent déjà sur le Liszt de la maturité. C’est l’époque de l’*Album d’un voyageur* (1835-1836), une série de pièces qui forment la base du cycle connu sous le nom d’*Années de pèlerinage* (achevé en 1859) : figurent parmi elles des pièces aussi importantes pour l’évolution ultérieure que *La Vallée d’Obermann*.

2. Les années 1840 : le retour à la Hongrie natale

En moins de dix ans, Liszt, le virtuose, va parcourir à plusieurs reprises toute l’Europe. Il mène une vie qui, même avec les moyens de communication d’aujourd’hui, demanderait une énergie au-dessus de la moyenne. Mais il ne se contente pas de voyager : il donne des concerts et compose sans trêve. Partout où il passe, il exerce une action stimulante sur la vie et l’activité musicales. Il donne souvent des récitals dans des buts charitables, et participe à toutes les bonnes œuvres qu’il juge utiles. Il propage avec zèle les œuvres de ses prédécesseurs et même celles de ses contemporains caractères nouveaux ; la disposition classique des mouvements et les principes nouveaux de structuration, reposant sur un système tonal élargi.

4. Rome et la musique liturgique

Au début des années 1860, la situation de Liszt à Weimar devient intenable. Ses rapports avec Carolyne se détériorent, en même temps que son instinct créateur le pousse vers d'autres domaines, vers d'autres buts. Sa nouvelle orientation lui indique le chemin de Rome et de la musique liturgique. Réformer la musique sacrée tombée en désuétude et l'élever à un rang qui soit digne d'elle est pour Liszt une vieille ambition. Après tant de déceptions ressenties sur les plans social et personnel, voici que son aspiration religieuse reprend le dessus. Il a cinquante ans. Il partage toujours les idées de Saint-Simon, mais n'a plus confiance dans l'efficacité de ses réformes sociales et, encore moins, dans celle de l'action révolutionnaire. Le dernier refuge de ses idéaux humanistes est la croyance en Dieu, croyance qui prépare de l'intérieur, par la purification de I'âme, l'amélioration de la société. Dans son orientation politique, Liszt devient partisan de Napoléon III et du pape ; il s'établit en 1861 à Rome, capitale d'un État pontifical moribond et centre momentané d'une idéologie européenne rétrograde. « L'abbé Liszt » croit naïvement que ses idées sur la réforme de la musique d'église trouveront là compréhension et soutien. Ses déconvenues successives l'amèneront plus tard sinon à une volte-face totale, au moins à davantage de discernement (et d'amertume). Néanmoins, il restera fidèle à ses idées sur la musique religieuse et prouvera – par ses œuvres liturgiques, par ses oratorios, unissant la tradition et les tendances modernes, et par ses messes –

Bibliographie

Écrits et correspondance de Liszt : *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Bourdillat, Paris, 1859, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982 ; *Pages romantiques*, J. Chantavoine éd., Alcan, Paris, 1912, rééd. éd. d'Aujourd'hui, 1985 ; *Lettres d'un bachelier ès musique*, R. Stricker éd., Le Castor astral, Bègles, 1991 ; *Chopin*, N. Priolland éd., Liana Levi, Paris, 1990 ; *Briefe*, La Mara éd., 8 vol., Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1893-1905 ; *Correspondance de Franz Liszt et de la comtesse d'Agoult*, D. Ollivier éd., 2 vol., Grasset, Paris, 1933 ; *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier. 1842-1862*, D. Ollivier éd., *ibid.*, 1936 ; *Une correspondance romantique. Madame d'Agoult, Franz Liszt, Henri Lehmann*, S. Joubert éd., Flammarion, Paris, 1947 ; *The Letters to Olga von Meyendorff. 1871-1886*, W. R. Tyler éd., Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1979 ; *Correspondance*, P.-A. Huré & C. Knepper éd., Lattès, Paris, 1987.

Catalogue de l'œuvre : *Thematischer Verzeichniss der Werke. Bearbeitungen und Transcriptionen. Neue vervollständigte Ausgabe*, H. Baron, Londres, 1965

P. Raabe, *Verzeichniss aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet*, Schneider, Tutzing, 1968.

Études : L. J. Anderson, *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt*, Ph. D., Chicago State Univ., 1977 ; Univ. of Microfilms, Ann Arbour, 1981

L. Bárdos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* (F. L., musicien de l'avenir), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976

D. Bartha, *F. Liszt*, catal. expos., Musée national hongrois, éd. du Musée historique hongrois, Budapest, 1936

B. Bartók, « Liszt-probleme », in *Franz Liszt, Beiträge von ungarischen Autoren*, pp. 122-132, K. Hamburger éd., Corvina, Budapest, 1978

R. L. Beaufort, *Franz Liszt. The Story of his Life*, Ditson, Boston, 1910

W. Beckett, *Liszt*, Dent, Londres, 1963

R. Bory, *La Vie de Franz Liszt par l'image* (précédée d'une introduction biographique par A. Cortot), éd. du Journal de Genève, Genève, 1936

A. Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Robson Books,

Londres, 1982
J. Bruyr, *Franz Liszt*, Hermes, Paris, 1966
E. Burger, *Franz Liszt. Chronique biographique en images et en documents*, Fayard, Paris, 1988
M. D. Calvocoressi, *Franz Liszt*, Laurens, Paris, 1905
J. Chantavoine, *Liszt*, Alcan, Paris, 1910
J. Drillon, *Liszt transcripteur*, Actes sud, Arles, 1986
L. Eo"sze, *119 római Liszt-dokumentum* (119 Documents sur Liszt, de Rome), Zenemu"kiadó, Budapest, 1980
J. Faure-Cousin & F. Clidat, « Aux sources littéraires de Franz Liszt », in *La Revue musicale*, n^{os} 292-293, Paris, 1973
Z. Gárdonyi, *Le Style hongrois de François Liszt*, éd. de la Bibl. nat. Széchenyi, Budapest, 1936
S. Gut, *Franz Liszt. Les Éléments du langage musical*, Klincksieck, Paris, 1975 ; *Franz Liszt*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1989
S. Gut dir., « Actes du colloque international Franz Liszt », in *La Revue musicale*, n^{os} 405-406-407, 1988
K. Hamburger, *Liszt*, Gondolat, Budapest, 1980 ; en anglais, Corvina, 1987
K. Hamburger dir., *F. Liszt, Beiträge von ungarischen Autoren*, *ibid.*, 1978
É. Haraszti, *Franz Liszt*, Picard, Paris, 1967
P.-A. Huré & C. Knepper, *Liszt en son temps*, Hachette, Paris, 1987
V. Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Plon, Paris, 1979, rééd. 1989
R. Kókai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Akadémiai Kiadó, 1969
Z. László & B. Mátéka, *Franz Liszt par l'image*, trad. G. Wilhelm, Corvina, 1978
D. Legány, *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien, 1822-1886*, Böhlauss, VienneCologne-Graz, 1984 ; *Liszt Ferenc Magyarországon, 1869-1873* (F. L. en Hongrie 1869-1873), Zenemu"kiadó, 1976 ; *Liszt and his Country*, Corvina, 1983
« F. Liszt », in *La Revue musicale*, n^{o} 10, réimpr. fondation Cziffra, Senlis-Budapest, 1986
H. K. Metzger & R. Riehn dir., *Franz Liszt*, Edition Text und Kritik, Munich, 1980
J. I. Milstein, *Liszt*, 2 vol., trad. en hongrois, Zenemu"kiadó, 1965
S. Montu-Berthon, « Un Liszt méconnu. Mélodies et lieder », in *La Revue musicale*, 2 vol., n^{o} 342-343-344 et n^{o} 345-346, 1981
E. Newman, *The Man Liszt*, Kynoch, Birmingham, 1934, rééd. Londres, 1970
E. Perényi, *Liszt*, Little, Boston, 1974

G. De Pourtalès, *La Vie de Franz Liszt*, Gallimard, Paris, 1929, rééd. 1983
D. Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts : Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Wagner, Hambourg, 1984
H. Searle, *The Music of Liszt*, Dover, New York, 2e éd. 1966 ; *Liszt*, éd. du Rocher, Monaco, 1986
R. Stricker, *Franz Liszt. Les Ténèbres de la gloire*, Gallimard, 1993
B. Szabolcsi, *The Twillight of Ferenc Liszt*, Akadémiai Kiadó, 1959
A. Walker, *Franz Liszt. The Man and his Music*, Taplinger, New York, 1970 ; *Franz Liszt*, t. I : *The Virtuoso Years 1811-1847*, Knopf, New York, 1983, t. II : *The Weimar Years, 1848-1861*, Faber & Faber, Londres, 1989, trad. franç. H. Pasquier, *Franz Liszt, 1811-1861*, Fayard, 1990
A. Williams, *Portrait of Liszt*, Clarendon Press, Oxford, 1990
S. Winkelhofer, *Liszt's Sonata in B Minor. A Study of Autograph Sources and Documents*, U.M.I. Research Press, Ann Arbour, 1980
J. Wohl, *François Liszt. Souvenirs d'une compatriote*, Ollendorff, Paris, 1887.

LITAIZE GASTON (1909-1991)

Avec Maurice Duruflé et Jean Langlais, Gaston Litaize était un des plus illustres représentants de la génération d’organistes français qui, formée par Charles Tournemire, Louis Vierne et Marcel Dupré, propagea l’art de César Franck dans le monde entier.

Originaire des Vosges, il naît aveugle le 11 août 1909 à Menil-sur-Belvitte. Il fait ses études à l’Institut national des jeunes aveugles (1926-1931), puis au Conservatoire de Paris, où il travaille l’orgue et l’improvisation avec Marcel Dupré (premier prix en 1931), le contrepoint et la fugue avec Georges Caussade (premier prix en 1933), la composition avec Henri Büsser (premier prix en 1937) et l’histoire de la musique avec Maurice Emmanuel. Une de ses premières œuvres, la légende musicale *Fra Angelico,* lui vaut le prix Rossini en 1936. Il est le premier compositeur aveugle couronné au concours de Rome (deuxième grand prix en 1938). Mais c’est principalement vers une carrière d’organiste qu’il se dirige : il est successivement titulaire à Saint-Léon de Nancy et à Saint-Cloud avant d’être nommé, en 1946, aux grandes orgues de Saint-François-Xavier, à Paris, poste qu’il conservera jusqu’à la fin de sa vie. Il est également responsable du service de musique religieuse à la Radiodiffusion nationale et à l’O.R.T.F. (1944-1975) et titulaire de l’orgue de l’auditorium 104 de la Maison de la radio. Il mène parallèlement une carrière internationale de concertiste et de pédagogue. Il fait sa première tournée aux États-Unis en 1957 et joue régulièrement en Europe du Nord. En France, il enseigne à l’Institut national des jeunes aveugles (1938-1969) puis au conservatoire de Saint-Maur. Parmi ses élèves figurent Almut

On pourra consulter : Sébastien Durand, *Gaston Litaize, 1909-1911 : un Vosgien aux doigts de lumière*, éd. Serpenoise, Woippy (Moselle), 1996.

Alain PÂRIS

LITTLE RICHARD (1932-)

Chanteur et pianiste américain haut en couleur, dont les chansons à succès du milieu des années 1950 ont été des éléments déterminants dans l'évolution du rock and roll.

Richard Wayne Penniman est né le 5 décembre 1932, à Macon (Georgie). Issu d'une famille de douze enfants, il apprend la musique de gospel dans les églises pentecôtistes du Sud profond. Adolescent, il quitte la maison familiale pour interpréter du rhythm and blues dans des *medicine-shows* et des boîtes de nuit, où il prend le nom de « Little Richard » et se fait remarquer par ses pitreries et son énergie sur scène. Rien dans ses premiers enregistrements réalisés au début des années 1950 dans le style apaisant du jump-blues de Roy Brown ne laisse encore imaginer quel chanteur d'exception il va être. Il perce en septembre 1955 lors d'une séance d'enregistrement au J & M Studio de La Nouvelle-Orléans, en Louisiane, où, soutenu par un solide groupe de rhythm and blues, il hurle « Tutti Frutti », avec son inoubliable exhortation, « A wop bop a loo bop, a lop bam boom ! ». Au cours des dix-huit mois suivants, il sort chez Specialty Records une série de chansons qui se vendent bien, tant aux auditoires noirs que blancs : *Rip it up*, *Long Tall Sally*, *Ready Teddy*, *Good Golly, Miss Molly* et *Send me Some Lovin*, notamment. Doté d'une voix phénoménale capable de produire des fredonnements, des gémissements et des cris sans précédent dans la musique pop, Little Richard chante des tubes qui allient des paroles enfantines amusantes à un côté sexuellement suggestif. Avec les enregistrements d'Elvis Presley pour la marque Sun au milieu des années 1950, ceux de Little Richard de la même époque constituent des modèles de chant et de musicalité qui inspirent les musiciens de rock depuis lors.

Le succès ne cessant de croître, Little Richard se produit dans certains des premiers films de rock and roll : *Don't Knock the Rock* et *The Girl Can't Help it* (*La Blonde et moi* ; tous deux en 1956) et *Mr. Rock and Roll* (1957). Dans ce dernier, il chante, à pleins poumons, du piano avec une sombre intensité qui, en ces années ternes, surprend par son excès, impression amplifiée par l'énorme coiffure en banane du chanteur, son *eye-liner* et son fond de teint. Toutefois, au sommet de la gloire, il finit par voir dans le rock and roll la musique du diable ; renonçant à la musique, il s'inscrit comme étudiant en théologie à l'Oakwood College et devient prêcheur évangéliste itinérant. Lorsque les Beatles envahissent la scène musicale en 1964, ils reprennent plusieurs de ses chansons classiques et reconnaissent ouvertement leur dette envers leur grand prédécesseur. Cette attention renouvelée incite Little Richard à un retour à la scène et au studio d'enregistrement pour un nouveau coup médiatique. Cependant, malgré une nouvelle chanson, *Bama Lama Bama Loo* (1964), d'une vitalité digne des meilleures années, le succès auprès des jeunes reste modéré. Un gros contrat d'enregistrement au début des années 1970 aboutit à trois albums chez Reprise Records – *The Rill Thing*, *King of Rock 'n' Roll* et *Second Coming* – dans lesquels Little Richard, toujours en voix, ne semble pas dans son élément dans les styles hard rock de l'époque.

À la fin des années 1990, Little Richard continue à donner des concerts et à se produire dans des festivals – interprétant des chansons qui sont devenues des classiques. Il est souvent invité à des « talks-shows » (émissions où un présentateur s'entretient avec des invités) et dans des émissions télévisées pour enfants, mais son personnage extravagant, si inquiétant pour les parents des années

LITTLE WALTER (1930-1968)

Il y a sans conteste dans l'histoire de l'harmonica blues un avant Little Walter et un après Little Walter.

Avant, c'est John Lee « Sonny Boy » Williamson, le premier modèle de Little Walter, de son véritable nom Marion Walter Jacobs. Né le 1^er^ mai 1930 à Marksville, en Louisiane, Little Walter est maltraité par son beau-père et s'enfuit, enfant, du domicile familial. On le trouve faisant la manche à La Nouvelle-Orléans, où il a certainement appris à jouer de la guitare. À l'âge de treize ans, il est à Memphis, traînant dans Beale Street auprès des jug bands (ensembles hétéroclites d'instruments souvent bricolés) de la ville. C'est sans doute là qu'il s'initie à l'harmonica et développe l'amplification électrique de ce petit instrument, transposant le son, familier à ses oreilles, de l'accordéon puis du saxophone.

Lorsqu'il gagne Chicago en 1945, Little Walter s'impose vite comme un des maîtres de l'harmonica. Il rencontre Muddy Waters et Jimmy Rogers sur le marché aux puces de Maxwell Street et s'associe à eux pour définir le nouveau Chicago blues électrique et orchestral. Enregistré par le label Chess en compagnie de Muddy Waters puis sous son propre nom, Little Walter démontre toute l'étendue de ses talents en composant et en interprétant plusieurs pièces instrumentales marquantes : *Off the Wall, Juke, Flying Saucer, Temperature, The Toddle*. Les sonorités de son harmonica sont chaudes et profondes, les mélodies toujours élaborées, parfois complexes ; ses solos sont construits comme les parties de saxophone des souffleurs de rhythm and blues ; les décrochages de

Elle est disponible sur plusieurs recueils, comme *Little Walter* (Universal/Gitanes) ou *Blues With a Feeling* (Chess).

Gérard HERZHAFT

LITVINNE FELIA (1860-1936)

C’est à Saint-Pétersbourg que naquit Françoise-Jeanne Vasil’yevna Schütz, dite Felia Litvinne, soprano russe d’ascendance allemande et canadienne, naturalisée française. Elle fut élevée en Italie et à Paris avec sa sœur Hélène, qui devait épouser l’illustre basse franco-polonaise Édouard De Reszké. Une telle alliance valait de l’or en toute cette fin de siècle où Paris dictait sa loi au monde lyrique, et où les frères De Reszké étaient les idoles du monde entier. Pourtant Felia n’en avait pas eu besoin pour engager toute seule une carrière éblouissante.

Victor Maurel la fit débuter aux Italiens en 1882, dans le rôle de Maria/Amelia Boccanegra. Elle fera ses débuts à l’Opéra de Paris dans l’emploi vocal le plus glorieux de cette époque, Valentine des *Huguenots* (1890) ; et la Scala la verra, auprès de Calvé, en Gertrude de *Hamlet*. De toute évidence, la voix était encore plus remarquable par la qualité et le rayonnement (« une flamme », affirmait Germaine Lubin qui fut son élève et l’avait entendue, déjà quinquagénaire et devenue énorme, dans *Alceste*) que par le volume. C’est pourtant dans Wagner qu’elle devint une légende : non point à Bayreuth — elle suivait les De Reszké dans leur décision de ne pas se plier aux ukases de Cosima — ni à New York, où Lilli Lehmann puis Lillian Nordica régnaient sur ses rôles, mais à Paris même. Du temps de sa liaison avec Alfred Cortot (qui avait été répétiteur à Bayreuth), il monta pour elle au Château-d’Eau, avant même l’Opéra, en première parisienne, *Tristan* et *Le Crépuscule des dieux*. On raillait les proportions imposantes de Litvinne — le facétieux Willy l’avait surnommée « la tour de mamelles ». Actrice gracieuse, sans plus, mais voix d’une générosité inépuisable, elle devait briller à nouveau dans le répertoire italien, et même vériste (*La Gioconda* à Monte-Carlo, notamment), mais ce sont les chefs-d’œuvre sculpturaux du classicisme français, c’est *Iphigénie* et surtout *Alceste* qui ont pu retrouver faveur grâce à Litvinne, son timbre, sa flamme, sa ligne de chant. Elle est morte à Paris en 1936, appauvrie, toujours idéaliste. Il existe d’elle une autobiographie, *Ma vie et mon art*, franchement naïve. Ses disques, rarissimes, médiocrement enregistrés, ne donnent qu’une idée affadie du charme ardent de sa voix.

André TUBEUF

LLEWELLYN BARRY (1947-2011)

Le musicien jamaïcain Barry Llewellyn est le créateur, avec Earl Morgan, du trio vocal reggae The Heptones. Ce groupe, l’un des plus populaires de l’île dans les années 1960 et 1970, a joué un rôle clé dans l’évolution du ska vers le rock steady jamaïcain.

Barrington Llewellyn naît le 24 décembre 1947, à Kingston, dans le bidonville de Trench Town, où Bob Marley avait vu le jour deux ans plus tôt. En 1964, il commence à chanter avec son camarade de classe Earl Morgan. Un an plus tard, Leroy Sibbles rejoint le duo fondateur, dont il deviendra le chanteur et l’auteur-compositeur principal. Le trio, baptisé The Heptones, signe en 1966 un contrat qui le lie pour cinq ans au label Studio One de Clement S. Dodd, et il enchaîne rapidement les tubes, parmi lesquels *Fattie Fattie* (1966), interdit sur les ondes locales, et *Equal Rights* (1968), dans une veine bien plus sérieuse. Bien que Barry Llewellyn chante surtout les parties harmoniques, c’est lui qui co-écrit et interprète le plus grand succès international du groupe, *Book of Rules* (1973). The Heptones enregistrent une dizaine d’albums, mais leur popularité décline quand Sibbles se lance dans une carrière solo en 1978. Le trio se retrouvera en 1995 et, à partir de 2006, Llewellyn et Sibbles effectueront ensemble des tournées en Europe. Quelques mois après sa dernière tournée sur le vieux continent, Barry Llewellyn meurt des suites d’une pneumonie, le 23 novembre 2011, à Saint Andrew, alors qu’il était en visite sur son île natale avec le projet de créer un centre d’apprentissage pour la jeunesse.

Jennifer SALE

Hart et Richard Stilgoe, Lloyd Webber compose ensuite le triomphal *Phantom of The Opera* (*Le Fantôme de l’Opéra*, 1986), qui, le 9 janvier 2006, bat le record des 7 485 représentations de *Cats* à Broadway. Le succès est encore plus important à Londres, où la neuf millième représentation a lieu le 31 mai 2008. Le compositeur écrit avec les paroliers Glenn Slater et Charles Hart une suite intitulée *Love Never Dies* (2010). Parmi ses autres comédies musicales, on peut citer *Song and Dance* (1982), *Starlight Express* (1984), *Aspects of Love* (1989), *Sunset Boulevard* (1993), *Whistle Down the Wind* (1998), *The Beautiful Game* (2000), *The Woman in White* (2004), *Stephen Ward the Musical* (2013). Il a été anobli en 1992.

Cats, d’Andrew Lloyd Webber . *La comédie musicale Cats (1981) d'Andrew Lloyd Webber, représentée ici à Moscou en 2005, est un des plus grands succès de l'histoire du théâtre britannique et américain.*

Copyrighted material

musique anglaise des indications telles que *soft* (« doucement ») ou *louder by degrees* (« de plus en plus fort ») et introduit des trémolos aux cordes.

La musique instrumentale de Locke, moins audacieuse sur le plan harmonique que ses pièces vocales, est considérée comme l'une des plus raffinées du XVII^e siècle, comme en témoigne *The Little Consort,* pour violes (1656). Locke compose également la musique de la cérémonie du couronnement de Charles II ainsi que des anthems pour la chapelle royale. Locke est également un théoricien : son traité *Melothesia, or certain general rules for playing upon a continued-bass...* (1673) est l'un des premiers ouvrages anglais à aborder « certaines règles générales concernant le jeu accompagnant une basse continue ». Matthew Locke meurt en août 1677, à Londres.

E.U.

LŒILLET LES

Famille de musiciens français d'origine gantoise.

John ou Jean, dit le Lœillet de Londres, naquit à Gand en 1680, arriva à Londres en 1705 et y demeura jusqu'à sa mort (1730). Il fut un virtuose de la flûte traversière dont il jouait au Haymarket Theatre ; il aurait introduit cet instrument en Angleterre. Il jouait aussi du hautbois. Il écrivit notamment dix-huit *Sonates en trio*, op. 1 et 2 (Londres, 1722, 1725), douze *Sonates*, op. 3 (six pour flûte à bec et six pour flûte traversière et basse continue, Londres, 1729) ; ses *Lessons for the Harpsichord or Spinet* (Londres, 1709-1715) et les *Six Suits of Lessons for the Harpsichord* (1723) évoquent l'art de Purcell, avec qui il fut comparé. L'inspiration mélodique de J. Lœillet respire la grâce et le charme, et ses rythmes de danses sont vifs et pleins d'entrain. On trouverait plus d'un écho de ses œuvres dans les *Suites pour clavecin* de Haendel.

Jacques (ou Jacob), frère de John, naquit lui aussi à Gand (1685) ; il vécut en Bavière, près de l'électeur Max Emmanuel, dont il fut le musicien, puis à Versailles comme hautboïste de Louis XV, à la chambre du roi. Certains le font mourir à Versailles, d'autres à Gand — ce qui est le plus probable — (1746). Sa renommée de virtuose est fortement établie ; *Le Mercure galant* écrit par exemple : « Il commença par le basson, le violon, la flûte allemande, la flûte douce, la flûte à voix, en faisant deux parties et le hautbois. Il passa ensuite derrière un paravent et chanta un motet à quatre parties, accompagné d'un violon et de deux flûtes » (1er août 1727)... À ceux qui estimeraient aujourd'hui que pareil exploit est incroyable, on apprendra que Jacques Lœillet était aussi illusionniste ; l’art de la prestidigitation « explique » alors ces prouesses musicales ! Parmi ses compositions, retenons *Six Sonates pour une flûte traversière*, avec basse continue (Paris, 1728), *Six Sonates à deux flûtes traversières*, sans basse continue (Paris, 1728), un *Concerto en mi bémol majeur*, pour hautbois et orchestre à cordes, ainsi qu’un *Concerto en ré majeur*, pour flûte et orchestre à cordes.

Le cousin des précédents, Jean-Baptiste Lœillet, dit l’Œillet de Gand, naquit dans cette ville en 1688 ; on ignore la date de sa mort. On sait qu’il résida en France, à en croire les dédicaces qu’il fit de ses œuvres, qui comprennent entre autres : cinq recueils de *Sonates* pour une ou deux flûtes (1705, 1715, 1720) ; les *Six Sonates* pour deux flûtes sont des duos sans basse continue. Jean-Baptiste a souvent été confondu à tort avec son cousin John.

Pierre-Paul LACAS

LOEWE CARL (1796-1869)

Si Carl Loewe n’atteint pas à la grandeur de Franz Schubert, dont il est le contemporain, ce compositeur allemand n’en reste pas moins, par son talent, son imaginaire et sa sensibilité, un créateur attachant, aux fulgurances parfois étonnantes.

Johann Carl Gottfried Loewe, né à Löbejün, près de Halle, le 30 novembre 1796, deux mois avant Schubert, reçoit de son père ses premières leçons de musique. En 1807, il devient enfant de chœur à la chapelle de la cour de Köthen ; en 1809, il part pour Halle afin d’étudier avec le théoricien et compositeur Daniel Gottlob Türk ; dès l’âge de treize ans, il écrit déjà des lieder : son opus 1 n^{o} 3, daté de 1818 (il a vingt-deux ans) est un lieder sur le célèbre *Erlkönig* (« Le Roi des aulnes ») de Goethe, mis en musique par Schubert trois ans auparavant mais qui ne sera publié par ce dernier qu’en 1821.

La beauté de sa voix le fait remarquer par Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, qui lui octroie une pension annuelle de 300 thalers afin qu’il puisse se consacrer entièrement à la musique. Mais la chute de Napoléon et la fuite du roi Jérôme, en 1813, vont être lourdes de conséquences pour Loewe, qui voit disparaître ses ressources. Il étudie la théologie et la philologie à l’université de Halle, devient en janvier 1820 professeur au Gymnasium de Stettin, puis, en novembre, organiste à la Jakobikirche de cette même ville ; l’année suivante, il est nommé directeur de la musique de cette cité, poste qu’il va occuper jusqu’en 1866. 1820 est marqué par sa rencontre avec Goethe à Iéna, Goethe qui lui inspirera de thématique qui affaiblit l'impact émotionnel de certaines de ses œuvres.

L'année 1817 voit fleurir les premières ballades ; 1834 sera l'année des légendes ; les années où prédomine Goethe – mort en 1832 – sont 1835 et 1836. De cette énorme production, on retiendra les œuvres de la maturité avec les ballades opus 20 *Hochzeitlied, Der Zauberlehrling, Die wandelnde Glocke* (1832, sur Goethe), *Der Totentanz* (« La Danse macabre ») opus 44 n° 3 (1835, d'après *Der Türmer, der schaut zu Mitten der Nacht* de Goethe), *Harald* opus 45 n° 1 (1835, sur Uhland), les quatre ballades de l'opus 99 *Kaiser Karl V* (1844), *Die verfallene Mühle* opus 109 (1847, sur Vogl), *Odins Meeres-Ritt* opus 118 (1851, sur Aloys Wilhelm Schreiber), *Der Asra* opus 133 (1860, sur Heine), les cinq légendes de *Gregor auf dem Stein* opus 38 (1834). Il faut aussi distinguer les cycles de 54 lieder, romances, chansons et ballades opus 9 (1828), de 9 lieder sur Adelbert von Chamisso opus 60 (*Frauenliebe*, 1836) de 12 lieder sur Rückert (opus 62, 1837). Enfin, une place particulière doit être accordée aux 20 *Chants hébraïques* d'après Byron opus 4 (1823), opus 5 (1824), opus 13 (1825) et opus 14 (1826) ; se situant entre la légende et le lied spirituel, s'en détache tout particulièrement l'opus 13 n° 4 *Jordans Ufer* (« Les Rives du Jourdain ») pour sa tonalité suspendue, son harmonie parcimonieuse, sa fragmentation thématique, son écriture stylisée, épurée, visionnaire.

Alain FÉRON

LOMAX ALAN (1915-2002)

Alan Lomax est le fils de John Avery Lomax (1867-1948), un des principaux créateurs du mouvement folkloriste américain et un des tout premiers à avoir pris la peine de recueillir de nombreux thèmes folkloriques qui, sans lui, auraient disparu.

Alan Lomax naît à Austin (Texas) le 13 janvier 1915. Il commence très jeune à suivre son père et à travailler avec lui. Il est avec John lorsque celui-ci découvre Lead Belly en 1932 ; il tentera d’ailleurs de transformer cette « découverte » en une entreprise financière rentable, s’arrogeant même la moitié des royalties des thèmes enregistrés par Lead Belly, notamment le succès du hit-parade *Goodnight Irene.* En 1934, Alan Lomax s’installe à Washington et devient consultant des Archive of American Folk Song, un des départements de la bibliothèque du Congrès auquel John Lomax a cédé ses collections de terrain. C’est dans cette fonction que Alan, toujours en compagnie de son père John et de l’ethnomusicologue noir John Work, véritable cheville ouvrière des expéditions dans le Mississippi, enregistrera encore d’innombrables musiciens sur le terrain, parmi lesquels Son House, Blind Willie McTell, David « Honeyboy » Edwards, Bukka White et bien sûr Muddy Waters.

Alan Lomax, qui ne dissocie jamais son travail d’ethnomusicologue de buts commerciaux, anime une émission hebdomadaire de radio sur C.B.S., tente une carrière personnelle de chanteur-guitariste – un de ses albums de chansons de cow-boys sera même édité en France par la firme Le Chant du Monde –, qui existent entre certaines traditions asiatiques et les musiques américaines, via les migrations qui ont traversé le détroit de Béring. Parmi ses ouvrages, la copieuse relation de ses voyages sudistes, *The Land Where the Blues Began* (Pantheon Books, New York, 1993), est une lecture nécessaire. Alan Lomax meurt à Sarasota, en Floride, le 19 juillet 2002.

Gérard HERZHAFT

LONDON GEORGE (1919-1985)

De son vrai nom George Burnstein, le baryton-basse américain d'origine canadienne George London naît le 30 mai 1919 à Montréal (Canada) de parents juifs russes. Il travaille tout d'abord à Los Angeles avec Richard Lert, Hugo von Strelitzer et Nathan Stewart. En 1942, il débute à Hollywood sous le pseudonyme de George Burnson dans le rôle du docteur Grenvil (*La Traviata*). À New York, il poursuit ses études avec Enrico Rosati et Paola Novikova. Il se produit alors dans de nombreuses opérettes et comédies musicales. En 1947, un impresario le remarque et l'engage avec Mario Lanza et Frances Yeend pour constituer le Belcanto-Trio à l'occasion d'une tournée mondiale. En 1949, Karl Böhm l'invite à l'opéra de Vienne. Il y débute dans le rôle d'Amonasro (*Aïda*), qu'il chante sans avoir participé à aucune répétition ! Le Festival de Glyndebourne l'accueille en 1950, dans le rôle titre des *Noces de Figaro*. De 1951 à 1964, il triomphe au Festival de Bayreuth, où il s'impose notamment dans les rôles d'Amfortas (*Parsifal*) et du Hollandais (*Le Vaisseau fantôme*). Il s'y révèle l'un des meilleurs barytons wagnériens de son époque. Dès 1951, le Metropolitan Opera de New York l'appelle pour chanter Amonasro. Il obtient immédiatement un engagement permanent et il sera, jusqu'en 1960, l'une des plus brillantes vedettes de la troupe. Sur la scène du Met, il sera le premier chanteur américain à incarner Boris Godounov et Don Giovanni. Lors de la première américaine d'*Arabella* de Richard Strauss, c'est à lui que l'on confie le rôle de Mandryka (1956). Les plus grandes scènes se le disputent : la Scala de Milan, Covent Garden à Londres, Salzbourg... En 1960, il est le premier chanteur américain à se produire au Bolchoï (dans le rôle titulaire de *Boris Godounov*). Hélas ! victime d'une paralysie des cordes vocales, il interrompt définitivement sa carrière de chanteur en 1967.

Il se consacre alors à l'enseignement et dirige une école de musique à New York. En 1968, il est nommé administrateur et directeur artistique du Kennedy Center de Washington. À partir de 1971, il s'illustre comme metteur en scène : *La Flüte enchantée* de Mozart (New York), le *Ring* de Wagner (Seattle et San Diego, 1973-1975). En 1975, il devient directeur général de l'opéra de Washington. Il meurt, le 23 mars 1985, à son domicile de Armonk (État de New York).

Aussi grand comédien que remarquable chanteur, George London donne toute la mesure de son immense talent sur la scène. La chaleur de son timbre, la profondeur de son registre grave et un sens de l'expression rare lui ouvrent un répertoire lyrique des plus vastes. C'est ainsi qu'il triomphe dans *Arabella* de Richard Strauss, *Tosca* de Puccini, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et *La Chauve-Souris* de Johann Strauss. Mais, pour beaucoup, il restera l'inégalable interprète de Mozart et de Wagner, compositeurs auxquels il a dédié l'essentiel de sa discographie.

Pierre BRETON

LONG MARGUERITE (1874-1966)

La pianiste et pédagogue française Marguerite Long (dont le véritable prénom est en fait Marie-Charlotte) naît à Nîmes le 13 novembre 1874. Elle a douze ans quand, au cours d'une tournée, Théodore Dubois, inspecteur des Beaux-Arts et professeur au Conservatoire de Paris, la découvre au conservatoire de sa ville natale. Grâce à lui, l'adolescente est admise au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Alexis-Henri Fissot. Après avoir obtenu un premier prix de piano à l'âge de quinze ans, elle devient l'élève d'Antoine-François Marmontel. Elle débute en concert, salle Pleyel-Wolff, rue Rochechouart, à Paris, le 28 février 1893. Le développement de sa carrière est cependant ralenti par le peu de goût des milieux bourgeois de l'époque pour les solistes virtuoses et par les tenaces préjugés sociaux qui dénient aux femmes toute capacité créatrice : elle ne se produira à nouveau en public qu'en 1903, aux Concerts Lamoureux.

Marguerite Long se tourne alors vers l'enseignement ; en 1906, elle est nommée assistante au Conservatoire de Paris, où elle enseignera jusqu'en 1940. À partir de 1921, elle donne aussi des cours à l'École normale de musique de Paris, fondée en 1919 par Alfred Cortot. Peu à peu prend forme une méthode didactique fondée sur le travail des doigtés, sur celui de la pratique des gammes et, surtout, sur la position arrondie de la main sur le clavier, dans le but d'obtenir ce jeu perlé si caractéristique de l'école française de piano.

Elle se lie d'amitié avec Claude Debussy et étudie avec lui ses œuvres. Après la mort du compositeur, en 1918, elle se met au service de la musique d'un autre maître, Maurice Ravel. Le 11 avril 1919, elle crée à la Société de musique indépendante, salle Gaveau, sa suite pour piano *Le Tombeau de Couperin* ; la sixième et dernière pièce, *Toccata*, en est dédiée au mari de la pianiste, Joseph de Marliave, musicologue spécialiste de Beethoven, tué au combat au début de la Première Guerre mondiale. En 1920, après la mort de Louis Diémer, elle reprend sa classe au Conservatoire de Paris, malgré l'hostilité déclarée de Gabriel Fauré. Marguerite Long saura l'oublier pour défendre sa musique – notamment sa *Ballade* – jusqu'à la fin de sa vie.

Le 14 janvier 1932, aux Concerts Lamoureux, salle Pleyel, Marguerite Long crée, sous la direction du compositeur, le *Concerto pour piano* en *sol* majeur de Ravel, qui lui est dédié. Elle va immédiatement conduire cette œuvre au triomphe dans l'Europe entière, sous la baguette du compositeur. Le 6 octobre 1941, elle inaugure avec le violoniste Jacques Thibaud l'École Marguerite Long-Jacques Thibaud, qu'elle dirige. L'année suivante naît à Paris le concours – national puis, à partir de 1946, international – qui porte leurs deux noms associés et qui est consacré simultanément au piano et au violon. Samson François, un de ses élèves au Conservatoire de Paris, décrochera le premier prix de piano lors de la première édition de ce concours, en 1943. Après la Seconde Guerre mondiale, elle se consacrera avec passion au rayonnement du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud. Marguerite Long meurt à Paris le 13 février 1966.

Parmi les élèves quelle a formés, on compte la fine fleur des pianistes français : Samson François, Yvonne Lefébure, Lucette Descaves, Gaby Casadesus, Jeanne-Marie Darré, Jean Doyen,

Pierre BRETON

Bibliographie

C. DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long, 1874-1966. Un siècle de vie musicale française*, Findakly, Paris, 1993
J. WEILL, *Marguerite Long : une vie fascinante*, Julliard, Paris, 1969.

LONGTIN MICHEL (1946-)

Le compositeur québécois Michel Longtin s’est d’abord fait connaître par des œuvres électro-acoustiques, notamment grâce à une pièce élaborée au Groupe de musique expérimentale de Bourges (G.M.E.B.), *Pour conjurer la montagne* (1977), qui deviendra la troisième partie de sa *Trilogie de la montagne*. Expressionniste, colorée par les acquis de l’école spectrale, influencée par l’univers électro-acoustique mais refusant le dogmatisme sériel, sa musique utilise toutes les ressources des systèmes modal et tonal.

Né à Montréal le 20 mai 1946, Michel Longtin se tourne d’abord vers les sciences. Dans le même temps, durant les étés de 1963 et de 1964, il se consacre à l’art dramatique, à la mise en scène et à la pantomime à l’école des Beaux-Arts de Banff. En 1968, il décide de suivre des études musicales, menant de front des stages en informatique et des cours privés de composition avec André Prévost. Deux ans plus tard, il s’inscrit à l’université de Montréal, où il étudie la composition avec André Prévost et l’analyse avec Serge Garant ; il y obtient nne maîtrise de composition en 1975 et un doctorat de composition en 1982. Parallèlement, il s’initie à la musique électro-acoustique au Royal Conservatory of Music de Toronto, avec Samuel Dolin (1971), et au studio de musique électronique du McGill Conservatorium of Music de Montréal, avec Paul Pedersen (1971-1972), Bengt Hambraeus (1972-1973) et Alcides Lanza (1974-1975). En 1977, il participe à la fondation de l’Association pour la création et la recherche électro-acoustiques du Québec (A.C.R.E.Q.). Michel Longtin enseigne à l’université de

Montréal de 1973 à 2008 ; il a également enseigné à l'école de musique Vincent-d'Indy d'Outremont et à l'université McGill.

Son grand œuvre en musique électro-acoustique est sa *Trilogie de la montagne,* pour bande magnétique. Il s'agit d'une vaste fresque (une cinquantaine de minutes de musique) regroupant trois pièces : *De cristal, d'angoisse et de montagne* (1979), *À bientôt elfes, trolls et lutins* (1979), *Pour conjurer la montagne* (1977). Ce triptyque repose sur un argument à la fois fantastique et allégorique, inventé par le compositeur en vue d'une chorégraphie potentielle. Par la suite, cet argument sera « transcrit » sous forme de poème par Diane-Ischa Ross, sur les textes de laquelle Longtin composera d'ailleurs deux poèmes symphoniques : *Lettre d'Étienne à Jacques* (1983) et *La Route des pèlerins reclus* (1984).

Longtin possède un abondant catalogue de musique de chambre, dont se détachent *Deux Rubans noirs III,* pour hautbois, clarinette, trois violoncelles et quatre percussionnistes (1976), *Kata : San Shi Ryu,* pour flûte, cinq percussionnistes, deux violoncelles et deux contrebasses (1982), *Pohjatuuli, hommage à Sibelius,* pour clarinette, deux cors, trompette, trombone, trois percussionnistes, deux violoncelles et deux contrebasses (1983), *Les Jardins d'hiver,* pour piano, quatuor à cordes et percussions optionnelles (1985), *Venu de l'est : hiver '44,* pour percussions seules (1987), *Gaboriau, Toupin, Ferron et les autres…,* pour flûte, hautbois, basson, saxophone alto, deux cors, deux pianos, deux percussions, trois violoncelles et deux contrebasses (1992), *Lettre posthume de Conrad,* pour orchestre de chambre (2000).

Michel Longtin reste cependant un symphoniste. C'est là, assurément, qu'il livre sa pensée la plus aiguisée, là qu'il investit la totalité de son être musical, là où ses recherches formelles s'avèrent les plus abouties. Michel Longtin se veut de fait l'héritier de Sibelius. Non pas tant par le fait que, sacrifiant à la postmodernité, son langage use de la tonalité, mais bien plutôt parce que sa quête musicale s'incarne dans le Graal de la grande forme organique (*Autour d'Ainola*, pour orchestre, 1986). Son œuvre est imprégné de théâtralité, non pas celle qui est prônée par le courant du théâtre musical, mais celle qui est l'essence même d'un texte, la flamme d'humanité qui l'anime. Sauf qu'il s'agit ici de musique, et qu'il faut alors parler de gestes sonores, de dramaturgie compositionnelle (*Lettre de Roxana à Décébal Hormuz*, pour orchestre, 1987 ; *Quaternions*, pour orchestre, 1997 ; *Attracteurs vers Xenakis*, pour orchestre, 2001 ; *… et j'ai repris la route*, pour orchestre, 2006). L'écriture musicale n'est donc pas pour Longtin un langage se structurant par et en lui-même, mais une langue se chargeant de décrire le monde, forte des images qu'elle développe, des sensations qu'elle relaie, d'une réalité qu'elle communique à l'auditeur au travers des possibilités du dire musical (*Migration vers l'automne*, pour orchestre à cordes et deux percussionnistes, 1979 ; *De Saint-Malo à Bourges par Bouffémont*, pour orchestre, 1981). Et c'est pourquoi sa musique se fait allégorique, symbolique, lyrique, passiounée ; et c'est pourquoi elle se teinte d'angoisses, se pare de rêves, de tristesse, de peur, d'émerveillement.

Voué à la subjectivité, l'art de Michel Longtin s'affirme ainsi comme expression de la Nature (celle-ci englobant l'Homme et le Cosmos) et se rattache, par l'esprit, à ce Naturlaut (« cri de la Nature ») si cher à Gustave Mahler.

Alain FÉRON

LOPEZ FRANCIS (1916-1995)

L’immense succès de Francis Lopez pendant plus de vingt ans est dû à la rencontre d’un compositeur, d’une époque et d’un interprète.

Francisco Lopez naît le 15 juin 1916 à Montbéliard. Son père, mobilisé comme dentiste aux armées, était cantonné près de Belfort ; sa mère avait tenté de le rejoindre, mais avait dû s’arrêter à Montbéliard, qui comptait déjà une assez importante communauté hispanique. Et c’est dans la « cité des Princes » de Franche-Comté, où son père s’installe ensuite comme chirurgien-dentiste, que Francisco fera ses premiers pas. Très vite, la famille quitte Montbéliard pour Bayonne : le père était d’ascendance basque espagnole, la mère basque d’Hendaye. Francisco a cinq ans quand son père meurt ; il vit alors, avec sa mère, à Saint-Jean-de-Luz, puis à Pau, où il achève ses études secondaires. Parallèlement, il apprend le violon, puis le piano. Après quoi, il « monte » à Paris, pour y entreprendre des études de chirurgie dentaire. Le jeune homme est mobilisé et blessé pendant la Seconde Guerre mondiale. C’est un spectacle de Maurice Chevalier qui lui révèle sa vocation. Des rythmes ibériques plein la tête, il quitte l’odontologie pour la musique. Francisco, devenu Francis, rencontre alors un jeune Marseillais, Raymond Vincy, qui se destine à une carrière de librettiste. La rencontre sera décisive. Ils écrivent ensemble la première opérette de l’après-guerre, *La Belle de Cadix*, créée sur la scène du Casino-Montparnasse le 24 décembre 1945... Un triomphe ! Le tandem Lopez-Vincy durera trente-sept ans.

L'époque. Les quatre années d'occupation et de restrictions de la Seconde Guerre mondiale ont changé beaucoup de choses dans la société française ; mais, comme au lendemain de 1918, un besoin de détente, de distraction, de sourire se manifeste. Le théâtre retrouve son audience, en particulier le théâtre de divertissement. L'opérette refleurit, avec des reprises d'avant guerre, mais *La Belle de Cadix* apporte incontestablement quelque chose de nouveau. Ce qui frappe, c'est le rythme, qui mêle avec beaucoup d'éclectisme le flamenco et la sardane, le tango et le fandango, ou même le slow et le paso doble. La trame est classique : un couple sentimental, un couple comique ; une mise en scène à grand spectacle, avec une machinerie digne du Châtelet, des costumes colorés, chatoyants et, surtout, un exotisme ensoleillé qui fait rêver. La musique est « facile », certes, mais facile à retenir aussi et, il faut le reconnaître, bien construite. Quant au texte, le jeune Raymond Vincy s'est fait aider, pour cette première expérience, par deux « vieux routiers », Marc Cab et Maurice Vandair.

Encore fallait-il des interprètes. La vedette sera une découverte : Luis Mariano. Doté d'une belle voix, Mariano Eusebio González y García, dit Luis Mariano, né à Irún en 1914, a étudié le chant au conservatoire de Bordeaux, ville où s'était réfugiée sa famille au moment de la guerre civile espagnole. Il « monte » ensuite à Paris, où, grâce à sa rencontre providentielle avec Francis Lopez, il devient le « ténor à la voix de velours ». Plus tard, Francis Lopez gardera toujours un don particulier pour révéler de jeunes talents, comme Rudy Hirigoyen ou José Todaro.

Après le succès de *La Belle de Cadix*, qui sera jouée pendant deux années consécutives et régulièrement reprise à Paris et en province par la suite, les réussites se succéderont. Jusqu'à la mort de Luis Mariano, en 1970, Francis Lopez composera principalement pour lui. Dès 1947, sur la scène de la Gaîté-Lyrique, le ténor est en vedette dans *Andalousie* : le succès est étourdissant, dû toujours à la magnificence des ballets, des costumes, au mouvement de la mise en scène, mais aussi au fait que, le compositeur ayant acquis du métier, la partition est particulièrement soignée. Suivront, en 1948, à Bobino, *Quatre jours à Paris*, en 1949, une remarquable reprise de *La Belle de Cadix* à l'Empire, et, à la fin de 1950, *Pour don Carlos*, au Châtelet, avec cette fois le jeune Georges Guétary. Toujours au Châtelet, on retrouvera Luis Mariano dans *Le Chanteur de Mexico*, à la fin de 1951. Ce sera, pratiquement, l'apogée de la carrière de Francis Lopez et le triomphe de ce qui sera devenu un quatuor : Lopez-Vincy-Mariano et Maurice Lehmann, metteur en scène. On changera un peu de style avec *La Route fleurie*, jouée à l'A.B.C. par Guétary et Bourvil (1952), avant de revenir aux rythmes exotiques, dont le succès ne faiblit pas : *La Toison d'or* (1954), d'après Pierre Benoit, avec André Dassary, *Méditerranée* (1955), avec Tino Rossi, *Le Prince de Madrid* (1967), qui ne pouvait être que Mariano. Dès lors, avec les reprises constantes à Paris et en province, le nom de Francis Lopez ne quittera plus guère l'affiche ; il y avait eu encore *Le Secret de Marco Polo* au Châtelet avec Mariano (1962). Et, parmi les plus célèbres, il y aura *La Caravelle d'or* (1969), *Viva Napoli* (1970), *Gipsy* (1972), *Fiesta* (1975), *Viva Mexico* (1978), la plupart au Châtelet ou à Mogador. Au total trente-quatre opérettes – la dernière étant *Fandango*, en 1987 – et vingt-cinq films. Francis Lopez meurt à Paris le 5 janvier 1995. On pourra consulter : F. Lopez, *La Gloire et les larmes*, Presses de la cité, Paris, 1987 ; R. Lopez et D. Ringold, *Francis Lopez et ses grandes opérettes*, éd. du Rocher, Monaco, 1996.

Sylvie FÉVRIER

LÓPEZ ORLANDO (1933-2009)

Orlando López s'est fait connaître dans le monde entier pour sa virtuosité à la contrebasse au sein du Buena Vista Social Club, groupe de musiciens cubains vétérans qui connut le succès international en 1997 avec son premier album, éponyme.

Né le 2 février 1933 à La Havane, Orlando López est le neveu d'un contrebassiste légendaire, Israel « Cachao » López, ascendance qui lui vaudra le surnom de « Cachaito » (« petit Cachao »). Dès son adolescence, le jeune Orlando se produit au sein de big bands et d'orchestres professionnels. Suivant l'exemple de son oncle, il se fait recruter dans les années 1950 comme contrebassiste par l'Orquesta Filarmónica de La Havane. Il enseignera par la suite durant de nombreuses années au conservatoire Guillermo Tomás de la capitale cubaine. Dans les années 1990, Orlando López est retenu pour participer à un projet musical visant à recréer l'ambiance du Buena Vista Social Club, cabaret célèbre dans les années 1940. Jouant aux côtés du chanteur Ibrahim Ferrer et du pianiste Rubén Gonzáles, López est considéré comme l'âme du groupe et sera le seul membre d'origine crédité sur tous les disques de la formation. Il apparaît dans le documentaire *Buena Vista Social Club* réalisé par Wim Wenders en 1998. López connaît également le succès en solo, avec l'album *Cachaito* (2001). Orlando López meurt le 9 février 2009 à La Havane.

E.U.

LORENGAR PILAR (1921-1996)

Elle avait tout pour être une diva : les dons, les rôles et une musicalité à faire pâlir les plus brillantes étoiles du monde lyrique. Tout occupée à s’offrir et à l’œuvre et à l’équipe qui l’a fait vivre, Pilar Lorengar n’a guère pris le temps de s’intéresser à sa carrière ni la peine de se mettre en valeur. Scandaleusement négligée par les maisons de disques, cette parfaite musicienne n’a laissé que trop peu de traces d’un art du chant que Leonard Bernstein croyait venu directement du paradis.

Pilar Lorenza García, dite Pilar Lorengar naît à Saragosse (Espagne) le 16 janvier 1921. La jeune mezzo-soprano fait ses classes au Conservatoire de Barcelone, puis travaille avec Ángeles Oteil à Madrid. En 1949, elle fait ses débuts sur scène en chantant des zarzuelas dans la capitale espagnole. En 1951, elle remporte un concours de chant à Barcelone. Devenue soprano, elle ne tarde pas à être remarquée. Paris et Londres l’invitent dès 1954. L’année suivante, elle triomphe aux États-Unis, notamment à l’Opéra de San Francisco et à celui de Chicago. Aix-en-Provence en 1955 (Chérubin) et Glyndebourne trois saisons de suite, à partir de 1957 (Pamina la première saison, la Comtesse les deux suivantes), révèlent une miraculeuse mozartienne. Les plus grandes scènes lyriques – Vienne, Munich, Barcelone, Madrid – l’appellent très régulièrement. Pilar Lorengar chante pour la première fois à la Deutsche Oper de Berlin en 1959 ; ce sera son port d’attache jusqu’à la fin de sa carrière. Elle se produira néanmoins douze saisons de suite – à compter de 1966, où elle chante Donna Elvira – au Metropolitan Opera de New York. Hans Rosbaud, Ferenc

Fricsay, Georg Solti, Lorin Maazel et Leonard Bernstein ont tenu à la diriger dans un répertoire extrêmement vaste : les grands opéras de Mozart bien sûr, mais aussi *Le Freischütz* (Agathe). *Les Maîtres chanteurs* (Eva), *La Bohème* (Mimi) *Pelléas et Mélisande* (Mélisande), *Jenůfa* (rôle-titre), sans oublier Verdi (Violetta de *La Traviata*), Tchaïkovski, Smetana, Meyerbeer, Hindemith (Ursula de *Mathis le peintre*), Granados (Rosario des *Goyescas*) et de Falla. C'est dans le rôle de Tosca qu'elle fait, à la Deutsche Oper, ses adieux au théâtre, en 1990. Elle donne son dernier récital de lieder en 1991, à Oviedo, et disparaît à Berlin le 2 juin 1996, aussi discrètement qu'elle avait vécu.

Une voix égale sur toute l'étendue de la tessiture, un timbre léger et charnu, un souffle inépuisable, un intransigeant sens de la ligne musicale : Pilar Lorengar s'inscrit dans la prestigieuse lignée des Tiana Lemnitz et Elisabeth Grümmer. Attachée à la justesse psychologique de ses incarnations lyriques, à la sobriété de son maintien en scène et à la pureté du style, la grande chanteuse a préféré servir la musique plutôt que de se servir d'elle.

On pourra consulter : W. Elsner & M. Busch, *Pilar Lorengar : ein Portrait*, Berlin, 1985.

Pierre BRETON

LORENZ MAX (1901-1975)

Né à Düsseldorf, Max Lorenz porta avec bonheur, et même avec élégance, une chance historique qui aurait pu lui être fatale. Il incarnait de façon presque idéale, au physique comme au vocal, le type wagnérien du héros aryen, le Siegfried et le Tristan rêvés, au moment même où l'idéologie nazie s'emparait de l'image. Il prit la place de Lauritz Melchior à Bayreuth en 1933 comme *Heldentenor* absolu, et Hitler fit de lui son ténor favori. Cette illustration ne déteignit en rien sur le caractère de Max Lorenz, pas plus qu'elle n'influa sur sa carrière. Dès après ses débuts à Dresde (1927), le monde entier l'avait appelé. Le Metropolitan l'applaudit dès 1931. La guerre finie, il retrouvera le monde entier, mais le port d'attache de cette seconde partie de sa carrière, au lieu de Berlin, sera Vienne, où ses triomphes dans *Otello* éclipseront alors en grande partie son identité wagnérienne ! En 1935, il avait créé à Berlin *Le Prince de Hombourg* de Paul Graener. À Salzbourg, dans les années 1950, Max Lorenz sera le héros de quelques brillantes créations contemporaines — *Le Procès* de Gottfried von Einem (1953), où il était Monsieur K., la *Pénélope* de Rolf Liebermann (1954), *Irische Legende* de Werner Egk (1955) — et d'un *Palestrina* de Hans Pfitzner, devenu légendaire. Dans l'éclat de ses trente ans, Max Lorenz avait radicalement modifié l'image théâtrale du héros wagnérien : svelte, juvénile d'œil et de visage, simplifiant et stylisant l'habit, idéalisant, en quelque sorte, l'adolescent en braies aux dimensions d'une figure mythique, intemporelle et hors mode, il fut assurément le premier chanteur wagnérien moderne, et seules ses fantastiques ressources vocales, restées inentamées fort tard, ont pu faire oublier qu'avant d'être un chanteur il fut un révolutionnaire intellectuel, et même cérébral. Son Tristan de 1939 à Bayreuth avec l'Isolde de Germaine Lubin a marqué à la fois l'apogée et la fin d'un monde. Pédagogue coté, retiré à Salzbourg, Max Lorenz communiqua un peu de sa liberté athlétique et poétique à son élève James King.

André TUBEUF

hommages qui lui seront rendus en novembre et décembre 1978 le compositeur écrira à propos de cette œuvre : « L'onde Martenot y joue aussi un grand rôle. Tout le monde la remarque aux moments de paroxysme lorsqu'elle domine le fortissimo de sa voix expressive et suraiguë. Mais elle est aussi employée dans le grave et la douceur. » Jeanne Loriod participera à six enregistrements de cette partition : le premier est réalisé sous la baguette de Maurice Le Roux en 1950, le dernier en 1990, sous la direction de Myung-Whun Chung.

Au sein d'un répertoire fort vaste compte tenu de la jeunesse de l'instrument, Olivier Messiaen se taille une place privilégiée : outre la *Turangalîla-Symphonie*, il faut citer *La Fête des belles eaux* (écrite pour l'Exposition universelle de 1937), *Deux Monodies en quarts de ton* (1938), la partie soliste des *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1945) et les trois solos de son opéra *Saint François d'Assise* (1983). L'instrument a néanmoins inspiré de nombreux autres compositeurs. Parmi les œuvres marquantes, on citera le *Concerto pour ondes Martenot* (1955) de Jacques Bondon, la *Suite karnatique* (1958) et le concerto (1959) de Jacques Charpentier, *Brève* (1966) de Sylvano Bussotti, *Mach 2,5* (1974) de Tristan Murail, *Suite delphique* (1948), *Concerto pour ondes Martenot* (1948) et *Hymne à saint André* (1977) d'André Jolivet, *Froissement d'ailes* (1977) de Michaël Lévinas, sans oublier des pages signées Charles Kœchlin, Henri Tomasi, Jean Rivier, Henry Barraud, Roger Tessier, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Edgar Varèse, Florent Schmitt, Jacques Ibert, Henri Dutilleux, Louis Aubert... Jeanne Loriod sera le plus souvent la créatrice et l'interprète quasi exclusive de ces œuvres.

En 1974, elle fonde un sextuor d'ondes avec Antoinette et Valérie Hartmann, Pascale Rousse-Lacordaire, Tristan Murail et

Françoise Pellier, ces deux derniers étant remplacés en 1978 respectivement par Philippe Raynaud et Christine Clément. Parallèlement à une carrière d'interprète bien remplie, elle s'adonne à l'enseignement au Conservatoire de Saint-Maur, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, à l'École normale de musique de Paris et à la Schola cantorum de Paris. Avec Yvonne Loriod, elle enregistre en 1999 un album consacré à des transcriptions pour ondes Martenot et piano.

Elle participe aussi à l'interprétation de musiques de film que signe Maurice Jarre, un musicien qui a parfois tenu les ondes Martenot en duo avec Pierre Boulez quand tous deux étaient musiciens dans la Compagnie Renaud-Barrault. C'est ainsi qu'elle figure au générique de *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962) et de *Mad Max Beyond Thunderdome* (*Mad Max 3*, 1985) de George Miller. Jeanne Loriod, qui a également travaillé avec Jacques Brel l'orchestration de sa chanson *Ne me quitte pas*, meurt à Antibes le 3 août 2001.

Pierre BRETON

LORIOD YVONNE (1924-2010)

Inspiratrice, puis créatrice des grandes œuvres pour piano d'Olivier Messiaen, dont elle était devenue la femme, Yvonne Loriod fut aussi l'une des plus grandes pédagogues du piano de son temps.

Yvonne Loriod naît à Houilles (aujourd'hui dans les Yvelines) le 20 janvier 1924, et commence très jeune ses études musicales. À l'âge de quatorze ans, elle donne chaque mois, dans le salon de sa marraine, Nelly Eminger-Sivade, qui est son premier professeur de piano, un récital comportant une œuvre classique, une œuvre romantique et une œuvre moderne. Elle se forge ainsi très rapidement un répertoire considérable, qui compte déjà, alors qu'elle n'a que quatorze ans, le *Clavier bien tempéré* de Bach, les trente-deux sonates de Beethoven, l'œuvre intégral de Chopin et les vingt-deux concertos de Mozart. Au Conservatoire de Paris, où elle remporte sept premiers prix, elle est l'élève de Lazare Lévy, d'Isidor Philipp et de Marcel Ciampi pour le piano, de Joseph Calvet pour la musique de chambre, d'Abel Estyle pour l'accompagnement, de Simone Plé-Caussade pour la fugue, d'Olivier Messiaen pour l'analyse et de Darius Milhaud pour la composition. Dans la classe de Messiaen, elle côtoie de très nombreux jeunes compositeurs qui ne vont pas tarder à s'épanouir, notamment Pierre Boulez. Elle travaille Debussy, Ravel, Schönberg et Bartók. Alors qu'elle est encore élève au Conservatoire, elle crée les *Visions de l'Amen*, de Messiaen, qui lui sont dédiées (1943), puis les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1945). Elle partage alors la vie d'Olivier Messiaen, mais ils ne se marieront qu'en 1961, après la mort de la première femme de Messiaen, Claire Delbos, atteinte d'une maladie incurable.

En 1945, Yvonne Loriod joue pour la première fois en France le *Deuxième Concerto pour piano* de Bartók, qu'elle apprend en seulement huit jours. Sa carrière se développe dans le monde entier et elle s'impose comme la championne de la nouvelle musique française de l'époque. Le 2 décembre 1949, elle se produit pour la première fois aux États-Unis, pour la création de la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, avec l'Orchestre symphonique de Boston placé sous la direction de Leonard Bernstein, au côté de sa sœur cadette Jeanne Loriod, interprète des ondes Martenot. Suivent les créations du *Réveil des oiseaux* (1955), des *Oiseaux exotiques* (1956), du *Catalogue d'oiseaux* (1958), des *Sept Haïkaï* (1963), de la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969), de *La Fauvette des jardins* (1972), de *Des Canyons aux étoiles...* (1974), des *Petites Esquisses d'oiseaux* (1987), d'*Un vitrail et des oiseaux* (1988), de *La Ville d'En-Haut* (1989). En dehors des œuvres de Messiaen, elle crée le *Concerto pour piano* (1945) de Serge Nigg, la *Sonate pour piano n^{o} 2* (1950) et les *Structures* (1962) de Boulez, la *Sonate pour piano* (1957) de Jean Barraqué, la *Sonate pour piano n^{o} 2* (1959) d'André Jolivet, le *Concerto pour piano* (1961) de Charles Chaynes. Mais elle est aussi l'une des premières pianistes à jouer en public à Paris l'intégrale des concertos pour piano de Mozart, sous la direction de Pierre Boulez et Bruno Maderna notamment (1967). Régulièrement présente dans les jurys internationaux, elle donne des masterclasses dans plusieurs pays d'Europe, en Argentine et aux États-Unis. Elle est nommée professeur de piano à la Hochschule für Musik de Karlsruhe en 1958, puis au Conservatoire national supérieur de Paris (1967-1989), et forme toute une génération de pianistes français et étrangers ; parmi ses élèves figurent Michel Béroff, Catherine

Collard, Roger Muraro, Pierre-Laurent Aimard, Michaël Lévinas, Nicholas Angelich, Pierre Reach, Miguel Angel Estrella, George Benjamin, Paul Crossley, Peter Donohoe... Elle achève l'orchestration de l'ultime œuvre d'Olivier Messiaen, *Concert à quatre,* qu'elle crée en 1994. Yvonne Loriod meurt à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), le 17 mai 2010.

Tout au long de sa carrière, Yvonne Loriod a mis au service des autres un immense talent rarement apprécié à sa juste mesure par le grand public. Dans le monde musical, on savait avec quelle abnégation elle avait choisi de se consacrer à l'œuvre de Messiaen et à former des jeunes pianistes. Elle avait des dons incroyables de rigueur et d'assimilation qui lui ont permis de se constituer un répertoire encyclopédique. Elle était capable de réduire à vue d'œil n'importe quelle partition d'orchestre (on lui doit notamment celle de l'unique opéra de Messiaen, *Saint François d'Assise*). Elle aurait pu mener une carrière de compositeur, mais n'a laissé que quelques œuvres : *Grains de cendre,* pour ondes Martenot, piano et voix (1946), *Pièce sur la souffrance,* pour orchestre, et *Mélopées africaines,* pour flûte, ondes Martenot, piano et timbales, créées le 24 mars 1945 à la Société nationale.

Dans sa discographie, on retiendra *Iberia*, d'Isaac Albéniz (Adès), et de nombreuses œuvres de Messiaen : *Oiseaux exotiques* (avec l'Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez, enregistré en 1988, Montaigne), *Trois Petites Liturgies de la Présence divine, Réveil des oiseaux* (avec Jeanne Loriod aux ondes Martenot, Maîtrise de Radio France, Orchestre national de France, dir. Kent Nagano, enregistré en 1994 et 1992, Erato), *Turangalîla-Symphonie* (avec Jeanne Loriod aux ondes Martenot, Orchestre de l'Opéra Bastille, dir. Myung-Whun Chung, enregistré en 1990, Deutsche

LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)

Introduction

Rares sont les cantatrices dont le répertoire peut rivaliser en étendue avec celui de la soprano catalane Victoria de Los Angeles. Le grand livre lyrique – que celui-ci soit italien, allemand, français ou espagnol – est parcouru dans son entier avec la même maîtrise. Mieux encore, elle aborde avec une souveraine aisance et un naturel confondant le lied allemand – qu'elle a étudié avec Elena Gerhardt –, la mélodie française, la zarzuela, la chanson populaire et, plus étonnant encore – qui s'y risquait avant les années 1960 ? – la musique de la Renaissance et les œuvres baroques. Un itinéraire esthétique exceptionnel à la mesure de l'une des plus grandes interprètes du xx^{e} siècle.

• Un répertoire sans frontières

Victoria López García, née à Barcelone le 1er novembre 1923, entre en 1940 au Conservatoire du Liceu de sa ville natale, où elle étudie le piano, la guitare – elle sera capable de s'accompagner sur l'instrument –, mais, surtout, le chant, dans la classe de Dolores Frau. Dès l'année suivante, elle incarne Mimì (*La Bohème* de Puccini) au Teatro Victoria. Elle entre dans le groupe Ars Musicae que dirige Josep María Lamaña, un pionnier de la redécouverte de la musique ancienne. Elle y joue de la flûte à bec, participe à une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi et enrichit

Canteloube, Chausson, Fauré et Debussy, elle se distingue par une évidence stylistique et une clarté de diction à rendre jalouses plusieurs générations de sopranos autochtones. Elle enregistre pour E.M.I. vingt et un opéras, parmi lesquels *Manon* de Massenet (sous la direction de Pierre Monteux, 1955), *La Bohème* de Puccini (sous la direction de Thomas Beecham, 1956), *Carmen* de Bizet (sous la baguette de Thomas Beecham, 1959) et *Faust* de Gounod (avec André Cluytens, 1959) demeurent des références. Elle participe, le 24 novembre 1961 au Liceu, à la création en concert de la cantate scénique *Atlántida* de De Falla. Invitée à Bayreuth en 1961 et 1962, elle chante Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner) sous la baguette de Wolfgang Sawallisch. Loin de se limiter au domaine lyrique, Victoria de Los Angeles s'illustre tout autant dans les œuvres sacrées signées Pergolese, Haendel, Carissimi, Mozart et Beethoven. Elle laisse également une trace majeure dans le monde symphonique de Berlioz – avec de mémorables interprétations des *Nuits d'été* et de *L'Enfance du Christ* –, Mahler et Ravel.

• Simplicité et distinction

Après avoir donné au Metropolitan Opera de New York sa première Carmen sur scène (1979), elle abandonne le théâtre pour se consacrer exclusivement au récital, aventure débutée dès 1959. Elle s'y révèle – parfaitement intelligible dans toutes les langues – une incomparable diseuse et styliste. Témoin ce concert hommage au pianiste accompagnateur Gerald Moore, le 20 février 1967, au Royal Festival Hall de Londres, où elle rejoint Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau pour une séance de lieder restée dans les annales, avec, clou de la soirée, un inimitable *Duo des chats* de Rossini détaillé avec gourmandise par les deux grandes sopranos. Après la mort de l'un de ses fils en 1988, elle cesse peu à

LOTT FELICITY (1947-)

Le parcours de Felicity Lott n'a eu ni l'évidence ni la rapidité de celui d'une enfant prodige. Sa carrière, commencée assez tardivement, s'est d'abord circonscrite à la Grande-Bretagne. Alors qu'elle approche de la quarantaine, celle qu'on surnomme familièrement « Flott » finit par se produire sur le Vieux Continent et aux États-Unis. Elle y remportera d'éclatants succès et se placera ainsi au premier rang des sopranos de sa génération.

Felicity Lott naît le 8 mai 1947 à Cheltenham, en Angleterre. À l'âge de six ans, elle débute l'étude du piano et, à douze ans, prend ses premières leçons de chant. Elle appartient à la chorale de l'église locale et joue du violon dans l'orchestre de son école. La musique ne semble cependant pas être au centre de ses préoccupations. Elle entre au Royal Holloway College de l'université de Londres pour y apprendre les langues romanes (latin et français) afin de devenir interprète. C'est dans cette intention qu'elle effectue un séjour en France – à Voiron, dans l'Isère –, où elle assure sa subsistance en donnant des cours d'anglais. Sur son temps libre, elle suit néanmoins l'enseignement d'Elisabeth Maximovitch au Conservatoire de Grenoble. De retour en Angleterre, elle entre finalement, en 1969, à la Royal Academy of Music de Londres ; elle y conclut son cursus en 1973, avec un premier prix. Elle atteint alors ses vingt-six ans et fait ses premiers pas sur la scène de l'Unicorn Opera à Abington, sous les traits de Seleuce (*Tolemeo* de Haendel) puis de Natacha (*Guerre et Paix* de Prokofiev). En 1975, elle incarne Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart) au sein de la troupe de l'English National Opera. Covent Garden lui confie, en 1976, un petit rôle lors de la création mondiale de l'opéra de Hans Werner Henze *We Come to the River*. Le grand théâtre londonien fait alors régulièrement appel à elle en tête d'affiche : Anne Trulove (*The Rake's Progress* de Stravinski), Blanche de la Force (*Dialogues des carmélites* de Poulenc) Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), la Maréchale (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss). Le festival de Glyndebourne, qui, quelques mois auparavant, ne l'avait pas jugée digne d'entrer dans son chœur, fait d'elle dès 1977 une véritable vedette et lui offre Pamina, Anne Trulove, Dona Elvira (*Don Giovanni* de Mozart) ainsi que de nombreux personnages straussiens : Octavian (*Le Chevalier à la rose*), Christine Storch (*Intermezzo*), la Comtesse Madeleine (*Capriccio*) et le rôle-titre dans *Arabella*.

En 1979, Felicity Lott franchit enfin la Manche et se fait applaudir au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, avec Poppée (*Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi). Elle y reviendra à de multiples reprises dans ses emplois de prédilection, auxquels il faut ajouter désormais l'héroïne principale de *Louise* de Gustave Charpentier. Au côté de Régine Crespin (Madame de Croissy), elle enregistre en 1980 Blanche de Ia Force (*Dialogues des carmélites*). En 1986 elle débute au Metropolitan Opera de New York sous les traits de la Comtesse Madeleine (*Capriccio*), rôle qu'elle reprendra en 1993 à l'Opéra de Paris avant d'incarner, la même année, la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*) au Théâtre du Châtelet. Elle s'illustre encore avec Fiordiligi (*Così fan tutte* de Mozart) et la Gouvernante (*Le Tour d'écrou* de Britten). Les plus grandes scènes et les orchestres les plus fameux – Chicago, Genève, Berlin, Vienne, Copenhague, Milan, Hambourg, Dresde, le festival de Salzbourg, le Concertgebouw d'Amsterdam – ne peuvent se passer d'elle. Au fil d'une importante discographie, elle rencontre notamment Michel Sénéchal, lan Bostridge, Stephen Varcoe, Jennifer Smith, Philip Langridge et Anne Sofie von Otter, sous la baguette de chefs aussi réputés que Carlos Kleiber, Bernard Haitink, James Levine, Riccardo Mutti, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Kurt Masur, André Previn, Georg Solti, Neville Marriner, Charles Mackerras, Neeme Järvi, John Eliot Gardiner, Armin Jordan, Richard Hickox, Michael Tilson Thomas...

Sa brillante carrière lyrique ne doit pas dissimuler l'importance que Felicity Lott accorde depuis bien longtemps – au disque et en concert – au récital. Fidèlement accompagnée par son pianiste attitré depuis ses années d'études, Graham Johnson, et parfois en duo avec la mezzo-soprano Ann Murray, elle parcourt le monde du lied germanique dans son entier (Beethoven, Schubert, Carl Loewe, Schumann, Brahms, Richard Strauss). Elle se fait l'avocate convaincue de partitions anglaises trop facilement ignorées, signées Arnold Bax, Frederick Delius, Edward Elgar, Frank Bridge, William Walton, Benjamin Britten... Son impeccable diction et son sens du style font merveille au royaume de la mélodie française (Sauguet, Fauré, Duparc, Chabrier, Poulenc, Chausson, Ravel). Pour la plus grande joie de ses admirateurs, Felicity Lott s'adonne à l'opérette avec un plaisir communicatif. Après l'avoir chantée dans les années 1980 à Nancy et à Paris, elle enregistre en 1993 le rôle-titre de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár. En 1996, elle devient Dame Commander of the British Empire. En 1999, elle interprète à Chicago Rosalinde dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils. Sous la direction de Marc Minkowski, sur les planches parisiennes du Châtelet et devant les micros des studios d'enregistrement, elle marque de sa personnalité, avec un sens du théâtre consommé et un charme acidulé que souligne un délicieux zeste d'accent anglais, les productions de deux chefs-d'œuvre d'Offenbach : *La Belle Hélène* (2000) et *La Grande Duchesse de Gérolstein* (2004).

Pierre BRETON

LOURIÉ ARTHUR VINCENT (1892-1966)

Compositeur américain d'origine russe, Lourié est l'exact contemporain de Prokofiev. Il naît, le 14 mai 1892, à Saint-Pétersbourg, d'une mère juive qui lui apprend très tôt le piano. Il se convertira en 1913 au catholicisme. Il fréquente les milieux d'avant-garde de la capitale impériale et se lie à deux poètes qui vont marquer le xx^e siècle, Alexandre Blok et Anna Akhmatova. Il étudie au Conservatoire sans en passer les examens, prend des leçons privées auprès d'Alexandre Glazounov. Celui-ci ne le détourne pas de ses recherches modernistes alors qu'il compose ses premières pièces pour piano, les *Préludes fragiles* (1908), poèmes au romantisme encore perceptible. Les influences conjointes de Rachmaninov, Scriabine et Debussy le mènent aux frontières du dodécaphonisme (deux *Poèmes*, op. 8), à l'écriture modale (*Masques*, op. 13, sept pièces modales postscriabiniennes aux indications évocatrices : « Nuagé, suave » ; « Caché, avec une ironie suave » ; « Avec une grâce fragile » ; « En un mystère calme et profond » ; « Étrange, charmé » ; « Très lent, calme » ; « Pâmé »), puis aux règles sérielles (*Synthèses*, op. 16, qui dénotent l'influence de l'op. 11 contemporain de Schönberg). Les trois *Sonatines*, puis *Formes en l'air* (1915), trois pièces dédiées à Picasso, marquent sa volonté d'associer, ne serait-ce que par la disposition graphique des notes, art visuel et art sonore. En septembre 1918, le commissaire à la Culture de Lénine, Lounatcharski, le convainc d'accepter le poste de commissaire du peuple chargé de la musique et de l'édition au ministère de l'Éducation. Pendant quatre ans, il met son influence de pionnier au service des bolcheviks, disposant d’une liberté totale, sans être pour autant dupe de l’encadrement idéologique et de la manipulation dont la création est déjà l’objet.

Envoyé à Berlin en 1922, il reste sur place, décidé à poursuivre ses études de piano, et rejoint la classe de Busoni, puis émigre en France. Le public français semble avoir oublié ce musicien russe, alors qu’il a vécu à Paris de 1924 à 1940, menant une carrière de pianiste-compositeur qui n’avait rien à envier à celle de Stravinski ou de Prokofiev à la fin des années 1920. Lourié se lie d’amitié avec le critique Louis Laloy et avec Jacques Rouché, qui le présente aux instrumentistes et chefs d’orchestre en activité, Ansermet, Koussevitzky, Désormière... Il devient un compositeur à la mode avec les créations de la *Sonata liturgica* (1928), du *Concerto spirituale* (1929), pour piano solo, voix et orchestre (sans bois ni cordes aiguës), partitions modales teintées de tradition vocale orthodoxe byzantine. Ses deux symphonies – *n*° *1, Sinfonia dialectica* (1930-1932), créée par Stokowski à Philadelphie, reprise par Furtwängler, Koussevitzky, Mengelberg et Münch (à Paris), et *n*° *2, Kormtchaïa* (1935-1939) – bornent sa période d’éphémère gloire parisienne. Le grand ballet *Le Festin durant la peste* (1935), d’après Pouchkine, voit ses répétitions à l’Opéra de Paris (1940) interrompues par la guerre. Lourié en tire une version oratorio pour soprano, chœur mixte et orchestre donnée à Boston le 5 janvier 1945. Sa rencontre avec le couple Raïssa et Jacques Maritain, lié au renouveau thomiste des années 1920, l’engage sur un itinéraire spirituel qui l’éloigne progressivement de la vie publique. En 1940, il émigre aux États-Unis, adopte la nationalité américaine en 1947 et meurt, totalement ignoré, le 13 octobre 1966, à Princeton, au domicile des Maritain.

LOUVIER ALAIN (1945-)

Né le 13 septembre 1945, à Paris, le compositeur français Alain Louvier accomplit de brillantes études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il obtient neuf premiers prix, parmi lesquels ceux de composition chez Tony Aubin, d'analyse musicale chez Olivier Messiaen, de direction d'orchestre chez Manuel Rosenthal, d'histoire de la musique chez Norbert Dufourcq et de clavecin chez Robert Veyron-Lacroix. C'est en 1968 que lui est décerné le premier grand prix de Rome et il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1969 à 1972. À son retour de la Villa Médicis en 1972, il est nommé directeur du conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt. À partir de 1973, ses fonctions d'enseignant l'amènent à promouvoir les commandes de pièces de caractère pédagogique écrites par de nombreux compositeurs de toutes tendances, dans le but de renouveler le répertoire « facile » étudié dans les écoles de musique et les conservatoires. Nommé directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1986, il abandonne ce poste en 1991, après avoir assuré en 1990 le transfert de cet établissement à la Cité de la musique, mais continue à y enseigner l'analyse musicale jusqu'en 2009 ; il est aussi professeur d'orchestration au conservatoire national de région de Paris. En mai 2009, il reprend la direction du conservatoire de Boulogne-Billancourt, devenu conservatoire à rayonnement régional. Il mène par ailleurs, à partir 1972, une intense activité de chef d'orchestre, se consacrant au répertoire contemporain. Son immense connaissance des instruments et de leur utilisation l'ont amené à écrire un livre sur l'orchestre qui fait autorité, *L'Orchestre* (coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1978 ; nouvelle édition réalisée avec Pierre-Albert Castanet, Combre, Paris, 1997).

Son goût pour les mathématiques (il a suivi une classe de mathématiques supérieures en 1962-1963) se retrouve dans ses œuvres, où il traduit au niveau sonore des suites numériques, des figures géométriques ou des courbes algébriques. Pianiste et claveciniste de formation, il explore la technique des claviers et fait des recherches sur les micro-intervalles ornementaux ou harmoniques ; ses recherches théoriques sur le clavecin (*Livre pour virginal*, 1987-1993) ou sur les pianos en quart ou en sixième de ton (*Anneaux de lumière*, dont les deux pianos sont accordés à un quart de ton d'intervalle, 1983 ; *Itinéraire d'outre-rêve*, pour piano solo et 17 instruments, 1993) se poursuivent également sur d'autres instruments pour lesquels les modes en quart de ton ont été aussi explorés (*Quatuor à cordes*, 1995-1999).

Mais, dès 1974, *Trois Atmosphères*, pour orchestre, qui frappe Olivier Messiaen, révèle un emploi très personnel des petits intervalles. La moitié de l'orchestre est accordée au diapason, l'autre moitié un quart de ton plus bas, selon un principe qui est analogue à celui de *Ramifications* de Ligeti. Utilisé dans la polyphonie, le quart de ton crée un univers sonore nouveau, fantasmatique et irréel. L'ensemble de l'œuvre dégage une lumière nouvelle et les petits intervalles qui décomposent la pièce à l'instar d'un arc-en-ciel donnent à cette pièce un caractère particulier dans lequel rêve et réalité vibrent ensemble.

C'est en 1964 qu'Alain Louvier commence le *Livre I* des *Études pour agresseurs*. Les « agresseurs » sont toujours au nombre de seize (10 doigts, 2 paumes, 2 poings, 2 avant-bras). Il écrira sept *Livres* de 1964 à 2007 : *Livre I* et *Livre II*, pour piano (1964, 1967) ;

Livre III, pour clavecin à pédales (1969 ; deux études de ce livre seront adaptées pour clavecin ancien, sans pédale, en 1976, formant un *Livre III bis*) ; *Livre IV*, pour deux pianos (1967-1972) ; *Livre V*, pour clavecin amplifié et onze cordes (1972) ; *Livre VI*, pour orgue (1983) ; *Livre VII*, pour piano, clavecin, orgue et orchestre (2007) ; ce dernier livre réunit les trois claviers ayant illustré les six premiers livres. L'ensemble de ces études répondent à des concepts mathématiques : elles reposent toutes sur le nombre d'or et sur les séries de Fibonacci. Le *Livre V* présente un clavecin nerveux, mobile grâce au déplacement du son par quatre haut-parleurs face à un orchestre à cordes statique ; une géométrie plane s'oppose alors à une géométrie dans l'espace.

En 1978, Pierre Boulez accueille à l'I.R.C.A.M. un spectacle de Maurice Béjart, *Casta diva*, dont la musique a été écrite par Alain Louvier. Son entrée dans le royaume de l'électronique ne donne pas pour autant à celui-ci une confiance absolue et aveugle dans la technologie, qui rend selon lui la tâche du compositeur beaucoup plus difficile et ne produit pas forcément la beauté puisque la perfection de ces moyens s'accompagne d'une totale incertitude esthétique. Pour *Casta diva*, le compositeur utilise « la parole en direct, un orchestre avec notamment un percussionniste itinérant et des enregistrements sur bande de voix humaines, de paroles synthétisées, de sons mixés et de timbres instrumentaux ».

Sa connaissance de la liturgie catholique et du répertoire musical qui l'accompagne (le plain-chant grégorien) le conduit à écrire une *Messe des apôtres*, pour orgue, douze voix d'homme, chœur d'enfants et percussions, créée le 16 juillet 1978 à Notre-Dame-des-Doms, en Avignon. Cette œuvre a pour objectif de « musicaliser » le texte conciliaire français de la messe et de lui redonner son caractère théâtral en l'enveloppant de sons et de gestes musicaux ;

étant donné l'importance de leur rôle, le chef, l'organiste et le percussionniste doivent être des musiciens accomplis. Mais cette messe s'adresse également à des musiciens non professionnels puisque les douze hommes – les apôtres – doivent être simplement doués d'une voix claire et intelligible. Renouant avec la tradition orale qui existait au Moyen Âge lorsque la musique n'était pas ou peu écrite, elle invite l'assemblée à intervenir, ses participations étant en général conçues comme une amplification des douze apôtres.

C'est en 1981 qu'Alain Louvier obtient le grand prix Paul-Gilson pour *Et Dieu créa l'enfant*, œuvre pour chœur d'enfants et sextuor à cordes. Sa grande maîtrise de l'orchestre le conduit en 1988 à écrire *Chant des aires*, un concerto qui a pour particularité de présenter une nomenclature originale puisqu'il est écrit pour flûte solo et orchestre de flûtes : ce dispositif instrumental tout à fait nouveau met en présence 24 flûtes à l'orchestre, toutes en parties divisées sous la forme de six quatuors et employant les quatre modèles les plus usuels, de la basse au piccolo. Une telle composition pose évidemment de grands problèmes d'orchestration et d'acoustique. Mais Alain Louvier, tel un alchimiste de l'orchestre, résout admirablement les contraintes qu'il s'impose et cette pièce, expérimentale au départ, sonne parfaitement bien. L'uniformisation des timbres que l'on pouvait redouter du fait de l'utilisation d'une seule famille d'instruments est évitée et la richesse des sonorités est comparable à celle d'un orchestre à cordes.

En 1999, il compose une pièce descriptive, *Éclipse*, pour flûte, violon, alto et violoncelle, évocation de la dernière éclipse totale de soleil du xx^{e} siècle, celle du 11 août 1999, créée le 29 novembre 1999 dans le cadre du festival Aujourd'hui Musiques de Perpignan.

deux ajouts très importants : la famille des saxhorns au complet – depuis les bugles jusqu'au saxhorn contrebasse – et douze clarinettes dont chacune joue sa partie ; parmi ces clarinettes, six sont accordées un quart de ton plus bas que les autres. Comme dans le cas d'*Éclipse,* le compositeur transcrit musicalement le phénomène ou plutôt le principe : « Archimède épouse, au niveau temporel, la forme de la fameuse spirale d'Archimède, mère du nombre d'or, et que l'on retrouve souvent dans la nature » ; cette spirale est ici décrite des bords vers le centre, provoquant une impressionnante accélération, sorte de big crunch (le contraire du big bang). L'œuvre est composée de douze strophes dont chacune comprend douze petites pièces musicales de style différent du point de vue de l'écriture et de l'orchestration ; à l'intérieur de chaque strophe, ces pièces se succèdent toujours dans le même ordre. La spirale est créée par la réduction temporelle de chacune des strophes, une strophe ne durant que les deux tiers de celle qui la précède. Cependant, si la strophe 1 et ses 12 pièces sont jouées en cinq minutes, il s'avère impossible de compresser à ce point le temps musical en faisant entendre la strophe 12 en cinq secondes : les musiciens se heurtent à un mur. Cette spirale qui n'aboutit pas mais qui engloutit tout inexorablement est une allégorie musicale de l'accélération de l'histoire et du risque de destruction de l'humanité. Lors de la création de la pièce, Alain Louvier expliquait son pessimisme par le fait que « ce ne sont plus, aujourd'hui, des sectes millénaristes, mais bien les scientifiques les plus sérieux qui redoutent la catastrophe planétaire, et peuvent même en préciser le mécanisme exponentiel. » La catastrophe est figurée par ces strophes jouées de plus en plus précipitamment et par des percussions placées autour de l'orchestre et autour du public et qui deviennent de plus en plus envahissantes. *Archimède* constitue un acte citoyen, le cri d'alarme d'un artiste engagé qui croit encore en

Bientôt, ils se mettent à revisiter des thèmes traditionnels, le folklore ancestral. C'est le succès immédiat. Citons, parmi les titres qu'ils installent en tête des hit-parades américains de country, *When I Stop Dreaming,* sorti en 1955 – année où ils se produisent dans le programme radiophonique Grand Ole Opry de Nashville –, *I Don't Believe You've Met My Baby, Hoping That You're Hoping, Cash on the Barrelhead* (tous trois de 1956), ce dernier mêlant sonorité bluegrass et rockabilly. Mais les Louvin Brothers vont se voir imposer par leurs firmes discographiques des arrangements sirupeux et sophistiqués, très éloignés de leur registre initial. Après leur séparation en 1963, chacun des frères poursuit une carrière solo. En 1965, Ira trouve la mort dans un accident de voiture. Charlie Louvin continue d'enregistrer : retenons les singles *I Don't Love You Anymore* (1964), *You Finally Said Something Good (When You Said Goodbye)* [1966], *Little Reasons* (1969), *Something to Brag About* et *Baby, You've Got What It Takes* (en duo avec Melba Montgomery, 1971), *You're My Wife, She's My Woman* (1974), l'album *Jim and Jesse and Charlie* (avec Jim & Jesse, 1982).

The Louvin Brothers exerceront une influence considérable sur de nombreux artistes : The Everly Brothers, Gram Parsons, les Byrds, Emmylou Harris, Elvis Costello... Ils sont aussi des auteurs-compositeurs talentueux et respectés, qui travailleront pour de nombreux interprètes.

En 2001, The Louvin Brothers sont admis au panthéon américain de la musique country (Country Music Hall of Fame). Charlie Louvin meurt le 26 janvier 2011, à Wartrace (Tennessee).

E.U.

LUDWIG CHRISTA (1924-)

Qu’il s’agisse de Cherubino (*Les Noces de Figaro* de Mozart) ou de Carmen, de Ia Première Prieure des *Dialogues des carmélites* de Poulenc ou d’Eboli (*Don Carlo* de Verdi), de la MaréchaIe straussienne ou d’*Iphigénie en Tauride* de Gluck, cette chanteuse au timbre profond, acclimaté aux styles musicaux les plus divers, apparaît comme l’une des grandes personnalités de la scène lyrique de la seconde moitié du xxe siècle. La liste des triomphes de la soprano et mezzo-soprano allemande Christa Ludwig (née à Berlin, le 16 mars 1928) est éloquente, de Salzbourg au Metropolitan Opera de New York, de Vienne à Paris. Dans la capitale française, on garde le souvenir de sa CIytemnestre d’*Elektra*, de sa Fricka du *Ring*, ainsi que de sa Suzuki de *Madama Butterfly*, dont elle Iaissera un bouleversant témoignage discographique avec Karajan et l’Orchestre philharmonique de Vienne (1974), en compagnie desquels elle grava un remarquable Octavian dans *Le Chevalier à la rose*, en 1956. Éclectisme au meilleur sens du mot, Ia chanteuse vivant chacun de ses emplois, de mezzo ou de soprano, avec une rare vérité expressive, un sens aigu du théâtre et une pertinence musicale sans faille. Christa Ludwig fut par ailleurs une récitaliste et une pédagogue de renom.

Jean CABOURG

LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)

Introduction

L’œuvre et le personnage de Lully dominent largement l’histoire de la musique française de la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Malgré la présence de musiciens de premier plan tels que Marc Antoine Charpentier, c’est lui qui non seulement influe, de la manière la plus forte, sur la musique dramatique de son temps, mais qui fixe pour un siècle les destinées de la musique française et, par-delà, influence certains moments importants de l’art européen.

Les rivalités qu’il a suscitées de son vivant, comme le mythe qui s’est édifié autour de sa personne après sa mort, ont longtemps faussé l’évaluation exacte de son génie, comme ils ont entraîné l’élaboration de multiples légendes déformant les perspectives et altérant les faits.

Lully représente un phénomène extraordinaire de l’histoire de la musique. Il est l’un des meilleurs témoins de l’histoire du XVII^e^ siècle français, de son goût, de sa sensibilité. Il porte en lui certaines des contradictions de son temps, une part de sa complexité – bien plus grande qu’on ne le croit. De là provient la difficulté que l’on éprouve à le juger : comment discerner ce qui relève de l’homme de ce qui ressortit au mythe ? Son arrivisme et son opportunisme sont-ils l’expression de l’odieuse volonté de puissance d’un personnage douteux que rien n’arrête, ou de l’admirable sens de l’adaptation d’un homme qui se coule dans son siècle avec tant de souplesse, qui en épouse les tendances, qui adhère si parfaitement à ses lignes de force qu'il se confond avec lui ?

• Des débuts ambitieux

Giambattista Lulli naît à Florence en 1632, six ans avant Louis XIV. Son père, Lorenzo Lulli, est meunier (sur une gravure du temps, on aperçoit au bord de l'Arno, à l'emplacement probable de la demeure familiale, la roue d'un moulin). Sur son contrat de mariage, en 1662, Lulli écrira : « Fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin », mais les recherches d'Henry Prunières ont définitivement effacé cette légende. Il arrive à Paris à l'âge de quatorze ans, en 1646, amené par le chevalier de Guise pour le service de sa nièce, M$^{\text{lle}}$ de Montpensier, la Grande Mademoiselle, cousine du roi, qui voulait apprendre l'italien. Il passe ses premières années parisiennes dans le milieu italianisant favorisé par Mazarin et, en 1653, entre officiellement à la cour, où il apparaît comme danseur dans le *Ballet de la Nuit*, à la composition duquel il a participé.

Sa première carrière est, en effet, à la fois celle d'un danseur, généralement bouffon, d'un violoniste et d'un compositeur de ballets. Toute sa production, à cette époque, est nettement italianisante. Son art chorégraphique semble inspiré par la commedia dell'arte, dont il joue lui-même les personnages (Scaramouche), tandis que ses compositions, avec paroles italiennes, sont d'un style nettement ultramontain : *Ballet de l'Amour malade* (1657), *Ballet d'Alcidiane* (1658), *Ballet de la Raillerie* (1659).

On ignore ce que peut être son style et sa technique du violon à cette époque. La création de la bande des « Petits Violons » peut laisser supposer que, dans ce domaine également, il se démarque du style français des « Vingt-Quatre Violons du roi ».

Pourtant, très vite, il assimile les caractéristiques du style à la française. Après avoir, avec humour, composé le « Dialogue de Ia musique française et de la musique italienne » du *Ballet de la Raillerie,* il compose des ballets de plus en plus amples et, contrairement à la tradition, y insère des pièces chantées dont il est l'auteur (*Ballet des Saisons,* 1661 ; *Ballet des Arts,* 1663 ; *Ballet des Amours déguisés,* 1664 ; *Ballet de la Naissance de Vénus,* 1665 ; *Ballet des Muses,* 1666 ; *Ballet de Flore,* 1669) ; la partie vocale se développe de plus en plus.

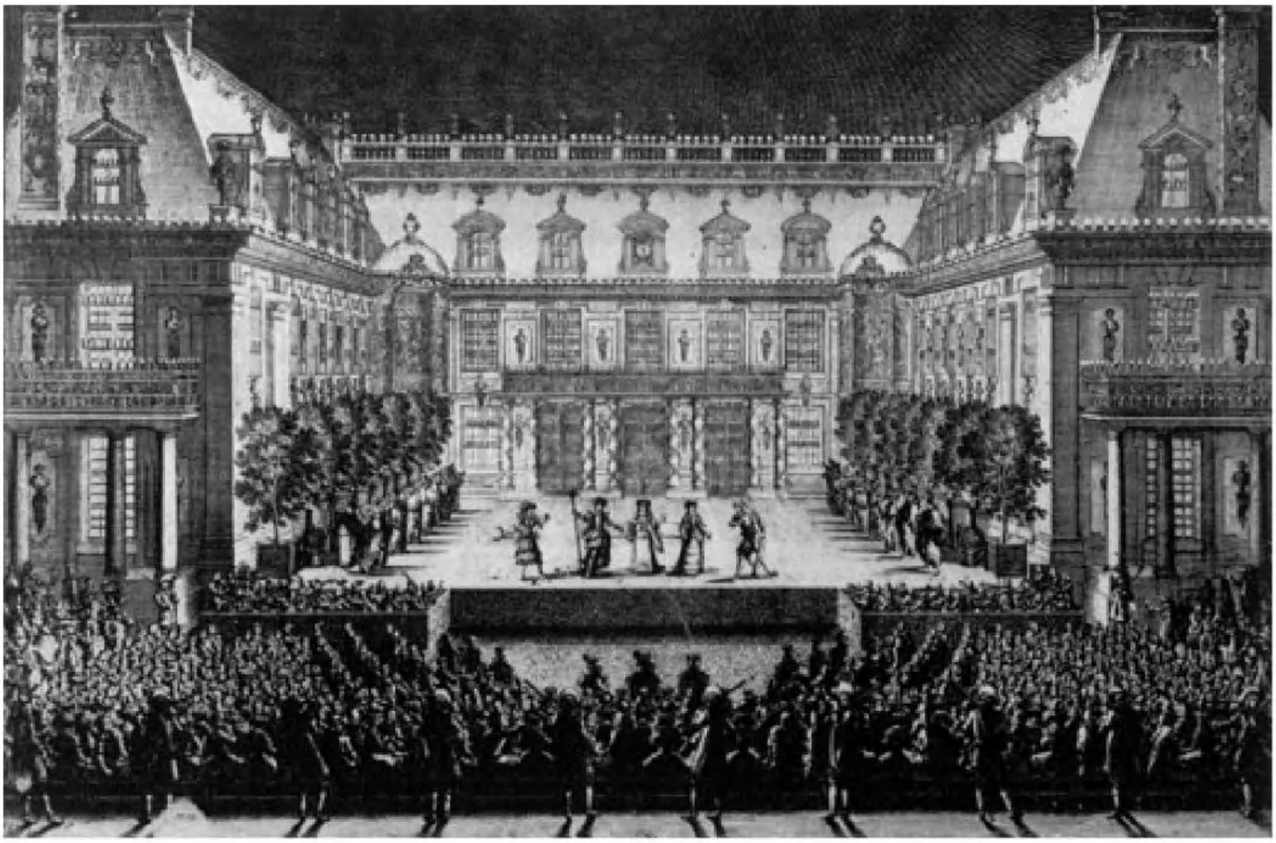
• L'avènement de la comédie-ballet

Vers 1660, Lulli à déjà atteint la notoriété. Favori du roi, riche, il se fait naturaliser et francise son nom en Lully. En 1664 commence la collaboration de Lully avec Molière, qui va donner le jour à neuf comédies-ballets (*Le Mariage forcé, La Princesse d'Élide,* 1664 ; *L'Amour médecin,* 1665 ; *La Pastorale comique,* 1667 ; *Le Sicilien,* 1667 ; *George Dandin,* 1668 ; *Monsieur de Pourceaugnac,* 1669 ; *Les Amants magnifiques,* 1670 ; *Le Bourgeois gentilhomme,* 1670). Cette production des « deux Baptiste », comme les appelle M^{me} de Sévigné, débouche sur la tragi-comédie-ballet *Psyché* (1671), qui constitue une œuvre charnière vers l'opéra.

Cette série d'œuvres représente un phénomène exceptionnel dans I'histoire du théâtre, par l'alliance de deux génies comiques complémentaires qui se sont entraidés et influencés l'un l'autre, tous deux passionnés par la comédie italienne et capables de paraître en scène : dans *Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple, Molière interprétait M. Jourdain, face à Lully en Grand Muphti.

D'un point de vue strictement musical, les comédies-ballets présentent de multiples intérêts. D'abord, elles permettent à Lully – mieux que ne le faisaient les ballets – d'apprendre à insérer les airs chantés et dansés dans un tissu dramatique continu (Molière a été, en ce sens, son maître). Lully intègre dans les comédies de véritables séquences, pastorales (dans *Georges Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme*) ou bouffonnes (turquerie du *Bourgeois gentilhomme*). Par ailleurs, tous les styles vocaux apparaissent dans les comédies-ballets : dès *La Princesse d'Élide*, les premiers essais de récitatif sont déjà parfaitement constitués.

Une place à part doit être réservée aux *Amants magnifiques* (1670). Écrite sur un canevas proposé par le roi, cette œuvre prétend offrir toutes les formes de divertissement imaginables : les tons y sont en effet très divers, et on peut y découvrir de nombreuses tentatives qui se réaliseront pleinement dans l'opéra ; l'air d'Éole préfigure celui d'Alceste, l'air « Dormez, beaux yeux » fait le lien entre celui de l'*Orfeo* de Luigi Rossi et les nombreux « sommeils » qu'on trouvera, largement développés, dans *Atys*, *Armide*...



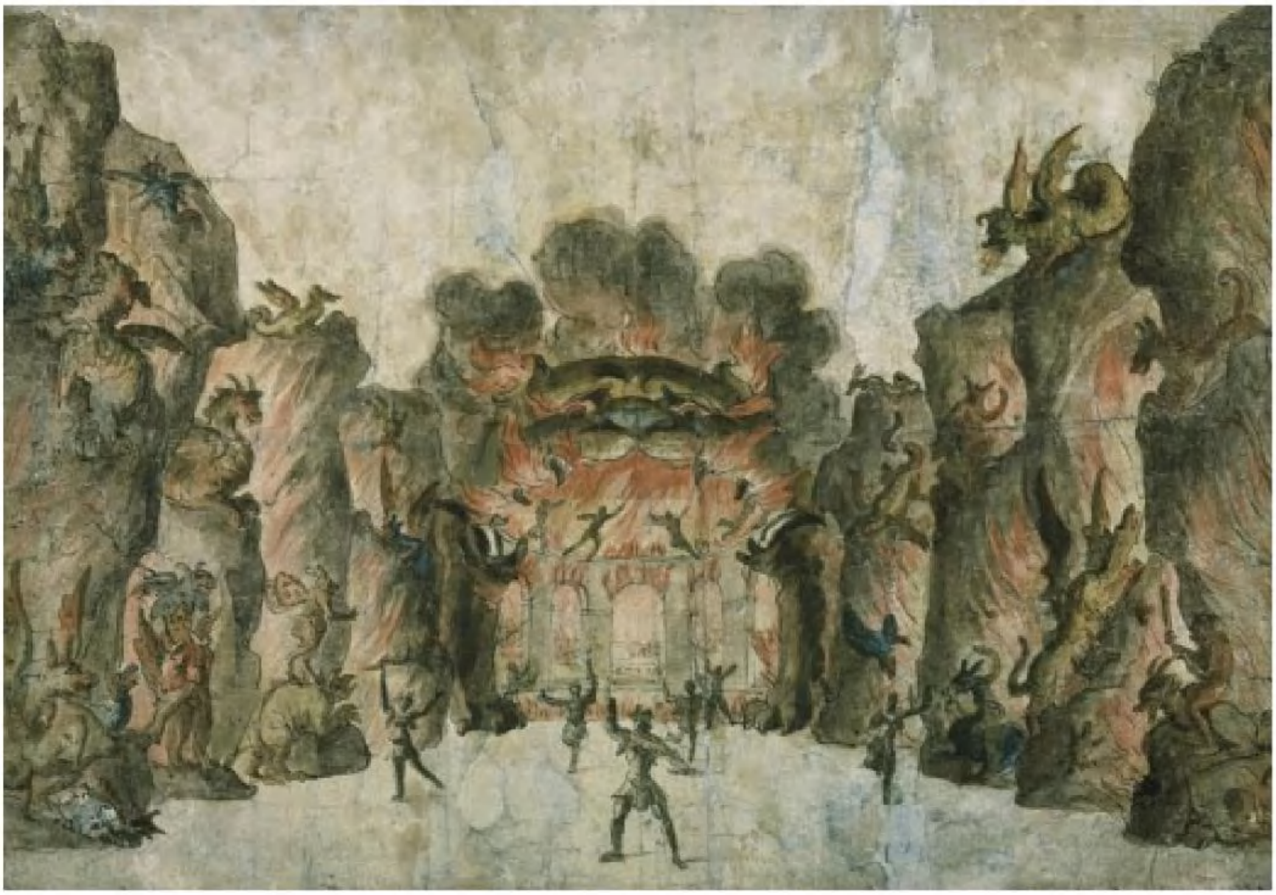
Alceste, Jean-Baptiste Lully. *Une représentation d'Alceste, ou le Triomphe d'Alcide dans la cour de Marbre du château de Versailles. Cette tragédie en musique de Jean-Baptiste Lully a été créée à l'Académie royale de musique de Paris en 1674. Eau-forte de Jean Lepautre (1676).*

• La tragédie lyrique

À cette date, Lully est surintendant et compositeur de la Chambre (depuis 1661) ; il a épousé, en 1662, Madeleine Lambert, fille du compositeur Michel Lambert. Fort de l'appui du roi et de Colbert, Lully songe désormais à la création d'un genre nouveau, la tragédie lyrique, forme francisée de l'opéra italien. Pierre Perrin et Robert Cambert ont créé en 1669 l'Académie royale de musique où, en 1671, ils font triompher la pastorale *Pomone* (musique de Robert Cambert). Leur mauvaise gestion les ayant conduit à la faillite, Lully rachète en 1672 le privilège pour lui seul, devient directeur de « tout le théâtre en musique », évinçant Molière, avec qui la rupture est consommée en 1672. Avec la collaboration quasi exclusive de Philippe Quinault comme librettiste (excepté pour *Psyché*,

Copyrighted material

Bellérophon et *Acis et Galatée*), il composera, de 1673 à sa mort, en 1687, pratiquement un opéra chaque année : *Cadmus et Hermione*, 1673 ; *Alceste*, 1674 ; *Thésée*, 1675 ; *Atys*, 1676 ; *Isis*, 1677 ; *Psyché*, 1678 ; *Bellérophon*, 1678 ; *Proserpine*, 1680 ; *Persée*, 1682 ; *Phaéton*, 1683 ; *Amadis*, 1684 ; *Roland*, 1685 ; *Armide*, 1686 ; *Achille et Polyxène*, inachevé, 1687.



Armide de Lully, dessin de J. Berain pour les décors. *La scène baroque favorise la complémentarité du théâtre, du chant et de la danse. L'usage des machines vient compléter cette fusion des arts. Dessin de Jean Berain pour «Armide» de Lully (1686), d'après un livret de Quinault, qui adapte un épisode de la «Jérusalem délivrée» du Tasse. Victoria and Albert Museum, Londres.*

• Un génie novateur

Lully a opéré une sorte de synthèse entre les différents genres pratiqués en France – ballet de cour, tragédie, tragédie en musique

Copyrighted material

(ce genre mixte où une musique de scène complète le spectacle), pastorale (le genre à la mode au milieu du siècle), comédie même –, avec un apport non négligeable venu des opéras italiens donnés en France grâce à Mazarin : l'*Orfeo* de Luigi Rossi, représenté en 1647, le *Xerse* et l'*Ercole amante* de Pier Francesco Cavalli, représentés en 1662 avec d'ailleurs des intermèdes dansés de Lully lui-même.

Du ballet de cour, la tragédie en musique a hérité le divertissement dansé et chanté qui figure obligatoirement à chaque acte (fête pastorale, royale ou nautique, ballet infernal, pompe funèbre, grand ballet final...). L'ingéniosité du librettiste doit le relier à l'action, mais il constitue un ensemble cohérent et clos sur lui-même. On y trouve toutes sortes de danses (danse pure ou danse d'action), des airs à forme fixe (issus de l'air de cour ou de la danse chantée) et des chœurs.

De sa rivalité avec la tragédie déclamée, la tragédie en musique a hérité un style récitatif qui cherche à transcrire musicalement la récitation tragique, et c'est en regard de cet idéal qu'il acquiert une grande importance. Mais, tandis que le récitatif italien tend à se séparer progressivement de toute forme chantée réellement mélodique (ce qui aboutira, à la fin du XVII^e^ siècle, à la division recitativo/aria), le récitatif de Lully reste à mi-chemin entre une déclamation chantée et l'air. En outre, loin d'être, comme le recitativo secco des Italiens, une part sinon négligeable, du moins secondaire, de l'opéra tout entier orienté vers l'épanouissement de l'aria, le récitatif lulliste est la partie la plus importante de l'œuvre, et elle en est la plus soignée. Plus mélodique que le recitativo italien, il se distingue malaisément de l'air : en France, à partir de Lully, on appellera air un moment de récitatif plus chantant, qui correspond généralement à un moment particulièrement intense de

Armide, symphonies guerrières ou pastorales). Il a sinon créé, du moins réglé l’ouverture à la française (lent et pointé, vif et fugué, avec souvent reprise d’un mouvement lent) et donné à la passacaille ou à la chaconne une extension remarquable, faisant d’elles, par leur dimension et leur richesse inventive, les premières grandes pages symphoniques.

L’influence de Lully a été considérable. Joué en France jusqu’à la fin du XVIIIe siècle, le cadre de la tragédie lyrique fixé par lui restera pratiquement inchangé jusqu’à Gluck. La forme de l’ouverture à la française se répandra sur toute l’Europe, jusqu’à Telemann et Bach. Ses disciples, tel Georg Muffat, exporteront la manière de « l’incomparable M. de Lully ».

Bien que ses fonctions n’aient pas comporté la composition d’œuvres religieuses, Lully est également l’auteur de grands motets (*Miserere*, 1664 ; *Te Deum*, 1677 ; *De Profundis*, 1683 ; *Dies irae*...) où se fixe le genre déjà élaboré par Henry Du Mont et Pierre Robert. Lully s’y montre moins original, mais non moins inspiré. Une série de petits motets à deux et trois voix, plus intimes et d’nne écriture plus italienne (bien que composés, semble-t-il, à la fin de sa vie), élargissent encore la palette du compositeur préféré de Louis XIV.

Philippe BEAUSSANT

Bibliographie

P. Beaussant, *Lully, ou le Musicien du Soleil*, Gallimard, Paris, 1992
M. Couvreur, *Lully*, Vokar, Bruxelles, 1992
J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken J.-B. Lullys*, H. Schneider, Tützing, 1961
E. Haymann, *Lulli*, Flammarion, Paris, 1991
J. H. Heyer, *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French*

Baroque, Cambridge Univ. Press, New York, 1989
L. de La Laurencie, *Lully*, Alcan, Paris, 1911, rééd. éd. d’Aujourd’hui, Plan-de-la-Tour, 1977
« Lully », in *La Revue musicale*, n° 398-399, 1987
H. Prunières, *L’Opéra italien en France avant Lully*, Champion, Paris, 1913, rééd. 1975 ; *Lully*, Laurens, Paris, 1910
H. Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, H. Schneider, 1981.

LUTER CLAUDE (1923-2006)

Clarinettiste, saxophoniste soprano et chef d'orchestre, le Français Claude Luter a conquis une durable célébrité auprès d'un vaste public en se tenant à l'écart de tous les mouvements contestataires qui ont secoué le monde du jazz. Simple accompagnateur du grand Sidney Bechet durant dix ans, il a réussi à s'inscrire dans l'histoire comme un représentant majeur du style New Orleans dans la France de l'après-guerre.

Claude Luter naît à Paris le 20 juillet 1923. Fils d'un pianiste professionnel, il étudie d'abord l'instrument paternel (1929-1936). Dès 1938, encore adolescent, il découvre le jazz par le disque. Il abandonne rapidement ses études – il avait envisagé de devenir architecte naval – pour se consacrer à sa passion. Pendant les années de l'Occupation, il se produit dans des soirées privées – au cornet puis, très vite, à la clarinette – et dans un club qu'il ouvre rue de Rennes, à Paris. Dès ses débuts, il se fait l'ardent propagandiste de la musique de La Nouvelle-Orléans, à laquelle il restera sa vie durant attaché, résistant aux assauts du be-bop et des vagues modernistes ultérieures. À partir de 1946, il se produit dans un club du quartier Latin – le célèbre Lorientais, situé dans les caves de l'hôtel des Carmes –, d'abord en trio, puis au sein de formations plus étoffées, bâties sur le modèle du King Oliver's Creole Jazz Band, avec les cornettistes Pierre Merlin et Claude Rabanit, et le tromboniste Christian Viénot. Il y joue, parfois au côté de Boris Vian à la trompette, des thèmes de Sidney Bechet ainsi que ses propres compositions. Le succès est immédiat : Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Raymond Queneau et le tout-Paris se bousculent

LUTOSŁAWSKI WITOLD (1913-1994)

La carrière de Lutosławski s’identifie avec une page de l’histoire de son pays, la Pologne, et s’inscrit dans près d’un demi-siècle de totalitarisme dont il a dû s’accommoder avant de devenir le chef de file de l’une des écoles de composition les plus originales et les plus novatrices de la seconde moitié du xx^e^ siècle.

Il naît à Varsovie le 25 janvier 1913 et commence à étudier le piano dans son enfance. Puis il travaille le violon, avec Lidia Kmitova (1926-1932) ainsi que la théorie et la composition, avec Witold Maliszewski (à partir de 1927). Il reçoit également une formation de mathématicien à l’université de sa ville natale (1931-1933). Au Conservatoire de Varsovie, il étudie le piano, avec Jerzy Lefeld et la composition, avec Maliszewski. Après avoir été fait prisonnier par les Allemands au début de la Seconde Guerre mondiale, il s’échappe et revient à Varsovie, où il mène une vie musicale clandestine en jouant notamment dans des cafés. Des œuvres composées à cette époque, seules les *Variations sur un thème de Paganini* pour deux pianos ont survécu (1941). Sa première symphonie, composée entre 1941 et 1947, est interdite par les autorités communistes à cause de son langage trop novateur. Il doit se soumettre aux directives artistiques du régime et composer des œuvres plus faciles d’accès. Sa première période créatrice est marquée par une écriture néo-classique avec des références à la musique populaire traditionnelle. L’influence de Bartók transparaît dans son *Concerto pour orchestre* (1950-1954), avec des de Dutilleux. Il a su réconcilier la musique de son temps avec l'émotion et la poésie.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J.-P. COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutosławski*, Stock, Paris, 1981
S. STUCKY, *Lutosławski and His Music*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1981
T. KACZYNSKI, *Conversation with Witold Lutosławski*, Londres, 1984 ; *Lutosławski : zycie i muzyka*, Sutkowski Edition, Varsovie, 1994
E. SIKORA, « Witold Lutosławski : quatre-vingts ans de liberté », in *Diapason*, n° 393, 1993
C. B. RAE, *The Music of Lutosławski*, Faber, Londres, 1994.

LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)

Trompettiste, clarinettiste, chef d’orchestre et compositeur, le Britannique Humphrey Lyttelton fut pendant plus d’un demi-siècle une des figures dominantes du jazz anglais.

Fils d’un professeur du célèbre Eton College, Humphrey Richard Adeane Lyttelton naît le 23 mai 1921, à Eton. Ses parents pratiquent tous deux la musique en amateur. Dès l’âge de quinze ans, Humphrey Lyttelton découvre le jazz et, inspiré surtout par Louis Armstrong, se met à apprendre la trompette en autodidacte. Après avoir effectué son service militaire durant la Seconde Guerre mondiale, Lyttelton rejoint en 1947 les Dixielanders de George Webb et forme son propre ensemble l’année suivante. Ce premier groupe, qui euregistre avec Sidney Bechet en 1949, comprend le clarinettiste Wally Fawkes et fait revivre le dixieland des années 1920. Au milieu de la décennie 1950, l’orchestre s’oriente vers le swing.

Excellent trompettiste affichant ses préférences pour les débuts du jazz, Humphrey Lyttelton se met à la clarinette dans les années 1960. Il joue et effectue des tournées avec des Américains de passage en Grande-Bretagne, comme Jimmy Rushing, Big Joe Turner ou Buck Clayton.

Parmi ses enregistrements comme leader, on mentionnera : *Irish Black Bottom* (1949), *Trog’s Blues* (1951), *Humph at the Conway* (1954), *I Play as I Please* (1957), *21 Years On* (1969), *South Bank*

Swing Session (1973), *It Seems Like Yesterday* (1983), *Beano Boogie* (1989).

Outre sa carrière musicale, Lyttelton travaille comme dessinateur pour le *The Daily Mail* jusqu’au milieu des années 1950. Il écrit par ailleurs des histoires drôles pour le magazine *Punch*, signe des critiques gastronomiques dans les revues *Harper’s Magazine* et *Queen*, fonde le label discographique Calligraph en 1984 et rédige plusieurs ouvrages d’importance sur l’histoire du jazz, notamment *The Best of Jazz*, vol. I : *Basin Street to Harlem : Jazz Masters and Masterpieces, 1917-1930* (Robson Books, Londres, 1978), vol. II : *Enter the Giants, 1931-1944* (Unwin, Londres, 1984 ; rééd. *The Best of Jazz*, Robson Books, Londres, 1998). Jusqu’au début des années 2000, Humphrey Lyttelton joue avec son groupe et anime pour la B.B.C. deux programmes radiophoniques très appréciés : *The Best of Jazz* et *I’m Sorry I Haven’t a Clue*. Grâce à son savant mélange d’érudition et de bonne humeur, cette dernière émission, parodique, lui permet de toucher une nouvelle génération de fans. Humphrey Lyttelton meurt le 25 avril 2008, à Barnet (Hertfordshire).

E.U.

MA YO-YO (1955-)

Peu de violoncellistes ont réussi à s'évader de la prison dorée que constituent les quelques œuvres consacrées qui leur offrent un rôle de soliste. Quelques rares aventuriers – un Mstislav Rostropovitch, un Siegfried Palm – sont parvenus à élargir considérablement leur champ d'action avec un grand nombre de créations contemporaines. Tout en se montrant assez réservé devant certaines audaces de l'avant-garde, l'Américain Yo-Yo Ma ne se désintéresse pas pour autant de la musique de son temps. Mais il est sans doute le premier d'entre eux à vagabonder avec autant de liberté sur des terres peu fréquentées par les violoncellistes « classiques » : jazz, musiques de film, tango, bossa-nova, musiques traditionnelles. Sans pour autant se détourner des grandes œuvres du répertoire, où il s'impose à l'égal des plus grands.

Yo-Yo Ma naît à Paris le 7 octobre 1955, dans une famille d'origine chinoise fixée en France depuis plusieurs années. Dès l'âge de quatre ans, il commence l'étude du violoncelle avec son père. Ses progrès sont tels qu'il peut, à six ans, donner un premier concert dans la capitale française. L'année suivante, sa famille s'établit aux États-Unis et adopte la nationalité américaine. En 1962, Yo-Yo Ma entre à la prestigieuse Juilliard School of Music de New York, où il est formé par Janos Scholz et Leonard Rose. En 1963, il se produit à la télévision sous la direction de Leonard Bernstein : on ne peut rêver plus efficace lancement de carrière. Pendant deux saisons, il participe, au Carnegie Hall de New York et au Kennedy Center de Washington, à des séries de concerts intitulées « Isaac Stern et ses amis ». Les tournées se succèdent dans et au Berkshire Music Center de Tanglewood (Nouvelle-Angleterre). Yo-Yo Ma a par ailleurs rejoint la longue liste des musiciens ambassadeurs de la paix de l'O.N.U.

Plutôt attiré par les partitions qui ne renient pas trop ouvertement les principes de la tonalité, Yo-Yo Ma a cependant participé à la création de nombreuses œuvres contemporaines : *Suite pour violoncelle et piano jazz* de Claude Bolling (1984), *Concerto pour violoncelle et orchestre* de HK Gruber (1989), *Kaddish*, pour violoncelle et orchestre, de David Diamond (1990), *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Stephen Albert (1992), *Musique pour violoncelle et orchestre* de Leon Kirchner (1992), *Between Tides*, pour violon, violoncelle et piano, de Tōru Takemitsu (1993), *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Richard Danielpour (1994), *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Christopher Rouse (1994), *Sonate pour violoncelle et piano* d'André Previn (1995), *Symphony 1997 : Heaven Earth Mankind*, pour violoncelle et orchestre, de Tan Dun (1997) – composée pour la cérémonie de rétrocession de Hong Kong à la Chine –, *Concerto pour violoncelle et orchestre* d'Elliott Carter (2001), *The Song and Dance of Tears*, pour violon, violoncelle, pipa, sheng et orchestre, de Bright Sheng (2003), *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Graham Fitkin (2011), *Antidotum Tarantulae XXI*, concerto pour deux violoncelles, de Giovanni Sollima (2014) ; Yo-Yo Ma a également créé des pages signées William Bolcom, John Corigliano, Philip Glass, Osvaldo Golijov, John Harbison, Ezra Laderman, Peter Lieberman, Tod Machover...

Après avoir joué sur un Goffriller de 1722 qui avait appartenu à Pierre Fournier, puis un Montagnana, il s'exprime sur le Stradivarius « Le Davidov » (1712), qui était l'instrument de Jacqueline Du Pré. Yo-Yo Ma a su conquérir les publics les plus divers par la sobriété et la sensibilité de son jeu ainsi que la variété de ses goûts.

Pierre BRETON

MAAG PETER (1929-2001)

Pour donner vie à la musique de Mozart, il faut trouver un idéal dosage de précision et de grâce, d'humour et de tendresse, de sensualité et de pudeur. Elle n'est pas très longue la liste des chefs d'orchestre – Thomas Beecham, Bruno Walter, Karl Ristenpart, George Szell, Josef Krips, Ferenc Fricsay, Claudio Abbado – qui y sont parvenus. Le Suisse Peter Maag, dont la réputation s'est étendue au monde entier – à l'exception de la France, où il reste très injustement méconnu –, fait incontestablement partie de ces rares élus.

Maag triomphe, dans les années 1950 et 1960, dans un répertoire particulièrement exigeant, grâce à une accumulation de qualités qui n'ont que trop tendance à se perdre : intelligence du rubato, netteté de l'articulation, franchise des attaques, clarté des plans sonores, sveltesse du phrasé, vivacité rythmique, naturel de la respiration, justesse des tempos.

Si Mozart est au centre de son répertoire, Maag porte également un grand intérêt à la musique du XIX^{e} siècle (Meyerbeer, Mendelssohn, Gounod, Verdi...) et s'aventure souvent dans la musique de son temps avec des œuvres de Ernst Toch, Frank Martin, Paul Hindemith, Bohuslav Martinů, Gian Francesco Malipiero, Gian Carlo Menotti...

Ernst Peter Johannes Maag naît à Saint-Gall, en Suisse, le 10 mai 1919, dans une famille musicienne. Il étudie très jeune le piano et suit des cours de philosophie, de littérature et de théologie aux universités de Zurich, de Bâle et de Genève. Après avoir obtenu une maîtrise en théologie, il approfondit sa pratique du piano avec Czesław Marek, à Zurich ; à Paris, il bénéficie en privé des conseils d'Alfred Cortot. Il devient l'ami intime de Wilhelm Furtwängler, qui ne dédaigne pas d'être son partenaire dans les concertos pour piano de Beethoven. C'est le grand chef allemand qui le pousse vers une carrière de chef d'orchestre. Maag suivra scrupuleusement son conseil de prendre le temps nécessaire pour franchir une à une les étapes qui conduisent à l'excellence.

Il débute donc modestement, dans le petit théâtre municipal de Bienne-Solothurn (canton de Berne), où il entre en 1943 comme répétiteur et chef de chœur. Entre 1945 et 1951, il y gravit les échelons, devenant second puis premier chef d'un ensemble de 21 musiciens avec lequel il apprend son métier en dirigeant des opérettes. L'Opéra de Düsseldorf l'appelle de 1952 à 1955 comme chef principal ; à la tête d'une phalange de 85 instrumentistes, il se confronte alors à des partitions autrement redoutables : *Aïda* de Verdi, *Salomé* de Richard Strauss, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner. De 1954 à 1956, il est l'assistant d'Ernest Ansermet à l'Orchestre de la Suisse romande. Il occupe également les fonctions de directeur général de la musique à l'Opéra de Bonn (1955-1959).

L'opéra restera longtemps le domaine d'élection de Maag. En 1959, il débute au Covent Garden de Londres (*La Flûte enchantée*) et au festival de Glyndebourne (*Les Noces de Figaro*). En 1961, il dirige à la Piccola Scala de Milan un *Così fan tutte* qui rassemble Lisa Della Casa (Fiordiligi), Teresa Berganza (Dorabella), Graziella Sciutti (Despina), Rolando Panerai (Guglielmo), Luigi Alva (Ferrando) et Franco Calabrese (Don Alfonso) ; à la Scala, il dirigera *Manon* de Massenet en 1969 et 1970 (avec Mirella Freni dans le rôle-titre et Luciano Pavarotti dans le rôle du chevalier des Grieux), *Lucia di Lammermoor* de Donizetti en 1983 (avec Pavarotti dans le rôle d'Edgardo). Les grandes scènes lyriques américaines font appel à lui : le Lyric Opera de Chicago dès 1961 (*Così fan tutte*), le Metropolitan Opera de New York en 1972 (*Don Giovanni* et *La Flûte enchantée*). Il débute en 1962 au festival de Salzbourg (*Idomeneo*). Au festival d'Aix-en-Provence, il donne *Idomeneo* en 1963 et en 1966, *Don Giovanni* et *Les Noces de Figaro* en 1964. II est premier chef invité à la Volksoper de Vienne (1964-1968), directeur musical du Teatro Regio de Parme (1971-1974) et conseiller artistique du Teatro Regio de Turin (1974-1976).

Saturation ou impérieux besoin intérieur, Maag interrompt brutalement ses activités en 1982 et se retire pendant près de deux ans dans le silence d'un temple bouddhiste à Hong Kong. De retour dans le monde occidental, il prend en main les destinées de l'Orchestre symphonique de Berne (1984-1991) et devient directeur musical du Stadttheater de Berne (1986-1991) ; parallèlement, il assume à partir de 1983 les responsabilités de chef permanent de l'Orchestre de chambre de Padoue et de Vénétie.

Maag consacre beaucoup de temps à l'enseignement, à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne – où il aura notamment comme élève le chef espagnol Jesús López-Cobos – et à l'École de musique de Trévise. Il meurt à Vérone le 16 avril 2001.

Dans son abondante discographie, il faut d'abord retenir les enregistrements mozartiens : à la tête de l'Orchestre symphonique de Londres, le *Concerto pour clarinette*, avec Gervase de Peyer (1959), les quatre concertos pour cor, avec Barry Tuckwell (1959 et 1961), le *Notturno* en *ré* K 286 (1959), la *Serenata Notturna* en *ré* K 239 (1959) ; avec l'Orchestre des Concerts Colonne, *Idomeneo*, avec Teresa Stich-Randall dans le rôle d’Ilia (1963) ; avec l’Orchestre de chambre de Padoue et de Vénétie, les *Symphonies n^{os} 32, 35 „Haffner“, 36 „Linz“, 38 „Prague“, 39*. Il enregistre en 1975, à la tête du National Philharmonic Orchestra, une version de référence de *Luisa Miller* de Verdi, avec Montserrat Caballé(Luisa Miller), Pavarotti (Rodolfo) et Sherrill Milnes (Miller).

Pierre BRETON

MAAZEL LORIN (1930-)

Introduction

Lorin Maazel est l’un des rares chefs d’orchestre enfant prodige qui ait réussi à mener une carrière d’adulte parfaitement épanouie. Sa précision, sa mémoire infaillible, sa très grande technicité en ont fait l’un des premiers virtuoses de la direction d’orchestre au sens moderne du terme.

• Un talent musical inné

Lorin Varencove Maazel naît à Neuilly-sur-Seine le 6 mars 1930 de parents américains. L’un de ses grands-pères, violoniste russe émigré aux États-Unis, avait été premier violon au Metropolitan Opera de New York. Dès l’âge de cinq ans, à Los Angeles, où sa famille s’est installée, Lorin Maazel commence à étudier le violon avec Karl Moldrem puis, deux ans plus tard, le piano avec Fanchon Armitage. Il aborde la direction d’orchestre avec Vladimir Bakaleinikoff. Il n’a que huit ans lorsqu’il dirige pour la première fois en public, avec un orchestre d’étudiants ; au programme, la *Huitième Symphonie « Inachevée »* de Schubert. Il partage ensuite la direction d’un concert avec Leopold Stokowski à la tête de l’Orchestre philharmonique de Los Angeles. Son premier concert professionnel à part entière se situe en 1941, avec l’Orchestre symphonique de la N.B.C., à l’invitation de Toscanini. Aussitôt, il dirige dans le cadre des concerts d’été de l’Orchestre philharmonique de New York (1942), notamment pour la première fois au Lewisohn Stadium à Manhattan, devant 8 500 personnes.

« Little Lorin » se produit alors à la tête des plus grands orchestres américains : Cleveland (1943), Philadelphie, Chicago, Los Angeles, San Francisco... Il poursuit parallèlement ses études à l'université de Pittsburgh (mathématiques, philosophie, langues) et ses études musicales (harmonie, composition, contrepoint) entre 1946 et 1950. Il occupe aussi une place de violoniste dans l'Orchestre symphonique de Pittsburgh (dès 1948) et est premier violon d'un quatuor à cordes.

Lorin Maazel. *En 2007, la Symphonica Toscanini interpréta à Rome, sous la direction de Lorin Maazel, l'intégrale des symphonies de Beethoven.*

Il participe en 1951 à la création d'une œuvre de Luciano Berio, *Due Pezzi*, pour violon et piano. La même année, Serge Koussevitzky l'invite à diriger au festival de Tanglewood la *Symphonie de psaumes* de Stravinski. En 1952, grâce à une bourse de la fondation Fulbright, Lorin Maazel part travailler en Italie la musique baroque et dirige son premier concert européen, à Catane

Copyrighted material

Entre 1337 et 1340 il s'installe à Reims et il commence à écrire, à édifier son œuvre poétique et musical, mais il ne renonce pas à se déplacer au gré de son caprice ou selon les besoins de ses charges officielles.

Après la mort du roi de Bohême à Crécy (1346), Guillaume de Machaut entre au service de sa fille, Bonne de Luxembourg, épouse de Jean de Normandie, futur roi de France (Jean le Bon). À la mort de celle-ci, en 1349, Guillaume trouve un nouveau protecteur en la personne du jeune roi de Navarre, Charles, alors âgé de dix-huit ans. Il est assez paradoxal que Guillaume ait su concilier le service de ce prince intrigant, allié des Anglais, avec les amitiés qu'il a toujours conservées à la cour de France. Il resta fidèle au roi de Navarre jusqu'en 1357. L'impopularité du personnage, l'insuccès de ses entreprises, après l'échec à Paris de la révolte d'Étienne Marcel, et le regain d'autorité du dauphin Charles incitent Machaut à se montrer prudent.

Après le traité de Brétigny (1360), le roi Jean, captif en Angleterre, est libéré contre rançon, et deux de ses fils, Louis et Jean, doivent partir outre-Manche comme otages. Guillaume est chargé d'accompagner Jean de Berry jusqu'à Calais (il nous a laissé le récit de cet événement dans le *Dit de la Fonteinne amoureuse*).

En 1361, le dauphin Charles se rend à Reims pour arbitrer un conflit entre l'archevêque Pierre de Craon et les habitants de la ville. Il reçoit les échevins rémois au domicile même de Guillaume de Machaut, ce qui confirme le crédit exceptionnel dont ce dernier jouissait auprès de la famille royale.

C'est à cette époque que se place l'idylle de Machaut avec une jeune fille de dix-neuf ans, Péronne d'Armentières, charmée et

L’œuvre de Machaut est intégralement restituée grâce à cinq manuscrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles, conservés à la Bibliothèque nationale.

D’autres manuscrits de la même époque comportent des pièces de Machaut, dispersées au milieu de compositions diverses, et permettent aux musicologues un travail critique rigoureux.

Il est difficile de séparer l’œuvre poétique de l’œuvre musical. Les grands dits et poèmes romancés comportent des interpolations musicales et toutes les petites poésies à forme fixe (lais, virelais, rondeaux, ballades) sont inséparables de leur support musical.

On a beaucoup médit de Guillaume de Machaut poète. Si l’on recherche la beauté des vers, on ne la trouvera point ; mais à cette époque on ne recherchait point la beauté plastique pour elle-même. Machaut demandait au vers d’être maniable, fluide, léger, accordant toute son attention au rythme, souci naturel pour un musicien. Quant aux images poétiques, elles appartiennent au monde allégorique du *Roman de la rose* ; les symboles sont traditionnels, voire conventionnels, et il en sera ainsi jusqu’au XVI^e^ siècle dans la poésie française. Le mérite de Machaut réside davantage dans l’art de la composition, c’est-à-dire dans l’architecture de ses poèmes : chaque grand poème forme un tout harmonieusement ordonné, où les souvenirs personnels de l’auteur, les personnages réels s’insèrent dans le jeu des allégories ; celui-ci en acquiert plus de vie. Au reste le symbolisme médiéval est toujours vivace au XIV^e^ siècle, et le passage d’un sens immédiat à un sens secondaire ou supérieur est naturel pour tout homme qui fait profession de penser. D’ailleurs ces préoccupations d’ordre ésotérique ne sont point absentes de la musique.

Dans le Prologue à son œuvre, rédigé probablement à la fin de sa vie (vers 1371 ?) et qui figure en tête de plusieurs manuscrits, Machaut se prétend aux ordres de Nature, qui lui a baillé pour l'aider trois de ses enfants : Sens, Rhétorique et Musique. Sens tiendra son esprit informé ; Rhétorique lui donnera l'art de construire et Musique lui fournira « chants divers et déduisants » (« partout où elle est, joie y porte »). Plus loin dans ce Prologue, le dieu Amour vient à Guillaume et lui présente à son tour ses enfants, « Doux penser », « Plaisance » et « Espérance », pour lui donner matière à faire ce que Nature lui a ordonné. La vocation du poète est ainsi définie, ainsi que les thèmes qu'il va traiter et les principes auxquels il doit obéir, la Musique occupant la place d'honneur.

• L'œuvre musical

L'œuvre musical de Guillaume de Machaut comporte dix-neuf lais, trente-trois virelais, vingt-deux rondeaux, quarante-deux ballades, vingt-trois motets, une messe polyphonique et le *Hoquetus David*, composition instrumentale à trois voix, destinée, pense-t-on, à compléter l'organum *Alleluia Nativitas* de Pérotin.

En son *Remède de fortune* (1357 env.), Machaut parle de « la vieille et nouvelle forge », faisant allusion ainsi à l'art antérieur à son siècle (dit Ars antiqua par les musicologues) et à l'Ars nova de Philippe de Vitry. Machaut prend place dans l'Ars nova pour la majeure partie de son œuvre ; cependant dans ses compositions monophoniques (lais et virelais) il se montre attaché aux anciennes formes et par là continuateur des trouvères.

Seize lais sont monophoniques ; les trois autres, à deux ou trois voix, utilisent la technique du canon ou « chasse ». En adoptant une forme archaïque, Machaut assouplit les lignes mélodiques et généralise l’usage de chanter la dernière strophe du poème sur la musique de la première ; dans certains cas, il innove en reproduisant pour cette dernière strophe la mélodie de la première à la quinte supérieure.

Sur trente-trois virelais ou « chansons balladées » – forme apparentée à la *ballata* italienne et qui devait connaître une grande vogue au xv^e siècle –, vingt-cinq sont à une voix, et huit à deux voix. Il est certain que, dans ces pièces monophoniques, le chanteur était soutenu par un instrument (harpe ou vièle, selon l’ancien usage des troubadours et des trouvères).

Les rondeaux et ballades sont polyphoniques. La plupart sont à trois voix, quelques-uns à deux voix, d’autres à quatre voix. Le plus souvent une voix seule est chantée, les autres sont instrumentales. Dans certains cas (compositions sur plusieurs textes superposés), il y a deux ou trois parties vocales contre une instrumentale, ce qui n’exclut pas d’ailleurs un soutien instrumental pour les parties chantées. Formes et techniques appartiennent à l’Ars nova.

Quinze motets sont écrits sur un texte français et un sujet profane ; deux sur un texte mixte (français et latin), six en latin, dont deux seulement s’apparentent à la liturgie. Presque tous les « ténors » de ces motets, qu’ils soient empruntés au chant populaire ou au chant grégorien, sont isorythmiques ; la composition obéit aux stricts principes de l’Ars nova définis par Philippe de Vitry (isorythmie du ténor et du contraténor ; isométrie des parties supérieures).

• La messe

La messe à quatre voix de Guillaume de Machaut est la première messe polyphonique conçue comme un tout homogène. On ne connaît avant elle qu'une messe complète à trois voix, la messe dite *de Tournai* formée de fragments hétérogènes qu'il faut attribuer à des auteurs différents. Le répertoire d'Avignon fait apparaître des morceaux de l'ordinaire, traités polyphoniquement (surtout des Gloria et des Credo) mais aucune messe in extenso. Il revient à Guillaume de Machaut l'honneur d'avoir créé un genre qui allait connaître un extraordinaire essor au xv^e^ siècle.

On a vu que la messe de Machaut n'a point été exécutée pour le sacre de Charles V ; le titre *Messe Notre-Dame* qu'on lui donne quelquefois figure dans le manuscrit du marquis de Voguë. On peut le retenir en raison du fait suivant : Guillaume de Machaut et son frère Jean avaient fondé une messe de la Vierge qui se devait chanter tous les samedis à l'autel de la Rouelle en la cathédrale de Reims ; on peut légitimement penser que la *Messe Notre-Dame* a été écrite pour cette chapelle.

« La messe de Machaut, écrit Charles Van den Borren, demeure un chef-d'œuvre isolé bien fait pour surprendre par sa grandiose étrangeté et séduire par son audacieux modernisme. Il plane comme un mystère dans cette composition plus raffinée que barbare, encore qu'en l'étudiant de près l'on n'a pas de peine à apercevoir qu'elle est l'ultime produit d'une tradition, mais d'une tradition magnifiée par un génie qui n'hésite pas à en bousculer la rigidité, à la vivifier par toute la fantaisie que permettent depuis Philippe de Vitry les conceptions rythmiques élargies de l'Ars nova, avec leurs possibilités infinies de syncopation et solidairement d'emploi renforcé des notes de passage dissonantes. »

Les diverses parties de la messe ne sont point de même facture : le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus* et l'*Ite missa est* sont construits sur le modèle des motets isorythmiques, tandis que le *Gloria* et le *Credo* se rattachent à la technique du « conduit » et de la ballade. Mais il existe un facteur d'unité : le retour périodique de certains motifs mélodiques, ce qui est un pressentiment génial de ce que sera plus tard la forme dite cyclique.

Le *Kyrie* est bâti sur le thème du *Kyrie* grégorien *Cunctipotens genitor Deus* (graduel n° IV, « *in festis duplicibus* »). Les ténors du *Sanctus* et de l'*Agnus* sont empruntés au graduel n° XVII (« *in dominicis adventus et quadragesimae* »). Enfin le *cantus firmus* de l'*Ite missa est* reproduit presque intégralement le début du *Sanctus* grégorien emprunté au graduel n° VIII (« *in festis duplicibus* »). Ces thèmes générateurs sont découpés en fragments isorythmiques, au sein desquels on découvre des symétries frappantes. Otto Gombosi en a fait l'analyse dans un article du *Musical Quarterly* (1950) et aboutit aux mêmes conclusions qu'Armand Machabey, lequel écrit à propos du ténor du *Kyrie* : « On remarque qu'il y a sept périodes de trois longues parfaites (ternaires) et l'on peut se demander si c'est le hasard qui a conduit Machaut à cette division plutôt que le sens mystique s'attachant à ces nombres (7 et 3). Les vues ésotériques n'étaient certainement pas étrangères au chanoine, qui vivait en un temps où l'occultisme s'était introduit dans tous les milieux intellectuels et se mélangeait plus ou moins subrepticement aux choses de la religion. » Au-dessus de ce ténor isorythmique et du contraténor de même structure, les parties supérieures (*triplum* et *motetus*) se développent plus librement dans un style fleuri, agrémenté de hoquets, quoiqu'on puisse y découvrir à maintes reprises un reflet de l'isorythmie des voix inférieures.

Dans le *Gloria* et le *Credo*, point de ténor liturgique, mais, comme le fait observer Jacques Chailley : « La partie correspondante présente une continuité de lignes, des repos de cadence tels, que manifestement Machaut y a vu une *vox prius facta* et l'a écrite isolément suivant la technique des anciens conduits. » Le style de ces deux morceaux tend vers l'homophonie ; la déclamation y est presque toujours syllabique. Comme dans la ballade, on y trouve une alternance de fins de phrases suspensives ou conclusives (ouvert ou clos). Otto Gombosi y voit une structure strophique, c'est-à-dire un certain nombre de strophes similaires, quant à leur structure interne, avec retour régulier des mêmes formules cadentielles ; les correspondances mélodiques sont aussi fréquentes que les correspondances harmoniques d'une strophe à l'autre.

Ainsi l'analyse de cette grande messe polyphonique met en évidence un souci d'ordre, de symétrie, d'équilibre sous la diversité des formes. Établir une correspondance avec les concepts des architectes gothiques s'impose ici. Un tel édifice sonore dépasse les limites de la perception sensible pour atteindre à l'abstraction. On peut le rattacher aux concepts pythagoriciens et à la philosophie de saint Augustin qui, dans son *De musica,* reconnaissait comme critère de la beauté d'une œuvre musicale la *numerositas* qu'elle contenait, c'est-à-dire sa participation à la beauté intelligible du nombre.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

Œuvres de Guillaume de Machaut
Poésies lyriques, V. Chichmareff éd., Paris, 1909, reprod. fac-sim., Slatkine, Genève, 1973 ; *Œuvres littéraires de G. de Machaut,*

E. Höppfner éd., Paris, 1921 ; *Musikalische Werke,* F. Ludwig éd., 4 vol., Leipzig, 1906-1954 ; *Messe de G. de Machaut,* J. Chailley éd., Paris, 1948 ; *Messe de G. de Machaut,* A. Machabey éd., Liège, 1948 ; *Messe de Nostre Dame,* G. de Van éd., Rome, 1949 ; « The Works of G. de Machaut », in *Polyphonic Music of the 14th Century,* L. Schrade éd., Monaco, 1957 ; *Poèmes,* éd. A. Fourrier, Droz, Genève, 1979 ; *Le Livre de la Fontaine amoureuse,* Stock, Paris, 1993.

Études

H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam, 1934

I. Cerquiglini, *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^{e} siècle : « Un Engin si soutil »,* H. Champion, Paris, 1985

J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge,* Paris, 1950, rééd. 1984

A. Gastoué, *Les Primitifs de la musique française,* Paris, 1922

T. Gérold, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIV^{e} siècle,* Paris, 1936

Guillaume de Machaut, colloque, Klincksieck, Paris, 1982

A. Machabey, *Guillaume de Machaut. La vie et l'œuvre musicale,* Paris, 1955

D. Plamenac, « Keyboard Music of the 14th century in Codex Faenza 117 », in *Journ. of American Musicological Society,* vol. IV, 1951

G. Reaney, « The Ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut. Melody, rhythm and form », in *Acta musicologica,* vol. XXVII, 1955 ; « Les Lais de Guillaume de Machaut », in *Proceedings of the Royal Music Association,* vol. LXXXII, 1955 ; « Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut », in *Revue belge de musicologie,* vol. X, 1956.

MÂCHE FRANÇOIS-BERNARD (1935-)

Né à Clermont-Ferrand le 4 avril 1935, normalien, agrégé ès lettres, diplômé d'archéologie grecque, docteur d'État en musicologie, élève d'Olivier Messiaen pour la composition au Conservatoire de Paris, François-Bernard Mâche, compositeur, entre dès 1958 au Groupe de recherches musicales de Pierre Schaeffer à la Radiodiffusion télévision française, et y reste jusqu'en 1963. En 1961, il devient professeur de littérature classique. De 1983 à 1994, il est professeur de musicologie à l'université de Strasbourg-II, et, en 1994, il est nommé directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

La musique électroacoustique, souvent alliée à l'instrument, tient une place importante dans son œuvre : *Volumes* (1960, 11 instruments et 12 pistes magnétiques) ; *Synergies* (1963, 21 instruments et 5 pistes magnétiques) ; *Nuit blanche* (1966, récitant et bande, sur un texte d'Antonin Artaud) ; *Korwar* (1972, clavecin et bande) ; *Rambaramb* (1972, orchestre, piano solo et bande) ; *Naluan* (1974, 8 instruments et bande) ; *Kassandra* (1976, 14 instruments et bande, commande de Radio-France et prix Italia en 1977) ; *Amorgos* (1979, 13 instruments et bande) ; *Aulodie* (1983, pour hautbois, ou saxophone soprano, ou clarinette piccolo, et bande) ; *Iter memor* (1985, pour violoncelle et échantillonneur) ; *Moires* (1994, pour quatuor à cordes et sons de synthèse) ; *Les Douze Lunes du serpent* (2001, pour 12 percussionnistes et bande).

Cette recherche sur les relations du son instrumental et de la bande magnétique est représentative d'une ligne de pensée : s'inscrivant en faux contre une certaine conception de la musique comme langage et développement du langage, François-Bernard Mâche la conçoit comme « une forme prise aujourd'hui par le sens du sacré, ce terme désignant, hors de tout sens religieux traditionnel, une vue non humaniste du monde ». La musique n'est plus pour lui communication culturelle, mais insertion biologique de l'homme dans la nature et lieu où l'unité du monde essaie de se refaire, d'où l'importance accordée à ses sources naturelles : le compositeur abolit, par juxtapositions et fondus, la frontière entre son musical et son brut (éléments naturels, chants d'oiseaux, cris d'animaux et – comme dans *Naluan* – voix humaines, machines, etc.) dans un « naturalisme sonore » qui tente, par la décomposition des formes naturelles prises comme modèles, d'extraire de cette réalité une pensée latente et de rejoindre ainsi des pratiques musicales universelles.

François-Bernard Mâche est un pionnier de l'application des données linguistiques à la création musicale. Cette philosophie musicale se retrouve dans les principales œuvres instrumentales de François-Bernard Mâche : *Canzone III* (1967, 7 cuivres) ; *Répliques* (1969, « expérience orchestrale avec participation du public muni d'appeaux ») ; *Danaé* (1970, 12 voix mixtes et 1 percussionniste) ; *Octuor opus 35* (1977, pour l'Octuor de Paris), *Éridan* (1987, pour quatuor à cordes) ; *Braises* (1995, pour clavecin amplifié et orchestre), *Achéron* (2002, piano et une percussion), *La terza prattica* (2004, pour clavecin), *Taranis* (2005, pour récitant, chœur et orchestre), *Manuel de conversation* (2007, pour clarinette et électronique).

François-Bernard Mâche compose parfois pour le théâtre : *Da capo* (1976) est un spectacle musical pour six musiciens et dix acteurs, ceux-ci utilisant un grand nombre d'instruments et de « gadgets » sonores, tandis que *Temboctou* (1981) est une œuvre scénique pour voix solistes, chœur, ensemble et bande.

Le 18 décembre 2002, François-Bernard Mâche est élu membre de l'Académie des beaux-arts, au fauteuil de Iannis Xenakis.

Nicole LACHARTRE

MACKERRAS CHARLES (1925-2010)

L’Australien Charles Mackerras se fit le champion de Leoš Janáček en Occident et il est l’un des premiers chefs d’orchestre à avoir accompli un travail de musicologue et à présenter les œuvres dans des versions historiquement crédibles et informées, de même qu’il exigera très tôt que des ouvrages lyriques comme *Jenůfa* ou *La Petite Renarde rusée* soient donnés dans leur langue originale. Son célèbre enregistrement de 1959 de la suite pour orchestre *Musique pour les feux d’artifice royaux* de Haendel est ainsi censé respecter la partition originale, pour ensemble de vents, avec plus de vingt hautboïstes, et les représentations des *Noces de Figaro* de Mozart au Sadler’s Wells de Londres en 1965 suivent les traditions vocales du XVIIIe siècle, avec appoggiatures et ornements.

Né le 17 novembre 1925, à Schenectady, dans l’État de New York, aux États-Unis, Alan Charles MacLaurin Mackerras grandit en Australie. Il étudie le hautbois, le piano et la composition au Conservatoire de Nouvelle-Galles du Sud (devenu le Conservatoire de Sydney), et devient hautbois solo de l’Orchestre symphonique de Sydney (1943-1946). Il s’établit en 1947 à Londres, où il obtient une bourse du British Council qui lui permet de partir se perfectionner à Prague, auprès du grand Václav Talich ; c’est durant son séjour (1947-1948) qu’il entend pour la première fois la musique de Janáček, alors peu connue en Grande-Bretagne. De 1948 à 1954, il est chef d’orchestre au Sadler’s Wells, où il dirige en 1951, trente ans après la création de l’ouvrage, à Brno, les premières représentations en Grande-Bretagne de *Kátya Kabanová* de Janáček. Charles Mackerras est chef permanent du B.B.C. Concert Orchestra (1954-1956), premier chef à la Staatsoper de Hambourg (1966-1970), directeur musical du Sadler's Wells (1970-1977), qui devient en 1974 l'English National Opera. En 1963, il débute au Covent Garden de Londres en dirigeant *Katerina Ismaïlova* de Chostakovitch. En 1972, il apparaît pour la première fois au Metropolitan Opera de New York, où il dirige *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Il débute à l'Opéra de Paris l'année suivante (*Le Trouvère* de Verdi). De 1977 à 1979, il est premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. Il prend la direction de l'Orchestre symphonique de Sydney (1977-1980, 1982-1985), est directeur musical du Welsh National Opera (1987-1992), principal chef invité du Royal Philharmonic Orchestra de Londres (1993-1996). En 1980, il devient le premier non-Britannique à diriger l'Orchestre symphonique de la B.B.C. lors de la dernière nuit des célèbres Promenade Concerts – les « Proms » – de la B.B.C. Charles Mackerras reçoit en 1978 la médaille Janáček, est anobli en 1979, reçoit la médaille du Mérite de la République tchèque en 1996, est élevé au rang de compagnon de l'Ordre d'Australie en 1997. Il meurt le 14 juillet 2010, à Londres.

Dans sa discographie, pléthorique, on retiendra les opéras de Janáček gravés à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne pour la firme Decca (*Kátya Kabanová,* 1976 ; *L'Affaire Makropoulos,* 1978 ; *De la maison des morts,* 1980 ; *Jenůfa,* 1982 ; *La Petite Renarde rusée,* 1983), le *Psalmus Hungaricus* de Zoltán Kodály avec l'Orchestre symphonique de la Radio danoise, les opéras de Mozart avec le Scottish Chamber Orchestra (*Così fan tutte,* 1993 ; *Don Giovanni,* 1995 ; *Idomeneo,* 2001 ; *La clemenza di Tito,* 2005), une intégrale des symphonies de Beethoven réalisée à la tête du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Il faut encore mentionner *Dido and Aeneas* de Henry Purcell avec Tatiana Troyanos (1967), *A Village Romeo And Juliet* de Frederick Delius avec l'Orchestre symphonique de la Radio autrichienne (1989) et *Rusalka* d'Antonín Dvořák avec la Philharmonie tchèque (1998), sans oublier une série d'enregistrements d'opérettes de Gilbert et Sullivan avec le Welsh National Opera Orchestra, parmi lesquelles *The Mikado* (1991), *The Pirates of Penzance* (1993) et *HMS Pinafore* (1993).

E.U.

offre de contrat, que MacNeil décline. Il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York deux semaines plus tard, le 21 mars, dans le rôle-titre de *Rigoletto* de Verdi, qu'il incarnera plus de cent fois au Met, dont il devient membre permanent. II excelle dans le répertoire italien : il est un remarquable Scarpia (*Tosca* de Puccini), et, chez Verdi, il brille dans les rôles de Giorgio Germont (*La Traviata*), du Conte di Luna (*Il trovatore*), de Renato (*Un ballo in maschera*), Don Carlo (*La forza del destino*), Amonasro (*Aïda*), Iago (*Otello*), les rôles-titres de *Simon Boccanegra, Rigoletto, Macbeth, Nabucco, Falstaff.* Il incarne Giorgio Germont dans *La Traviata*, film réalisé en 1982 par Franco Zeffirelli, où il est aux côtés de Teresa Stratas (Violetta) et Plácido Domingo (Alfredo). Le 5 décembre 1987, Cornell MacNeil se produit pour la dernière fois au Met, dans le rôle emblématique de Scarpia. Des problèmes de santé le contraignent à abandonner définitivement la scène un an plus tard. Il meurt le 15 juillet 2011, à Charlottesville, en Virginie.

E.U.

MADERNA BRUNO (1920-1973)

Vénitien comme G. F. Malipiero qui fut son professeur, et comme son cadet Luigi Nono dont il fut à son tour l'initiateur, Bruno Maderna est un des plus authentiques représentants du renouveau de la musique italienne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Enfant prodige, il a toujours vécu par et dans la musique. À six ans, il gagne sa vie avec son violon, à onze ans il dirige pour la première fois un orchestre, à douze ans il est présenté à Richard Strauss. Après de sérieuses études au conservatoire Santa Cecilia à Rome, il travaille avec Malipiero et surtout avec Hermann Scherchen qui l'oriente de manière décisive vers la recherche.

Maderna est, par voie de conséquence, un des pionniers de l'écriture sérielle (*Studio per il processo di Kafka*, 1950 ; *Serenata per undici strumenti*, 1957) ; il est également un pionnier de la musique expérimentale pour laquelle il fonde, en 1953, le « Studi di Fonologia » de Milan, avec Luciano Berio. Il compose alors de la musique électronique, souvent mêlée à des instruments traditionnels : *Musica su due dimenzioni* (1952, repris en une nouvelle version en 1958), *Notturno* (1955), *Syntaxis* (1957), *Serenata III* (1961), etc. Bruno Maderna est également l'auteur d'un important opéra, *Hypérion* (1964) ; il travaille à nouveau pour un opéra, *Satiricon* (1973), quand il est atteint par la maladie qui l'emporte en quelques mois. Ses dernières œuvres instrumentales (*Aulodia*, 1970 ; *Il Giardino religioso*, 1972 ; *Journal vénitien*, 1972) ne peuvent que faire regretter la disparition trop rapide d'un tel musicien. Sa musique, toujours intelligente, souvent teintée d’ironie, est d’un grand raffinement et manifeste un souci constant de pureté dans la recherche et l’utilisation d’un matériau sonore.

À l’égal de Pierre Boulez, dont il est du reste l’ami, Maderna est un des meilleurs chefs d’orchestre de sa génération. Passionné par la musique de tous les temps, il s’est attaché à faire revivre des musiques du passé (Monteverdi, Josquin Des Prés, Rameau). La singularité de Maderna tient aussi dans ce fait qu’il n’éprouve pas, en tant que musicien, de rupture entre la musique du passé et la musique contemporaine.

C’est ainsi qu’il lui arrive de donner (au conservatoire de Rotterdam en 1968), lui, le théoricien par ailleurs du dodécaphonisme, une série de cours sur « les rapports entre la musique de l’humanisme et de la Renaissance et la musique contemporaine ». Il professe volontiers que « les problèmes de la musique sont toujours les mêmes, le contenu aussi, celui-ci étant toujours émotif, seul le langage se transforme ».

Brigitte MASSIN

MADONNA (1958-)

Chanteuse, auteur-compositeur, actrice et chef d'entreprise américaine. Son immense popularité au cours des années 1980 et 1990 lui a permis d'atteindre un niveau de puissance et de contrôle sans précédent pour une femme dans l'industrie du spectacle.

Issue d'une famille nombreuse italo-américaine, Madonna Louise Ciccone est née le 16 août 1958 à Bay City, dans le Michigan. Elle étudie la danse à l'université du Michigan et à l'Alvin Ailey American Dance Theater de New York à la fin des années 1970, avant de faire partie de la revue disco de Patrick Hernandez à Paris, pendant une courte période. De retour à New York, elle se produit avec plusieurs groupes de rock avant de signer un contrat avec Sire Records. Son premier succès, *Holiday*, en 1983, la mène tout droit à l'étape suivante – un son enlevé de type club de danse avec une production tape-à-l'œil et un charme immédiat. La musique pop mélodique de Madonna inclut des chœurs entraînants et les paroles de ses chansons parlent d'amour, de sexe et de relations – de l'innocence joviale de *True Blue* (1986) aux fantaisies érotiques de *Justify My Love* (1990), à la spiritualité de chansons ultérieures, comme *Ray of Light* (1998). Parfois critiquée pour sa tessiture limitée, sa douce voix de jeune fille convient néanmoins à la musique pop.

Madonna est la première artiste féminine qui ait su exploiter à fond le potentiel de la vidéo musicale. Elle collabore avec de grands couturiers (Jean-Paul Gaultier), photographes (Steven Meisel et Herb Ritts) et réalisateurs (Mary Lambert et David Fincher), tirant son inspiration de la culture des clubs clandestins ou de l'avant-garde pour créer des images sexuelles et satiriques fortes – de l'ingénue de *Like a Virgin* (1984) à la « pécheresse » controversée vêtue de rouge qui embrasse un saint noir dans *Like a Prayer* (1989). Dès 1991, elle accumule vingt et un Top 10 aux États-Unis et vend environ soixante-dix millions d'albums dans le monde entier, les ventes rapportant 1,2 milliard de dollars. Décidée à contrôler elle-même son image et sa carrière, Madonna prend la tête de Maverick, filiale de Time Warner créée par le géant du spectacle dans le cadre d'un contrat de 60 millions de dollars avec l'interprète. Son succès envoie un message clair aux autres femmes de l'industrie du spectacle en matière de contrôle financier de la carrière, mais en termes d'image elle est un modèle plus ambivalent.

En 1992, Madonna joue à fond son rôle de sirène sexuelle lorsqu'elle publie *Sex*, un « beau livre » pornographique qui la représente dans diverses poses « érotiques ». On lui reproche de trop aimer l'exploitation et d'être calculatrice ; l'écrivain Norman Mailer dit qu'elle est devenue sa « propre secrétaire ». Peu après, Madonna se retire momentanément de la musique pop pour se concentrer sur une carrière cinématographique, qui commence par une brillante prestation dans *Desperately Seeking Susan* (*Recherche Susan désespérément*, 1985), faiblit dans *Shanghai Surprise* (1986) et *Dick Tracy* (1990), et refait surface avec *Truth or Dare* (1991, également connu sous le titre *In Bed with Madonna*), documentaire sur l'une de ses tournées. Elle connaît un immense succès en 1996 avec le premier rôle dans le film musical *Evita*. La même année, elle donne naissance à une fille.

En 1998, Madonna sort son premier album depuis quatre ans, avec du matériel nouveau, *Ray of Light*. Fusion de musique techno et de paroles très travaillées, il remporte un succès commercial et critique et vaut à la chanteuse son premier Grammy Award musical (elle en avait déjà reçu un pour une vidéo). Ses expériences électroniques se poursuivent avec *Music* (2000). Après un bref mariage dans les années 1980 avec l'acteur Sean Penn, la chanteuse est l'épouse du réalisateur britannique Guy Ritchie (avec qui elle aura un fils) de 2000 à 2008. Au cours de cette décennie, elle prouve une fois de plus sa capacité à renouveler sa musique en s'entourant de producteurs en vogue (*Confessions on a Dance Floor* [2005] composé par le Britannique Stuart Price, puis *Hard Candy* [2008] pour lequel elle fait notamment appel à Pharrell Williams, Justin Timberlake et Timbaland). En 2012, c'est au tour du DJ français Martin Solveig de lui produire *MDNA*, son douzième album.

Lucy O'BRIEN

qui réfléchit. Mais point d'intellectualisme : Magaloff est l'homme des clins d'œil ; il possède une palette sonore inouïe et « déguste chaque harmonie en gourmet » (Philippe Cassard) ; « le comble de l'agrément, à la dimension humaine, sans métaphysique faussement inquiétante » (Claude Rostand). En France, on l'avait identifié à Chopin — dont il avait enregistré l'intégrale chez Philips au milieu des années 1970 —, mais cette musique ne constituait qu'une partie de son répertoire : il vouait une prédilection particulière à ses maîtres Prokofiev et Rachmaninov (dont il avait appris le *Concerto n^o 1* à soixante-quinze ans) ; il vénérait Scriabine ; Frank Marshall lui avait fait découvrir la musique espagnole à Barcelone en 1945 et il avait été l'un des premiers à exhumer les sonates du padre Antonio Soler ; il considérait Mendelssohn et Weber comme les égaux des grands romantiques ; il avait joué le *Capriccio* d'Igor Stravinski sous la direction du compositeur (en 1964 à Berlin, le dernier concert dirigé par l'auteur du *Sacre*) ; en 1988, il donnait en récital au festival de Montreux une série de six programmes différents qui ont été enregistrés et représentent un aperçu de la diversité de son répertoire, véritable testament où manque Chopin car Magaloff espérait enregistrer une seconde intégrale de sa musique pour piano. Il avait composé quelques mélodies, une *Toccata* pour piano, op. 6, dédiée à Vladimir Horowitz, des *Variations et fugue sur un thème de Haendel* et une *Sonatine pour violon et piano*. Il jouait ses propres cadences des concertos de Mozart.

Alain PÂRIS

MAGIC SAM (1937-1969)

Principal créateur, avec Willie Dixon, du West Side sound, le guitariste Magic Sam laisse une œuvre courte mais flamboyante, une des plus parfaites de l'histoire du blues. De son véritable nom Samuel Maghett, il naît à Grenada, dans le Mississippi, le 14 février 1937. Venu très jeune à Chicago, Magic Sam est pris en charge par son oncle, l'harmoniciste et chanteur Shakey Jake. Tous deux créent à la fin des années 1950 un nouveau style de blues qui reflète la vie dramatique du sordide ghetto du West Side, mêlant le feeling du Chicago blues traditionnel aux accents fervents du gospel avec une utilisation presque systématique de la gamme mineure. Souvent, cette musique novatrice annonce la venue de la soul une décennie plus tard. Le jeu de guitare soliste, note par note au médiator à la manière californienne, est constamment en avant. Magic Sam enregistre pour le label Cobra et obtient en 1957 deux succès locaux avec *All your Love* et *Easy Baby*.

Mais Magic Sam ne peut profiter de ces bons débuts. Il est brusquement incorporé dans l'armée, déserte, est arrêté, condamné à six mois de prison. Quand il peut revenir à la musique, des rivaux qui s'expriment dans son style, Buddy Guy et Otis Rush, sont bien installés sur la scène du nouveau Chicago blues.

Après un long passage à vide au début des années 1960, Magic Sam enregistre deux superbes albums qui comptent parmi les plus grandes réussites du Chicago blues : *West Side Soul* (Delmark, 1967) et *Black Magic* (Delmark, 1968). Cela lui vaut une forte et soudaine faveur parmi les amateurs de blues du monde entier. Il

MAGNARD ALBÉRIC (1865-1914)

Le compositeur Albéric Magnard est l'un des seuls symphonistes de grande envergure qu'ait connu la France à l'aube du xx^{e} siècle. Bien que son père, rédacteur en chef du *Figaro*, lui ait offert toutes les facilités pour réaliser une brillante carrière, il refuse ses interventions et suit, en solitaire, un chemin en marge des circuits musicaux de son temps. Après avoir reçu une formation juridique, il entre au Conservatoire de Paris en 1886, où il travaille avec Jules Massenet et Théodore Dubois. Il s'y lie d'amitié avec Guy Ropartz, qui sera par la suite l'un de ses plus fervents défenseurs. Puis il suit les cours de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum (1888-1892) et compose, à la même époque, sa *Première Symphonie* (1889-1890) et son premier ouvrage lyrique, *Yolande* (1888-1891), représenté à la Monnaie de Bruxelles en 1892. Il voyage beaucoup et collabore de façon éphémère au *Figaro*. En 1897, il remplace pendant quelques mois Vincent d'Indy à la Schola, seule fonction officielle qu'il acceptera d'occuper. Très méfiant de nature, il limite la diffusion de ses œuvres à une élite privilégiée sans passer par l'intermédiaire d'un éditeur. Il préfère les faire imprimer à son propre compte. Cette méfiance explique pourquoi il fallut attendre les années 1980-1990 pour que sa musique soit redécouverte.

En 1899, il organise un concert de ses propres œuvres qui permet d'entendre notamment la *Symphonie n*^{o} *2* et la *Symphonie n*^{o} *3* : il s'agit d'une révélation pour le monde musical ; mais Magnard n'exploite pas la situation. En 1904, il achète à Baron (Oise) un

Magnard a laissé quatre symphonies, trois poèmes symphoniques (*Chant funèbre*, 1895 ; *Hymne à la justice*, 1902 ; *Hymne à Vénus*, 1903-1904), plusieurs sonates (violon-piano, 1901 ; violoncelle-piano, 1909-1910), un quatuor à cordes (1902-1903), un quintette pour piano, flûte, hautbois, clarinette et basson (1894), des mélodies, des pièces pour piano et trois ouvrages lyriques (*Yolande*, 1888-1891 ; *Bérénice*, 1905-1909 ; *Guercœur*, 1897-1900, orchestration partiellement reconstituée par Guy Ropartz).

Alain PÂRIS

MAHLER GUSTAV (1860-1911)

Introduction

À la fois héritier du romantisme allemand et source de la musique d’aujourd’hui, Mahler fut très tôt accusé de modernisme outrancier et de sentimentalité désuète. Juif surgi « sans crier gare » de « quelque part en Bohême », comme à la même époque Freud ou Kafka, à la fois grand chef d’orchestre et grand compositeur, il se consacra presque exclusivement au lied et à la symphonie, unissant ces deux genres par des liens très étroits, tout en menant à terme celui de la symphonie viennoise jadis créé par Haydn. Il fut l’un des principaux maîtres à penser d’Arnold Schönberg et de ses disciples Alban Berg et Anton Webern.

• Les œuvres de jeunesse

Mésentente des parents, drames familiaux, marches et sonneries militaires, chants populaires, passion pour la littérature marquent Mahler jeune, et marqueront plus tard sa musique. Gustav Mahler naît le 7 juillet 1860 à Kaliště, petit village de Bohême non loin de la frontière de Moravie, dans une famille israélite de langue allemande. Son père est aubergiste. Après trois années (1875-1878) passées au conservatoire de Vienne, où son caractère entier se manifeste déjà et où il a comme condisciple Hugo Wolf, il commence en 1880 sa double carrière de chef d’orchestre et de compositeur. Jusqu’en 1888, il occupe successivement des postes à Bad Hall, ville d’eau de Haute-Autriche (1880), à Laibach (aujourd’hui Ljubljana, 1881-1882), à Olmütz (aujourd’hui

Olomouc, 1883), à Kassel (1883-1885), à Prague (1885-1886) et à Leipzig (1886-1888).

La plupart des œuvres composées par Mahler jusque vers l’âge de vingt-trois ans sont perdues ou détruites. Du 5 mars 1880 est daté le lied *Hans und Grete*, composé avec deux autres lieder et la cantate *Das klagende Lied* pour une jeune fille passionnément aimée du nom de Joséphine Poisl. *Das klagende Lied* (*Le Dit de la plainte*), cantate pour soli, chœurs et orchestre, est la première œuvre importante à avoir survécu ; soumise plus tard à révision, elle date bien pour l’essentiel de 1880. Mahler ne put la faire jouer qu’en 1901, mais, en 1881, il la présenta à un jury, et Brahms, qui en faisait partie, la rejeta avec horreur. L’argument avait pourtant de quoi séduire : il s’agissait d’une légende moyenâgeuse proche de certains contes de Grimm, de celles qui avaient constitué l’univers des premiers écrivains et compositeurs romantiques allemands. Mais dans cette œuvre, une des plus personnelles écrites par un compositeur aussi jeune, on trouve déjà tout Mahler : ses côtés poétiques et pittoresques mais aussi profondément inquiétants, des mélodies avenantes entonnées par les cors mais aussi des rythmes de marche venant les briser. *Das klagende Lied* rend hommage au fantastique et au grotesque, et rappelle que Mahler était un lecteur assidu de E. T. A. Hoffmann. On entend, aux moments les plus dramatiques de cette histoire de meurtre, une sorte d’orphéon : cette première intervention, chez Mahler, d’un instrument de « bas étage » porte une atteinte sérieuse à la respectabilité et à la bienséance en musique, qui choqua certainement.

• Le lied et la symphonie

Mahler ne se consacre plus alors qu’au lied et à la symphonie. Les symphonies sont au nombre de dix, et la dernière reste inachevée ;

les *Deuxième, Troisième, Quatrième* et *Huitième* font intervenir les voix (de façon chaque fois différente, d'ailleurs). Quant aux lieder, dont quelques-uns seulement sont accompagnés au piano et les autres par l'orchestre, ils se regroupent en cinq cycles plus ou moins importants et dont le dernier, *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la Terre*), constitue en fait une véritable symphonie. De même que, jadis, on vanta Mahler interprète au détriment de Mahler créateur, on prit prétexte des dimensions des symphonies pour n'y voir que de « petits lieder gonflés en symphonies ». Ce genre d'objection apparaît aujourd'hui dérisoire.

À Kassel furent terminés les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Chants d'un compagnon errant*), composés pour la chanteuse Johanna Richter, avec laquelle Mahler avait eu une liaison, et à Leipzig fut achevée la *Première Symphonie*, dite *Titan*, écrite sous le coup d'une nouvelle passion pour Marion von Weber, épouse du petit-fils de l'auteur du *Freischütz*. La symphonie fut créée dans sa version originale en novembre 1889 à Budapest, dont Mahler dirigea l'Opéra de 1888 à 1891. Ce fut le premier poste où il ne dépendit en principe, sur le plan artistique, que de lui-même. Il y assura les créations de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie* de Richard Wagner en janvier 1889 ; et, en janvier 1891, il y dirigea une magnifique représentation du *Don Giovanni* de Mozart qui souleva l'enthousiasme de Brahms. Démissionnaire deux mois plus tard, Mahler devint immédiatement, et pour six ans (jusqu'au début de 1897), premier chef à l'Opéra de Hambourg, avec sous ses ordres un excellent ensemble de musiciens et, à partir de 1894, un jeune assistant nommé Bruno Walter. De cette époque datent la plupart des lieder du cycle *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*), réalistes et fantastiques à la fois, ainsi que deux symphonies, conçues, elles aussi, sous le signe du *Wunderhorn* et avec chacune deux mouvements faisant appel aux voix : la

Deuxième (1888-1894), dite *Résurrection,* dont le finale est bâti sur un hymne de Friedrich Gottlieb Klopstock, et la *Troisième* (1894-1896), qui chante un hymne immense à la nature (le quatrième de ses six mouvements repose sur un poème du *Zarathoustra* de Nietzsche). La *Quatrième Symphonie* (1899-1900), bien que composée à un autre moment de la vie de Mahler (durant les années passées à la tête de l'Opéra de Vienne), peut se rattacher aux trois premières. Elle n'en est pas moins une œuvre charnière.

Ces quatre premières symphonies présentent avec les lieder qui leur sont contemporains des liens particulièrement évidents : mouvements vocaux sur des poèmes du *Wunderhorn* (dans les *Deuxième, Troisième* et *Quatrième*), rencontres d'atmosphère, citations instrumentales éparses ou non (des *Lieder eines fahrenden Gesellen,* dans la *Première* ; des *Wunderhorn Lieder,* de la *Deuxième* à la *Quatrième*). Ces liens ne devaient jamais disparaître tout à fait, puisqu'on retrouve, davantage sous forme de souvenirs il est vrai, des « citations » des *Wunderhorn Lieder* jusque dans la *Septième Symphonie* au moins, et des échos des lieder sur des poèmes de Friedrich Rückert de la *Quatrième* à la *Septième.* Cela dit, les lieder de Mahler ne se laissent pas résumer par la notion, aussi extensible soit-elle, d'étude préalable. Tous furent finalement orchestrés, sauf les trois volumes publiés en 1892 comme *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (*Lieder et chants de jeunesse*), et ils sont difficilement concevables autrement, car ils ont eux-mêmes une dimension symphonique. Cette dimension fut déterminée, entre autres, par le choix des textes : choix souvent « archaïque », à l'opposé de toute attitude centrée sur le moi individuel. Les deux cycles sur des poèmes de Rückert (*Rückert Lieder* proprement dits et *Kindertotenlieder,* 1901-1904) en sont au contraire très proches, mais ne purent être composés par Mahler qu'à un stade avancé de son évolution. Les *Lieder eines fahrenden Gesellen* en relèvent

(*Chants pour des enfants morts*). Parallèlement, Mahler s’engage franchement, sans toujours l’approuver sur le plan artistique, en faveur du jeune Schönberg.

En 1907, trois « coups du destin » le frappent : perte, à la suite notamment d’attaques ouvertement antisémites, de sa situation à Vienne ; mort de sa fille aînée ; découverte chez lui d’une maladie de cœur incurable. Appelé par le directeur du Metropolitan Opera, Mahler passe quatre années de suite (de 1907 à 1911) l’automne et l’hiver à New York, où il dirige aussi la Philharmonie, et le printemps et l’été en Europe, où il termine en 1908 *Das Lied von der Erde*, sur des poèmes traduits du chinois, et en 1909 la *Neuvième Symphonie*. En 1910, une grave crise conjugale, qui le conduisit à consulter Freud, ne lui permit pas d’achever la *Dixième*. Mais la création à Munich (sept. 1910) de la *Huitième*, dite *des Mille*, lui valut son plus grand triomphe de compositeur (les trois partitions ultimes sont posthumes). Victime en Amérique (févr. 1911) d’une angine à streptocoques, ramené d’urgence en Europe, Mahler mourut à Vienne le 18 mai 1911 sur une dernière parole (*Mozartl*) adressée à Alma, dirigeant du doigt un orchestre invisible.

• Les semences de l’avenir

Des trois symphonies instrumentales de la période médiane, l’œuvre clé est la *Sixième*. Les *Cinquième* et *Septième* se ressemblent, avec leurs cinq mouvements avançant des ténèbres vers la lumière (d’une marche funèbre initiale à un rondo triomphal en majeur) et leur tonalité évolutive (elles s’ouvrent et se terminent dans deux tonalités différentes). Extérieurement, la *Sixième Symphonie* est la plus traditionnelle de toutes : elle est la seule, avec la *Première*, à s’en tenir aux quatre types de mouvements fixés par Haydn, l’une des rares à finir dans sa tonalité de départ, et son finale est une dire objectivement que la tonalité n'existait plus, et ce, paradoxalement, sans l'avoir jamais abandonnée.

La musique de Mahler est variations sur le thème du sublime et du banal, de l'idéalisme et du réalisme, du recherché et du naïf, du sérieux et de l'ironie, du lied et de la symphonie, du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, mais ces éléments, elle les magnifie et les oppose tout en les laissant toujours clairement reconnaissables, sans jamais les fondre. Le compositeur eut des visions fulgurantes, mais son originalité foncière réside aussi dans sa façon en apparence iconoclaste, en réalité fort lucide, de traiter le passé. De l'art de la citation (réelle ou imaginaire), il sut faire un souvenir ou un pressentiment, non une banale reconnaissance, une vision non pas idéalisée, mais critique et corrosive, de l'héritage musical. Faut-il préciser que ce trait de style est une des données principales de l'actualité de son art ?

Marc VIGNAL

Bibliographie

T. W. ADORNO, *Mahler*, Suhrkamp, Franccfort, 1960 (trad. franç. J.-L. Leleu, *Mahler : une physionomie musicale*, éd. de Minuit, Paris, 1976)
N. BAUER-LECHNER, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E.P. Tal, Leipzig, 1923 (trad. angl. *Recollections of Gustav Mahler*, Faber, Londres, 1980)
K. BLAUKOPF, *Gustav Mahler*, trad. franç. B. Berlowitz, Laffont, Paris, 1979
P. CHAMOUARD, *Gustav Mahler, tel qu'en lui-même*, Klincksieck, Paris, 1989
D. COOKE, *Gustav Mahler : an Introduction to his Music*, Faber, 1980
S. GUTH, *Aspects du lied romantique allemand*, Actes sud, Arles, 1994
M. KENNEDY, *Mahler*, Dent, Londres, 1974
H.-L. DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, 3 vol., Fayard, Paris, 1979,

MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

Pour les Africains, elle était la « Mama Afrika », « l'Ancienne », celle que l'on respecte et que l'on vénère, celle qui fut la première à porter la musique des ancêtres sur la scène internationale. Pour le monde entier, elle était l'auteur du fameux tube *Pata Pata* et l'emblème de la lutte anti-apartheid.

La chanteuse sud-africaine Miriam Makeba a succombé à une crise cardiaque, quelques minutes après avoir quitté la scène, alors que le public l'applaudissait encore, réclamant une nouvelle chanson. C'était en Italie, le 9 novembre 2008, à Castel Volturno, l'un des fiefs de la Camorra, près de Naples. Elle avait soixante-seize ans et participait à un concert de soutien à l'écrivain italien Roberto Saviano, menacé de mort pour avoir écrit *Gomorra*, le livre sur le crime organisé porté à l'écran par Matteo Garrone.

Née le 4 mars 1932 dans le township de Prospect, près de Johannesburg, d'un père instituteur de l'ethnie Xhosa et d'une mère domestique d'origine Swazi, Miriam Makeba s'essaye au chant dans la chorale de son école méthodiste. À huit ans, elle commence à faire des ménages avec sa mère. Puis elle sillonne le pays avec une formation d'amateurs avant de se joindre, en 1952, au groupe de jazz vocal le plus célèbre à l'époque en Afrique du Sud, les Manhattan Brothers. Elle en deviendra la vedette. Miriam Makeba n'a jamais appris à lire et à écrire la musique. Ce qui ne l'empêchera nullement de composer. Au milieu des années 1950, ses premières chansons – très vite interdites, parce qu'elles célèbrent le passé glorieux du peuple noir – mêlent jazz, musiques interethniques des townships (*kwela, mbaqanga*) et airs traditionnels. Son style fait fureur dans Sophiatown, le quartier swing de Johannesburg devenu un haut-lieu du jazz sud-africain.

En 1959, sa participation au film anti-apartheid *Come Back, Africa*, réalisé aux États-Unis par Lionel Rogosin, et au spectacle musical *King Kong* (qui narre l'histoire d'un boxeur), lui permet de se rendre en Europe et aux États-Unis. En son absence, elle est déchue de la nationalité sud-africaine à cause de ses prises de position anti-apartheid, et elle est contrainte à un exil qui durera trente ans.

Les années 1960 seront les plus glorieuses. Aux États-Unis, elle se produit au Madison Square Garden devant le président Kennedy et prend la parole à la tribune des Nations unies pour dénoncer l'apartheid. Sa rencontre avec le comédien et chanteur de calypso Harry Belafonte – avec qui elle obtiendra un Grammy Award en 1966 pour l'album *An Evening with Belafonte/Makeba* – sera décisive pour sa carrière internationale ; elle va désormais chanter dans les salles les plus prestigieuses.

Après deux divorces (notamment d'avec le trompettiste sud-africain Hugh Masekela), elle épouse en 1969 Stokely Carmichael, dirigeant du mouvement afro-américain des Black Panthers. Ce mariage lui vaudra d'être inquiétée par le F.B.I., ce qui la conduira à préférer un nouvel exil, dans la Guinée indépendante de Sékou Touré cette fois. Elle y enregistrera plusieurs disques d'inspiration mandingue, mais restera coupée des grands circuits du show-business. Après un nouveau divorce, la chanteuse vit alors ses années les plus sombres, marquées par la pauvreté et la dépression. À la suite du décès, en 1985, de sa fille Bongi, elle aussi chanteuse, elle s’installe à Bruxelles, où elle obtiendra le titre de citoyenne d’honneur de dix pays, parmi lesquels la France.

Sa renommée mondiale rebondit enfin avec sa participation, en 1987, à l’album *Graceland* de Paul Simon. Trois ans plus tard, elle rentre en Afrique du Sud. Là, elle créera en 1995 un centre pour jeunes femmes victimes de violences. En 1999, lors d’un de ses derniers concerts en France, à l’Olympia, qu’elle appelait « ma maison », elle fut éblouissante, perles brodées sur le front, bouche gourmande, épaules dénudées, se déhanchant comme une jeunette tout en incarnant plus que jamais une rassurante et puissante figure maternelle.

Elle chantait encore, avec un métallique claquement de langue, les fameux *click songs* empruntés au répertoire nuptial Xhosa, ainsi que le *wimoweh*, traditionnellement associé au rituel de la chasse au lion. Mais ses musiques s’étaient aussi largement ouvertes au reggae, à la pop, à la soul, à la variété.

Miriam Makeba s’excusait parfois sur scène avec un brin de coquetterie malicieuse : « Je parle un mauvais français, disait-elle en s’adressant au public avec son accent anglophone, ce n’est pas ma faute, j’ai été colonisée par „les autres“ ». Encore un clin d’œil politique qu’elle ne pouvait s’empêcher de faire : pour elle, chanson et lutte restaient indéfectiblement liées.

Éliane AZOULAY

nouvelle ouvrant sans doute les voies du futur. C'est du reste le souhait d'Ivo Malec : « Que ma musique soit de celles qui permettent à d'autres de venir. »

Brigitte MASSIN

MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)

Le chef d'orchestre français Jean-Claude Malgoire garde dans sa voix quelques traces de son Midi natal. Car c'est à Avignon qu'il voit le jour, le 25 novembre 1940. Son aventure prend son essor lorsque, après avoir effectué ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, il monte à Paris. Hautboïste, il est admis au Conservatoire de la capitale et, dès 1957, en reçoit l'enseignement officiel ; un passage de quatre ans qui se soldera par deux premiers prix – hautbois et musique de chambre – et une entrée dans la vie musicale professionnelle... dans laquelle il avait déjà pénétré par la petite porte pour améliorer son ordinaire, cachetonnant, comme bon nombre de ses confrères, dans diverses formations : orchestres de casinos l'été, de la R.A.T.P., de la S.N.C.F., Harmonie des usines Renault... Revenu de ses obligations militaires, il commence une collaboration féconde avec un orchestre prestigieux, celui de la Société des concerts du Conservatoire, puis entre en 1967 à l'Orchestre de Paris, qui vient d'être fondé et que dirige le grand Charles Münch, et où il occupera pendant sept ans les fonctions de cor anglais solo : Herbert von Karajan, conseiller musical de l'Orchestre de 1969 à 1971, dira de lui : « Il est unique au monde » ! L'année 1968, elle, est marquée par un succès brillant au Concours international d'exécution musicale de Genève, avec un deuxième prix de hautbois ex aequo, le premier prix n'étant pas décerné.

Mais revenons en 1966. La France est alors loin de se douter qu'elle va voir s'abattre sur elle une tornade musicale que beaucoup prendront d'abord pour une mode, avant de rendre les armes et ressusciter des partitions oubliées, à réhabiliter des compositeurs injustement négligés. Dès sa première saison, il revendique son éclectisme, en réveillant d'un long sommeil *Il Re Teodoro in Venezia* de Giovanni Paisiello, suivi du *Beggar's Opera* dans l'adaptation de Benjamin Britten. Au fil des années, les fidèles de l'Atelier lyrique entendront aussi bien Monteverdi et Mozart que Bach et Vivaldi, ils applaudiront Richard Strauss (*Capriccio*) et Astor Piazzolla (*Maria de Buenos Aires*), ils découvriront le *Falstaff* d'Antonio Salieri, *Paul et Virginie* de Rodolphe Kreutzer, *Les Pèlerins de La Mecque* de Christoph Willibald von Gluck, et s'enflammeront pour les mises en miroir de l'*Idomeneo* de Mozart et de l'*Idoménée* de Campra, ou des *Barbier de Séville* de Rossini et de Paisiello, manifestant leur sympathie à cet homme généreux venu du Sud, sans lequel la musique baroque, en France, n'aurait pas été ce qu'elle est.

On pourra lire l'ouvrage que Virginie Schaefer-Kasriel lui a consacré et qui raconte sa vie avec une faconde digne de celle de son modèle, livre qui tient à la fois de l'essai et de l'entretien – les anecdotes narrées par le héros sont souvent savoureuses –, judicieusement titré *Jean-Claude Malgoire, 50 ans de musique et d'aventure* (Symétrie, Lyon, 2005).

Michel PAROUTY

MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)

Maria Felicia García (épouse Malibran) est née le 24 mars 1808 à Paris, fille aînée du célèbre ténor espagnol Manuel García, le premier Almaviva du *Barbier de Séville* de Rossini. Elle débuta sur scène à l'âge de six ans, dans *Agnese* de Ferdinando Paër, puis étudia le chant avec son père, qui lui imposa un entraînement impitoyable. Terrorisée, elle atteint à la perfection. À l'âge de dix-sept ans, le 7 juin 1825, elle fait ses vrais débuts, à Londres, dans *Le Barbier de Séville*. Le 1er octobre de la même année, toute la famille García s'embarque pour New York, où le 29 novembre Maria fera entendre au Park Theatre le même rôle de Rosine.

Le répertoire de la troupe en tournée comprend quatre autres opéras de Rossini (*Tancrède, Le Turc en Italie, Otello, Cenerentola*), deux œuvres de García lui-même et, enfin, *Don Giovanni* de Mozart, où Maria chante Zerline devant Lorenzo Da Ponte, le librettiste du chef-d'œuvre.

Durant cette tournée, Maria fait connaissance d'un négociant français du nom d'Eugène Malibran et l'épouse sur un coup de tête, dans le but unique d'échapper à son père. Le mariage est, évidemment, un échec, mais Maria arrive à se libérer de l'emprise familiale, refuse de suivre les autres au Mexique (où ils se feront dépouiller par des bandits !) et retourne seule en Europe, à la fin de 1827.

Le 8 avril 1828 elle débute à Paris dans *Sémiramis* de Rossini. Elle voyage ensuite entre Paris et Londres avec *Tancrède, Sémiramis,* Desdemona d'*Otello,* Amina de *La Somnambule* de Bellini. Elle partage ce répertoire dans les deux villes avec une autre « légende », Giuditta Pasta, de dix ans son aînée.

En 1832, Malibran affronte les scènes italiennes : elle débute à Bologne dans *Les Montaigus et les Capulets* de Bellini, chante *La Somnambule* à Naples, où elle aborde également, en février 1834, sa première *Norma.* Ce sera aussi le rôle de ses débuts à la Scala de Milan, le 15 mai. Le 12 juin 1835 elle est à nouveau à Londres, où elle chante au Covent Garden la version anglaise du *Fidelio* de Beethoven. En décembre, elle est de retour à la Scala, dans *Maria Stuarda* de Donizetti. Son mariage avec Malibran annulé, elle épouse le violoniste Charles Bériot, depuis six ans son amant.

Au cours de l'été de 1836, enceinte, elle tombe de cheval et meurt peu après, le 23 septembre, à l'âge de vingt-huit ans. Bouleversé par la nouvelle, Alfred de Musset écrira ses *Stances*.

La voix de Malibran, selon les critères actuels, fut celle d'un mezzo-soprano, mais l'étendue de la tessiture ainsi que l'incomparable virtuosité — sans laquelle, à l'époque, l'art du chant fut inconcevable — la feraient classer plutôt parmi les « colorotures dramatiques ». Sa voix fut — selon les témoignages — étonnante de puissance et de flexibilité, ce que sa capacité de chanter autant Rosine que Norma démontre assez. Cet art vocal, acquis à grand-peine sous le fouet du professeur sévère que fut son père, n'aurait pas suffi toutefois à créer sa légende. On admira surtout ses accomplissements de comédienne, capricieuse, imprévisible et géniale. Le critique Ernest Legouvé voyait en elle la fille de Shakespeare, Hugo, Lamartine et Musset (elle était pour lui

« spontanéité, inspiration et fermentation »), contrairement à la Pasta, associée à Sophocle, Corneille et Racine. Chanteuse romantique contre chanteuse classique : et le parti anti-Malibran fut puissant. Delacroix l'accusait de recourir à des procédés indignes d'une artiste, mais Chopin, Mendelssohn, Liszt et Rossini furent d'un avis contraire. Elle-même, traumatisée par les tortures paternelles, considérait sa propre voix comme un ennemi à soumettre.

Un météore, une apparition : tout, ses excès, et même sa mort prématurée, contribua à sa légende qui n'a pas d'égale dans l'histoire du chant.

Piotr KAMINSKI

MALIPIERO GIAN FRANCESCO (1882-1973)

Gian Francesco Malipiero (1882-1973), compositeur italien, a fait ses études musicales à Venise où il est né, puis à Vienne. À Paris, où il vient en 1913, il découvre Debussy, Ravel et Stravinski. Ces influences, combinées à l'étude des maîtres italiens, notamment Monteverdi et Cavalli, sont déterminantes pour la formation de son style. Malipiero prend une influence considérable sur la vie musicale de l'Italie de l'après-Première Guerre mondiale en luttant contre les outrances du vérisme et du mélodrame pour retrouver la sobriété, la gravité expressive de la grande tradition de la Renaissance italienne. De 1939 à 1952, il est directeur du Conservatoire de Venise, où il a notamment pour élèves Luigi Nono et Bruno Maderna.

L'œuvre de Malipiero est d'une abondance surprenante : neuf symphonies, des concertos, des ballets, de la musique de chambre et de la musique chorale, de nombreux ouvrages lyriques. Son style évolue d'une écriture harmonique, proche de la tonalité mélangée de modalité, à de libres emprunts au dodécaphonisme, qu'il pratiquera dans ses dernières partitions mais sans jamais se plier vraiment à un système ; c'est un style de synthèse mélangeant des langages différents, où se retrouvent les échos de l'impressionnisme français, de l'atonalisme de Bartók, aussi bien que du symbolisme des poèmes symphoniques, du récitatif de la grande école vénitienne, ou de l'archaïsme d'un D'Annunzio. Dans ses premières œuvres théâtrales, il recherche l'expression sobre et directe d'une situation dramatique : les *Sette Canzoni* (sept moments dramatiques tirés de poèmes italiens des xiiie, xive et xve siècles), *Torneo notturno* et les *Tre Commedie goldoniane* illustrent cette première période. Puis Malipiero introduit dans ses ouvrages lyriques des éléments descriptifs visant à la création d'atmosphères sonores. Dans *Antonio e Cleopatra* (1936-1937), il emploie airs, récitatifs, dialogues, parlando rythmé, mais pas de chœurs ; cet opéra, encore proche de la tonalité, est un exemple de l'expressionnisme dramatique propre au compositeur. Une œuvre pour baryton et orchestre, de 1962, dont le titre est un jeu amusant sur le mot « abracadabra », est représentative du style tardif de Malipiero : forme plus rigoureuse, emploi d'éléments contrapuntiques, construction en panneaux successifs et contrastés, écriture vocale qui s'apparente assez à celle du *Wozzeck* d'Alban Berg.

Nicole LACHARTRE

MAMAS AND THE PAPAS
THE

Le groupe vocal américain The Mamas and The Papas acquiert la notoriété sur la scène folk-rock des années 1960 grâce à son swing et à ses harmonies complexes.

Quatre vétérans de la scène folk new-yorkaise de Greenwich Village fondent The Mamas and The Papas en 1964 : John Phillips (1935-2001) réunit alors autour de lui son épouse, Michelle Phillips (née Holly Michelle Gilliam, en 1944), ainsi que deux anciens membres des Mugwumps, « Mama » Cass Elliot (de son vrai nom Ellen Naomi Cohen, 1943-1974) et Denny Doherty (1941-2007). Le jeune groupe s'établit à Los Angeles dès 1965. Grâce à l'aide du producteur Lou Adler, il enregistre chez Dunhill Records des classiques du style dit *sunshine pop*, souvent signés par John Phillips, au premier desquels *California Dreamin'* (1965), *Monday, Monday* (1966), *I Saw Her Again* (1966) ou encore *Creeque Alley* (1967). Caractérisé par des harmonies vocales douces et un swing mêlant des influences folk et gospel, il devient emblématique de la culture hippie et californienne : John Phillips compose aussi divers « tubes », interprétés par Scott McKenzie (*San Francisco*, 1967) ou les Beach Boys (*Kokomo*, 1988). Un an après le festival pop de Monterey (1967), conçu en grande partie par John Phillips et Lou Adler, The Mamas and The Papas éclate. Il se reformera à plusieurs reprises, notamment en 1971 pour une courte période. La mort de Cass Elliott, qui s'était lancée dans une carrière solo, met un terme définitif au groupe d'origine en 1974. Les Phillips divorcent : Michelle se tourne vers le cinéma, tandis que John finit par surmonter sa toxicomanie. Tous deux écriront leur autobiographie, respectivement intitulées *California Dreamin' : the True Story of the Mamas and the Papas* (Warner Books, New York, 1986) et *Papa John : an Autobiography* (Doubleday, Garden City, N.Y., 1986). Le groupe renaîtra une nouvelle fois autour de membres différents dans les années 1980, avant de faire en 1998 son entrée au panthéon américain du rock (Rock and Roll Hall of Fame).

Graig MORRISON

E.U.

MANERI JOE (1927-2009)

Compositeur, clarinettiste et saxophoniste (alto et ténor) de jazz, théoricien de la musique – il s’est particulièrement intéressé à l’ultrachromatisme (utilisation des micro-intervalles) –, Joseph Gabriel Esther Maneri naît le 9 février 1927 dans le quartier de Williamsburg, à Brooklyn (État de New York). Il s’initie à la clarinette dès l’âge de onze ans. En 1947, après avoir découvert la musique d’Arnold Schönberg, il commence à étudier avec le compositeur autrichien Josef Schmid, disciple de Schönberg et d’Alban Berg. Il forme un groupe de jazz qui improvise sur des thèmes dodécaphoniques, sans rythme ou harmonie prédéterminés, et qui mêle jazz, klezmer et musiques traditionnelles grecques, turques, arabes ou arméniennes. Vers le milieu des années 1950, il enregistre quelques improvisations free mixées sur bandes magnétiques. En 1965, il se produit au Carnegie Hall de New York au sein du Twentieth Century Innovations Ensemble de Gunther Schuller. En 1970, il commence à enseigner au prestigieux New England Conservatory of Music de Boston (harmonie, contrepoint, théorie, composition et interprétation) ; il y restera trente-sept ans ; parmi ses élèves figurent les improvisateurs free John Medeski, Jack Reilly, Marty Ehrlich ou Matthew Shipp. Sa vie durant, il a étudié et mis à profit les micro-intervalles – allant jusqu’à diviser l’octave en 72 parties, et à développer un clavier électronique pouvant engendrer 588 micro-intervalles –, dans ses compositions, situées entre jazz et musique contemporaine, comme dans ses improvisations free, teintée de blues. Au début des années 1990, il forme le Joe Maneri Quartet avec son fils Mat Maneri – violoniste et altiste –, John Lockwood ou Ed Schuller (fils de Gunther) à la contrebasse, et Randy Peterson à la batterie (*Get Ready to Receive Yourself*, 1993 ; *Coming Down the Mountain*, 1993 ; *Let the Horse Go*, 1995 ; *In Full Cry*, 1996) ; il constitue également un trio avec Mat Maneri et Peterson. Il se produit avec Paul Bley, puis forme un nouveau trio avec Mat Maneri et le guitariste Joe Morris (*Three Men Walking*, 1995 ; *Out Right Now*, 1995). On retiendra encore les albums *Dahabenzapple* (1993), *Blessed* (en duo avec Mat Maneri, 1997), *Tales of Rohnlief* (1998) et *Angles of Repose* (2002), ces deux derniers avec Mat Maneri et Barre Phillips. Joe Maneri meurt le 24 août 2009, à Boston (Massachusetts). Il a écrit, avec Scott A. Van Duyne, un ouvrage sur les micro-intervalles, *Preliminary Studies in The Virtual Pitch Continuum* (1986).

E.U.

l’album *New Jazz Ramwong*. En quelques années, Mangelsdorff est devenu un acteur incontournable du free jazz européen.

De 1967 aux années 1980, il est associé au Globe Unity Orchestra fondé par le pianiste allemand Alex Schlippenbach, ensemble constitué de musiciens européens de free jazz qui se produit en tournée dans le monde entier. Il travaille également avec le Free Sound & Super Brass, codirigé par Hans Koller et Wolfgang Dauner (1975-1976), et avec le United Jazz & Rock Ensemble (à partir de 1975). Il enregistre avec les plus grands, comme le saxophoniste Lee Konitz (*ZoKoMa*, 1968 ; *Art of the Duo*, 1983) et le batteur Elvin Jones (*The Wide Point*, 1975). De 1976 à 1982, il joue au côté de Michel Portal dans un quartette et dans un quintette. À partir des années 1980, il est un des protagonistes de l’Association des musiciens de jazz allemands (Union Deutscher Jazzmusiker), En 1981, il s’associe à Jean-François Jenny-Clark pour diriger l’orchestre franco-allemand de jazz German-French Jazz Ensemble.

Albert Mangelsdorff déploie sa virtuosité expressive dans ses solos sans accompagnement, caractérisés par de longues lignes multiphoniques (émission de plusieurs sons en même temps). Il illustre au mieux ce style personnel dans un des premiers solos de ce genre, joué en 1972 à l’occasion des jeux Olympiques de Munich, ainsi que dans le thème de Duke Ellington *Mood Indigo* (qui figure dans l’album *The Wide Point*, 1975) et dans les albums *Tromboneliness* (1976), *Solo Now* (1976) et *Solo* (1982).

Depuis 1994, l’*Union Deutscher Jazzmusiker* décerne régulièrement un prix Albert-Mangelsdorff. Nommé directeur musical du Festival de jazz de Berlin en 1995, le tromboniste occupera ce poste jusqu’en 2000.

E.U.

MANN HERBIE (1930-2003)

Flûtiste de jazz et compositeur américain. Herbie Mann, de son vrai nom Herbert Jay Solomon est un des rares musiciens de jazz à s'être consacré exclusivement à la flûte. Clarinettiste et saxophoniste ténor à ses débuts, il choisit la flûte traversière dans les années 1950, après l'enregistrement d'un album avec Carmen McRae. Sa carrière prend son essor quand il joint à son groupe un joueur de conga, mêlant à sa musique des influences afro-cubaines et brésiliennes. Il enregistre en 1961 *Herbie Mann at the Village Gate,* son plus grand succès, puis joue en 1962 avec le pianiste Bill Evans. Il travaille avec les futurs ténors du jazz (Willie Bobo, Chick Corea, Sonny Sharrock...), puis se tourne vers des arrangements pop. Il écrit pour la télévision et le cinéma, et fonde au début des années 1990 une compagnie phonographique qui lui permet de revenir ponctuellement au jazz.

E.U.

MANO SOLO (1963-2010)

Le chanteur français Mano Solo (de son vrai nom Emmanuel Cabut : il est le fils du dessinateur Jean Cabut, dit Cabu, et de la journaliste Isabelle Monin, cofondatrice, en 1972, du magazine écologique *La Gueule ouverte*) naît à Châlons-sur-Marne (auj. Châlons-en-Champagne), le 24 avril 1963. Il grandit au sein d'un foyer intellectuel très politisé. Dès l'âge de dix-sept ans, il se produit comme guitariste dans un groupe punk-rock, les Chihuahuas. En 1986, il apprend qu'il est séropositif ; il décide, au début des années 1990, d'interpréter lui-même les textes qu'il écrit. « Au centre de l'inspiration de ses premiers albums, la maladie dicte l'expression d'une urgence. Elle fédérera un public qui s'identifie avec la lutte solitaire de ce poulbot enfiévré au visage anguleux et au regard intense » (Stéphane Davet). Il publie son premier album, *La Marmaille nue*, en 1993 ; le succès est au rendez-vous, avec 100 000 exemplaires vendus la première année. Son deuxième album, *Les Années sombres*, sort en 1995, année où il annonce publiquement qu'il a le sida : « J'ai deux nouvelles, une bonne et une mauvaise. La bonne, c'est que je ne suis plus séropositif. La mauvaise, c'est que j'ai le sida ! ». Suivent les albums *Frères Misère* (1996 ; avec le groupe Les Frères Misère, composé de Mano Solo et des Chihuahas), *Je sais pas trop* (1997), *Internationale Sha la la* (1999), *Dehors* (2000), *La Marche* (2002), qui est accompagné d'un D.V.D. présentant des photos, des extraits de concerts et des images de synthèses élaborées par le chanteur, *Les Animals* (2004), dans lequel figure *Botzaris*, enregistré avec Les Têtes raides, *In the Garden* (2007), son premier album auto-produit, qu'il propose aux internautes de subventionner : Mano Solo souhaite ainsi se

MANOURY PHILIPPE (1952-)

Introduction

Compositeur, pédagogue, chercheur, animateur de la vie musicale, le Français Philippe Manoury occupe une place exceptionnelle dans l'évolution de la musique de la fin du xx^{e} siècle et du début du xxɪ^{e}. Deux personnalités ont joué un rôle déterminant dans son parcours esthétique et l'élaboration de son langage : Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez.

• La note et le son

Né le 19 juin 1952 à Tulle (Corrèze), Philippe Manoury commence l'étude de la musique vers l'âge de onze ans ; il est immédiatement attiré par la composition. Il étudie à l'École normale de musique de Paris : le piano avec Pierre Sancan, puis l'écriture et la composition avec Gérard Condé et Max Deutsch. Il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il obtient des premiers prix dans les classes de Claude Ballif (analyse) et d'Ivo Malec (composition).

Pas vraiment marginal, mais pas encore vraiment intégré au monde musical, il commence à se faire connaître en 1974, avec *Focus*, pour petit orchestre, créé au festival de Royan le 25 mars, puis avec *Cryptophonos*, pour piano seul, dédié à Claude Helffer et créé par celui-ci aux Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz le 23 novembre. En 1977, Pierre Boulez programme Philippe Manoury au premier concert de Passage du

En 2002, Philippe Manoury est en résidence au Carré Saint-Vincent d’Orléans, qui lui commande sa troisième œuvre scénique. Créé le 1er octobre 2003 à la Scène nationale d’Orléans dans une mise en scène de Yoshi Oïda, *La Frontière* est un opéra de chambre en quatre tableaux pour six chanteurs, neuf solistes et un système électronique en temps réel. Le livret de Daniela Langer nous conte l’histoire d’une femme dans un pays en guerre ; celle-ci part à la recherche d’un homme au-delà d’une frontière, mais on ne sait rien d’autre d’elle : ni qui elle est, ni d’où elle vient. On suit simplement sa longue dérive dans un conflit interminable. Cet opéra a une signification hautement symbolique : Daniela Langer ne nous parlerait-elle pas de l’errance en général ? Extrêmement différent des deux ouvrages lyriques précédents du point de vue de sa facture et de sa réalisation musicale et dramatique, on ne reconnaît pas moins dans *La Frontière* l’écriture avant-gardiste de Fénelon, qui comporte néanmoins des polarités tonales. Le compositeur accorde une attention particulière au respect du phrasé et des accentuations de la langue française. On sent à quel point il s’est évertué à ce que le texte soit intégralement perceptible ; la mélodie évite donc les brusques sauts de registre et les violentes oppositions dynamiques, se mouvant dans des tessitures qui n’exigent pas des interprètes un effort où risquerait de se perdre l’intelligibilité.

Le spectacle musical *On-Iron*, pour voix solistes, chœur mixte, percussion, électronique et vidéo, d’après des fragments d’Héraclite, est créé le 11 mars 2006, au Théâtre national populaire de Villeurbanne par l’ensemble Accentus, sous la direction de Laurence Équilbey. L’opéra *La Nuit de Gutenberg*, composé en 2010-2011 sur un livret de Jean-Pierre Milovanoff, est créé le 24 septembre 2011, à l’Opéra national du Rhin à Strasbourg, dans une mise en scène de Yoshi Oïda et sous la direction de Daniel Klajner.

• Terra Ignota

En 2004, Philippe Manoury s’établit aux États-Unis, où il occupe un poste de professeur de composition et d’analyse musicale à l’université de Californie à San Diego.

Le 26 novembre 2007 à Munich, *Abgrund*, pour grand orchestre, commande de l’Orchestre symphonique de Montréal et de l’Orchestre d’État de Bavière, est créé par ce dernier sous la direction de Kent Nagano, à laquelle l’œuvre est dédiée. Dans le programme de la création, on peut lire que *Abgrund* – qui signifie en allemand « gouffre », « précipice », « abîme » – est la « chronique d’une chute ». Comment le compositeur traduit-il musicalement cette chute ? Cinq colonnes de sons composent la texture sonore principale de la pièce. Par-dessus ces colonnes, des nappes harmoniques complexes forment des nuages de sons d’où émergent brièvement des fragments mélodiques. Les colonnes soutiennent donc l’édifice, mais elles finissent par s’effondrer, entraînant avec elles cet enchevêtrement de rythmes et de tempos différents. « Il ne reste qu’une monodie qui s’étire. Plus rien pour la soutenir. »

Au cours de l’automne de 2007, Philippe Manoury compose *Terra Ignota*, pour piano et ensemble. Le compositeur déclare dans la note de programme de cette pièce : « “Terra Ignota” était le nom qui, sur les cartes géographiques du globe terrestre, désignait autrefois les terres qui n’avaient pas encore été explorées. J’ai utilisé ce terme comme métaphore d’une situation musicale dans laquelle le pianiste soliste (qui joue aussi du célesta) serait une sorte d’explorateur se trouvant au centre de quatre continents, représentés par quatre groupes d’orchestre suivant les repères cardinaux suivants : au nord-est sont situés des instruments graves (cor anglais, basson, cor, deux altos et deux violoncelles), au nord-ouest des instruments aigus (deux flûtes et trois violons) ; au sud-est et au sud-ouest sont placés deux ensembles composites. Les régions du nord sont le lieu d'une relation distante avec le soliste. Elles représentent plutôt l'orchestre traditionnel tel qu'on le connaît dans les concertos, jouant soit en accompagnement du soliste, soit en tutti. Les régions du sud, quant à elles, sont le lieu propice pour une collaboration de proximité et d'échanges. Le soliste y développe une relation de musique de chambre, dialoguant parfois avec l'un et l'autre des groupes, parfois avec les deux. » L'œuvre propose de repenser les différents genres (musique soliste, musique concertante, musique symphonique, musique de chambre) et les différentes formes, ainsi que la place qui est occupée par l'instrument soliste au sein de ces formes. L'ensemble de cette pièce adopte la forme sonate précédée d'une grande introduction. Peu de temps après l'avoir achevée, Manoury apprit la mort de Stockhausen, « grand explorateur, s'il en est, de continents musicaux nouveaux », et qui, à travers l'ensemble de son œuvre, avait ouvert la voie à l'utilisation de l'espace acoustique (*Gruppen, Carré*) ; il décida alors de lui donner le titre *Terra Ignota (in memoriam Karlheinz Stockhausen),* précisant que cette pièce, comme certaines partitions de Stockhausen, présente différents groupes instrumentaux spatialisés. *Terra Ignota* a été créé le 18 février 2008 au théâtre des Bouffes-du-Nord à Paris, par l'Orchestre Poitou-Charentes sous la direction du pianiste-chef d'orchestre Jean-François Heisser.

Philippe Manoury a prolongé ce travail sur la musique instrumentale avec *Instants pluriels,* pour deux groupes instrumentaux (2008), *Synapse,* pour violon solo et orchestre (2010), *In situ,* pour orchestre spatialisé et ensemble (2013, festival de Donaueschingen).

Dans son processus compositionnel, Philippe Manoury adopte une organisation bipolaire de la forme : « D’un côté des processus, de l’autre des formes où prédomine l’aspect architectonique. Les processus se construisent de l’intérieur, par le développement d’éléments de détail, les formes où prédomine l’aspect architectonique, par l’organisation de la globalité : d’abord les éléments, puis les éléments des éléments. De cette façon, la relation entre forme globale et détail est très contrôlée, la forme globale étant vue sous l’angle du processus qui la dynamise et à l’inverse l’enchaînement des différents événements provoquant l’abstraction et l’apparition d’un modèle global. »

Juliette GARRIGUES

MARAIS MARIN (1656-1728)

Né à Paris, fils d'un cordonnier, Marin Marais est enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, en même temps que de Lalande. Il étudie la viole avec Sainte-Colombe et devient virtuose de la basse de viole. Il se marie en 1676 : il aura dix-neuf enfants, dont plusieurs deviendront musiciens. « Musicqueur du Roy » à la Cour, il devient en 1679 « ordinaire de la Chambre du Roy pour la viole ». Disciple de Lully, il lui dédie son premier livre de viole (1686). Violiste dans l'orchestre de l'Opéra de 1695 à 1710, il est souvent chargé par Lully de « battre la mesure ». Ses opéras, *Alcide ou le Triomphe d'Hercule* (1693), *Ariane et Bacchus* (1696), *Alcyone* (1706) et *Sémélé* (1709), sont très appréciés par la Cour, de même que ses pièces pour viole. En 1725, alors qu'il est en pleine gloire, il se retire.

Ses ouvrages de théâtre, dans la tradition française, sont influencés par les principes de Lully : récitatif soumis à la métrique du vers, signification expressive des intervalles, les grands écarts étant réservés à la passion, à la violence, et les petits écarts aux sentiments modérés ; ses airs sont plus libres et plus ornés que ceux de son maître. *Alcyone*, le plus célèbre de ses ouvrages, reste au programme de l'Opéra jusqu'en 1771 ; il y a composé une évocation de la tempête qui fit l'admiration des spectateurs de l'époque.

Son langage harmonique, traditionnel dans les opéras, est beaucoup plus original dans ses pièces instrumentales : cinq livres de *Pièces à une et deux violes* (échelonnés entre 1685 et 1725),

MARCELLO BENEDETTO (1686-1739)

S’il ne signe pas ses œuvres en faisant suivre son nom de *dilettante* comme Albinoni, le Vénitien Marcello en est un, dans le meilleur sens du terme, par ce que sa naissance aristocratique a pu ajouter de culture, de finesse, de noblesse vraie à ses dons musicaux. Élève de Lotti et de Gasparini, il n’occupa naturellement aucun poste officiel, mais des charges d’avocat, de membre du Conseil des Quarante, de *Provveditore* de la ville de Pola, de *camerlingo* à Brescia. Pourtant son œuvre est abondante ; il s’est essayé dans tous les genres, méritant le titre qui lui fut donné de « prince de l’art ». Son *Estro poetico armonico* est une série de huit recueils, contenant cinquante psaumes, sur les poèmes de Girolamo Giustiniani, à une, deux, trois et quatre voix avec basse continue. Pour ses deux opéras, *Dorinda* et *Arianna*, pour sa pastorale *Calisto in Orsa*, il fut son propre librettiste ; ces trois œuvres ont les mêmes qualités d’élégance et de charme. Son œuvre instrumentale est plus importante encore : ses *concerti a cinque* figurent parmi les premiers essais de véritables concertos de solistes, en même temps que ceux de Torelli et d’Albinoni. Il laisse quantité d’œuvres de musique de chambre, en particulier des sonates pour violoncelle.

Marcello a écrit, d’autre part, un livre spirituel autant qu’instructif pour la connaissance des mœurs musicales italiennes à son époque : *Il Teatro alla moda*, publié à Venise vers 1720. Des poètes aux compositeurs, des chefs d’orchestre aux machinistes, personne n’est épargné, mais les chanteurs, comme il faut s’y attendre, sont les plus cruellement visés. On y voit le soliste, Ses nombreux élèves de l'Institut national des jeunes aveugles, où il enseigna pendant quarante ans (1919-1959), ainsi que ceux qui furent formés en leçons particulières (citons seulement Jean Langlais, Antoine Reboulot, Xavier Dufresse, Noëlie Pierront), ont tous été marqués par la qualité de son enseignement. Dix d'entre eux au moins obtinrent ensuite un premier prix au Conservatoire national de Paris.

Marchal poursuivait aussi son enseignement par l'exemple auprès du public. Deux séries de récitals marquèrent l'après-guerre des années 1950 au palais de Chaillot : l'une consacrée aux « grandes formes de la musique d'orgue », l'autre aux « chefs-d'œuvre de la musique d'orgue de Bach ».

Un jeu clair, un toucher ennemi de la tyrannie du legato absolu, une rythmique et une pulsation souples, une registration légère, souvent très personnelle (en réalité, ni romantique, ni exactement à l'ancienne, quand il jouait des œuvres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles), voilà quelques-unes des qualités de l'interprétation de Marchal. Son romantisme tempéré de lumière, nimbé de grâce primesautière, rendait souvent aimables des pages qui eussent paru sévères sous d'autres doigts. Sa sensibilité en a fait l'un des poètes de l'orgue parmi les plus attachants de sa génération, fort différent du constructiviste que fut Marcel Dupré, notamment dans ses improvisations. Jean Langlais a noté avec justesse que Marchal « était un chercheur et ne jouait jamais rien deux fois de la même manière ». Parmi ses enregistrements, l'intégrale de l'œuvre pour orgue de César Franck demeure une référence.

Avec le facteur d'orgue Victor González et le musicologue Norbert Dufourcq, Marchal a défendu une conception de la facture que l'on a appelée néoclassique. Ainsi, sur la base acceptée des

MARCHAND Louis (1669-1732)

Claveciniste et compositeur français ; célèbre aussi comme virtuose et improvisateur à l'orgue. C'est son père, Jean Marchand, maître de musique, qui lui donne vraisemblablement les rudiments de son art. Enfant prodige, Louis quitte Lyon, sa ville natale, pour tenir les orgues de la cathédrale de Nevers dès l'âge de quatorze ans. Dix ans plus tard, il occupe la tribune de la cathédrale d'Auxerre. En 1689, il est à Paris où il joue dans l'église du collège des jésuites de la rue Saint-Jacques. De 1703 à 1707, il tient les claviers de Saint-Honoré, mais, il était aussi, depuis 1699, titulaire des instruments de Saint-Benoît et du couvent des Cordeliers. Enfin, de 1706 à 1714, il est organiste à la chapelle royale, après avoir obtenu, sans concours, de succéder à Nivers. À la suite de nombreux démêlés avec sa femme, dont il est séparé de corps et de biens, il démissionne de tous ses postes, ne conservant que les Cordeliers, où il est seulement logé et nourri par les religieux, sans rien percevoir d'autre. Ces difficultés conjugales expliquent peut-être qu'il soit parti en tournée en Allemagne, où il reste quatre ans environ. C'est au cours de ce voyage que se situe l'épisode fameux (à propos duquel bien des éléments demeurent obscurs) : sa rencontre manquée avec J.-S. Bach, à Dresde, en 1717 ; ayant certainement entendu jouer le grand cantor, il n'ose se mesurer à lui sur le clavecin et ne vient pas au rendez-vous. On remarquera cependant que Bach avait jugé bon de transcrire une page de clavecin de Marchand, *Les Bergeries,* sous le titre de *Rondo,* dans le recueil manuscrit d'Anna Magdalena. On connaît deux *Livres de pièces de clavecin* (1702), des *Pièces* d’inspiration dont font preuve les compositions de Couperin le Grand.

Pierre-Paul LACAS

MARIO GIOVANNI MATTEO (1810-1883)

Ténor romantique italien, né le 17 octobre 1810, à Cagliari, en Sardaigne, mort le 11 décembre 1883, à Rome, Giovanni Mario est réputé pour sa grande beauté, sa grâce et son charme ainsi que pour la large tessiture de sa magnifique voix.

Issu d'une famille noble et fils d'un général de la garde piémontaise, Giovanni Matteo Mario, Cavaliere (« chevalier ») di Candia, suit une formation d'officier dans le régiment paternel mais, pour des raisons politiques, quitte l'armée à l'âge de vingt-six ans. Il se rend alors à Paris, où il étudie l'art lyrique auprès de Giovanni Marco Bordogni au Conservatoire de la capitale. Il fait ses débuts à l'Opéra de Paris en 1838, dans le rôle-titre de *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer, après avoir suivi les enseignements du compositeur. Rencontrant un succès immédiat, il se voit proposer un contrat qu'il signe d'un simple « Mario », nom sous lequel il deviendra connu.

En 1839, Mario triomphe lors de ses débuts londoniens en interprétant Gennaro dans *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti au côté de Giulia Grisi, célèbre soprano italienne qui sera sa compagne jusqu'à la fin de ses jours. Il se produit pour la première fois au Théâtre-Italien en incarnant Nemorino dans *L'elisir d'amore* de Donizetti. Pendant trente années, il demeure l'un des plus grands chanteurs de rôles romantiques sur les scènes parisiennes et londoniennes, et se produit également à Saint-Pétersbourg, New York et Madrid. Il est surtout admiré pour ses incarnations de

Nemorino, Ernesto (*Don Pasquale* de Donizetti) et Gennaro. Il sera plus tard applaudi pour ses incarnations du Comte Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), qu'il chantera plus de cent fois à Londres, du Duc de Mantoue (*Rigoletto* de Verdi), de Raoul (*Les Huguenots* de Meyerbeer) et du rôle-titre de *Faust* de Gounod. En 1871, Mario fait sa dernière apparition sur les planches dans le rôle de Fernando dans *La Favorita* de Donizetti au Covent Garden de Londres. Après une tournée de récitals aux États-Unis, il se retire à Rome, où ses conditions de vie se dégradent à tel point que ses amis organisent pour lui un récital de bienfaisance en 1880, trois ans avant sa mort.

E.U.

MARIZA (1973-)

La chanteuse portugaise Mariza a fait découvrir au monde entier le fado, chant portugais traditionnel généralement accompagné à la guitare acoustique.

Née le 16 décembre 1973 au Mozambique, Marisa dos Reis Nunes est d'ascendances portugaise, espagnole, allemande, africaine et indienne. Elle n'a que trois ans lorsque ses parents partent s'installer à Lisbonne pour ouvrir un restaurant dans le quartier où le fado serait né. Avant même d'apprendre à lire, la jeune Mariza commence à accompagner de sa voix les chanteurs de fado qui se produisent dans le restaurant familial. Attirée à l'adolescence par une musique plus moderne, elle s'intéresse au rock, au blues, au jazz et à la bossa-nova. Devenue adulte, elle revient cependant à ses premières amours. Après l'avoir entendue chanter un soir, le musicien et producteur Jorge Fernando la persuade d'enregistrer un album complet. À la mort, en octobre 1999, d'Amália Rodrigues, Mariza apparaît à la télévision portugaise dans une émission spéciale dédiée à la légendaire interprète de fado. Par ses intonations mélancoliques et sa voix puissante, tout en nuances, elle fait vibrer le public, dont elle s'attire les faveurs. Elle est nommée un an plus tard « Plus belle voix du fado » par Central FM, la radio nationale portugaise, recevant ainsi l'un des plus beaux hommages de la part de son pays.

Le premier album de Mariza, *Fado em mim* (2002), est unanimement salué par la critique. Au début de 2003, Mariza est élue « Meilleure artiste européenne » par B.B.C. Radio 3. Elle sort la même année son deuxième album, *Fado curvo,* et effectue une longue tournée de promotion dans les grandes salles européennes et dans le reste du monde. L'album suivant, *Transparente* (2005), provoque le courroux des puristes : il rompt en effet avec les sonorités traditionnelles du fado en intégrant des arrangements majestueux joués par un orchestre à cordes ainsi qu'un accompagnement à la guitare au rythme enlevé, digne de Django Reinhardt. Après un album live, *Concerto em Lisboa* (2006), Mariza renoue avec la tradition du fado dans *Terra* (2008) et *Fado Tradicional* (2011).

E.U.

MARKEVITCH IGOR (1912-1983)

Les compositeurs qui mènent aussi une carrière de chef d’orchestre — ou inversement — voient toujours une partie de leurs activités souffrir de la notoriété acquise dans l’autre domaine. La vie d’Igor Markevitch pourrait se résumer en trois parties, selon la forme A-B-A du menuet (ou du scherzo) de la sonate classique : la première consacrée à la composition, la deuxième à la direction d’orchestre, la troisième, plus concise, se faisant l’écho de la première.

En 1926, Alfred Cortot découvre en Suisse un jeune pianiste de talent, formé par son père puis par Paul Loyonnet : Igor Markevitch, né à Kiev le 27 juillet 1912. Sa famille se fixe en 1914 en Suisse, où il donnera ses premiers concerts en 1920. En 1926, sur les conseils de Cortot, il vient à Paris travailler à l’École normale de musique. Nadia Boulanger l’initie à la composition, Vittorio Rieti à l’orchestration et, plus tard (1934-1935), Hermann Scherchen lui enseigne la direction d’orchestre. Diaghilev entend ses premières œuvres et lui commande un ballet en 1929, *L’Habit du roi* ; mais il meurt avant de le produire. L’œuvre, qui sera créée en concert en 1930, révèle un compositeur plein de talent, dans la lignée esthétique de Stravinski. La même année, Igor Markevitch fait ses débuts de chef d’orchestre au Concertgebouw d’Amsterdam. Jusqu’à la guerre, il se consacre essentiellement à la composition. En 1936, il épouse Kyra Nijinska, la fille du célèbre danseur. Il se fixe en Italie pendant les hostilités et réorganise, à la Libération, le Mai musical florentin (1944-1946) ; en 1947, il adopte la nationalité italienne et épouse, en secondes noces, Topazia Caetani.

À partir de 1941, il ne compose plus et il se consacre exclusivement à la direction d'orchestre et à son enseignement : il est professeur à Salzbourg (1949-1956), chef permanent de l'Orchestre symphonique de Stockholm (1952-1955), des Concerts Lamoureux (1957-1961), de l'Orchestre symphonique de La Havane (1957-1958), de l'Orchestre symphonique de Montréal (1958-1961), de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision espagnole à Madrid (1965-1972), de l'Orchestre national de l'opéra de Monte-Carlo (1968-1972) et de l'Orchestre de l'académie Sainte-Cécile de Rome à partir de 1973. Il donne des cours à Mexico (1957-1958), à Madrid et à Saint-Jacques-de-Compostelle (1965-1969), à Monte-Carlo (1968-1972) et à Rome. À Moscou, on crée spécialement pour lui une classe au conservatoire, en 1963.

Au cours des dix dernières années de sa vie, Markevitch mène surtout une carrière de chef invité qui se ralentit progressivement lorsqu'il est atteint de surdité. Il se consacre à la rédaction de ses Mémoires et entreprend une nouvelle édition des symphonies de Beethoven fondée sur les sources authentiques et les matériels des principaux orchestres du monde annotés sous la direction des plus grands chefs beethovéniens. Il parvient ainsi à rectifier plusieurs centaines d'erreurs qui se transmettaient d'une édition à l'autre. En 1978, l'éditeur Boosey & Hawkes rachète les droits de l'ensemble de ses œuvres pour les promouvoir et les faire revivre. Markevitch lui-même dirige certaines d'entre elles et l'intégrale de ses œuvres pour piano est gravée sur disque par Kazuoki Fujii. En 1982, il reçoit le prix Arthur Nikisch à Leipzig.

Il résidait depuis 1954 dans le midi de la France, à Saint-Cézaire-sur-Siagne, où il souhaitait créer une fondation pour les *thème de Haendel* pour piano (1941). La même année que le *Concerto*, il termine la *Sinfonietta* et le *Concerto grosso*. En 1930, il transforme la commande de Diaghilev en *Cantate sur un texte de Cocteau*, pour soprano, chœur d'hommes et orchestre. Puis ce sont les *Hymnes* pour orchestre (1932), *L'Envol d'Icare*, ballet (1933), *Psaume* (1934), *Le Paradis perdu*, oratorio (1935) — son œuvre la plus importante — *Cantique d'amour* et *Partita pour piano et orchestre* (1936), deux cantates enfin, *Le Nouvel Âge* (1938) et *Laurent le Magnifique* (1940). Marquée au début par l'influence de Stravinski, son œuvre se réclame ensuite de Paul Hindemith avant de trouver son essor dans une étonnante diversité qui ne la rattache à aucune école.

Derrière les trois visages du musicien se cachait un homme de grande culture, polyglotte (il parlait couramment sept langues), qui n'a cessé de réfléchir sur la destinée humaine. Celle d'Icare le passionnait : on en trouve l'écho dans son œuvre. La notion d'envol a joué un rôle déterminant, au point d'infléchir certains de ses gestes. Il laisse un recueil de pensées, *Le Testament d'Icare* (Grasset., Paris, 1984).

Alain PÂRIS

Bibliographie

I. MARKEVITCH, *Rimski-Korsakov*, Rieder, Paris, 1934 ; *Introduction à la musique*, Lausanne, 1940 ; *Made in Italy*, Genève, 1946, Paris, 1947 ; *Point d'orgue, entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, Paris, 1959 ; *Être ou avoir été*, Mémoires (1912-1942), Gallimard, Paris, 1980 ; *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven*, Van de Velde, Paris, 1982-1985
B. GAVOTY, *Igor Markevitch*, Kister, Genève, 1954.

usines Chrysler avant de revenir à Kingston et de reformer le groupe pour enregistrer *Bend down Low* puis *Nice Time,* toujours pour Clement Dood. En 1968, Marley se joint aux frères Barrett, Carly le batteur et Aston « Family Man » le bassiste. Il joue de la guitare rythmique, compose et chante des paroles de rage, de révolte, fières et incantatoires, sur les mélodies les plus douces, comme *Trench Town Rock,* qui célèbre une violente émeute de 1967 à Kingston, ou *Small Axe,* un avertissement au monde colonialiste en général :

Si vous êtes un grand arbre
Nous sommes une petite hache
Aiguisée pour vous abattre.

Marley travaille quelque temps en Suède et enregistre *Guava Jelly, Stir it up* et *I Can See Clearly Now,* qui devient un « tube » en 1971. Les Wailers signent en 1972 un contrat d'enregistrement avec Chris Blackwell, le descendant d'une riche famille de planteurs jamaïcains, qui s'occupe activement de leur promotion. Il finance leur tournée aux États-Unis (New York, Boston, Cleveland, San Francisco) et en Angleterre. En concert, Marley chantait et dansait, ses *dread locks* rythmant ses paroles. Les Wailers enregistrent à Kingston les rythmiques et les vocaux de l'album *Catch a Fire,* terminé à Londres, comprenant *Concret Jungle, 400 Years, Slave Driver* et *Midnight Raven,* évoquant le thème de l'esclavage. Il est suivi d'un deuxième album, *Burning.* La chanson de Marley *I Shot the Sheriff* devient le numéro un de tous les hit-parades du monde. Après un troisième album, le groupe des Wailers se disloque à la fin de 1974, après le départ de Bunny et de Tosh. Ils avaient été les premiers à adopter la vie sobre des rastafariens en incorporant des éléments de leur musique. Marley et les frères Barrett engagent un trio vocal féminin, les I-Threes (Rita Marley, Judy Mowatt et Marcia Griffiths). Ils produisent *Natty Dread,* un cycle de chansons

MARS JACQUES (1926-2003)

Ses interprétations de Méphistophélès resteront dans bien des mémoires, deux rôles (*La Damnation de Faust* de Berlioz et *Faust* de Gounod) qu'il a tenus longtemps sur la scène du Palais-Garnier et dans lesquels ses talents de chanteur et d'acteur s'unissaient pour le meilleur.

Né à Paris le 25 mars 1926 dans une famille modeste, Jacques Hochard (Jacques Mars, de son nom d'artiste) aborde très tôt la musique en travaillant l'harmonium et le violon en autodidacte. Puis il se tourne vers le chant « par l'observation des constantes qui régissent cette discipline [...] et qui conduisent à l'élaboration d'un son perfectible ». Il ne suit aucun cours dans un conservatoire. Engagé en 1955 à la Réunion des théâtres lyriques nationaux, après une audition, il débute au Palais-Garnier le 5 novembre 1956, dans le Duc de Vérone de *Roméo et Juliette* de Gounod, puis se voit confier peu à peu les rôles de basse chantante : le Commandeur (*Don Giovanni* de Mozart) et Brander (*La Damnation de Faust*) en 1957, Montano (*Otello* de Verdi) et le Pilote (*Tristan et Isolde* de Wagner) en 1958, le Comte de Monterone (*Rigoletto* de Verdi) et Zuniga (*Carmen* de Bizet) en 1959, Abimélech (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns) et Angelotti (*Tosca* de Puccini) en 1960, Narbal (*Les Troyens* de Berlioz) en 1962.

En 1963, Désiré-Émile Inghelbrecht lui confie le rôle de Golaud dans l'une de ses légendaires exécutions de concert de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Jacques Mars participe aussi cette année-là à la création de la version originale, en français, de *Don Carlos* de

Verdi au Palais-Garnier (Charles Quint). En 1964, il incarne son premier Méphisto, celui de Berlioz, dans la fameuse reprise de *La Damnation de Faust* mise en scène par Maurice Béjart au Palais-Garnier. En 1965, il chante à l'Opéra-Comique les quatre rôles de basse des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Et, l'année suivante, il aborde le Méphisto de Gounod, probablement son rôle fétiche puisqu'il le chantera environ trois cents fois au cours de sa carrière. On lui confie alors les premiers rôles des grands ouvrages : Philippe II puis le Grand Inquisiteur (*Don Carlos*), Golaud (à l'Opéra-Comique, au festival de Glyndebourne en 1969 et 1970, à la Scala de Milan en 1973, au Mai musical florentin en 1977), le rôle-titre de *Don Quichotte* de Massenet (à Monte-Carlo), Scarpia (*Tosca*), Basile (*Le Barbier de Séville* de Rossini), Colline (*La Bohème* de Puccini), le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski... Il partage la scène avec Maria Callas, Grace Bumbry, Régine Crespin, Boris Christoff, Nicolai Ghiaurov... Dans les années 1970, Jacques Mars chante notamment Klingsor (*Parsifal* de Wagner) et Barbe-Bleue dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas.

La musique contemporaine n'est pas absente de son répertoire avec plusieurs créations d'ouvrages lyriques : *L'Opéra d'Aran* de Gilbert Bécaud (1962), *Andrea del Sarto* de Daniel-Lesur (1969), *i-330* de Jacques Bondon (1975) et *Montségur* de Marcel Landowski (1985). Il se retire de la scène à la fin des années 1980, se consacrant alors à l'enseignement. Il meurt à Rueil-Malmaison le 29 avril 2003. Si l'essentiel de sa carrière s'est déroulé en France, Jacques Mars n'en était pas moins reconnu hors de son pays comme un des meilleurs représentants du chant français, et c'est dans le répertoire français qu'il a donné le meilleur de lui-même, cultivant une tradition de clarté vocale, de phrasé et de diction dont il fut l'un des derniers défenseurs.

Saxophoniste de talent capable de rendre hommage à nombre de ses prédécesseurs (John Coltrane – il a publié en 2004 l’album *A Love Supreme Live* –, Sonny Rollins, Jan Garbarek), Branford Marsalis dirige surtout ses propres groupes à partir de 1986, parmi lesquels un quartette formé au début des années 1990 – constitué par les claviéristes Kenny Kirkland ou Billy Childs, le contrebassiste Robert Hurst et le batteur Jeff « Tain » Watts – et un ensemble hip-hop appelé Buckshot LeFonque (1994-1997 ; *Music Evolution,* 1997). Il enregistre avec le Liberation Music Orchestra de Charlie Haden (1990). Branford Marsalis compose également des musiques pour le cinéma, tourne dans plusieurs films et est directeur musical de l’émission télévisée américaine *The Tonight Show* (1992-1995). Sideman très demandé, il s’évertue par ailleurs à découvrir de jeunes talents, et il est producteur au sein de la firme discographique Sony. Plus enclin que son frère à explorer la musique contemporaine, Branford Marsalis n’en est pas moins un habile interprète de jazz traditionnel. Interprète de musique classique, il a enregistré notamment avec l’English Chamber Orchestra (Debussy, Ravel, Fauré, Rachmaninov, Satie, Stravinski, Villa-Lobos, Moussorgski...).

Dans sa discographie comme leader, on retiendra *Scenes in the City* (1983), *Royal Garden Blues* (1986), *Random Abstract* (1987), *Trio Jeepy* (1988), *The Beautyful Ones are Not Yet Born* (1991), *I Heard You Twice The First Time* (1992), *The Dark Keys* (1996), *Requiem* (1998), *Contemporary Jazz* (2000), *Braggtown* (2006), *Metamorphosen* (2009), *Four MFs Playin’ Tunes* (2012).

E.U.

MARSALIS WYNTON (1961-)

Trompettiste de jazz américain, né le 18 octobre 1961 à La Nouvelle-Orléans, Wynton Marsalis appartient, comme son frère Branford, à la première grande famille de l'histoire du jazz.

Wynton Marsalis reçoit sa première trompette des mains d'Al Hirt, ami et ancien partenaire de son père, le pianiste Ellis Marsalis. Ce dernier, professeur de jazz au New Orleans Center for Creative Arts, comptera notamment parmi ses élèves des artistes tels que Harry Connick Junior, Terence Blanchard, Donald Harrison, Nicholas Payton, ou encore Kent et Marlon Jordan. Formé à la musique classique comme au jazz, Wynton joue au côté de Danny Barker dans l'orchestre de l'église baptiste de Fairview et se produit avec l'orchestre philharmonique de La Nouvelle-Orléans dès l'âge de quatorze ans. Malgré ces premières expériences, il débute surtout dans des formations de rhythm and blues et de funk. Wynton devient passionné de jazz alors qu'il fréquente le Berkshire Music Center de Tanglewood (Massachusetts). Il poursuit ses études à la Juilliard School de New York (1979-1981), où il est considéré comme l'un des musiciens les plus doués de cette prestigieuse institution. À l'âge de dix-neuf ans, Wynton rejoint les Jazz Messengers d'Art Blakey, sous la direction duquel il laisse apparaître les influences du trompettiste Freddie Hubbard. Il se met bientôt à imiter les sonorités de Miles Davis et tourne avec l'ancien partenaire de ce dernier, Herbie Hancock, en 1982-1983 avant de rejoindre Blakey un court instant. Le monde du jazz ne parle alors que ce jeune talent de vingt ans à peine. Wynton ne cesse en effet de faire la une de la presse, charmée par sa technique extraordinaire, son goût pour le jazz acoustique (plutôt que pour la fusion ou le rhythm and blues) et sa capacité à exceller tant dans le jazz que dans la musique classique (il remportera un Grammy Award dans ces deux catégories en 1984). Wynton Marsalis devient ainsi officieusement le chef de file du mouvement des « Young Lions », jeunes artistes qui allaient renouveler le hard bop.

Wynton prend la tête d'un quintette dans lequel joue notamment son frère Branford entre 1982 et 1985. Il forme ensuite avec le pianiste Marcus Roberts un combo qui s'étendra en septette et sera le meilleur promoteur de son style et de ses œuvres. En 1987, Wynton participe à la création d'un programme de jazz au Lincoln Center de New York et prend la direction du Lincoln Center Jazz Orchestra. Il suscite alors la controverse en défendant le jazz traditionnel et en rejetant la plupart des évolutions musicales survenues après 1965.

Depuis la fin des années 1980, Wynton Marsalis développe son propre style et joue aussi bieu du jazz New Orleans que du swing ou du hard bop. Il compose de nombreuses œuvres monumentales (telle *Blood on the Fields,* qui remporte en 1997 le prix Pulitzer dans la catégorie musique), se produit dans le monde entier et devient l'un des principaux porte-parole de l'enseignement du jazz et de la musique. Généralement tourné vers la recherche esthétique, il publie en 2007 *From Plantation to Penitentiary* et donne à sa musique un ton plus politique et contestataire. Il élargit également son répertoire en enregistrant avec le guitariste Eric Clapton *Play The Blues : Jazz At The Lincoln Center* (2011).

E.U.

MARSCHNER HEINRICH AUGUST (1795-1861)

Après la création, en 1821, du *Freischütz* de Carl Maria von Weber, chef-d’œuvre fondateur de l’opéra romantique, la tendance fantastique dans l’opéra allemand du début du XIX^e^ siècle est celle qui connaît, au détriment du chevaleresque et du merveilleux, la plus riche postérité, en particulier avec le compositeur et chef d’orchestre allemand Heinrich Marschner. « *Le Vampire* (1828) et *Hans Heiling* (1833) sont en effet de véritables archétypes d’opéras romantiques, inspirés de la littérature gothique anglaise (Lewis, Walpole, Ann Radcliffe). Mettant l’une et l’autre en scène un personnage surnaturel aspirant à communier avec le monde des vivants, ces deux œuvres, aujourd’hui bien oubliées, n’ont pas été sans influence sur Richard Wagner, qui porta le genre à son apogée. » (Christian Merlin).

Heinrich August Marschner, né le 16 août 1795, à Zittau, en Saxe, étudie le droit à Leipzig, avant de se tourner vers la composition, encouragé notamment par Beethoven, qu’il rencontre à Vienne vers 1815. Devenu professeur de musique du comte Johann Nepomuk Zichy, qui réside à Presbourg (auj. Bratislava), Marschner compose deux Singspiels, *Der Kiffhaeuser Berg* (1816, d’après August von Kotzebue), puis *Saidar und Zulima* (1818, sur un livret de August Gottlieb Hornbostel), deux œuvres qui ne remportent la faveur ni du public ni de la critique. Marschner se tourne alors vers le « grand opéra » historique et connaît son premier succès avec *Heinrich IV und d’Aubigné* (sur un livret de

MARSHALL JIM (1923-2012)

Le Britannique Jim Marshall a mis au point, avec le technicien Ken Bran et l'ingénieur Dudley Craven, un amplificateur puissant, livrant le son brut et rauque que recherchaient les guitaristes de rock. L'ampli Marshall est ainsi devenu ainsi l'une des composantes du son rock et un incontournable de la scène musicale à partir des années 1960. Il vaudra à son inventeur le surnom de Father of Loud (« père du boucan »).

James Charles Marshall naît le 29 juillet 1923 à Londres. En 1960, il utilise les économies qu'il a accumulées en jouant de la batterie et en enseignant sa pratique de l'instrument pour ouvrir à Londres un magasin de musique spécialisé dans les batteries. Les musiciens qui fréquentent sa boutique, et parmi lesquels on trouve Pete Townshend, guitariste du groupe qui deviendra The Who, lui suggèrent de distribuer également des guitares et des systèmes d'amplification, tout en regrettant que ceux qui sont disponibles sur le marché ne soient pas assez puissants et émettent un son trop clair. Jim Marshall créé alors avec Ken Bran et Dudley Craven un nouveau modèle : Marshall construit le châssis tandis que ses deux collaborateurs élaborent la conception et la fabrication du circuit. Inspiré des amplis Fender Bassman mais proposant un son plus chaud et plus puissant, l'appareil rencontre immédiatement le succès. La société Marshall Amplification commence à produire dès 1962. Parallèlement, Jim Marshall invente le principe des amplificateurs trois corps constitués de deux enceintes surmontées d'une tête d'amplification séparée. L'ampli Marshall est rapidement adopté par les guitaristes les plus connus, comme Pete Townshend, Jimi Hendrix, Eric Clapton ou encore Jimmy Page. Au cours des années 1970, Marshall offrira également la possibilité aux guitaristes, notamment de hard rock, de contrôler l'intensité des distorsions indépendamment du volume global de l'amplificateur.

Par la suite, Jim Marshall continuera à produire plusieurs modèles d'amplificateurs, toujours ornés d'un logo au lettrage reconnaissable entre mille. Il meurt le 5 avril 2012 à Milton Keynes (Buckinghamshire).

Patricia BAUER

MARTENOT MAURICE (1898-1980)

Maurice Martenot a réalisé la synthèse de sa double formation d’ingénieur et de musicien en créant l’instrument qui porte son nom, les ondes Martenot. Ayant vu le jour dans une famille de musiciens (à Paris, le 14 octobre 1898), il pratique le piano et le violoncelle, et suit au Conservatoire de Paris les cours de composition d’André Gédalge. Ses premières recherches sont dirigées autant vers le domaine instrumental que vers la pédagogie, mais cette seconde activité est vite éclipsée par la création des ondes Martenot. Il crée pourtant un enseignement de la musique digne des méthodes actives, bien avant que l’on connaisse les préceptes de Carl Orff ou de Zoltán Kodály en la matière. Ces méthodes sont appliquées dans le cadre de l’enseignement musical dispensé à l’école Martenot, établissement fondé en 1912 par sa sœur Madeleine Martenot.

Ses recherches instrumentales sont couronnées de succès en 1928, lorsqu’il présente les ondes Martenot au cours d’un récital à l’Opéra de Paris. Trois ans plus tard, il publie une méthode pour l’enseignement des ondes Martenot, méthode qui sera complétée en 1952. En 1937, il reçoit le grand prix de l’exposition des Arts et des Techniques de Paris ; en 1947, il se voit confier une classe d’ondes au Conservatoire de Paris. En 1954, il apporte les dernières modifications à l’instrument, qui jouit déjà d’une renommée internationale. Ginette Martenot, sa sœur, en fut la première virtuose avant que ne s’y intéressent Jeanne Loriod et Françoise Deslogères, qui formeront elles-mêmes de nombreux élèves en France et à l’étranger. Maurice Martenot meurt à Paris le 10 octobre 1980.

Instrument électronique, les ondes Martenot ressemblent à une épinette aux touches étroites, d'une tessiture de sept octaves. C'est un instrument mélodique, qui ne produit donc qu'un seul son à la fois, mais la couleur et l'intensité de ce son peuvent varier au gré de l'exécutant. La production sonore repose sur le phénomène de battement de deux ondes de haute fréquence (inaudibles) qui engendre une fréquence différentielle audible. Celle-ci est amplifiée et émise par des haut-parleurs. Le son obtenu est un son brut, sans harmoniques, mais l'instrument est équipé de diffuseurs qui redonnent au son des harmoniques, lui permettant de revêtir dix timbres différents. L'instrumentiste peut en outre faire varier la vibration du son par un simple vibrato de la touche, analogue à celui des instruments à cordes, ou pratiquer des attaques très diverses. Le glissando est particulièrement spectaculaire. Les possibilités sont donc considérables dans le domaine expressif mais aussi dans celui de l'intensité car les ondes Martenot peuvent couvrir un orchestre qui joue fortissimo.

Les compositeurs ont vite pris conscience des possibilités de ce nouvel instrument et ont écrit pour lui des concertos, des partitions symphoniques, des œuvres de musique de chambre, sans compter les musiques de film, où ses immenses ressources se sont révélées très utiles sur le plan descriptif. Arthur Honegger a été l'un des tout premiers à lui consacrer une partie importante, dans *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935), mais c'est peut-être Olivier Messiaen qui a le plus contribué à la popularité des ondes Martenot (*Trois Petites Liturgies de la Présence divine, Turangalîla-Symphonie, Saint-François d'Assise*...). Beaucoup d'autres musiciens ont écrit pour elles : Edgar Varèse (*Ecuatorial*, initialement écrit pour Thereminovox), Charles Koechlin, Darius Milhaud, Tristan Murail, Claude Vivier, sans oublier les trois concertos essentiels qui figurent au répertoire de l’instrument, ceux d’André Jolivet, de Charles Chaynes et de Jacques Charpentier. À côté des créations originales, de nombreuses transcriptions ont vu le jour, signes de la popularité et de la vitalité de l’instrument.

Alain PÂRIS

MARTIN DEAN (1917-1995)

Beau garçon au charme indéniable, doté d’un timbre de voix chaud et sensuel, doué d’un authentique talent de comédien et d’un sens de l’humour où siégeait en bonne place l’auto-ironie, Dean Martin fut l’une des grandes vedettes du show-business américain de la seconde moitié du xx^e siècle, sans atteindre pour autant au succès de son ami Frank Sinatra. Désinvolte, nonchalant, Dean Martin a toujours donné l’impression de ne rien prendre au sérieux, de se contenter d’être présent en faisant confiance à sa bonne humeur constante, à son extraordinaire charisme, comme quelqu’un qui a beaucoup de facilités et n’éprouve pas le besoin de se fatiguer, bien qu’il ait travaillé comme un forçat, enchaînant à un rythme incroyable tours de chant, enregistrements de disques, tournages de films et animations d’émissions de télévision. Son alcoolisme notoire, qu’il ne cachait pas, allant jusqu’à interrompre son tour de chant le temps d’aller boire un verre, n’a fait qu’accentuer cette impression. De fait, ses choix artistiques dans le domaine de la chanson comme dans celui du cinéma, où il était trop souvent relégué au rôle de « meilleur copain », ce qu’il était sans aucun doute dans la vie, déçoivent pour l’essentiel, surtout en regard de ses potentialités, ainsi qu’en témoigne sa plus belle création, celle du shérif adjoint déchu et doutant de lui de *Rio Bravo*, dans laquelle il révélait une fragilité – vraisemblablement réelle – qu’il surmontait par une sorte de je-m’en-foutisme et avec l’aide du whisky.

Né à Steubenville, dans l’Ohio, le 7 juin 1917, Dino Paul Crocetti abandonne très tôt sa scolarité. Il fait alors divers métiers – employé de bureau, ouvrier dans une aciérie, pompiste... – et boxe en amateur sous le pseudonyme de Kid Crockett. C’est après avoir été croupier dans un night-club qu’il entreprend une carrière de chanteur, sous le nom de Dino Martini, avec l’Ernie McCay Band. Au début des années 1940, il prend le nom de scène de Dean Martin, alors qu’il chante avec le Sammy Watkins Band à Cleveland. Il établit sa notoriété quand, en 1943, il remplace Frank Sinatra au cabaret Riobamba, à New York.

Dean Martin rencontre Jerry Lewis en 1946 alors que tous deux se produisent au Glass Hat, à New York. Ils forment un tandem fondé, comme pour Bing Crosby et Bob Hope, sur la dualité « séducteur »-« comique », avatar de celle du clown blanc et de l’auguste. Après leurs débuts au 500 Club, à Atlantic City, les deux acteurs vont rapidement devenir célèbres, apparaissant sur scène, à la radio (où ils ont une émission de 1949 à 1952), à la télévision (« The Colgate Comedy Hour », de 1950 à 1955) et au cinéma : après un premier film-test en 1949 (*My Friend Irma* [*Ma Bonne Amie Irma*], de George Marshall), le duo tiendra la vedette, entre 1950 et 1956, de quinze productions Paramount, dont bien peu demeurent dans les mémoires : *You’re never too Young* (*Un pitre au pensionnat*, 1955) de Norman Taurog, *Artists and Models* de Frank Tashlin (1955), *Hollywood or Bust* (*Un vrai cinglé de cinéma*, 1956) du même metteur en scène.

Les deux compères se séparent en 1956 sans donner de raison. En fait, « Jerry » se plaint de faire seul le travail, alors que « Dino » prend ombrage de la célébrité grandissante de son acolyte. Chacun conduisant désormais sa carrière en solo, Dean Martin continue de mener de front sa double activité de chanteur et d’acteur, sur scène, par le disque, à la télévision (« The Dean Martin Show », émission de variétés hebdomadaire de 1965 à 1974) et au cinéma, où, après un début catastrophique, il s’affirmera comme un véritable acteur dramatique dans trois films : *The Young Lions* (*Le Bal des maudits*, 1958) d'Edward Dmytryk, *Some Came Running* (*Comme un torrent*, 1958) de Vincente Minnelli et *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks, avant de revenir à un registre plus léger qu'il ne quittera qu'exceptionnellement par la suite, comme le crooner infatué de *Kiss Me, Stupid* (*Embrasse-moi, idiot*, 1964) de Billy Wilder.

Les années 1980 vont progressivement se transformer en chemin de croix pour Dean Martin, qui ne fait bientôt plus de cinéma ni de télévision. À sa brouille avec Frank Sinatra s'ajoutent la mort tragique de son fils aux commandes d'un avion de chasse en 1987, la perte de son ami Sammy Davis Jr. en 1990 et les premiers symptômes de la maladie. Il passe les huit dernières années de sa vie comme un mort en sursis avant de rejoindre les êtres qu'il affectionnait. Dean Martin est mort le 25 décembre 1995 à Beverly Hills.

Alain GAREL

recherche esthétique, Frank Martin est soumis à différentes influences culturelles apparemment opposées qui permettent, dans une large mesure, de comprendre son cheminement esthétique. Francophone, il possède une culture fortement germanisée ; protestant, il s'épanouit dans des créations religieuses d'inspiration catholique ; l'homme est grave, méditatif et son tempérament tourmenté ne trouvera son équilibre qu'aux Pays-Bas, là où l'opposition entre les caractères latins et germaniques est moins accentuée.

Son œuvre, très abondante, touche à tous les genres. De sa manière « classique », on peut retenir le *Quintette pour piano et cordes* (1920) et les *Quatre Sonnets à Cassandre* (1921). Avec *Rythmes* (1926), partition symphonique, il s'oriente vers le sérialisme qui sera marqué par la *Sonate pour violon et piano* (1931), le *Concerto pour piano n^o^ 1* (1934) et surtout sa première œuvre scénique, *La Nique à Satan* (1931), un spectacle populaire qui connut un grand succès.

Les partitions majeures de Frank Martin sont postérieures à 1938, date à laquelle il trouve un langage véritablement personnel. Ses plus grandes réussites sont des oratorios : *Le Vin herbé* (1938-1941) d'après le *Tristan et Yseult* de Joseph Bédier, le révèle au monde musical ; *In terra pax* (1944), *Golgotha* (1948), *Le Mystère de la nativité* (1959), *Pilate* (1964) et son *Requiem* (1971) sont des œuvres puissantes et profondes qui dominent la production d'inspiration religieuse de notre époque. Dans le domaine de la mélodie, on retiendra *Le Cornette*, sur des poèmes de Rilke et les *Six Monologues de Jedermann* sur des poèmes de Hofmannsthal (1943). Ses trois œuvres lyriques principales illustrent bien les différents visages de son tempérament : *La Tempête* d'après Shakespeare (Vienne, 1956), *Le Mystère de la nativité* (porté à la

MARTINI LOUIS (1912-2000)

Chef d'orchestre français, figure importante du renouveau de la musique baroque en France. Élève du Conservatoire de Paris, dans les classes d'André Bloch, Georges Caussade, Roger-Ducasse et Maurice Emmanuel, il y sera professeur de 1966 à 1981. En 1934, il obtient un premier prix d'alto dans celle de Maurice Vieux : ses qualités d'altiste lui valent d'être l'alto du Quatuor Loewenguth dans ses tous débuts, en 1929. En 1943, il crée, à la demande de René Nicoly, fondateur et directeur des Jeunesses musicales de France, la chorale des Jeunesses musicales de France, dont il restera le directeur jusqu'en 1996. En 1947, il réalise avec elle le premier enregistrement du *De Profundis* de Michel Richard Delalande, qui marque le point de départ des gravures de musique ancienne, et, en 1953, le *Te Deum* de Marc Antoine Charpentier (qui fournira l'indicatif de l'Eurovision), tous deux couronnés par un grand prix du disque. Il crée les grands ouvrages de Charpentier, des œuvres de Nicolas Bernier, de Lully...

E.U.

MARTINON JEAN (1910-1976)

Né à Lyon le 10 janvier 1910 et mort à Paris le 1^er^ mars 1976, le chef d'orchestre français Jean Martinon est apparu pour la dernière fois à un pupitre parisien en août 1975, à la tête de l'orchestre international des Jeunesses musicales de France. Assez étrangement, c'est ce jour-là seulement que sa qualité de très grand chef fut reconnue par tous ceux – et ils étaient nombreux – qui, malgré une carrière internationale qu'ils ne pouvaient ignorer, faisaient preuve d'une certaine réticence à son égard et ne le citaient jamais dans le même souffle que Karajan, Klemperer, et même Münch.

Pourtant, de Charles Münch il avait été l'élève, et, dans les premiers temps de son activité parisienne continue, à la tête, surtout, de l'orchestre des Concerts Lamoureux (dont il fut le président et le chef permanent entre 1951 et 1957), il semblait, vu de dos, au pupitre, comme une réincarnation, à vingt ans de distance, de son maître et grand aîné. Mais sa propre personnalité s'affirma très vite : moins volcanique, moins spectaculaire que celui de Münch, son lyrisme était d'une qualité plus raffinée, plus intérieure aussi. Ce qui devait contribuer à la méconnaissance, parfois, de son rang réel, c'était une certaine inégalité, qui ne l'a peut-être quitté que dans les toutes dernières années de sa vie ; et puis, il n'avait pas le génie des relations publiques de tant de ses confrères qui, leur place fixée au ciel des étoiles, ne la quittent plus, aux yeux du public, même les jours de fatigue ou de fuite passagère de l'inspiration.

Jean Martinon a dirigé quelques-uns des plus grands orchestres du monde : le London Philharmonic Orchestra (1946-1948), l'Orchestre de philharmonique d'Israël (1958-1960), avant d'être nommé, en 1960, directeur général de la musique à Düsseldorf, ce qui était une situation exceptionnelle pour un chef français. Il n'a quitté Düsseldorf, où certains Allemands ne le voyaient pas d'un très bon œil, que pour aller à Chicago en 1963 ; en 1968, il revenait à Paris, à la tête de l'Orchestre national de l'O.R.T.F., et ce furent peut-être les années les plus dures de sa vie. Il prétendait faire travailler en profondeur un ensemble de musiciens de premier ordre sur le plan technique, mais qui considéraient trop souvent que leurs qualités intrinsèques étaient suffisantes pour former un orchestre de premier plan et qu'un travail assidu et vraiment concentré ne leur apporterait rien de plus. Il les quitta en 1974, plein d'amertume.

Lors de son dernier concert, il réussit à donner une âme et le souffle d'un ensemble arrivé à la maturité à un orchestre éphémère, formé de jeunes instrumentistes venus de vingt pays différents, riches d'enthousiasme, certes, mais sans expérience aucune. Un enregistrement est resté de ce concert, où, entre autres pièces, la *Quatrième Symphonie* de Schumann témoigne de ce miracle ; c'était, on ose à peine l'écrire, la meilleure version de l'œuvre, en 1975, au moment de sa publication.

Martinon fut aussi un compositeur. Qu'il soit permis de dire que sur ce plan sa personnalité n'était pas de premier plan. Il a touché à tous les genres, du théâtre lyrique avec *Hécube*, représenté à Strasbourg en 1956, à la musique symphonique, avec trois symphonies, dont une « Irlandaise » et dont la deuxième, de 1944, a été enregistrée sous sa direction, sans parler de la musique de chambre, instrumentale et vocale. Sa musique n'est certes pas une « musique de chef d'orchestre », imbibée de souvenirs involontaires d’œuvres et de chefs-d’œuvre souvent dirigés. Pour l’écriture, Martinon a été élève de Vincent d’Indy et d’Albert Roussel, c’est-à-dire, essentiellement, de la Schola cantorum, mais on ne peut pas dire non plus qu’il ait été influencé par la tendance fondamentale, néo-romantique et néo-franckiste, de la maison. Son orchestre est brillant, ses thèmes passionnés, son élan d’une absolue sincérité ; simplement, on ne « reconnaît » pas sa musique, admirablement bien faite, on n’en dit jamais : « C’est du Martinon. »

Antoine GOLÉA

notamment *Juliette ou la Clé des songes*, d'après Georges Neveux (1936-1937), et *Passion grecque* (1956-1959) d'après *Le Christ recrucifié* de Nikos Kazantzakis ; à l'orchestre, six symphonies (1942-1953), *Les Fresques de Piero della Francesca* (1955), *Paraboles* (1958), une trentaine de concertos, dont cinq pour piano, trois pour violon et trois pour violoncelle ; à l'orchestre de chambre, le *Double Concerto*, écrit sous le coup des événements de 1938 ; en musique de chambre, environ quatre-vingt-dix partitions dont sept quatuors à cordes ; pour piano, quelque quatre-vingts recueils ; dans le domaine vocal, plus de cent mélodies, dont la *Messe au champ d'honneur* (1939), *Gilgamesch* (1955) et *Prophétie d'Isaïe* (1959).

Marc VIGNAL

piano op. 82, datée de 1905). Une des réussites absolues de Martucci est encore *La Canzone dei Ricordi*, sept lieder pour soprano et orchestre, elle aussi bâtie à partir d'un original pour piano et voix écrit en 1886-1887, mais dont l'orchestration magnifie là encore le langage et l'expressivité de l'œuvre première. Reste sa musique de chambre, qui ne manque point non plus d'intérêt et qui, par son intimisme, recèle avec encore plus de vigueur le romantisme qui la sous-tend et l'élégance « parnassienne » qui la supporte : il s'agit principalement de son *Quintette avec piano* op. 45 (1878) et de son *Premier Trio pour piano, violon et violoncelle* op. 59 (1882).

Alain FÉRON

MARTYN JOHN (1948-2009)

Auteur, chanteur, guitariste et compositeur écossais, John Martyn (de son vrai nom Iain David McGeachy, né le 11 septembre 1948 à Glasgow) a été influencé par le folk, le jazz, le blues, le rock, le reggae, les musiques électroniques et d'avant-garde, tout en développant un chant très particulier, dans lequel les paroles, à peine articulées, se suivent sans presque aucune suspension. S'il ne parvint pas à rencontrer l'adhésion du public, il a influencé, par ses associations musicales uniques, d'autres musiciens britanniques, comme Eric Clapton, qui reprendra avec succès son titre *May You Never*, ou Phil Collins, qui travaillera avec lui pour l'album *Grace and Danger* (1980) et produira *Glorious Fool* (1981). Tout en menant un combat incessant contre l'alcool et la drogue, le guitariste sortira plus de vingt albums, parmi lesquels l'excellent *Solid Air* (1973), que le magazine musical *Q* classera en 2000 comme l'un des meilleurs albums britanniques de tous les temps. En 2008, le label Island a publié *Ain't No Saint*, anthologie en quatre CD comportant une dizaine de titres inédits. Élevé au rang d'officier de l'Empire britannique le 1er janvier 2009, John Martyn meurt quelques jours plus tard, le 29 janvier, à Kilkenny, en Irlande.

E.U.

MARZIEH (1924-2010)

Marzieh fut, de la fin des années 1940 jusqu'à la révolution islamique de 1978-1979, l'une des grandes interprètes des chants classiques persans et des chansons modernes iraniennes. Décidant de s'exiler en 1994, cette icône de l'opposition au régime théocratique chanta souvent des textes chargés de messages politiques.

Achraf al-Sadat Mortezaï (Ashraf al-Sadat Morteza'i) est né en 1924 à Téhéran. Son père, religieux modéré, et sa mère, issue d'une famille d'artistes, l'encouragent dans la voie musicale. Adoptant pour nom de scène Marzieh, la jeune chanteuse démarre sa carrière lyrique au début des années 1940, sur les ondes de la radio de sa ville natale. Dotée d'une voix de mezzo-soprano, elle incarne en 1942, au pied levé, l'héroïne de l'opérette persane *Shirin et Farhad*. Elle se produit par la suite devant des chefs d'État – la reine Élisabeth II, le général de Gaulle, le chancelier Adenauer, le président Nixon... – et chante à l'occasion du mariage du shah d'Iran et de Farah Diba, en 1959. Quand l'ayatollah Khomeyni arrive au pouvoir en Iran en 1979, Marzieh est contrainte au silence. Elle quitte son pays pour la France en 1994 et s'engage aux côtés des Moudjahidin du peuple, groupe principal du Conseil national de la résistance iranienne. Elle reprend alors sa carrière musicale à l'occasion d'un grand concert donné au Royal Albert Hall de Londres, en 1995. Certains membres de la communauté artistique critiquent alors la tonalité politique de ses chansons, y voyant la propagande des Moudjahidin. La chanteuse se produit une dernière fois sur scène en 2006, à Paris. Elle meurt dans la capitale française, le 13 octobre 2010.

Patricia BAUER

E.U.

MASSENET JULES (1842-1912)

Élève d'Ambroise Thomas, prix de Rome à vingt et un ans, membre de l'Institut à trente-six ans (contre Saint-Saëns), Jules Massenet a la carrière d'un musicien heureux, adulé du public et des chanteurs. Son génie est facile, trop facile ; sa complaisance pour le goût du public et pour les chanteurs est responsable de bien des banalités et de bien des fautes de goût. À part des oratorios, composés dans sa jeunesse et plus proches du théâtre que de l'église (*Ève*, *La Terre promise*, *Marie Magdeleine*), et quelques œuvres pour orchestre (*Suites symphoniques*, *Concerto pour piano*), son œuvre est tout entière tournée vers le théâtre : vingt-six opéras, dont les principaux sont *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Cid* (1885), *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), *Sapho* (1897), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902). Il y a bien de la monotonie dans cette œuvre, et il n'est pas faux de reprocher à Massenet d'avoir fabriqué ses opéras « comme les romanciers industriels leurs volumes annuels ».

Copyrighted material

Sophie Koch et Rolando Villazon. *La mezzo-soprano Sophie Koch (Charlotte) et le ténor Rolando Villazón (Werther) dans une production de Werther de Jules Massenet, mise en scène par Benoit Jacquot et dirigée par Antonio Pappano, au Covent Garden de Londres (2011). Les opéras renouvellent parfois leur lecture des œuvres à travers l'expérience cinématographique, soit en se tournant directement vers des réalisateurs comme Benoit Jacquot et Michael Haneke, soit en travaillant avec des metteurs en scène tels que Krzysztof Warlikowski ou Peter Sellars qui intègrent à leur travail l'image filmée ou bien des références cinématographiques.*

Le « métier » de Massenet est certain, sa connaissance des voix évidente ; une sensibilité voluptueuse colore toutes ses œuvres, dont le défaut essentiel est, précisément, de traiter tous les sujets sans guère changer de registre. Son chef-d'œuvre, *Manon*, qui n'a plus grand-chose à voir avec l'héroïne de l'abbé Prévost, est une réussite charmante par sa grâce et son charme. Massenet, excellent pédagogue, a formé de nombreux élèves, parmi lesquels on peut citer André Bruneau, Gustave Charpentier, Pierné et Florent Schmitt.

Philippe BEAUSSANT

B. MASSIN, *Franz Schubert*, Fayard, 1977, réédition 1993 ; *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, Alinéa, Aix-en-Provence, 1989 ; *Les Joachim : une famille de musiciens*, Fayard, 1999
B. MASSIN dir., *Guide des opéras de Mozart*, Fayard, 1991 ; *La Petite encyclopédie de la musique*, Réunion des musées nationaux-éd. du Regard, Paris, 1997.

qui a, bien sûr, croisé sa route.

Brigitte MASSIN

MASUR KURT (1927-)

Kurt Masur est né le 18 juillet 1927 à Brieg (Basse-Silésie), en Allemagne (auj. Brzeg, en Pologne). De 1942 à 1944, il étudie le piano et le violoncelle à l’école de musique de Breslau (auj. Wrocław, en Pologne). Puis de 1946 à 1948, il étudie la direction d’orchestre, le piano et la composition au Conservatoire de Leipzig. Après avoir assumé la fonction de chef d’orchestre dans diverses maisons d’opéra de la R.D.A. au cours des sept années suivantes, il est nommé, en 1955, premier chef à l’Orchestre philharmonique de Dresde. Il travaille ensuite dans plusieurs villes, notamment à Schwerin (1958-1960) et à Berlin-Est (1960-1964), où il est directeur de la musique de l’Opéra-Comique, avant de redevenir premier chef de l’Orchestre philharmonique de Dresde de 1967 à 1972. C’est durant son long mandat à la tête de l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (1970-1996) que Kurt Masur accède à la notoriété internationale ; il effectue alors de nombreuses tournées dans le monde entier à la tête de son orchestre. Son répertoire, très vaste, s’étend des romantiques allemands à la musique contemporaine en passant par Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, Brahms et Mahler. Parmi ses nombreux enregistrements, mentionnons l’inoubliable *Genoveva*, de Schumann.

Figure culturelle prestigieuse de la R.D.A., Masur participe très activement, depuis Leipzig, au mouvement populaire qui entraîne l’effondrement du régime communiste au cours du mois d’octobre 1989. Directeur musical de l’Orchestre philharmonique de New York de 1991 à 2002, il le revitalise et le ramène au plus haut niveau. De 2000 à 2007, Kurt Masur est chef principal de

MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)

Le chef d’orchestre croate Lovro von Matačić voit le jour le 14 février 1899 à Sušak, près de Rijeka (alors Fiume), en plein empire austro-hongrois. Il fait ses études dans la capitale de l’empire, où il fait partie des Petits Chanteurs de Vienne (Wiener Sängerknaben) avant de travailler, à la Hochschule für Musik, le piano et l’orgue avec Dietrich, la théorie avec Walker, la composition et la direction d’orchestre avec Herbst. Mais son véritable maître dans ce domaine est un disciple de Dvořák, le Tchèque Oskar Nedbal (1874-1930).

En 1919, il débute à l’Opéra de Cologne une carrière qui sera essentiellement placée sous le signe du théâtre lyrique. À la fondation du festival de Salzbourg, il est engagé comme chef des chœurs. De retour dans son pays natal, qui a entre-temps acquis son indépendance, il dirige à l’Opéra de Ljubljana (1924-1926), à celui de Belgrade (1926-1931) et à celui de Zagreb (1932-1938). Il devient directeur général de la musique à l’Opéra de Belgrade (1938-1942). Entre 1942 et 1945, il dirige à l’Opéra de Vienne, tout en résidant à Zagreb, alors capitale d’un État croate pronazi. Il y acquiert le grade de colonel dans l’armée des oustachis, distinction que les Serbes ne lui pardonneront jamais, refusant de le laisser diriger à Belgrade après la guerre. Il participe à la fondation des festivals de Split et de Dubrovnik et de l’Opéra de Skopje.

Sa carrière internationale — timidement amorcée en 1930 lorsqu’il était venu diriger *Boris Godounov* à Paris — prend son essor au milieu des années1950 : Walter Legge, directeur artistique

Compositeur à ses heures, il a écrit plusieurs œuvres symphoniques ainsi que des musiques de scène.

Alain PÂRIS

De 1962 à 1985, Max Mathews dirige le centre d'acoustique – Acoustical and Behavioral Research Center – des Bell Laboratories, à Murray Hill (New Jersey), où il compte notamment au sein de son équipe le compositeur et théoricien James Tenney. À partir de 1987, il est professeur de musique au Center for Computer Research in Music and Acoustics de l'université Stanford. Il a écrit *The Technology of Computer Music* (M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1969) et dirigé, avec John R. Pierce, l'ouvrage collectif *Current Directions in Computer Music Research* (M.I.T. Press, 1989). Parmi ses compositions, mentionnons *Numerology* (1960), *The Second Law* (1961), *Bicycle Built for Two* (1961), *Masquerades* (1963) et *International Lullaby* (1966, avec Osamu Fujimura). Max Mathews meurt le 21 avril 2011, à San Francisco (Californie).

Barbara A. SCHREIBER

Une première fois, son engagement faillit lui coûter la vie lorsque, au cours des manifestations de 1988, il fut blessé de cinq balles au ventre. En 1994, il fut l'objet, quinze jours durant, d'un enlèvement par des islamistes – enlèvement dont l'authenticité fut contestée, puis rétablie après un procès en diffamation –, qu'il raconte avec moult détails dans son livre *Le Rebelle* (1995). Au moment où entrait en vigueur la loi sur la « généralisation de l'utilisation de la langue arabe », ce chantre du parler tamazight (berbère) n'a pu échapper au guet-apens dans lequel il avait été attiré et aux rafales de balles tirées sur lui alors qu'il était en voiture avec son épouse et ses deux belles-sœurs.

À peine un mois auparavant, Lounès Matoub enregistrait *Lettre ouverte aux...*, prophétique album où il s'en prend comme à son habitude à ceux qui « ...ont greffé / L'atroce grimace de la religion et du panarabisme / Sur la face de l'Algérie ». Mais où il se livre également à une sorte d'autocritique : « ...Ne m'abandonne pas / Je suis à toi, mon bourreau accoutumé ». Voire à de contradictoires déclamations : « La vérité : la répandre dans le cœur il le faut ! Rendons sa liberté au mensonge ». Pour finir sur un insondable pessimisme : « Le sort m'a dépossédé de moi-même / Il a ravagé mon corps / Je ne guérirai pas, je le sais ». Philosophe torturé tout autant que poète rebelle, lui qui fut tant fasciné par la figure du martyr, prévoyait pour cet ultime enregistrement, un succès sans précédent : « Tel est le monde sais-tu / Une fois happé, bien mort /Une maudite engeance t'affuble de prestige... ».

Dans *Lettre ouverte aux...*, comme dans ses précédents albums, la beauté sonore de la langue kabyle, le charisme de son grain de voix, les notes orientalo-syncopées du mandol servent de superbe écrin à ses professions de foi tumultueuses, à ses remises en questions touchantes, à sa fragilité revendiquée... Hélas ! Lounès

Matoub a chèrement payé son attachement à sa langue, à sa culture, à la liberté et à l’indépendance de son pays.

Éliane AZOULAY

MATTEIS NICOLA (fin XVII^e s.)

Musicien napolitain, dont on ignore les dates de naissance et de mort, qui émigra en Angleterre, où il apparaît en 1672. Professeur de chant, de guitare, mais surtout remarquable violoniste, il publia à Londres sept recueils de pièces pour violon, groupées en suites, trois recueils d’airs et une *Ode à sainte Cécile,* à l’occasion de la fête annuelle, traditionnelle à Londres.

Philippe BEAUSSANT

MATTHESON JOHANN (1681-1764)

Compositeur et théoricien allemand né et mort à Hambourg, Johann Mattheson donne une audition d'orgue dès l'âge de neuf ans et, ayant bénéficié d'une très solide éducation, se produit comme chanteur (1696), puis comme chef d'orchestre et compositeur (1699) à l'Opéra de sa ville natale. En 1703, il y fait la connaissance de Haendel, son cadet de quatre ans, qu'il manquera, un peu plus tard, de tuer en duel. Secrétaire de l'ambassadeur anglais à Hambourg (1706), directeur musical de la cathédrale (1718-1725), maître de chapelle du duc de Holstein (1719), il compose à cette époque beaucoup d'œuvres restées pour la plupart manuscrites : opéras, oratorios, cantates, sonates à deux et trois flûtes sans basse (Amsterdam, 1708), suites pour clavecin (Londres, 1714). En 1728, une surdité complète dont les premiers signes se sont manifestés dès 1705 l'oblige à se retirer de la vie musicale publique. Il se consacre alors à des écrits théoriques qui, beaucoup plus que ses compositions, permettront à son nom de survivre ; ils font de lui une sorte de pape dans les affaires musicales de son temps.

Son esprit vif et belliqueux et sa plume acérée, mais aussi ses attaches avec l'esprit assez conservateur de l'Allemagne du Nord, se manifestent bien dans les deux ouvrages principaux, qui constituent en quelque sorte le point de départ de la musicologie allemande : *Le Parfait Maître de chapelle* (*Der vollkommene Capellmeister, Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen* [...] *muss, der einer Capelle* [...] *vorstehen will*, 1739), véritable encyclopédie de la pratique musicale de l'époque ; et *Fondement*

MAURANE CAMILLE (1911-2010)

Le baryton français Camille Maurane (de son vrai nom Camille Moreau) naît à Rouen, le 29 novembre 1911. Son père, professeur de chant, est son premier maître. Le jeune Camille intègre en 1921 la célèbre Maîtrise Saint-Évode de la cathédrale de sa ville natale, où il travaille le chant avec les abbés Bénard et Mignot, qui lui inculquent l'art du chant méditatif. Il n'entre que tardivement, à l'âge de vingt-cinq ans, au Conservatoire de Paris, où il fréquente, de 1936 à 1939, les cours de chant de la mezzo-soprano Claire Croiza, admirable « diseuse » de la mélodie française, et les cours d'opéra-comique de Pierre Chéreau. Un an après avoir décroché un premier prix de chant et un deuxième prix d'opéra-comique, Camille Maurane débute le 19 janvier 1940 à l'Opéra-Comique, à Paris, dans le rôle du Moine musicien du *Jongleur de Notre-Dame* de Massenet. Il y occupera des emplois de baryton Martin (voix légère, dotée d'un aigu facile, la plus proche de celle du ténor), et y triomphera dans le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (précisément écrit pour ce type de voix), qu'il incarnera aussi sur de nombreuses scènes, en France et à l'étranger, ainsi qu'en concert : il est « un Pelléas inoubliable dont le naturel et la beauté vocale sont encore, aujourd'hui, un modèle » (Michel Parouty).

Il incarne Moralès (*Carmen* de Bizet), Frederick (*Lakmé* de Léo Delibes), le Chansonnier (*Louise* de Gustave Charpentier), Albert (*Werther* de Massenet), Octave (*Les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet), Pédrille (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart), Marcel (*La Bohème* de Puccini), Yakuside (*Madame Butterfly* de Puccini), Sylvio (*Paillasse* de Leoncavallo), Maugiron (*Le Roi malgré lui* de Chabrier)... Il apparaît également dans de nombreuses opérettes. Mais Camille Maurane est avant tout concertiste, et son domaine d'élection est la mélodie française, dont il se fait l'ardent défenseur dans le monde entier. Il est l'un des plus grands interprètes du *Requiem* de Fauré, ce qui ne l'empêche pas de devenir un des premiers artisans du renouveau de l'interprétation de la musique baroque française, interprétant et enregistrant Marc Antoine Charpentier, Michel Richard Delalande, Louis-Nicolas Clérambault, André Campra (motet *Exurge Domine*), Esprit Antoine Blanchard (*Te Deum*), Jean-Philippe Rameau (*Castor et Pollux, Les Indes galantes*). Camille Maurane a participé aux créations des oratorios *Saint-Germain d'Auxerre* de Georges Migot (1948) et *Chant pour une ville meurtrie* de Henri Sauguet (1967), à celles de *Ginevra* de Marcel Delaunoy (rôle de Doria, 1942), du *Oui des jeunes filles* de Reynaldo Hahn (un Jeune Homme, 1949), de *Dolorès* de Michel-Maurice Lévy (un Soldat, 1952). Il enseigne au Conservatoire national supérieur de musique de Paris de 1962 à 1981 ; parmi ses élèves figure le baryton Didier Henry.

Camille Maurane est le baryton français type, au timbre clair et au phrasé impeccable, dénué de toute affectation, respectant toutes les inflexions du texte : il « semblait ne pas „chanter“ mais donner sa juste substance musicale et sonore au texte, restitué dans une intelligibilité parfaite » (Renaud Machart). Camille Maurane meurt à Eaubonne (Val-d'Oise), le 21 janvier 2010.

Parmi ses enregistrements, il faut évidemment mentiouner en premier lieu ceux de *Pelléas et Mélisande*, dont il laisse trois intégrales : avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Jean Fournet (en studio, avec Janine Micheau, Michel Roux, Xavier Depraz, Rita Gorr, 1953), de Désiré-Émile

Inghelbrecht à la tête de l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (sur le vif, en concert, avec Micheline Grancher, Françoise Ogéas, Jacques Mars, 1963), d'Ernest Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande (avec Erna Spoorenberg, George London, Guus Hoekman, Josephine Veasey, 1964). Il faut encore noter les gravures de *Lakmé*, avec l'Orchestre Radio-lyrique et les chœurs de la R.T.F. dirigés par Jules Gressier (avec Mado Robin et Nadine Sautereau, 1955), du *Requiem* de Fauré (avec Pierrette Alarie, Maurice Duruflé à l'orgue, Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Jean Fournet, 1953), de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, avec l'Orchestre national de l'O.R.T.F. sous la direction de Lorin Maazel (avec Jeanine Collard, Jane Berbié, Colette Herzog, Heinz Rehfuss, Michel Sénéchal, 1960), d'*Une cantate de Noël* de Honegger, avec l'Orchestre national de l'O.R.T.F. sous la direction de Jean Martinon (avec Henriette Puig-Roget à l'orgue, 1971), des récitals de mélodies consacrés à Gounod, Lalo, Delibes, Duparc, Bizet, Massenet, Chabrier, Fauré, Ravel, Sylvio Lazzari, Charles-Gaston Levadé, Federico Mompou, Poulenc, Daniel-Lesur, Jacques Chailley... Il faut tout particulièrement mentionner le disque enregistré en 1959 avec le pianiste Pierre Maillard-Verger, qui fait découvrir aux mélomanes les mélodies de Fauré. Camille Maurane a également interprété des airs de cour avec luth, des chansons, des romances, des chants de Noël...

E.U.

MAUREL VICTOR (1848-1923)

Le baryton français Victor Maurel fut un des plus grands chanteurs d'opéra de son temps, admiré pour sa technique remarquable – notamment sa maîtrise du souffle –, sa musicalité et ses talents dramatiques.

Victor Maurel, né le 17 juin 1848 à Marseille, commence à étudier le chant dans sa ville natale, puis avec Eugène Vauthrot et Victor-Alphonse Duvernoy au Conservatoire de Paris, où il remporte un premier prix en 1867. Cette même année, il débute sur scène à Marseille, dans le rôle-titre de *Guillaume Tell* de Rossini. L'année suivante, il fait ses débuts à l'Opéra de Paris (salle Le Peletier), interprétant le Comte de Luna (*Le Trouvère* de Verdi) ; il y reprend peu après les rôles du Comte de Nevers dans *Les Huguenots* et de Nélusko dans *L'Africaine* de Meyerbeer, ainsi que celui d'Alphonse XI dans *La Favorite* de Donizetti. L'accueil mitigé du public français et des imprésarios ainsi que le fait qu'il est éclipsé par son rival Jean-Baptiste Faure l'incitent à partir pour l'étranger ; il triomphe à Saint-Pétersbourg, au Caire et à La Fenice de Venise. Il se produit ensuite à la Scala de Milan, où il participe à la création de deux ouvrages de Carlos Gomes, *Il Guarany* (rôle de Cacico, 19 mars 1870) et *Fosca* (Cambro, 16 février 1873), et à la première milanaise, en italien, de *Lohengrin* de Wagner (1871, rôle de Friedrich von Telramund). Il interprète Amonasro lors de la première production américaine d'*Aïda* de Verdi (26 novembre 1873, Academy of Music, New York). Au Covent Garden de Londres, il participe aux premières représentations en Angleterre de deux œuvres de Wagner : *Lohengrin* (Telramund, au côté de l'Elsa

MAW NICHOLAS (1935-2009)

D’abord adepte du sérialisme sans pour autant renier la tonalité, le compositeur britannique Nicholas Maw est peu à peu revenu à un langage néo-romantique, au lyrisme intense, qui lui vaudra l’adhésion du public, mais les réticences d’une partie de la critique. Il est notamment l’auteur d’une très longue pièce symphonique en un seul mouvement – son exécution dure plus d’une heure et demie –, *Odyssey*, qu’il mit quatorze ans à composer (1972-1987), et de l’opéra *Sophie’s Choice* (d’après le roman *Le Choix de Sophie* de William Styron), créé au Covent Garden de Londres le 7 décembre 2002.

Né le 5 novembre 1935 à Grantham, dans le Lincolnshire, John Nicholas Maw étudie la composition à la Royal Academy of Music de Londres sous la houlette de Lennox Berkeley et de Paul Steinitz (1955-1958), puis à Paris, auprès de Nadia Boulanger et de Max Deutsch (1958-1959). Le premier grand succès de Nicholas Maw, *Scenes and Arias* (1962, révisé en 1966), pour trois voix de femme (soprano, mezzo-soprano, alto) et grand orchestre, est une pièce dont la luxuriance évoque Richard Strauss, Alban Berg et Frederick Delius.

L’originalité des œuvres de Nicholas Maw réside dans l’alliance entre certaines techniques de l’avant-garde, qu’il avait découvertes au cours de son apprentissage, et le néo-romantisme. Nicholas Maw a enseigné en Angleterre et aux États-Unis, notamment au Trinity College de l’université de Cambridge (1966-1970) et au Peabody Institute de l’université Johns Hopkins de Baltimore (1998-2008).

Parallèlement à sa carrière académique, il a continué de composer des opéras, des symphonies et des pièces pour des effectifs plus restreints, souvent originaux ; on citera l'opéra bouffe *One Man Show* (1964), l'opéra *The Rising of the Moon* (1970), *Life Studies*, pour quinze cordes solistes (1973 et 1976), *La vita nuova*, pour soprano et ensemble de chambre (1979), *Spring Music*, pour orchestre (1982-1983), *Shahnama*, pour petit orchestre (1992). Son *Concerto pour violon* est créé à New York le 29 septembre 1993 par son dédicataire, Joshua Bell, sous la direction de Roger Norrington. Nicholas Maw meurt le 19 mai 2009 à Takoma Park, dans le Maryland.

E.U.

MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

Auteur-compositeur, interprète et producteur américain, né le 3 juin 1942 à Chicago, Curtis Mayfield fut l'un des principaux artisans de la soul music de Chicago durant les années 1960-1970. Dès l'époque où il est chanteur principal du groupe The Impressions, il compose et interprète des titres – comme *Gypsy Woman* (1961), *It's All Right* (1963), *Keep On Pushing* (1964) ou *People Get Ready* (1965) – plein d'enthousiasme et d'humanisme visant à redonner leur fierté aux Noirs américains. Ses compositions devinrent de grands classiques du répertoire d'artistes aussi divers que Rod Stewart, Bob Marley ou Brian Hyland.

La carrière de Curtis Mayfield débute en 1957, quand il devient chanteur-guitariste dans le groupe The Impressions qu'il forme avec Jerry Butler, Sam Gooden et les frères Richard et Arthur Brooks. En 1958, Butler est remplacé par Fred Cash et, en 1962, les frères Brooks quittent le groupe. Réduit au trio Mayfield, Gooden et Cash, le groupe conçoit un style vocal avec alternance marquée de chacun des trois chanteurs, qui permet à la voix de ténor aiguë et délicate de Mayfield d'être contrebalancée par les voix de basse de Gooden et de ténor grave de Cash. Dérivée du gospel, cette technique exige que chaque chanteur devienne tout à tour une sorte de soliste que les autres soutiennent. Celle-ci sera, par la suite, très imitée et adoptée par des groupes comme Sly and the Family Stone ou Earth, Wind and Fire.

Remarquable guitariste, Curtis Mayfield sait tirer de son instrument des sonorités novatrices. À Chicago, nombre d'autres

En 1990, la chute malencontreuse d’un projecteur lors d’un concert, le laisse paralysé depuis le cou. Mayfield est intronisé au Rock and Roll Hall of Fame en tant que membre des Impressions en 1991 et en tant qu’artiste solo en 1999. Il est l’auteur de *Poetic License : In Poem & Song* (1996), un ouvrage de poésie et de chansons. Il meurt le 26 décembre 1999, à Roswell, dans l’État de Georgie.

E.U.

McCARTNEY PAUL (1942-)

Bassiste et chanteur des Beatles, fondateur du groupe Wings, James Paul McCartney naît le 18 juin 1942 à Liverpool, dans un milieu modeste : son père, représentant en coton, est protestant ; sa mère, infirmière, est catholique. Enfant aimé de ses parents, il est un élève moyen, qui joue dans les zones bombardées de la ville. Son éducation religieuse lui fait apprécier les cantiques. Son père joue de la trompette, de la clarinette et du piano ; Paul racontera dans *The Beatles Anthology*, publié en 2000, que c'est une photographie de son orchestre qui lui a donné l'idée de la couverture de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* Les cours de musique l'ennuient : il se fera toujours une gloire de ne rien connaître à la théorie musicale.

Vers quatorze ou quinze ans se produisent plusieurs événements déterminants de sa vie. Sa mère meurt, ce qui sera pour lui, à l'instar de John Lennon, un traumatisme définitif. Il écrit ses premières chansons. Le 6 juillet 1957, à l'occasion d'une fête, il rencontre Lennon, qui se produit à la tête du petit groupe des *Quarrymen*. John, de deux ans son aîné, l'intègre immédiatement dans le groupe après l'avoir entendu interpréter magistralement des rocks américains dont il connaît les paroles par cœur. L'arrivée de George Harrison, plus jeune que lui, se produit peu de temps après. Elle permet à John et Paul de confier au nouvel arrivant les solos de guitare, dans lesquels ils n'excellent pas. McCartney écoute depuis longtemps les chansons du *king* Presley, la musique country, les rockers que l'on retrouve en 1956 dans le film *The Girl Can't Help It* (*La Blonde et moi*) de Frank Tashlin (Little Richard, Gene l’album *Wild Life*, qui n’intéresse pas grand monde. L’ensemble est faible, et on a soupçonné McCartney d’avoir voulu créer l’événement de façon artificielle en prenant parti en 1972 pour l’indépendance de l’Irlande dans un morceau au titre transparent, *Give Ireland Back to the Irish*, et dans d’autres morceaux contestataires. *Red Rose Speedway* est nettement meilleur, dans le registre pop (1973). La même année, McCartney écrit pour le film de Guy Hamilton *Live and Let Die* (*Vivre et laisser mourir*), de la série des James Bond, un morceau du même nom et dont une partie va devenir en France le générique de la célèbre émission télévisée « L’heure de vérité » animée par François-Henri de Virieu. La production de McCartney et des Wings est abondante. *Band on the Run*, publié cette même année 1973, devait avoir une couleur africaine mais ses tubes s’imposèrent sans elle. McCartney enregistre à Nashville (*Nashville Diary*), à La Nouvelle-Orléans (*Venus and Mars*, 1975). *Wings at the Speed of Sound* (avril 1976) est le produit d’une tournée mondiale, d’où est tiré le triple album live *Wings over America*. Sur certains albums se produit le groupe Rockestra, qui n’est autre que Wings auquel s’adjoignent les plus prestigieux parmi les guitaristes rock : David Gilmour (de Pink Floyd), Hank Marvin (des Shadows), Pete Townshend (des Who), John Bonham et John Paul Jones (de Led Zeppelin)... En décembre 1979, McCartney manifeste son engagement humanitaire en faveur du Cambodge en donnant des concerts et en publiant un album au titre explicite, *Concerts for the People of Kampuchea*.

L’année suivante est une année noire pour McCartney : arrêté au Japon pour détention de marijuana, il met fin aux activités de Wings et, si l’album *McCartney II* emporte quelque succès, Paul est profondément affecté par l’assassinat de John Lennon au mois de décembre 1980. Sous l’influence de Linda, il se fait écologiste et végétarien. La collaboration avec Michael Jackson entamée en 1983 avec *Say Say Say* se terminera en 1985 par une brouille avec le chanteur de *Thriller*, qui a acquis les droits d'édition des chansons des Beatles, lesquelles échappent ainsi à Paul. On le voit collaborer avec Ringo Starr ou Elvis Costello. Il accepte un engagement pour la compagnie de disques soviétique Melodya, publie d'autres albums, dont un enregistré en public à Rio de Janeiro, compose avec Carl Davis un oratorio, *Liverpool Oratorio*, une commande du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra pour son cent cinquantième anniversaire, et créé le 28 juin 1991 dans la cathédrale de Liverpool avec Kiri Te Kanawa... La première émission de la série des « Unplugged » sur M.T.V. lui est consacrée. Rien d'autre de très marquant, si ce n'est le *Live at the BBC* et les trois volumes de *Anthology* élaborés avec les deux Beatles survivants. McCartney, qui devient Sir Paul McCartney en 1997, se consacre à l'édition des chansons de son épouse, qui meurt le 17 avril 1998, et publie l'album *Driving Rain* en 2001. Il manifeste toujours sa présence dans les tragédies de son temps : lutte contre les mines antipersonnel, concert donné en hommage aux pompiers de New York tués lors de l'effondrement des Twin Towers en septembre 2001...

McCartney fut le créateur inventif des plus belles parmi les ballades des Beatles. Une fois seul, auréolé de la gloire d'une décennie exceptionnelle, appuyé sur une immense fortune et le réseau de la jet set du spectacle, il redevint un musicien plus ordinaire. Mais comment oublier *All my Loving, Yesterday, Michelle* ou *Penny Lane*, ces mélodies devenues depuis longtemps des classiques de la musique populaire ?

Michel P. SCHMITT

McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)

Ténor irlandais né le 14 juin 1884 à Athlone (Irlande), mort le 16 septembre 1945 près de Dublin.

John McCormack remporte le prix du National Irish Festival (Feis Ceoil) à Dublin en 1903. Il étudie ensuite en Italie, avant de faire ses débuts à l'opéra en 1907, au Covent Garden de Londres, en interprétant Turiddu dans *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Il apparaît en 1909 au Manhattan Opera House de New York, où il incarne Alfredo dans *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Il chante ensuite avec d'autres compagnies d'opéra de Chicago et de Boston, puis au Metropolitan Opera de New York. En 1911, il effectue une tournée en Australie avec Nellie Melba.

Il se concentre par la suite sur les concerts, et devient un excellent chanteur de lieder. Le public apprécie surtout les chansons traditionnelles irlandaises qu'il intègre à son programme. Il est admiré pour la beauté de sa voix et sa maîtrise précise de la musique. Il obtient la nationalité américaine en 1919. Il donne son dernier concert aux États-Unis en 1937.

E.U.

McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)

Bien qu'il apparaisse aujourd'hui comme un des très grands noms du Delta blues, avec son chant tendu et passionné dérivé des *field hollers* et sa guitare au bottleneck incisif, « Mississippi » Fred McDowell (né à Rossville, dans le Tennessee, le 12 janvier 1904) n'a été découvert que tardivement, en 1959, par l'ethnomusicologue Alan Lomax. Fred devient aussitôt un favori des festivals et des campus universitaires : Newport, l'American Folk Blues Festival 1965, plusieurs tournées en Europe... Il enregistre abondamment, notamment pour Testament, Arhoolie et Capitol. Si tous les albums de McDowell sont bons, bien qu'il ait tendance à toujours réinterpréter le même répertoire, deux constituent des chefs-d'œuvre : *Mississippi Delta Blues* (Arhoolie, 1964-1965), dans lequel il est seul à la guitare, et *I Do not Play no Rock 'n' Roll* (Capitol, 1969), selon la formule qu'il emploie au début de chacun de ses concerts. Dans ce dernier album, McDowell est entouré d'un orchestre électrique qui souligne à la perfection son blues puissant. Il faut aussi retenir une séance en compagnie de l'harmoniciste très rythmique Johnny Woods, *Mama Says I'm Crazy* (Fat Possum), qui capture l'atmosphère brute et rude d'un *juke joint* (café bon marché où se joue de la musique) du Delta.

Malgré cette gloire internationale, McDowell reste largement ignoré dans le Mississippi et doit travailler un petit lopin de terre comme métayer pour subsister. Mais ses prestations en Europe ont attiré l'attention et l'admiration de nombreux musiciens du rock britannique. Les Rolling Stones reprennent *You Got to Move* (sous le titre *You Gotta Move*), un thème en fait traditionnel, dans leur album *Sticky Fingers* (1971) et l'attribuent à McDowell. C'est pour lui un immense sujet de fierté et l'occasion de se retrouver soudain doté d'un bon pécule grâce aux royalties qu'il perçoit. Il peut ainsi s'acheter enfin la station-service de ses rêves sur la Highway 61, la route qui traverse le Delta et à propos de laquelle il a composé un de ses meilleurs titres.

Hélas ! McDowell est déjà atteint d'un cancer et il meurt quelques mois plus tard, le 3 janvier 1972, à Memphis (Tennessee).

Gérard HERZHAFT

Inspiré par les concerts au piano qu'improvise Keith Jarrett, il se lance enfin seul sur scène en 1983. Sa carrière sera dès lors jalonnée de triomphes. Entre autres projets, McFerrin réalise des publicités pour la télévision et enregistre le générique d'une émission célèbre aux États-Unis, le Cosby Show. Il improvise par ailleurs des musiques d'accompagnement pour une compagnie de danse et pour la lecture que donne Jack Nicholson des contes de Rudyard Kipling. McFerrin se produit en outre aux côtés d'invités tels que l'acteur Robin Williams et le saxophoniste Wayne Shorter sur l'album et la vidéo intitulés *Spontaneous Inventions* (1985). En 1986, il fonde le groupe vocal Voicestra, afin d'explorer les interactions qui naissent au sein d'un collectif, toujours sur des musiques improvisées. Ces diverses prestations lui valent nombre de Grammy Awards.

À partir du milieu des années 1980, Bobby McFerrin s'essaie à la musique classique, respectant parfois à la lettre les partitions et se lançant à d'autres reprises dans des improvisations. En 1991, il enregistre avec le violoncelliste Yo-Yo Ma l'album, *Hush*. En concert, il lui arrive de descendre dans la salle pour continuer son récital, de concocter une chanson avec les noms des spectateurs, de diriger son public pour en faire une chorale spontanée ou d'entamer à tue-tête une version abrégée du *Magicien d'Oz*, rehaussée de bruits de tornade et de voix de Munchkins, de sorcière et d'épouvantail. Lors des séances d'enregistrement, il peut improviser seul toutes les voix d'un groupe vocal, comme dans le titre à succès *Don't Worry, Be Happy* (1988).

McFerrin fait voler en éclat les conventions de la musique classique lorsqu'il chante ou fait chanter des extraits d'œuvres habituellement interprétés par des instruments. Il en va ainsi avec l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, qui n'est pas interprétée pas les instruments de l'orchestre, mais avec les voix des instrumentistes. Bobby McFerrin reprend ce principe sur un album entier, *Paper Music* (1995), où il dirige le Saint Paul Chamber Orchestra dans des restitutions d'œuvres de Mozart, de Bach et d'autres maîtres de la musique classique. Il collabore également avec le pianiste Chick Corea, avec lequel il réalise plusieurs albums, parmi lesquels *Play* (1990) et *The Mozart Sessions* (1996).

John LITWEILER

E.U.

décerner, en 1993, l’Ordre du Canada. Kate McGarrigle meurt le 18 janvier 2010, à Montréal.

E.U.

McGHEE BROWNIE (1915-1996) et TERRY SONNY (1911-1986)

Le blues a connu plusieurs duos importants – comme les très influents Leroy Carr et Scrapper Blackwell ou Tampa Red et Big Maceo – mais aucun n'a connu la longévité et la célébrité de celui que formèrent Brownie McGhee et Sonny Terry. Tous deux ont enregistré plusieurs centaines de titres en trente ans de collaboration, joué à travers le monde entier et marqué substantiellement l'histoire du blues et du folk.

Walter « Brownie » McGhee est originaire du Tennessee (il naît à Knoxville le 30 novembre 1915) et c'est son père, un guitariste à la renommée locale, qui lui apprend à jouer, l'encourageant à tenter de vivre de sa musique, étant donné les lourdes séquelles d'une poliomyélite contractée dans la tendre enfance. Brownie fait partie de plusieurs spectacles itinérants qui le mènent à Durham (Caroline du Nord), capitale du tabac où la scène musicale noire est dominée par le bluesman Blind Boy Fuller. McGhee rejoint sans peine la cohorte d'admirateurs et d'émules qui tournent autour de Fuller et s'impose auprès du maître par ses talents de guitariste et ses dons pour écrire une chanson. Quand Blind Boy meurt en 1941, sa popularité est telle que les compagnies de disques cherchent un remplaçant immédiat : Brownie grave ainsi ses premiers disques sous le nom de Blind Boy Fuller n° 2. McGhee s'installe alors à New York, joue dans les rues et les clubs de Harlem, compose énormément et ouvre aussi une école de blues, sans doute la première du genre.

Saunders Teddell, futur Sonny Terry, est un autre musicien des Caroline (il naît le 24 octobre 1911 à Greensboro, en Caroline du Nord). Aveugle dès son enfance, il débute avec des *medicine shows* dans lesquels il joue de l'harmonica et des osselets en dansant avant de vendre une potion miracle. En 1937, il rencontre Blind Boy Fuller, avec qui il s'associe pour jouer devant les fabriques de tabac de Durham. Alors que Terry vient à New York avec Fuller pour enregistrer, le producteur John Hammond s'entiche de sa manière spectaculaire et l'engage pour le célèbre concert From Spirituals to Swing qu'il organise le 23 décembre 1938 au Carnegie Hall de New York, un lieu très inhabituel pour le blues : le public, chic et blanc, réserve un triomphe à Sonny. À la mort de Fuller, Sonny se fixe à New York et s'associe avec Brownie McGhee, qu'il avait connu auprès de Blind Boy. Désormais ensemble (mais pas toujours : ils ont gravé beaucoup de disques séparément), Sonny et Brownie enregistrent de manière prolifique. Ils s'avisent aussi de l'existence des premiers cabarets folk de Greenwich Village et s'y produisent régulièrement dans un répertoire essentiellement composé de folksongs. Cette rencontre entre des musiciens noirs sudistes et un public exclusivement nordiste, blanc, étudiant et en majorité protestataire est un événement. Lorsque le folk boom devient, au début des années 1960, un phénomène d'importance, Brownie et Sonny acquièrent tout naturellement une place de choix sur cette nouvelle scène nationale. Ils seront aussi des pionniers des tournées européennes, notamment de celle de l'American Folk Blues Festival en 1962. Ils jouent enfin dans plusieurs pièces de théâtre de Broadway, dans des films et dans divers spectacles de music-hall – avec Harry Belafonte notamment –, où leur feeling de bluesmen se dilue quelque peu.

Le succès ne se dément pas mais les années qui passent, la lassitude, les objectifs divergents installent entre les deux hommes

McLEAN JACKIE (1931-2006)

C’est un bien lourd tribut que le saxophoniste alto américain Jackie McLean a payé à la drogue, qui l’a chassé des clubs de jazz new-yorkais à un moment clé de sa carrière. Son style et ses novations le situent pourtant bien au-dessus des nombreux épigones de Charlie Parker.

John Lenwood McLean naît à New York le 17 mai 1931. Dès l’âge de quinze ans, il joue du saxophone alto, et se produit très rapidement aux côtés de Sonny Rollins, Kenny Drew, Walter Bishop, Jr., Art Taylor et, surtout, Bud Powell, qui lui procure un premier engagement au Birdland, en 1949. C’est aussi sur la recommandation du grand pianiste que Jackie McLean est appelé à jouer, en 1951 et 1952, avec Miles Davis, avec qui il réalise ses premiers enregistrements ; il côtoie alors des solistes de la stature de J. J. Johnson, Oscar Pettiford ou Kenny Clarke. Il commence malheureusement à s’adonner à l’héroïne. On le retrouve aux côtés de Paul Bley (1954), George Wallington (1955), Charlie Mingus (1956, 1958-1959 ; McLean participe en 1956 à l’enregistrement du célèbre album *Pithecanthropus erectus*) ; il appartient aussi aux Jazz Messengers d’Art Blakey (1956-1958). Il commence à enregistrer pour la firme Prestige, comme sideman avec Gene Ammons (*The Happy Blues*, 1956) ou comme leader (*Lights Out*, 1956 ; *4, 5 and 6*, 1956). Mais, à cause de la drogue, sa carte professionnelle, indispensable pour jouer dans les clubs new-yorkais, lui est retirée de 1957 à 1961.

En 1959, il interprète un rôle dont il se sent proche – le sujet tourne autour de la musique et de la drogue – dans la pièce *The Connection* de Jack Gelber, où il est en compagnie de Freddie Redd, qui en a composé la musique ; McLean enregistre celle-ci au sein du quartette de Redd (*Music from « The Connection »*, 1960). Il participe à de nombreuses sessions d'enregistrement pour Blue Note, généralement comme leader (*Jackie's Bag*, 1959 ; *Capuchin Swing*, 1960 ; *Bluesnik*, 1961 ; *Destination... Out !*, 1963 ; *'Bout Soul*, 1967), mais aussi comme sideman avec Sonny Clark (*Cool Struttin'*, 1958), Donald Byrd (*Off to the Races*, 1958), Lee Morgan (*Leeway*, 1960 ; *Cornbread*, 1965), Grachan Moncur lll (*Evolution*, 1963)... McLean s'impose comme un représentant majeur du hard bop naissant. Son album *Let Freedom Ring* (1963) montre une réelle fascination pour le free jazz – avec des références dénuées d'ambiguïté à Ornette Coleman – même si le be bop reste son idiome naturel. En 1967, il grave, avec Ornette Coleman à la trompette, l'album *New and Old Gospel*.

1967 est une année décisive pour Jackie McLean : il se désintoxique, se convertit à l'islam et se retire de la scène. En 1968, il commence à enseigner à la Hartt School of Music de l'université de Hartford (Connecticut), où il est nommé en 1972 responsable du programme de musique afro-américaine. Grâce au label SteepleChase, il retrouve en 1973 le chemin des studios, où il enregistre notamment avec Gary Bartz (*Ode to Super*, 1973) et Dexter Gordon (*The Meeting*, 1973). Ouvert à toutes les expériences, il côtoie dans l'album *Monument* (1979) le jazz-rock, le funk et même le disco. Toujours aussi recherché par les meilleurs – Kenny Drew, Clifford Carter, Hiram Bullock, Steve Jordan, Hank Jones, Ron Carter, Tony William, Tete Montoliu, Herb Lewis, Jack DeJohnette, McCoy Tyner –, il triomphe en février 1985 à la soirée qui fête la renaissance du label Blue Note (*One Night with Blue*

Note, avec McCoy Tyner) ; il enregistre cette même année, avec McCoy Tyner, *It's about Time*. Il grave encore quelques albums comme leader (*Dynasty,* 1988 ; *Rites of Passage,* 1991 ; *The Jackie Mac Attack Live,* 1991). Le grand public l'acclame à Carnegie Hall en avril 1994 pour le cinquantième anniversaire du label Verve (enregistré en vidéo : *Carnegie Hall Salutes the Jazz Masters*). Jackie McLean meurt à Hartford le 31 mars 2006.

Fondamentalement – et quels que soient les détours d'un itinéraire particulièrement varié –, Jackie McLean appartient à l'esthétique du bop conçue par Bud Powell et Charlie Parker. Cela ne l'empêche nullement de plonger de profondes racines dans le gospel, le blues et la soul, ni de vagabonder aux frontières du jazz West Coast. Par une rare singularité harmonique et des improvisations qui échappent à la dictature des accords, il anticipe souvent les accents libertaires du free jazz. Dans une approche ouverte à un grand nombre de styles, il montre dès ses débuts une saisissante originalité et un goût prononcé pour une modernité qui sait se dissimuler sous un lyrisme rayonnant. Des attaques tranchantes jusqu'à la violence, une tessiture étendue qui privilégie l'aigu brossent le portrait d'un musicien volcanique, inégal certes, mais dont la fougue et l'exubérance ne peuvent laisser indifférent.

Pierre BRETON

« skazka », en russe, ou « Märchen », en allemand) qu'il composa comme autant de visions fugitives, sans programme ni contexte féerique précis, en dépit du sous-titre de certaines de ces pièces (par exemple *Chant d'Ophélie* et *Marche du paladin* de l'opus 14, *Conte des elfes* de l'opus 48).

Alain FÉRON

MEFANO PAUL (1937-)

Français né en Irak à Bassorah, le 6 mars 1937, élève, au Conservatoire de Paris, de Messiaen et de Milhaud, Paul Mefano est très représentatif de cette génération de musiciens pour laquelle les contacts avec le groupe de compositeurs qui les précèdent d'une dizaine d'années (Boulez, Stockhausen, Pousseur) ont été aussi importants pour leur formation que les écoles qu'ils ont par ailleurs largement fréquentées, et parfois violemment contestées.

Les œuvres de Mefano révèlent un tempérament qui allie une très fine sensibilité à un souffle puissant et large. Mefano affirme, avec toute la violence de son non-conformisme et avec la tranquille certitude de sa vision poétique, un style qui, né de l'influence boulézienne, s'en affranchit ensuite au profit d'une recherche expressive très libre. *Incidences*, pour piano et orchestre (1960), *Madrigal* (1962), pour trois voix de femmes et petit ensemble à partir de textes d'Eluard, *Interférences* (1966), pour cor principal, piano et orchestre de chambre, *Lignes* (1967), pour basse noble, cuivres, percussion, basson et contrebasse à cinq cordes amplifiées, *La Cérémonie* (1969), pour grand orchestre, trois solistes vocaux et douze récitants, *Micromegas* (1979), pour quatre chanteurs, récitant, trois acteurs, dix instruments et bande magnétique, *À Bruno Maderna* (1980), pour violoncelle, cordes et bande magnétique, *Dragonbass* (1993), pour voix de basse, deux saxophones et dispositif électroacoustique, *Cinq Pièces* (1998), pour deux violons, *Tronoën* (2001), pour violoncelle seul, *Instantanées* (2005), cycle de vingt-cinq courtes pièces solistes pour divers instruments, *Cendre* (2008), pour mezzo-soprano et ensemble, et le *Quatuor à* *cordes* (2009) soulignent tout autant l'éclectisme que l'ouverture manifeste de la recherche formelle et instrumentale de Mefano.

À ses dons de compositeurs, Mefano joint ceux d'un organisateur efficace : avec l'ensemble 2e2m (pour « études et expressions des modes musicaux »), qu'il a fondé en 1972 pour l'animation culturelle d'une ville de la banlieue parisienne (Champigny-sur-Marne), il a créé un remarquable outil pour la diffusion de la musique contemporaine. De 1989 à 1995, il est professeur de composition au Conservatoire de Paris. Il y enseigne ensuite l'orchestration jusqu'en 2002.

Brigitte MASSIN

MEHLDAU BRAD (1970-)

Pianiste et compositeur américain de jazz, né le 23 août 1970 à Jacksonville, en Floride.

Comme de nombreux autres grands pianistes de jazz, Brad Mehldau suit dans un premier temps une formation classique et prend ses premiers cours de piano dès l'âge de six ans. Devenu passionné de jazz à l'adolescence, il s'inscrit à la Hall High School de Hartford (Connecticut) et joue dans le célèbre orchestre de jazz de l'école. Il approfondit ses connaissances sur ce genre musical à la New School for Social Research, une université libre new-yorkaise où il a pour professeurs des pianistes de jazz tels que Junior Mance, Fred Hersch et Kenny Werner. Diplômé en 1993, il décroche des contrats pour accompagner des artistes de haut vol à New York. Mehldau se produit ensuite (1994-1995) avec le quartette du saxophone ténor Joshua Redman et accompagne de grands musiciens de jazz, de country et de rock. Il joue sur la bande originale de quatre films avant de composer la musique de *Ma femme est une actrice* (2001).

Parallèlement, Brad Mehldau consacre une grande partie de son énergie créative à son propre groupe, qu'il forme avec le contrebassiste Larry Grenadier et le batteur Jorge Rossy, remplacé par Jeff Ballard en 2005. Le trio est réputé pour ses interactions sensibles et les arrangements de Mehldau, souvent réalisés dans des mesures inhabituelles (cinq ou sept temps par mesure par exemple). Sa réputation ne cesse de grandir, en particulier avec la publication d'une série d'albums annuels intitulés *The Art of the Trio* (1996-

Hollywood employa aussi à l'époque le géant débonnaire, dans des comédies musicales avec Esther Willams (*Thrill of a Romance* et *This Time for Keeps*, de Richard Thorpe, 1945 et 1947) ou Kathryn Grayson (*Two Sisters from Boston*, de Henry Koster, 1946). L'indestructible Melchior célébrera son soixante-dixième anniversaire en chantant le premier acte de *La Walkyrie* pour le roi du Danemark, en privé. L'énergie et la splendeur de ses illustres appels (« Wälse ! ») étaient, semble-t-il, intactes. Plus tard, peut-être par nostalgie de ces grands fauves dont il avait été un chasseur passionné, il consacrera une partie de sa fortune à un noble projet : découvrir et reformer une espèce que son départ a laissée en voie d'extinction, les grands ténors wagnériens.

• La sagesse, clé de la longévité

La fantastique longévité de sa carrière, remarquable par la fraîcheur de moyens restés insolemment intacts, témoigne qu'il était déjà, à son époque, l'exception. Lauritz Melchior naît à Copenhague le 20 mars 1890 (le même jour que Beniamino Gigli). Formé comme baryton, il débuta dans Silvio (*Paillasse* de Ruggero Leoncavallo), le 2 avril 1913, à Copenhague. De charmants disques de cette époque nous ont gardé un souvenir de lui dans ce répertoire, juvénile, charmeur, brillant. Il retravailla sa voix avec le ténor danois Vilhelm Kristoffer Herold, et se retrouva ténor à partir de 1918, toujours attaché à l'Opéra de Copenhague, mais ses moyens débordant, eux, de plus en plus son répertoire. Il sut franchir le pas, et ne pas compter trop sur sa seule stature herculéenne et ses moyens gigantesques. Il eut la rarissime sagesse de s'arrêter complètement presque trois ans, travaillant son futur emploi de ténor wagnérien avec Ernst Grenzebach à Berlin et Anna Bahr-Mildenburg – l'Isolde de Gustav Mahler à la Hofoper de Vienne – à

Munich. Cette prudence est plus exceptionnelle encore que ses dons.

Aussi ses débuts en Siegmund à Covent Garden, le 14 mai 1924, sous la direction de Bruno Walter, furent-ils simplement fracassants. Bayreuth suivit ce même été (Siegmund et rôle-titre de *Parsifal*), et Melchior devait y être l'indispensable héros des festivals jusqu'à la fin de l'ère Siegfried et Cosima Wagner, c'est-à-dire en 1931. Avec Nanny Larsén-Todsen et Frida Leider en Brünnhilde et Isolde, il formait le couple héroïque idéal.

Avec Tannhäuser, en février 1926, Lauritz Melchior inaugurait au Metropolitan Opera de New York un plein quart de siècle de triomphes, record d'endurance sans doute plus impressionnant encore que la statistique quantitative de ses performances. Également fêté à Berlin, Paris ou Hambourg, Melchior ne s'aventure qu'exceptionnellement hors du territoire wagnérien, dans *Le Prophète* de Meyerbeer (Jean de Leyde), *Aïda* de Verdi (Radamès) ou *Fidelio* de Beethoven (Florestan). Cependant son Otello monumental est resté légendaire. Artistiquement, le sommet de la carrière de Melchior ne se situa sans doute ni à Bayreuth ni à New York mais à Londres, où il donna, quinze ans durant, des *Ring* ou des *Tristan* avec des chefs comme Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler ou Thomas Beecham, et avec des partenaires d'aussi haut rang que Frida Leider, Gertrude Kappel, Germaine Lubin, Lotte Lehmann. Avec cette dernière, Melchior enregistrait en 1936, à Vienne, sous la direction de Bruno Walter, un premier acte de *La Walkyrie* qui est un classique absolu du disque. Mais c'est avec Kirsten Flagstad que Melchior inaugurait, au milieu des années 1930, une association musicale de géants qui allait, à elle seule, définir un âge d'or.

C. MERLIN, *Wagner, mode d'emploi,* éd. Premières Loges, Paris, 2006

A. VARNAY, *Fifty-five Years in Five Acts : my Life in Opera,* Northeastern University Press, Boston, 2001.

belles faces sous son propre nom. Amplifiées puis électriques, leurs guitares tissent une trame intense, vibrante et pleine d'atmosphère, soulignée encore par une section rythmique impeccable. Leur musique amorce en fait le Chicago blues électrique de l'après-guerre. Leur influence sera particulièrement forte sur de grands créateurs des années 1950 comme Jimmy Rogers, Muddy Waters ou même John Lee Hooker.

À ses premières compositions devenues célèbres (*Bumble Bee, Red Rooster, Black Rat...*), Memphis Minnie en ajoute de nouvelles, encore davantage emplies de swing, d'humour et de passion, comme *Nothing in Rambling, Ma Rainey, This Is your Last Chance* ou *Looking the World Over*. Memphis Minnie est une des rares stars du blues d'avant guerre à continuer de jouer et d'enregistrer après 1945 pour les nouveaux labels comme Chess et en compagnie des nouveaux talents du Chicago blues tels Sunnyland Slim ou Little Walter. Mais son état de santé se détériore peu à peu et, après la mort de Little Son Joe, en 1961, Memphis Minnie va vivre chichement dans une maison de retraite de Memphis, où elle meurt le 6 août 1973. Elle n'aura jamais perçu les royalties de ses compositions, dont certaines reprises (*Can I Do it for you ?* par Donovan sous le titre *Hey Gip* ; *What's the Matter With the Mill ?*) auraient pu lui permettre de connaître une véritable aisance financière.

Le coffret de deux CD *Memphis Minnie : The Blues. « The Queen of the Blues » 1929-1941* (Frémeaux & Associés) présente une sélection du meilleur de son œuvre, dont l'intégrale a aussi été éditée par le label Document.

Gérard HERZHAFT

rythmique à la main gauche que ponctuent les riffs de la main droite. Influencé à l'origine par Little Brother Montgomery puis, plus profondément, par Roosevelt Sykes et le style pratiqué dans le South Side du Chicago des années1940, il élève une voix ample et robuste sur un fond de basses puissantes tandis que le registre aigu de son piano révèle une très mobile invention. Il compose *Nobody Loves Me,* que Joe Williams et Count Basie diffuseront en 1955 sous le titre de *Everyday I Have the Blues*. Très irrégulier dans ses enregistrements, Memphis Slim sait se montrer, dans ses meilleurs jours, sincèrement expressif et inventif avec subtilité, dans les limites d'une tradition dont il a préservé l'esprit sans jamais chercher à s'en évader. Avec lui s'est achevé un chapitre important de la préhistoire du jazz.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Memphis Slim/Willie Dixon (1950) / *The Real Honky-Tonk* (1959-1960) / *The Bluesman* (1968), dans lequel Memphis Slim joue de l'orgue, accompagné par le guitariste Billy Butler / *Going back to Tennessee* (1975).

MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)

Introduction

Tenu de son vivant pour le successeur de Beethoven, Mendelssohn occupe aujourd'hui une place plus modeste dans l'histoire de la musique que celle de son illustre devancier. Pour les uns, il est un classique attardé, trop amoureux de la forme en un temps où le sentiment veut s'épancher sans contraintes ; pour d'autres, un sage initiateur du romantisme à la suite du grand symphoniste, quoique autrement que lui. Le romantisme lumineux du *Songe d'une nuit d'été* que n'assombrit pas la passion ignore tout autant les affrontements angoissés d'*Eusébius et Florestan* que les grondements hugoliens ou les rivages obsédants de la *Fantastique.* Il est mal porté d'être heureux au siècle d'*Hernani*. Est-ce une raison pour lui reprocher on ne sait quel manque de profondeur, comme si la fortune et le succès qui accompagnèrent fidèlement sa trop courte carrière en étaient le motif ? Mozart, à qui aussi il fut comparé – et par Wagner ! –, écrivit, dans la misère, des pages sereines, et l'heur, bon ou mauvais, ne fut jamais un sûr critère pour apprécier sainement Couperin ou Bach, Boulez ou Stravinski. Le musicien du *Concerto pour violon*, de l'*Octuor* et d'*Elias* « représente d'une manière irremplaçable un moment de la sensibilité européenne du XIX^{e} siècle » (Dorel Handman).

• Une carrière harmonieuse

Petit-fils du philosophe Moïse Mendelssohn (1729-1786), Felix naît à Hambourg où son père, converti au luthéranisme (il a ajouté à son nom celui de Bartholdy pour distinguer sa lignée de celle demeurée dans le judaïsme), dirige une banque. En 1811, toute la famille s'établit à Berlin. Le jeune garçon reçoit là une éducation sérieuse dans les domaines les plus variés – lettres, peinture, sport, philosophie (il va suivre les cours de Hegel) – tout en cultivant un don exceptionnel pour la musique. Sa mère et sa sœur Fanny sont des musiciennes authentiques : sa grand-tante, Sara Levi-Itzig, ancienne élève de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), lui fait connaître les œuvres du Cantor de Leipzig. Ses parents organisent chaque dimanche des heures musicales que fréquentent tous les artistes en renom de passage à Berlin. Enfin, des voyages à l'étranger, notamment à Paris, complètent la formation du musicien.

Génie précoce incontestable, Mendelssohn a composé entre douze et quatorze ans un impressionnant corpus de douze symphonies, le plus souvent pour instruments à cordes. Ces œuvres ont longtemps dormi, comme beaucoup d'autres, dans les recueils de la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin. Elles contiennent déjà des trouvailles inattendues : ainsi les altos divisés en trois dans le deuxième mouvement de la *Huitième Symphonie, en ré majeur* (1822), les violons divisés en quatre dans la *Neuvième, en ut majeur* (préfigurant la technique wagnérienne), ou encore l'abondant chromatisme, très neuf pour l'époque, dans la *Douzième, en sol mineur*, « laissant entrevoir des horizons qui furent explorés beaucoup plus tard par Reger et Hindemith » (H. C. Wolff).

La qualité de l'*Octuor pour cordes*, op. 20 (1825), révèle un talent comparable à celui de Schubert ou de Mozart adolescents. L'année suivante, l'irréfutable chef-d'œuvre qu'est l'*Ouverture pour le Songe d'une nuit d'été* témoigne de son entrée pour toujours qui soient » au jugement de Wagner, Mendelssohn redonne à la trompette, pour la première fois depuis J.-S. Bach, un rang d'instrument soliste. Avec les trompettes de Saul (*Paulus*), le choral est ennobli d'un éclat où sonne le souvenir du *Magnificat* du Cantor oublié ou celui du *Messie* de Haendel. Mais, dans ce langage des cuivres, rien ne ressemble à la recherche du clinquant ou du brillant pour eux-mêmes. Mendelssohn demeure pudique et retenu. Il insinue sans déclarer, il dévoile sans violer. Cultivant l'art subtil de la litote, il ne tombe jamais dans Ies développements sans humour d'un Franck ou d'un Messiaen, lesquels, dans des langages musicaux choisis volontairement éloignés du sien, ne sacrifient aucune note de leur rhétorique, dès que leur discours a commencé. Une syntaxe classique soutient toujours la période mendelsshonienne qui s'inscrit à l'intérieur d'une forme harmonieuse. Le musicien de l'*Octuor* aime l'unité de l'œuvre et que s'enchaînent les mouvements symphoniques entre eux, sans laisser de « pauses qui rompent le charme », novateur en cela (par exemple, *Concerto pour piano*, op. 25, *Sixième Sonate pour orgue*, op. 65, *Quatrième Symphonie, en la majeur*, op. 90, « *Italienne* »). Comme Carl Maria von Weber (1786-1826), il illumine d'une touche pittoresque la musique allemande, trop volontiers en recherche d'un symbolisme sensueI, parfois obscur. Léger et fougueux, nerveux et transparent, teI est l'orchestre mendelssohnien ; un exemple parmi d'innombrables : le *saltarello* (danse populaire italienne) de la *Symphonie*, op. 90. Pour sa gloire et pour notre plaisir, Mendelssohn est au carrefour des moments esthétiques d'une logique musicale de l'intellect qui discourt dans un parler ancien – cIassique –, et du sentiment où s'épanche le nouvel éthos romantique.

• Un artiste méconnu

On est en droit d'attendre un rigoureux décapage, non seulement des *Lieder sans paroles*, mais aussi de l'œuvre d'orgue, composée à une époque où la facture romantique, telle qu'elle fut illustrée plus tard, n'existait pas. Ce n'est point l'instrument d'après 1860 de Walcker ou de Cavaillé-Coll qui convient à ses fugues et à ses sonates, mais l'orgue cousin germain des Silbermann et des Schnitger : l'anachronisme où sombre une interprétation conventionnelle éviterait ainsi un faux-sens. On est aussi en droit d'espérer que soient dévoilés la puissance dramatique, le sombre coloris, l'âpreté rythmique de pages telles que le *Trio en ut mineur*, op. 66, les *Quatuors en la mineur*, op. 13, et en *fa mineur*, op. 80 (à la mémoire de Fanny) ou la splendeur orchestrale du ballet des sorcières dans *Die erste Walpurgisnacht* qui enchantait Berlioz, sans doute par sa richesse inventive dans l'emploi inédit des percussions.

Mendelssohn est un des musiciens du XIX^e^ siècle parmi les plus inspirés qui aient écrit pour chœur. À côté des deux oratorios achevés (*Paulus*, *Elias*) dont le dramatisme choral renoue avec la tradition baroque et classique du siècle précédent, les nombreuses pages de musique religieuse chorale injustement délaissées, du moins en France, multiplient à l'envi les exemples de l'exploration éminemment variée de ce domaine musical ; ainsi avec l'hymne *Hör mein Bitten* (*Écoute ma prière*) dont la manière polyphonique, l'originalité de la pensée, l'usage d'un coloris vocal renouvelé se situent nettement entre l'art de Schubert et celui d'un Max Reger ; ou encore, parmi les trois *Motets pour voix de femmes*, op. 39, le souffle de louanges qui anime le psaume 112, *Laudate Pueri*. Qui donc à son époque a écrit un *Vespergesang*, op. 121, pour voix d'hommes seulement, avec cet équivalent d'un continuo de violoncelle, et cette richesse austère et solide d'un contrepoint plein d’émotion ? Ce sont quelques dizaines de pages qu’il faudrait ici évoquer.

A-t-on jamais relevé dans l’analyse poétique du style mendelssohnien cette prescription qui exige un *accelerando* dans les fugues pour orgue et piano ? D’aucuns à notre époque, tel Henri Pousseur, ont déploré le caractère suranné de la fugue au XIX^e siècle ; ont-ils perçu en quoi cette dramatisation d’une forme ancienne venait lui insuffler un sang neuf et en renouveler l’attrait ? Ou bien faut-il croire que Mendelssohn avait entendu des dépositaires vivants de la tradition d’interprétation du « vieux Bach » jouer dans cet esprit les fugues du Cantor de Leipzig ?

L’influence de Mendelssohn fut immense. On se bornera à citer, sans marquer ce que chacun lui doit : Robert Schumann, Niels Gade, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, Alexandre Borodine, César Franck, Richard Strauss, les musiciens de l’oratorio anglais, Richard Wagner (dont l’un des *leitmotive* de *Parsifal* cite les mesures 33-41 de la *Cinquième Symphonie « Réformation »*), Darius Milhaud...

Une étude psychologique dévoilerait des raisons ignorées de l’activité dévorante du nerveux et susceptible Mendelssohn, de son instabilité voyageuse, de son malheur méconnu, de son obsession de la mort et de sa passion religieuse. Étrangère à la fascination du mal, sa limpidité n’est pas que naturelle ; il portait en lui l’inquiétude romantique, mais il la transposa dans une eurythmie de la forme. Sa vie a brûlé comme un feu énergique d’une impatience, à la fin, presque désespérée. Cela expliquerait, peutêtre, que, pour les mêmes motifs que Mozart et Schubert, le svelte et exquis musicien mourut trop jeune, à un âge où tout promettait encore de fleurir.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

Œuvres et correspondance

Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1960-1968
Briefe aus Leipziger Archiven, H. J. Rothe & R. Szeskus éd., *ibid.,* 1972
Reisebriefe... aus den Jahren 1830 bis 1832, Leipzig, 1861 (*Lettres de voyage, 1830-1832,* trad. franç. A. A. Rolland, rééd. Stock, Paris, 1980)
Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles, Sändig, Walluf, 1976.

Études

C. BELLAIGUE, *Mendelssohn,* Alcan, Paris, 1907
A. CLOSTERMANN, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen,* Schott, Londres, 1989
E. DONNER, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus der Partitur eines Musikerlebens,* Droste, Düsseldorf, 1992
S. HENSEL, *Die Familie Mendelssohn,* Berlin, 1879 (*The Mendelssohn Family from Letters and Journals,* Greenwood Press, New York, 1968, rééd. Harper, New York, 1990)
F. HILLER, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen,* 1861 (*Felix Mendelssohn-Bartholdy. Lettres et souvenirs,* trad. F. Grenier, Fischbacher, Paris, 1867)
J. HORTON, *The Chamber Music of Mendelssohn,* Oxford Univ. Press, Oxford, 1946, rééd. 1972
R. JACOBS, *Mendelssohn,* Seuil, Paris, 1977
K. H. KÖHLER, *F. Mendelssohn-Bartholdy,* Reclam, Leipzig, 1966
W. KONOLD, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys,* Laaber-Verlag, Laaber, 1992
P. RADCLIFFE, *Mendelssohn,* New York, 1954, rééd. Dent, Londres, 1990
P. RANFT, *F. Mendelssohn-Bartholdy. Eine Lebenschronik,* Deutscher Verlag für Musik, 1972
G. SCHUHMACHER dir., *Felix Mendelssohn Bartholdy,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982
R. SCHUMANN, *Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy,* G. Eismann éd., Zwickau, 1948

MENGELBERG WILLEM (1871-1951)

Les Pays-Bas possèdent, grâce à Willem Mengelberg, l'un des meilleurs orchestres du monde : pendant quarante-six ans, Mengelberg a été à la tête de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam qui n'avait que sept ans d'existence lorsqu'il en prit la direction. Patiemment, il a effectué un long travail pour le hisser au niveau des plus grands, son exigence n'ayant d'égale que son enthousiasme communicatif pour la musique. Par une judicieuse répartition des programmes et des chefs invités pendant son absence, Mengelberg a fait du Concertgebouw l'un des rares orchestres du monde capables de s'adapter aussi aisément aux répertoires germaniques et français, et aux musiques de toutes les époques. Il a imposé les œuvres de Gustav Mahler et Richard Strauss, qui ont souvent dirigé eux-mêmes à Amsterdam. Il a vécu en contact permanent avec la musique de son temps, faisant connaître aussi bien Tchaïkovsky en 1896 que Debussy, Ravel, Schönberg et Stravinski au début du xx^{e} siècle ou Bartók, Kodály et Tansman entre les deux guerres.

Willem Mengelberg est né à Utrecht le 28 mars 1871 dans une famille d'origine allemande. Il travaille avec Richard Hol, Henry Wilhelm Petri et Anton Averkamp dans sa ville natale, puis au Conservatoire de Cologne avec Franz Wüllner, Gustav Jensen et Isidor Seiss, qui lui donnent une solide formation de pianiste et compositeur. Les premières années de sa carrière sont consacrées au piano mais il est vite attiré par la direction d'orchestre et est nommé directeur de la musique à Lucerne (1891). Il revient aux Pays-Bas en 1895 pour remplacer Willem Kes à la tête du Concertgebouw d'Amsterdam. En 1897, il prend en outre la direction du Toonkunstkoor avec lequel il donne chaque année la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach. De 1907 à 1920, il est à la tête des Museumkouzerten de Francfort et, entre 1911 et 1914, il dirige régulièrement les concerts de la Royal Philharmonic Society à Londres. En 1905, il effectue son premier séjour aux États-Unis où il retourne régulièrement avant de prendre la direction du National Symphony Orchestra (1921-1929). Il partage alors sa saison entre Amsterdam et New York, ce qui ne l'empêche pas d'apparaître à la tête des plus grands orchestres du monde. L'université d'Utrecht crée une chaire à son intention en 1933 et il commence alors une carrière de pédagogue. À la suite de ses prises de position en faveur du régime hitlérien, il doit abandonner la direction du Concertgebouw en 1941 et, après la guerre, s'exile en Suisse, à Zuort, où il meurt le 21 mars 1951.

Avec Bruno Walter, Mengelberg a peut-être été l'un de ceux qui ont le plus œuvré en faveur de la musique de Mahler. Pour son jubilé d'argent au Concertgebouw, en 1920, il dirigea l'intégrale de l'œuvre de Mahler. Il organisa des saisons analogues consacrées à la musique française (1922) et à la musique néerlandaise (1902, 1913, 1935). Richard Strauss lui a dédié *Une vie de héros* et Rachmaninov *Les Cloches*.

Alain PÂRIS

1911, sixième des dix enfants d'une famille aisée. Lorsqu'il entre au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan à l'âge de douze ans, il a déjà à son actif deux opéras ! Sa vocation musicale ne fait aucun doute et, à dix-sept ans, sur les conseils d'Arturo Toscanini, il part étudier au prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il reçoit l'enseignement de Rosario Scalero. C'est là qu'il rencontre un autre étudiant, Samuel Barber (1910-1981), musicien lui aussi, qui deviendra son compagnon, et l'un des compositeurs les plus en vue des États-Unis ; Menotti écrira pour lui le livret de l'opéra *Vanessa*, créé au Metropolitan Opera de New York le 15 janvier 1958 et repris la même année au festival de Salzbourg.

En 1935, son diplôme du Curtis en poche depuis 1933, Menotti réussit à faire jouer à l'Institut son premier ouvrage lyrique, un opéra-bouffe dont il a lui-même élaboré le livret, *Amelia al ballo* (« Amelia va au bal »), donné dans une traduction anglaise – *Amelia Goes to the Ball* – de George Mead. Peu après, une reprise a lieu à New York, et le Metropolitan Opera décide d'afficher cette délicieuse bluette la saison suivante. Efficacité théâtrale, aisance mélodique, sens du théâtre : les qualités qui feront la réputation de Menotti sont évidentes. La N.B.C., chaîne de radio très écoutée, s'intéresse au jeune artiste, au point de lui commander une pièce ; ce sera, en 1939, *The Old Maid and The Thief* (« La Vieille Fille et le voleur »), un autre opéra-bouffe. Au Metropolitan, en revanche, en 1942, *The Island God* échoue : la veine comique a été momentanément délaissée au profit d'une réflexion plus philosophique, voire religieuse, qui ne convainc pas le public.

L'immédiat après-guerre va couronner les efforts de Menotti. L'université Columbia, qui en est commanditaire, affiche, le 8 mai 1946, dans son Brander Matthews Theater, *The Medium* (« Le Médium »), opéra de chambre, tragédie en deux actes pour cinq

Timothy Richards (Michele), Pamela-Helen Stephen (Desideria), John Marcus Bindel (Don Marco), Spoleto Festival Orchestra, dir. Richard Hickox (2001) ; *Martin's Lie*, avec Alan Opie (l'Étranger), Connor Burrowes (Martin), Robin Leggate (le père Cornelius), Matthew Best (le Shérif), Tees Valley Boys'Choir, Northern Sinfouia, dir. Richard Hickox (1996) ; *Five Songs*, Robin Leggate (ténor), Malcolm Martineau (piano) [1997] ; *Canti della Lontananza*, Judith Howarth (soprano), Malcolm Martineau (piano) [1997] ; *Concerto pour violon*, Jennifer Koh (violon), Spoleto Festival Orchestra, dir. Richard Hickox (2001) ; Cantates *The Death of Orpheus*, *Muero porque no muero*, *Oh llama de amor viva*, Chœur et Spoleto Festival Orchestra, dir. Richard Hickox (2001).

Vidéographie

Amahl and the Night Visitors, avec Rosemary Kuhlmann (la Mère), Bill McIver (Amahl), Members of the Symphonie of the air, dir. Thomas Schippers (1955) ; *The Consul*, avec Patricia Neway (Magda Sorel), Chester Ludgin (John Sorel), Evelyn Sachs (la Mère), Regina Sarfaty (la Secrétaire), dir. : Werner Torkanowsky (1960) ; *Help, help, the Globolinks*, avec Edith Mathis (Emily), Raymond Wolansky (Dr. Sxtone), Arlene Saunders (Madame Euterpova), William Workman (Tony), Orchestre philharmonique d'État de Hambourg, dir. Matthias Kunzsch (1969) ; *The Medium*, avec Marie Powers (Madame Flora), Anna Maria Alberghetti (Monica), Beverly Dame (Mrs. Gobineau), Belva Kibler (Mrs. Nolan), Donald Morgan (Mr. Gobineau), Symphony Orchestra of Rome Radio Italiana, dir. Thomas Schippers (1950) ; *The Telephone*, avec Carole Farley (Lucy), Russell Smythe (Ben). Scottish Chamber Orchestra, dir. José Serebrier (1992).

roumain aura une influence déterminante sur le jeune prodige, qu'il transformera en un musicien complet et réfléchi, hors de son époque. Menuhin acquiert une vision de la musique et un style intemporels. En 1927, il joue le *Concerto pour violon* de Beethoven avec l'Orchestre symphonique de New York sous la direction de Fritz Busch, et remporte un succès triomphal. Il effectue ses premiers enregistrements en 1928. Un an plus tard, il se produit avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Bruno Walter, dans un programme consacré aux concertos de Bach, Beethoven et Brahms. Tout en poursuivant ses études avec Enesco, il reçoit également les conseils d'Adolf Busch, mais le contact ne s'établit pas. Les tournées se succèdent, maintenant en compagnie de sa jeune sœur pianiste Hephzibah (1920-1981) ; en 1935, il termine sa première tournée mondiale : 110 concerts dans 63 villes de 13 pays différents. Il cesse ensuite de se produire en public pendant deux ans. Durant la Seconde Guerre mondiale, il donne plus de 500 concerts pour les armées alliées et pour la Croix-Rouge. À la fin des hostilités, il prendra la défense de Wilhelm Furtwängler, soupçonné de collusion avec le pouvoir nazi. Dès la fondation de l'État d'Israël, il y effectue une tournée annuelle.

• Le musicien et l'humaniste

Sa carrière prend un nouvel essor, en quête d'horizons nouveaux. Nehru l'invite en 1952 en Inde, où il découvre une source de réflexion qui lui permet de dominer les crises qu'il traverse. Car si l'enfant prodige est devenu adulte, d'inquiétantes douleurs se manifestent dans le bras droit qui ne cesseront de le tourmenter ; il trouve dans le yoga une aide indispensable. En 1959, il s'installe en Angleterre. Le violoniste devient animateur : il fonde le festival de Gstaad, en Suisse (1956), qu'il dirigera jusqu'en 1997 ; en 1959, il s'installe en Angleterre et fonde le festival de Bath, qu'il dirige jusqu’en 1968 ; il fonde également le festival de Windsor et en assure la direction de 1969 à 1972. Le violoniste devient aussi chef d’orchestre : il réunit un orchestre de chambre, d’abord dans le cadre du festival de Bath avant qu’il ne prenne le nom de Menuhin Festival Orchestra. En 1963, il fonde à Stoke d’Abernon (Surrey) une école de musique sur le modèle de l’École centrale de Moscou, destinée à de jeunes enfants talentueux recrutés dans le monde entier ; la scolarité est prise en charge dans le cadre d’un pensionnat et les enfants reçoivent une double formation, musicale et générale.

En 1965, Menuhin est anobli par la reine Élisabeth II. En 1970, la communauté suisse de Saanen lui décerne le titre de citoyen d’honneur, ce qui lui confère la nationalité helvétique. Entre 1969 et 1975, il préside le Conseil international de la musique de l’U.N.E.S.C.O. et utilise cette fonction pour développer une action importante en faveur des droits de l’homme, notamment pour aider des musiciens persécutés, comme Mstislav Rostropovitch ou Miguel Angel Estrella. Déjà, pendant la guerre froide, il avait contribué à établir des contacts entre musiciens soviétiques et occidentaux ; il était très lié avec David Oïstrakh. En 1971, lors d’un congrés à Moscou, il n’hésite pas à dénoncer les atteintes aux droits de l’homme. En 1976, la Sorbonne lui décerne le titre de docteur honoris causa, honorant ainsi un musicien pour la première fois de son histoire. En 1980, Menuhin crée une fondation qui porte son nom, destinée à aider les débuts de jeunes interprètes. En 1985, il devient citoyen britannique et peut alors porter le titre de sir Yehudi. Sept ans plus tard, la reine Élisabeth lui accorde le titre de baron de Stoke d’Abernon ; il siège à ce titre à la Chambre des lords. Malgré l’âge, il refuse de ralentir ses activités et consacre une part importante de ses cachets à doter son école d’un patrimoine dont les revenus lui permettront de fonctionner après sa disparition. En 1992, l’U.N.E.S.C.O lui confère le titre d’ambassadeur de bonne

Entre 1826 et 1831, Mercadante effectue de nombreux déplacements (Cadix, Lisbonne et Madrid), entrecoupés par de constants retours dans la péninsule. En 1832, *I Normanni a Parigi* remporte un très vif succès dans le public turinois. La même année, il épouse à Gênes une jeune veuve dont il aura trois enfants. L'année suivante, le compositeur est nommé *maestro di cappella* à la cathédrale de Novare. Cette fonction l'amènera à écrire des pièces religieuses sans toutefois lui faire abandonner l'opéra. En 1835, Rossini invite Mercadante à Paris : il écrit, pour le Théâtre-Italien, *I briganti*, opéra qui restera un demi-échec. Mais ce voyage est loin d'être inutile : Mercadante, profondément marqué par les œuvres d'Auber et de Meyerbeer, décide d'entreprendre, dès son retour au pays, un énergique plan de réforme de l'opéra italien, devenant, en même temps, l'une des figures majeures de la vie musicale italienne. En 1839, il est nommé à Bologne directeur du Liceo Musicale et maître de chapelle de San Petronio. L'année suivante, il abandonne ces deux charges pour prendre la fonction, plus prestigieuse encore, de directeur du collège San Sebastiano de Naples. *Orazi e Curiazi*, représenté au théâtre San Carlo en 1846, est chaudement accueilli par le public napolitain. À cette période, Mercadante est revenu cependant à une esthétique plus conventionnelle. Ses tâches pédagogiques (il publie plusieurs exercices de chant) et administratives l'absorbent considérablement, au détriment de son œuvre dramatique. Ses opéras, confrontés par les Italiens à ceux de Verdi, tendent à être dépréciés. Ayant perdu l'usage d'un œil à Novare, il devient totalement aveugle en 1862. Mercadante s'éteint à Naples, le 17 décembre 1870.

Mercadante laisse derrière lui une vaste production (environ 60 opéras) qui couvre près de quarante années (1819-1866). Dans les genres *buffa* et *semiseria*, son style est d'abord marqué par la verve mélodique de Rossini. Puis il s'infléchit, après 1830 et le

Miserere exécuté par les élèves du collège). Dans son oratorio, *Le Sette Ultime Parole di Nostro Signore* (pour quatre voix solistes, chœur et orchestre, interprété à Novare en 1833), on lui reproche d’écrire dans un style tour à tour opératique et académique tout en reconnaissant que ces pages ne manquent pas d’accents de sincérité religieuse.

Sylvie MAMY

MERCURE PIERRE (1927-1966)

Malgré une vie écourtée, le Québécois Pierre Mercure a fait œuvre de pionnier, tant par son talent de compositeur que par l'énergie qu'il a déployée pour faire connaître l'avant-garde musicale dans son pays. S'évertuant à s'affranchir des procédés de composition conventionnels, il a élaboré des formes originales et créé un nouvel univers sonore en explorant notamment les potentialités de la musique électronique ou celles de la musique concrète.

Né le 21 février 1927 à Montréal, Pierre Mercure est mort à trente-huit ans dans un accident de voiture près d'Avallon, en France, le 22 janvier 1966. Il étudie le piano puis le violoncelle, la trompette, la flûte, l'orgue et le basson ; il est très tôt attiré par la musique de Schönberg et de Stravinski. À l'âge de dix-sept ans, il s'inscrit au Conservatoire national de Montréal, où il travaille le piano avec Arthur Letondal et adopte le basson comme instrument principal. En 1946, il entre comme bassoniste à la Société des concerts symphoniques de Montréal (futur Orchestre symphonique de Montréal). Parallèlement, il poursuit ses études au conservatoire : il est l'élève de Marvin Duchow pour l'harmonie et le contrepoint, de Jean-Marie Beaudet pour l'orchestration. En 1947, il fait la connaissance de Claude Champagne, qui va lui enseigner la composition.

En 1948, Pierre Mercure participe aux discussions sur l'automatisme dans la mouvance du manifeste *Refus global* publié cette même année par des artistes et des intellectuels québécois engagés. Au niveau politique et social, *Refus global* puise des idées dans la démarche des surréalistes ; d'inspiration freudienne, il appelle à libérer l'homme de ses pulsions inconscientes, refoulées en tentant d'endiguer les conflits qui agitent toute personne socialisée. Sur le plan artistique, le mouvement canadien diverge du mouvement surréaliste : il n'a en effet pas pour finalité une désarticulation du réel pour parvenir à une vision insolite et imagée du monde. L'automatisme préconise un concept de création très différent : structuré, celui-ci doit aboutir à une représentation non figurative du monde ; il affirme la prédominance du geste instinctif sur la raison, qui ne doit pas intervenir pour contrôler les pulsions. Sur le plan concret, il aboutit à l'écriture automatique, avec l'invention de mots nouveaux et de nouvelles structures grammaticales. Mercure cherche les correspondances musicales de cette pensée : « J'aimais entendre ces gens discuter. J'essayais de trouver en musique ce que ces individus avaient trouvé en peinture ou en littérature. » Cependant, même à cette époque où le compositeur est en contact permanent avec les automatistes, il n'est pas signataire de *Refus global*, qui lui demandait de s'impliquer complètement et de manière non équivoque. C'est à cette époque qu'il compose *Kaléidoscope* (1948, révisé en 1949), une « fantaisie symphonique » dont le succès ne s'est jamais démenti au Canada. En 1949, il achève *Pantomime*, pour orchestre, œuvre dans laquelle il développe un style personnel à travers l'étude de nouvelles sonorités. On aurait pu penser que l'influence des automatistes l'aurait porté vers un atonalisme libre, mais il n'en a rien été. Initié aux beautés de la musique française par Claude Champagne, il compose dans les années 1950 des œuvres marquées par les formes traditionnelles et un langage harmonique toujours tonal : *Dissidence*, pour soprano et piano (1955) ; *Cantate pour une joie*, pour soprano, chœur et orchestre (1955) ; *Divertissement*, pour quatuor à cordes et orchestre à cordes (1957) ; *Triptyque*, pour orchestre (1959).

Parallèlement à son travail de compositeur, Pierre Mercure, devenu boursier du gouvernement du Québec en 1949, séjourne à Paris, où il travaille la direction d'orchestre avec Jean Fournet et l'orchestration avec Arthur Hoérée ; puis il se rend en 1951 au Bershire Music Center de Tanglewood (États-Unis), où il reçoit les conseils de Luigi Dallapiccola. De retour au Canada, il devient membre de la Ligue canadienne des compositeurs. En 1952, il est appelé à produire des émissions musicales pour le réseau français de la télévision canadienne. Le programme qu'il crée, « L'Heure du concert », connaît un immense succès.

Les années de recherche (1960-1964) qui suivent cette première période, la rencontre avec Pierre Schaeffer et le Groupe de recherche musicale (G.R.M.) lui ouvrent de nouvelles voies. En 1961, il organise à Montréal la Semaine internationale de musique actuelle, au cours de laquelle sont présentées des œuvres de John Cage, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis... Ce festival, qui ne connaîtra que cette seule édition, préfigure la fondation de la Société de musique contemporaine du Québec, en 1966. Pierre Mercure expérimente alors le monde de l'électroacoustique : dans *Psaume pour abri* (1963), *Tétrachromie* (1963), *Lignes et points* (1964), le compositeur adopte un langage sériel. Au cours de l'été de 1965, il séjourne à Darmstadt pour y suivre les cours de Pierre Boulez. Il écrit ce qui va être sa dernière œuvre, *H2O per Severino*, constituée de huit improvisations pour de quatre à dix flûtes et/ou clarinettes, et dédiée au grand flûtiste italien Severino Gazzelloni ; c'est par cette œuvre que le compositeur se rapproche le plus du mouvement automatique : fondée sur une série et ses transpositions, *Symphonie* (1914-1916), dédiée à son père, son *Premier Concerto pour violoncelle* (1919), et sa *Deuxième Symphonie*, sous-titrée « *Sotasinfonia* » (« Symphonie de guerre », 1918).

Entre 1920 et 1922, il écrit un opéra en trois actes, *Juha*, drame triangulaire entre un mari, Juha, son épouse Marja et le séducteur Shemeikka. Avec cette œuvre, composée pour la soprano finlandaise Aïno Ackte, qui en écrit le livret d'après la nouvelle de Juhani Aho, Merikanto apparaît immédiatement comme un compositeur dramatique accompli. Jamais la Finlande, qui n'avait produit jusque-là que très peu d'opéras – le premier, *Kaarle kuninkaan metsästys* (*La Chasse du roi Karl*), de Fredrik Pacius, a été créé à Helsinki le 24 mars 1852 –, n'a connu un ouvrage aussi coloré sur le plan orchestral. Hélas, la direction de l'Opéra national finlandais ne verra que les difficultés de réalisation de cette œuvre et en proposera une version simplifiée avec un orchestre allégé, ce qui fera perdre à l'ouvrage toute sa profondeur dramatique (*Juha* ne sera créé à la scène, dans sa version originale, que le 28 octobre 1963, à Lahti, après une version de concert donnée à la Radio finlandaise le 3 décembre 1958, deux mois après la mort du compositeur). Écœuré, Merikanto, qui apparaissait comme la figure de proue de la dramaturgie lyrique finlandaise, ne composera plus jamais d'opéra. Ironie de l'histoire, *Juha* est devenu un des opéras emblématiques de la Finlande.

La période la plus féconde de Merikanto correspond aux années 1920, qui vont voir naître des pièces marquées par une grande originalité, tant sur le plan formel que sur le plan technique. Mais, toujours en retard ou en avance sur son temps, Merikanto semble condamné à un perpétuel anachronisme. Sa fantaisie pour orchestre *Fantasia orkesterille* (1923), première œuvre finlandaise composée pour un orchestre aussi important que ceux d'un Bruckner ou d'un

En 1936, Merikanto commence à enseigner à l'Académie Sibelius d'Helsinki, où il succédera en 1951 à Selim Palmgren à la tête du département de composition, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Parmi ses élèves figurent les compositeurs finlandais Leonid Bashmakov, Paavo Heininen, Aulis Sallinen et Einojuhani Rautavaara.

Ayant gagné l'estime et la reconnaissance, Merikanto remporte dans les années 1940 et 1950 de nombreux concours de composition. De cette époque datent son *Deuxième Concerto pour violoncelle* (1941-1944), sa *Troisième Symphonie* (1952-1953), son *Quatrième Concerto pour violon*, sous-titré *« Sateenkaari »* (« Arc-en-ciel », 1954), son *Troisième Concerto pour piano* (1955), *Genesis*, pour soprano, chœur mixte et orchestre (1956) et *Tuhma* (« Nigaud »), pour chœur d'hommes et orchestre (1956), mais ses musiques les plus originales, celles des années 1920, ne sont toujours pas comprises du grand public, qui ne retient de lui que la *Fanfare olympique* qu'il a écrite en 1952 pour les jeux Olympiques d'Helsinki. Aarre Merikanto meurt dans la capitale finlandaise le 29 septembre 1958. La reconnaissance viendra plus tard, grâce au travail d'exhumation de Paavo Heininen et à des interprètes de son pays comme les chefs d'orchestre Jukka-Pekka Saraste et Esa-Pekka Salonen ou la soprano Karita Mattila.

Juliette GARRIGUES

MERULO CLAUDIO (1533-1604)

Compositeur italien, versé dans la facture d'orgue, et le plus célèbre organiste de son temps. Merulo fut l'élève de Tuttovale Menon et de Girolamo Donati. Ses œuvres vocales (messes, madrigaux, motets) et ses pièces pour orgue sont très représentatives de l'école vénitienne de la seconde moitié du XVI^{e} siècle. Il fut organiste à la cathédrale de Brescia (1556) ; nommé pour cinq ans, il abandonna ce poste au bout d'un an pour devenir second organiste de la prestigieuse basilique Saint-Marc de Venise (1557) ; il en devint le premier en 1566, succédant à Annibale Padovano, tandis qu'Andrea Gabrieli prenait sa tribune. Il quitta Venise en 1584 pour, peut-être, se fixer à Mantoue ; en 1586, le duc de Parme, Ranuccio Farnese, le prit comme organiste de la cour, et Merulo assura aussi la même fonction à la cathédrale de Parme (1587) ; enfin, en 1591, il cumula ces deux charges avec celle d'organiste de la cour ducale de la Steccata. On possède, au conservatoire de Parme, un orgue positif sorti de ses mains. Ses compositions pour orgue (*Ricercari*, *Canzoni fatte alla francese*, *Toccate*, *Messe d'intavolatura d'organo*) ouvrent la voie à celles de Frescobaldi, à travers les très nombreux élèves qu'il forma, notamment Girolamo Diruta, Florentio Maschera (1540 env.-apr. 1584), Giovanni Luca Conforti, Giovanni Battista Mosto (mort en 1596), Guglielmo Arnone (1557 env.-1630), Vincenzo Bonizzi (mort en 1630), Camillo Angleria (1580 env.-env. 1630), l'Espagnol Ivo de Vento (1540-1575), son arrière-neveu Giacinto Merulo (1595-env. 1650). Son écriture en imitation se rapproche de celle du ricercare, tout en contenant des éléments « improvisés ». La toccata de Merulo, caractéristique du

MERVAL PAULETTE (1920-2009)

La soprano française Paulette Merval a formé avec son mari Marcel Merkès le couple idéal de l'opérette française. De son vrai nom Paulette Riffaud, elle naît à La Roche-Chalais (Dordogne), le 3 novembre 1920. Elle étudie le violon et le chant au Conservatoire de Bordeaux, où elle rencontre Marcel Merkès – un baryton Martin (de timbre élevé, proche du ténor) –, qu'elle épouse le 27 décembre 1939. Le 22 mars 1947, le couple triomphe au Théâtre Mogador, dans une reprise de *Rêve de valse* d'Oscar Straus. Mogador, où ils ont été engagés par Henri Varna, directeur du théâtre, devient leur « scène d'attache ». Paulette Merval et Marcel Merkès chanteront rarement séparément : elle montera sur scène 12 000 fois environ, il donnera quelque 14 000 représentations ; ensemble, ils assureront plus de 11 000 représentations d'opérettes ; en une seule année, 1957, ils donneront à Mogador 408 représentations des *Amants de Venise* de Vincent Scotto et Paulette Zévaco. Leurs spectacles, leurs disques, leurs films et leurs émissions de télévision les rendent célèbres. Elle interprète le répertoire d'opérette classique : *Véronique* d'André Messager, *La Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár, *Rose-Marie* de Rudolf Friml et Oscar Hammerstein II. Elle crée avec son mari *Les Amants de Venise* (5 décembre 1953), *Les Amours de Don Juan* de Juan Morata (23 décembre 1955), *Michel Strogoff* de Jack Ledru (5 décembre 1964), *Vienne chante et danse* de Jack Ledru (25 novembre 1967), *Douchka* de Georges Garvarentz et Charles Aznavour (2 octobre 1973). Le couple fait ses adieux à la scène en 1979, avec *Princesse Czardas* d'Emmerich Kálmán. Ils feront deux retours publics : en province puis à l'Olympia, en 1984, dans *Nos*

MESSAGER ANDRÉ (1853-1929)

Compositeur français, qui s'illustra principalement dans la musique lyrique, et dont le rôle de chef d'orchestre fut de grande importance, notamment dans la diffusion de la musique symphonique allemande ; il fut, en France, l'un des premiers wagnériens convaincus. Il naquit à Montluçon et s'intéressa à la musique, presque en autodidacte, dès son plus jeune âge. Il fut, à l'école Niedermeyer, l'élève de Gigout en harmonie, de Laussel pour le piano et de Loret pour l'orgue. Saint-Saëns lui fait découvrir les lieder, les symphonies allemandes (Mendelssohn, Schumann), ainsi que les œuvres de Liszt et de Wagner. En 1874, Messager succède à Fauré comme organiste de chœur à Saint-Sulpice. Deux ans plus tard, sa *Symphonie* (1875-1876) lui fait attribuer une médaille d'or de la Société des compositeurs ; on y relève l'influence de Mendelssohn et de Schumann. En 1877, il commence une carrière de chef d'orchestre aux Folies-Bergères, qui étaient alors fort sages (c'est l'époque de l'ordre moral) ; il compose des ballets pour cette scène parisienne (*Fleurs d'oranger*, *Vins de France*, *Mignons et Vilains*). En 1880, il dirige l'orchestre de l'Eden-Théâtre de Bruxelles ; l'année suivante, il est nommé organiste à l'église Saint-Paul-Saint-Louis et, en 1882, maître de chapelle. Le deuxième prix de la ville de Paris lui est décerné pour sa cantate *Prométhée enchaîné*. En 1884, il est maître de chapelle à Sainte-Marie-des-Batignolles. De ses nombreuses compositions théâtrales, *Les Deux Pigeons*, montés à l'Opéra en 1886, est l'une de celles qui remportèrent un vif succès. C'est une œuvre pleine de finesse et d'élégance. En 1897, *Les Petites Michu* fut également une très grande réussite. De 1898 à 1903, Messager dirige les œuvres nouvelles à l'Opéra-Comique ; il y fait accepter *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, qu'il crée comme chef d'orchestre. Wagnérien enthousiaste, il monte la *Tétralogie* à l'Opéra (1909), après avoir présenté *La Walkyrie* à Marseille. Il dirige souvent à l'étranger, surtout à Londres (Covent Garden) ; il fait une tournée aux États-Unis (1918) à la tête de la Société des Concerts du Conservatoire. Toujours au service de la musique contemporaine, il dirige, en 1924, *Les Biches* de Poulenc, *Le Train bleu* de Darius Milhaud et *Les Fâcheux* d'Auric. De ses autres compositions lyriques, il convient de citer *Véronique* (1898), *Béatrice* (1914), *Monsieur Beaucaire* (1918), *Coups de roulis* (1928). Son langage harmonique est plutôt sage et n'abuse point de dissonances. Ici ou là transparaît l'influence de l'école Niedermeyer (harmonies modales). Ses œuvres obéissent à une architecture équilibrée : Messager est un classique de la forme ; la rythmique est vivante, la mélodie souple et chantante. « Il a donné un caractère tout à fait nouveau à l'opérette, l'inclinant vers un genre essentiellement lyrique, à l'exclusion de tout élément parodique, trivial et cocasse. Au rire se substitue le sourire, à la farce la malice, aux effets en gros plan le jeu délicat des nuances. Son style vise à la simplicité, mais il est raffiné, et, s'il est populaire, cela tient à la nature des sujets qu'il traite et à la parfaite concordance qu'il y a entre la musique et le texte » (R. Bernard). Comme plusieurs de ses contemporains qui furent organistes et maîtres de chapelle, Messager, curieusement, n'écrivit jamais pour l'orgue ; il est vraisemblable que la facture d'alors ne créait pas les instruments qui convenaient à sa sensibilité musicale.

Pierre-Paul LACAS

partie du groupe « Jeune France », avec Yves Baudrier, André Jolivet et Daniel-Lesur. Prisonnier de 1940 à 1942, il est rapatrié et nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris ; en 1947, débute la classe d'esthétique où se forma l'élite musicale de la nouvelle génération : Pierre Boulez, Pierre Henry, Maurice Le Roux, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Gilbert Amy, Paul Méfano et bien d'autres bénéficient de la vaste culture, de la lucidité, de l'éclectisme et des recherches personnelles de créateur de Messiaen, dont la réputation de compositeur et de pédagogue a bientôt dépassé les frontières de la France.

Les lignes de force de la vie et de l'œuvre de Messiaen sont la foi chrétienne, l'amour de la nature, un lyrisme poétique, alliage de spontanéité et de recherche dans l'organisation rationnelle du travail créateur.

Messiaen a consacré une part importante de son activité de compositeur à l'orgue de la Trinité, dont il a inventorié soigneusement les possibilités ; dans ces œuvres, en particulier la *Messe de la Pentecôte* (1950) et le *Livre d'orgue* (1951), toutes les ressources de son langage et les effets de timbres obtenus par des registrations originales sont mis au service d'une simple et forte spiritualité.

Dans l'œuvre pour piano, la quatrième des études de rythme, *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), a une importance historique dans l'évolution musicale de cette période, car elle est à l'origine de l'application de la série à tous les paramètres musicaux ; Stockhausen, Boulez et les compositeurs du Domaine musical en retinrent le principe d'une organisation globale du matériau sonore. Le *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) est entièrement fondé sur une

– Les rythmes augmentés ou diminués sont employés sous des formes diverses : ajout ou retrait du point, augmentation ou diminution de tout ou partie des valeurs qui constituent un motif rythmique par ajout ou retrait d'une fraction de chacune. Ces différentes modifications permettent de réaliser une grande variété de canons rythmiques.

– Les rythmes non rétrogradables (deux groupes rythmiques symétriques autour d'une partie centrale) donnent le même résultat s'ils sont lus de droite à gauche ou de gauche à droite.

– La polyrythmie superpose soit des rythmes de longueurs différentes, soit un rythme à ses différentes formes augmentées ou diminuées, soit un rythme à son rétrograde.

– La pédale rythmique est un ostinato qui se répète indépendamment des autres rythmes qui l'entourent.

– Les valeurs irrationnelles sont des divisions irrégulières des temps et des mesures (triolets, quintolets, etc.).

– La gamme chromatique de durées est faite des multiples d'une unité de base, par exemple une triple croche, deux triples croches..., *n* triples croches. Chacune des façons différentes de grouper les valeurs de la gamme correspond à une de ses permutations.

D'autres éléments sont utilisés par Messiaen ; il emprunte à la rythmique grecque et indienne, étudie les rythmes des chants d'oiseaux et les rythmes naturels, tels ceux du torrent dans *Chronochromie*.

Le souci d'une organisation rationnelle et diversifiée à l'extrême des rythmes est constant dans l'œuvre de Messiaen, et son apport dans ce domaine très important. À propos de quelques-uns des procédés ainsi résumés, Pierre Boulez écrit : « Les recherches de Messiaen posent certaines bases qu’il est indispensable de considérer comme acquises » (*Relevés d’apprenti*).

Les trois « personnages rythmiques » de la *Turangalîla-Symphonie* sont des groupes ayant chacun un comportement propre : l’un augmentant, l’autre diminuant, le troisième restant stable.

La pièce pour piano *Mode de valeurs et d’intensités* applique aux hauteurs, rythmes, attaques et intensités la notion de série, que Schönberg et Webern réservaient au paramètre hauteur ; vingt-quatre durées chromatiques y sont réparties en trois divisions. Division 1 : durée chromatique d’une à douze triples croches, utilisée dans la portée supérieure du piano ; division 2 : d’une à douze doubles croches, portée médiane ; division 3 : d’une à douze croches, portée inférieure.

Dans *Chronochromie,* Messiaen prend comme matériel rythmique de base certaines permutations d’une série de trente-deux valeurs, obtenue à partir d’une gamme chromatique de durées d’une à trente-deux triples croches ; chaque permutation n’est pas faite de durées absolues, mais de rapports absolus.

Les hauteurs

Dans *Technique de mon langage musical* (A. Leduc, Paris, 1944), Messiaen écrit : « Primauté à la mélodie. Élément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. » Le compositeur utilise des lignes mélodiques issues du plain-chant, des chants d’oiseaux, des *ragas* (modes) de l’Inde, et surtout des modes à transpositions limitées. Ces modes sont des échelles qui, au bout d’un petit nombre (de deux à six) de transpositions sur les degrés de la gamme chromatique tempérée, retombent sur les mêmes notes, telle la gamme par tons, employée par Debussy, qui n’a que deux présentations différentes.

Le langage harmonique de Messiaen est souvent assez proche de l’harmonie classique : accords classés avec notes ajoutées, superpositions d’accords, mais aussi complexe de sons formés avec les notes d’un mode. Il pratique la polymodalité, c’est-à-dire la superposition de deux ou plusieurs modes différents. Il emploie pour l’écriture harmonique certains procédés analogues au travail du rythme, telle l’écriture en canon ; un exemple de canon d’accords se trouve dans l’introduction et la coda des *Sept Haïkaï* : soixante et un complexes de sons joués en sens droit au piano et en sens rétrograde aux bois dans l’introduction, et vice versa dans la coda.

Les timhres

Lorsque Messiaen lit une partition musicale, il voit des couleurs associées aux sons et bougeant selon leur résonance ; il note parfois des couleurs sur ses partitions et il utilise les timbres en coloriste, pour donner à un accord sa teinte exacte, pour éclairer un canon rythmique ou mélodique, pour traduire la texture particulière d’un chant d’oiseau. Le goût du timbre employé comme une couleur sonore se retrouve aussi bien dans le raffinement des différents groupes de percussions que dans la diversité et la beauté des registrations de l’orgue.

• Paradoxes d’une personnalité

L’homme qui a accordé la primauté à la mélodie et aux accords, issus de la polymodalité, d’une écriture harmonique est aussi le rythmicien subtil, celui en qui demeure une conscience aiguë de l'importance des différents paramètres musicaux (hauteurs, durées, timbres, intensités), ce qui l'a induit à concevoir l'application à chacun d'entre eux d'une organisation rationnelle, cristallisant ainsi les tendances de son époque. Il n'y a pas de tournant décisif dans l'œuvre d'Olivier Messiaen, car le *Mode de valeurs et d'intensités* n'est pas une rupture, mais l'aboutissement logique de ses recherches antérieures, et le style de la *Transfiguration* montre bien la permanence chez lui d'un expressionnisme mélodique et harmonique.

Chants d'oiseaux, associations de couleurs aux sons, ragas et talas indiens, constructions complexes et précises, libre jaillissement d'une expression parfois trop lyrique coexistent apparemment sans s'unir dans l'œuvre de Messiaen et sont à l'image du musicien lui-même. Profondément enraciné dans le passé, il a infléchi le cours de l'évolution musicale dans son temps ; la fraîcheur de sa personnalité, sa jeunesse, sa lucidité ont fait de lui la source claire et vivante qui a désaltéré toute une génération de musiciens.

• Analyse d'une analyse

Olivier Messiaen a toujours pris le soin de présenter, d'expliquer et d'analyser lui-même ses œuvres. Ainsi, le texte qu'il a consacré à la *Turangalîla-Symphonie* est important, car il définit à la fois l'esprit de l'œuvre et les moyens techniques employés. *Turangalîla-Symphonie* est un chant d'amour. *Turangalîla-Symphonie* est un hymne à la joie. Non pas la joie bourgeoise et tranquillement euphorique de quelque honnête homme du XVII^e^ siècle, mais la joie telle que peut la concevoir celui qui ne l'a qu'entrevue au milieu du malheur, c'est-à-dire une joie surhumaine, débordante, aveuglante et démesurée. L'amour y est présenté sous le même aspect : c'est l'amour fatal, irrésistible, qui transcende tout, qui supprime tout hors lui. Ces propos vont à l'encontre d'une conception abstraite de la musique conçue comme jeu intellectuel, et ils sont bien éloignés de la célèbre réflexion de Stravinski : « La musique, par son essence, [est] impuissante à exprimer quoi que ce soit. » Peut-on aujourd'hui relier une musique à l'expression d'un sentiment avec autant de force et de précision ? La musique, dans son abstraction de fait, parvient-elle réellement à traduire un état d'âme, une émotion, une passion ? Elle les signifie autrement, mais elle sait les faire éprouver. Ce pouvoir lui a été souvent dénié, et pourtant, elle le possède effectivement, par l'action profonde qu'exercent les sons, les timbres, les registres, les rythmes, les intervalles, les couleurs harmoniques, sur la sensibilité, sur le psychisme, et même sur l'état physiologique de l'auditeur. Pour décrire les quatre thèmes cycliques qui sont l'ossature de la *Turangalîla-Symphonie*, Olivier Messiaen emploie des termes d'un lyrisme imagé : « Le premier thème cyclique, en tierces pesantes, presque toujours joué par des trombones fortissimo, a la brutalité lourde, terrifiante, des vieux monuments mexicains. Il a toujours évoqué pour moi quelque statue terrible et fatale (on pense à *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée). Je l'appelle *thème-statue* . » On retrouve dans ce paragraphe la liaison traditionnelle, manifestée sous bien des formes à travers les musiques de lieux et de temps divers, d'un timbre instrumental et d'un sentiment : « la brutalité lourde » attribuée aux trombones n'évoque-t-elle pas le tragique de ces mêmes instruments qui accompagnent l'entrée de la statue du Commandeur dans le *Don Giovanni* de Mozart ? Messiaen dira d'ailleurs, ultérieurement, dans son analyse : « Voix épaisses, bourbeuses, des trombones et tubas en position serrée dans le grave, qui s'avancent lentement, tels des dinosaures monstrueux. » Le sentiment tragique est alors lié au registre grave ; il peut aussi venir du rythme : « Un rythme terrifiant

[...], donnant une double sensation d’élargissement et de rétrécissement, de hauteur et de profondeur, chaque terme aboutissant à un formidable coup de tam-tam. Cela rappelle la double horreur du balancier en forme de couteau se rapprochant peu à peu du cœur du prisonnier [...] dans le célèbre conte d’Edgar Poe *Le Puits et le Pendule.* » Le deuxième thème cyclique ou « thème-fleur » est confié « aux caressantes clarinettes » ; liant la ligne mélodique à une image végétale, Messiaen évoque ici « la tendre orchidée, le décoratif fuchsia, le glaïeul rouge, le volubilis trop souple... ». Les références littéraires sont si fortes (le conte d’Edgar Poe, *La Vénus d’Ille*), qu’on peut légitimement se demander si elles sont vraiment « un simple moyen mnémotechnique », comme le dit le compositeur, ou si les traces profondes des lectures qui l’ont frappé n’ont pas été, consciemment ou inconsciemment, à l’origine de l’invention de certaines couleurs instrumentales, de rythmes, de registres et d’intervalles. Il faut signaler aussi que la *Turangalîla-Symphonie* tout entière est inspirée du mythe de Tristan et Yseult, auquel les références sont constantes ; ainsi, le troisième thème cyclique, « le plus important de tous », est le « thème d’amour ». Le compositeur a voulu explicitement réaliser une musique d’amour, mais cette insistance sur le sentiment, la coloration émotive, si inusitée aujourd’hui, ne l’empêche nullement d’exposer avec précision, dans la même analyse, les procédés techniques employés (personnages rythmiques, rythmes non rétrogradables, etc.), en insistant toujours sur leur subordination à une situation ou à une expression spécifiques.

MESTRAL ARMAND (1917-2000)

Chanteur et comédien français. De son vrai nom Armand Zelikson. Il fréquente le Conservatoire de Paris avant d'être engagé comme basse chantante à l'Opéra-Comique puis, après la Seconde Guerre mondiale, à la Gaîté-Lyrique. Il se produit dans des opéras – comme *Le Barbier de Séville* de Rossini –, dans des opérettes et dans des comédies musicales – *Mississippi*, de Jerome Kern et Oscar Hammerstein, *Ma cabane au Canada*, *Colorado*... –, touche avec succès à la variété en enregistrant des chants populaires – *Ave Maria* de Schubert, *Auprès de ma blonde*, *L'Angélus de la mer*, *La Chanson des blés d'or*, *Le Credo du paysan*, *Plaine, ma plaine*... Il fait ses débuts au cinéma en 1956 en incarnant Lantier dans *Gervaise* de René Clément ; il figure au générique de *La Bande à Bonnot* de Philippe Fourastié (1968), de *Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro (1969), de *Deux hommes dans la ville* de José Giovanni (1973), du *Grand Pardon* d'Alexandre Arcady (1983) et incarne en 1984 Napoléon III dans *L'Homme de Suez*, téléfilm de Christian-Jaque. Au théâtre, il apparaît dans *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Brecht.

E.U.

METALLICA

Groupe de heavy metal américain, Metallica est à l'origine, avec Slayer et Anthrax, du style speed metal né dans les années 1980-1985.

En 1981, le guitariste rythmique et chanteur américain James Hetfield (né en 1963) et le batteur danois Lars Ulrich (né en 1963) réunissent autour d'eux le guitariste soliste américain Kirk Hammett (né en 1962) et le bassiste américain Cliff Burton (1962-1986) pour former le groupe Metallica. Si leur premier album, *Kill 'Em All* (1983), est ancré dans le courant punk et le metal britannique du début des années 1980, le suivant, *Ride the Lightning* (1984), fait voler en éclats la définition du heavy metal. En utilisant des thèmes sociaux et politiques en apparence plus appropriés au art-rock, le groupe cherche dans cet album à étendre les limites du heavy metal – volonté surtout manifeste dans la dernière piste, morceau instrumental de neuf minutes intitulé *The Call of Ktulu.*

Acclamé par la critique, le troisième album de Metallica, *Master of Puppets* (1986), est vendu très rapidement à plus de trois millions d'exemplaires alors qu'il ne reçoit pratiquement pas de promotion sur les ondes radiophoniques. La chanson-titre de l'album s'ouvre sur un riff à la guitare qui va devenir l'un des plus emblématiques du heavy metal, tandis que des chansons comme *Battery* et *Damage, Inc.* définissent un nouveau style, celui du thrash metal, qui va marquer toute une génération de fans. En septembre 1986, lors d'une tournée de promotion de *Master of Puppets,* le car des musiciens se renverse sur une route verglacée à la périphérie de

MEYER MARCELLE (1897-1958)

De l’école française de piano, Marcelle Meyer possède toutes les qualités mais évite tous les pièges. Si le trait est acéré, la ligne mélodique claire, le regard lucide et contrôlé, ce n’est jamais au détriment de la verve, de la fantaisie, d’un esprit volubile et léger absolument irrésistible. En évitant toute surcharge émotionnelle, Marcelle Meyer sait révéler les jeux harmoniques latents, animer les phrases d’une respiration naturelle, infléchir la rigueur de la construction par un rubato d’autant plus efficace qu’il est manié avec retenue. Par une infinie variété de couleurs et d’attaques, par un jeu dense, raffiné et sincère, Marcelle Meyer nous conduit tout simplement à l’évidence.

Marcelle Meyer naît à Lille le 22 mai 1897. Sa famille, très mélomane, lui permet de progresser très vite dans l’étude du piano. La précocité de ses dons ainsi que des capacités de déchiffrage hors du commun ne tardent pas à attirer l’attention des grands professeurs du temps. Alfred Cortot et Ricardo Viñes seront ses maîtres. Elle commence à enregistrer dans les années 1920. C’est d’abord comme interprète privilégiée du groupe des Six qu’elle se fait connaître. Elle crée plusieurs œuvres de Darius Milhaud : *Printemps* (1920) et *L’Automne* (1932), pour piano seul ; avec le compositeur lui-même, elle crée en 1937 *Scaramouche*, pour deux pianos. Le 13 juin 1923, elle tient, avec Francis Poulenc, Georges Auric et Hélène Rolla, une des quatre parties de piano lors de la création du ballet *Les Noces* d’Igor Stravinski, sous la direction d’Ernest Ansermet.

La carrière discographique de Marcelle Meyer va prendre son essor grâce à sa collaboration avec Les Discophiles Français, pour qui elle gravera à partir de 1946 plus de soixante 78-tours. Il faut rendre hommage à l'intelligence et au courage de cet éditeur, qui confiait alors à Yves Nat la tradition du romantisme germanique et à Marcelle Meyer la redécouverte des grands clavecinistes ainsi que les audaces de la musique française du début du xx^{e} siècle. Au répertoire de Marcelle Meyer figurent donc Bach, Rameau, Couperin, Domenico Scarlatti – bien avant le succès mondial de l'album signé en 1964 par Vladimir Horowitz –, mais aussi Schubert, si mal aimé à l'époque, Chabrier, si méconnu, mais surtout Debussy et, par-dessus tout, Ravel. Marcelle Meyer avait recueilli les conseils de ce dernier et elle laisse une mémorable quasi-intégrale de son œuvre pour piano seul. Elle meurt à Paris le 18 novembre 1958.

Pierre BRETON

MEZZROW MEZZ (1899-1972)

S’étant initié au jazz en prison, le clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow (de son véritable nom Mesirow) joue dans diverses formations de Chicago, avant de diriger lui-même plusieurs groupes à New York, puis en Europe.

Présenté par le critique français Hugues Panassié comme le plus grand jazzman de race blanche, il est plus généralement considéré comme un soliste aux idées courtes et à la technique insuffisante. Il faut toutefois admirer en lui l’animateur de séances (avec Sidney Bechet, par exemple) qui comptent parmi les plus remarquables du style traditionnel et qui ont contribué à la naissance du mouvement Revival. Il est surtout l’auteur de *Really The Blues* (*La Rage de vivre*) écrit en collaboration avec le journaliste B. Wolfe. Ce livre apporte l’un des témoignages les plus percutants sur l’existence quotidienne des musiciens de jazz, sur les contraintes économiques et sociales qu’ils subissent, sur la répercussion de la question raciale dans leur vie et leur métier même, sur leur confrontation avec le problème de la drogue, enfin sur le rejet dont ils font l’objet de la part de la culture officielle. La verve et l’amertume dont il est gorgé sont les stigmates mêmes du blues, transposés dans le domaine littéraire.

Alain GERBER

d’orchestre Oskar Fried et Serge Koussevitzki, et le dangereux éditorialiste qu’est aussi César Cui...

Il commence déjà à douter de ses propres dons de compositeur ; néanmoins il achève ses premiers poèmes symphoniques, *Le Silence* (1909, d’après Edgar Poe), *Alastor* ou *L’Esprit de solitude* (1913, d’après Shelley). Il termine sa *Symphonie* en *ut* mineur (1908), la première d’une série, d’un nombre unique au XX^e^ siècle, qui s’achèvera avec la *Symphonie n° 27* (dans la même tonalité), dont la création aura lieu le 9 décembre 1950, quelques mois après la disparition de son auteur, le 8 août. Ces symphonies s’échelonnent ainsi sur toute sa carrière, hors l’interruption de la guerre (1914-1917), et dénotent une réelle bienveillance initiale pour la révolution bolchevique. Miaskovski fut soutenu un temps par Lounatcharski, le commissaire du peuple à l’Éducation de Lénine. La *Symphonie n° 1* ne superpose pas moins de quatre thèmes dans le final. La *Symphonie n° 3* (créée le 27 février 1915), en deux mouvements, est proche du poème symphonique selon Rachmaninov. Au lendemain de la Grande Guerre, Miaskovski atteint une certaine notoriété avec les *Symphonies n° 5* (18 août 1920) et *n° 6* (4 mai 1924), fresque monumentale avec chœur ad libitum, orchestrant aussi bien les chants révolutionnaires français (*Ça ira, La Carmagnole*) que le leitmotiv cher à Rachmaninov du *Dies irae* médiéval. Les symphonies n° 7 (8 février 1925), vaste composition populaire ukrainienne, n° 8 (23 mai 1926), évoquant l’exécution de Stepan Razine, n° 9 (29 avril 1928), en quatre amples mouvements et n° 10 (7 avril 1928), s’inspirant du *Cavalier d’airain* de Pouchkine, achèvent la période de relative notoriété internationale du compositeur. Lorsqu’il fait jouer sa *Symphonie n° 11* (16 janvier 1933), Lounatcharski n’est plus là, et la nouvelle Union des compositeurs, présidée par Krennikhov, veille à l’orthodoxie de la production musicale. En toute honnêteté, Miaskovski avoue que ses

MICHEAU JANINE (1914-1976)

Soprano française, née à Toulouse le 17 avril 1914, morte à Paris le 18 octobre 1976, Janine Micheau peut être considérée comme une des grandes artistes lyriques françaises du xx^{e} siècle. Sur le plan de la technique, en particulier, elle fut sans doute une des plus parfaites.

Ayant étudié le chant dans sa ville natale, que l'on pouvait encore considérer comme le berceau du meilleur chant français, elle vint à Paris, où elle fut engagée d'emblée à l'Opéra-Comique sur simple audition. Elle y débuta en 1933, quelques semaines après avoir été choisie par Pierre Monteux pour chanter Mélisande à Amsterdam. En 1938, elle fut engagée à l'Opéra et, pendant un quart de siècle, partagea entre l'Opéra et l'Opéra-Comique l'essentiel de son activité.

Ce qui ne l'empêcha pas de mener de front une carrière internationale, au théâtre et au concert, dans un triple répertoire : français, italien et allemand. Toutes les grandes scènes du monde l'applaudirent : le Metropolitan Opera de New York, la Scala de Milan, le Covent Garden de Londres, l'Opéra de Vienne, le Bolchoï de Moscou.

Son chant constituait, en quelque sorte, la synthèse de trois écoles. De l'école italienne, elle possédait l'émission, qui conditionne la qualité du son ; de l'école française, le raffinement de l'expression et l'intelligence du texte ; de l'école allemande, enfin, la musicalité du phrasé, avec une maîtrise instrumentale de la voix.

À ces acquisitions de la technique, approfondie au cours des années, il convient d'ajouter, ou même de mettre en avant le don naturel suprême : un timbre unique, scintillant, liquide, où la chair et le sang étaient présents au même titre que le velours et l'or. Rarement le chant servit-il aussi bien la musique, mais aussi rarement cet art (anormal, dans la mesure où il est l'apanage d'un nombre aussi restreint d'individus) parut-il plus humain.

La voix de Janine Micheau, conduite de façon exceptionnelle, et qu'elle savait alléger, ou corser, selon les besoins, lui permettait de triompher également dans les rôles légers et dans les rôles lyriques. Parmi les premiers, elle créa à Paris le rôle de Zerbinette dans *Ariane à Naxos,* de Richard Strauss (en français, selon la volonté du compositeur), et chanta Sophie du *Chevalier à la rose* dans le monde entier. Plus particulièrement sous la direction d'Erich Kleiber, grand spécialiste de l'ouvrage, qui lui vouait une admiration particulière. Dans le répertoire français, elle fut Lakmé et Leila des *Pêcheurs de perles*. Mais elle triomphait aussi dans le rôle plus corsé de la Juliette de Gounod, dont elle parvenait à évoquer la jeunesse par les seules inflexions vocales. En outre, elle contribua au rétablissement, dans Mireille, de la « scène de la Crau », coupée par la créatrice du rôle, Marie Miolan-Carvalho, qui la jugeait trop dramatique pour ses moyens.

Janine Micheau était encore une mozartienne réputée. Elle fut considérée comme une des meilleure Pamina (aux côtés de ses contemporaines Tiana Lemnitz et Irmgard Seefried) et aborda avec succès le rôle de Constance dans *L'Enlèvement au sérail*. Dans le répertoire italien, elle passa pour une exemplaire Gilda dans *Rigoletto* et chanta la version soprano de Rosine du *Barbier de Séville,* avec beaucoup de bonheur.

Ajoutons que la musique contemporaine lui doit beaucoup. Depuis *Le Rossignol* de Stravinski en passant par les rôles de Creuse dans *Médée* et de Manuela dans *Bolivar* que Darius Milhaud écrivit spécialement pour elle, jusqu'au *Vin* d'Alban Berg, que Janine Micheau créa en France. Il reste à parler de l'interprète de mélodies : outre les classiques italiens et les romantiques allemands, son art servait particulièrement Fauré et Debussy, qu'elle aida à populariser dans le monde.

Sur le plan professionnel, elle fit preuve, toute sa vie, d'une extraordinaire activité, la fin de sa carrière sur scène ne l'ayant en aucune façon diminuée. Jamais, peut-être, n'entreprit-elle plus de choses qu'après avoir cessé de se produire devant le publie. Les dernières années de sa vie furent surtout consacrées à l'enseignement. Soucieuse de l'avenir du chant français, elle cherchait des moyens efficaces pour l'assurer. Professeur au Conservatoire de Paris, elle donnait de nombreuses leçons supplémentaires gratuites aux élèves en qui elle croyait. Et elle a su léguer un peu de son énergie et de son enthousiasme aux jeunes chanteurs qui ont eu la chance de l'avoir pour professeur. Janine Micheau, en effet, comptait parmi ceux qui « parviennent à rallumer les étoiles ».

Son art a été heureusement conservé par le disque. Ces disques, réalisés tout au long de sa carrière, du soixante-dix-huit tours à la tétraphonie (de la scène de la Folie d'*Hamlet*, enregistrée en 1939, au rôle de Zulma des *Indes galantes*, réalisé en 1974), nous conservent l'essentiel de son répertoire, au théâtre et au concert, en même temps qu'ils montrent la préservation de cette voix qui changea si peu au cours des années. Et cela, il faut bien le dire, est le meilleur critère de la technique du chant : « C'est quand une voix est maltraitée qu’elle s’use prématurément », aimait à répéter Janine Micheau.

Jacques BOURGEOIS

MICHEL SOLANGE (1912-2010)

La mezzo-soprano française Solange Michel (de son vrai nom Solange Boulesteix) naît le 27 novembre 1912, à Paris. Elle commence ses études musicales à Bourges, avant d'entrer au Conservatoire de Paris, où elle fréquente les classes du ténor Thomas Salignac et de la basse André Gresse, et où elle obtient un deuxième prix de chant. Elle commence à se produire en concert et à la radio en 1936, et elle fait ses débuts sur scène en 1942, en incarnant Charlotte (*Werther* de Massenet). En 1945, elle adopte le nom de Solange Michel, et entre à l'Opéra-Comique, à Paris, puis à l'Opéra de Paris, deux institutions où elle va accomplir l'essentiel de sa carrière. Elle débute à l'Opéra-Comique dans le rôle-titre de *Mignon* d'Ambroise Thomas, et va interpréter, durant vingt-sept ans, les grands rôles de mezzo-soprano du répertoire, principalement français.

Elle marque tout particulièrement le rôle-titre de *Carmen* de Bizet, qu'elle incarnera quelque 700 fois, en France et à l'étranger. Figurent également à son répertoire Charlotte, Dalila (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Geneviève (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Marthe (*Faust* de Gounod), la Mère (*Louise* de Gustave Charpentier), Albine (*Thaïs* de Massenet), Ragonde (*Le Comte Ory* de Rossini), Taven (*Mireille* de Gounod)... Solange Michel participe aux créations de *Marion, ou la Belle au tricorne* de Pierre Wissmer, le 17 novembre 1951, à l'Opéra-Comique, sous la direction d'André Cluytens, et de l'opéra-bouffe *Le Dernier Sauvage* de Gian Carlo Menotti, à l'Opéra-Comique, le 21 octobre 1963, aux côtés de Mady Mesplé et de Gabriel Bacquier, sous la direction de Serge Baudo.

Solange Michel a chanté au Covent Garden de Londres, à la Scala de Milan, au Teatro San Carlo de Naples, au Teatro Colón de Buenos Aires... Dans sa discographie, on mentionnera d'abord sa Carmen inoubliable, aux côtés de Raoul Jobin (Don José) et de Michel Dens (Escamillo), avec les Chœurs et l'Orchestre de l'Opéra-Comique sous la baguette d'André Cluytens (1950), puis *Louise* avec les Chœurs et l'Orchestre de l'Opéra-Comique sous la direction de Jean Fournet (1956), *Thaïs* avec l'Orchestre Radio-Lyrique sous la direction d'Albert Wolff (enregistré sur le vif le 27 août 1959), deux *Pelléas et Mélisande* (enregistré sur le vif au Teatro Colón sous la baguette de Jean Fournet en 1962 ; enregistré en studio avec l'Orchestre national de la R.T.F. sous la baguette de Désiré-Émile Inghelbrecht en 1962), *Mireille* avec l'Orchestre symphonique de Paris sous la direction de Jesús Etcheverry (1962). Solange Michel donne son ultime récital en 1978, à Besançon. Elle meurt le 15 décembre 2010, à Paris.

E.U.

MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)

Introduction

Au panthéon des pianistes, Arturo Benedetti Michelangeli côtoyait Vladimir Horowitz, Alfred Cortot, Wilhelm Kempff, Dinu Lipatti, Glenn Gould ou Sviatoslav Richter. Mais les médias avaient surtout retenu la rareté de ses apparitions, oubliant souvent qu'il s'agissait d'une des figures de légende du piano du xx^{e} siècle.

• Le perfectionnisme fait pianiste

Né à Orzinuovi, près de Brescia, le 5 janvier 1920, Arturo Benedetti Michelangeli commence ses études à l'Istituto Musicale Antonio Venturi de Brescia, où il travaille le violon avec Paolo Chimeri dès 1924. Atteint d'une pneumonie, il se tourne vers le piano et, à l'âge de dix ans, entre au conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan pour travailler avec Giovanni Maria Anfossi. En 1934, il obtient son diplôme. Après avoir obtenu le septième prix au concours international Eugène-Ysäye à Bruxelles, en 1938, il remporte le Concours international de piano de Genève l'année suivante. Il est aussitôt nommé professeur au Conservatorio di Musica Giovanni Battista Martini de Bologne. Il signe ses premiers enregistrements en 1942 et 1943, puis il est enrôlé comme lieutenant dans l'armée de l'air italienne. Il adhère à la résistance antifasciste, est fait prisonnier par les Allemands, mais s'évade au bout de quelques mois. Dès la fin des hostilités, sa carrière se développe rapidement.

Il joue en Angleterre en 1946 et aux États-Unis en 1948, mais la maladie le frappe. Il doit se limiter à l'enseignement et exerce à Venise, Bolzano, Arezzo et Sienne. Dans un palais de la ville de Brescia, il crée une académie internationale de piano. Jörg Demus, Walter Klein, Maurizio Pollini et Martha Argerich viendront travailler avec lui. En 1964, il fonde le Festival international de piano de Brescia et Bergame, qu'il dirigera jusqu'en 1969.

Il revient progressivement sur scène à partir de 1959, mais sa santé ne lui laisse aucun répit, et il annule souvent ses concerts, parfois à l'entracte. Pour cette raison, il est souvent taxé de cabotinage et devient la terreur des organisateurs. Pourtant, l'homme respecte profondément son public, mais il cultive le perfectionnisme jusqu'à l'extrême. Ses penchants pour la vitesse et l'alpinisme contribuent à alimenter la légende qui se crée autour de lui. On découvre alors qu'il a remporté des courses automobiles, qu'il est un véritable champion de ski et qu'il est passionné de mécanique au point de savoir démonter aussi aisément le mécanisme de son piano qu'un moteur de voiture. Mais l'homme semble bien loin de ces considérations. Il passe un an dans un monastère franciscain pour se familiariser avec la pratique de l'orgue. Sa renommée s'étend dans le monde entier : il joue en U.R.S.S. en 1964, il retourne aux États-Unis en 1966 ; il se produit également en Amérique du Sud et au Japon. Mais l'essentiel de ses activités se déroule en Europe, principalement en Suisse et en Italie. En 1968, il s'installe sur les bords du lac de Lugano, en Suisse italienne, pour échapper au fisc italien qui avait saisi son piano. À partir de 1973, il donne des cours d'interprétation à la villa Schifanoia, près de Florence. En 1975, il revient jouer au Vatican devant huit mille auditeurs. Ses concerts sont de plus en plus rares, mais il reprend le chemin des studios et enregistre plusieurs disques pour Deutsche Grammophon entre 1971 et 1989. En 1988, il est victime d’une rupture d’anévrisme pendant un concert à Bordeaux, et il ne doit de survivre qu’à l’intervention immédiate d’un chirurgien présent dans la salle. Reconnaissant, il revient y jouer un an plus tard. Mais une nouvelle crise cardiaque l’emporte le 12 juin 1995, à Lugano.

• Architecture et transparence

Michelangeli a été souvent taxé de froideur. Il pratiquait un art dépouillé, où la transparence était reine. C’est probablement le pianiste qui possédait la plus belle pureté sonore de son temps. Il montrait une parfaite connaissance de l’instrument et jouait sur ses propres pianos, qu’il réglait et accordait lui-même. À tout point de vue, son jeu se situait hors des sentiers battus : un sens de la construction lié à la perception de l’instant, un respect parfait de la polyphonie, une technique d’une aisance déconcertante mais toujours discrète. Michelangeli était un grand seigneur, sur scène comme dans ses enregistrements. Il cultivait le raffinement mais savait éviter le piège du beau pour lui-même. La passion était toujours parfaitement maîtrisée grâce au recul qu’il prenait à l’égard de la musique. Il entraînait son auditoire dans des univers de couleurs et de poésie que seule pouvait créer son imagination. Peu lui importait la tradition ou le contexte historique ; son interprétation n’était guidée que par sa sensibilité, ce qui explique des variations de tempo difficiles à comprendre hors du contexte, mais aussi des nuances d’une infime subtilité. Il savait aussi raconter une phrase musicale note après note comme une histoire sans cesse réinventée.

Autant d’éléments qui faisaient de Debussy, Ravel ou Domenico Scarlatti ses musiciens de prédilection. Il savait rendre à Chopin ou au jeune Beethoven leur juste mesure. Sa retenue déconcertait dans

Carnaval de Schumann alors que son sens de la transparence et sa conduite des lignes mélodiques débarrassaient le concerto du même musicien du pathos surchargé dans lequel il baigne trop souvent. S'il semblait trop libre dans Mozart, jamais *Gaspard de la nuit* de Ravel n'a été traduit avec une telle perfection. Depuis les années 1970, il ne se produisait en concerto qu'avec quelques rares chefs qui partageaient son exigence intraitable, Sergiu Celibidache ou Carlo Maria Giulini, avec lequel il avait entrepris l'enregistrement des cinq concertos pour piano de Beethoven. Mais il ne pratiquait pas la musique de chambre. Au fil des années, le répertoire qu'il acceptait de présenter au public s'était considérablement restreint : une douzaine de concertos, des sonates de Domenico Scarlatti et de Baldassare Galuppi, quelques rares sonates de Beethoven, Chopin, les *Ballades* de Brahms, une sonate de Schubert (la *Cinquième Sonate*, en *la* mineur, D 537), *Carnaval* et *Carnaval de Vienne* de Schumann, Debussy et Ravel, autant d'œuvres qu'il remettait sans cesse sur le métier. Mais il reste des enregistrements anciens comportant notamment des œuvres de Bach, de Grieg ou de Rachmaninov, qui avaient totalement disparu de ses programmes et qui montrent l'universalité de son talent.

Alain PÂRIS

Bibliographie

V. ALBANI, *Arturo Benedetti Michelangeli a Bolzano : Immagini e Suoni*, Provincia Autonoma di Bolzano, Bolzano, 1997

G. BIANCHI, *Arturo Benedetti Michelangeli : La Magia del Suono*, Città Nuova Centro, Florence, 1999

S. DELLA MURA, *Arturo Benedetti Michelangeli*, Ibiskos, Empoli, 1998

C. GARBEN, *Arturo Benedetti Michelangeli : Gratwanderungen mit einem Genie*, Europaische Verlagsanstalt, Hambourg, 2002 (trad. en italien *Arturo Benedetti Michelangeli : in bilico con un genio*, Zecchini Editore, Varèse, 2004)

A. SABATUCCI dir., *Arturo Benedetti Michelangeli : il Grembo del Suono*, Albert Skira, Milan, 1996.

d'Aimé Barelli et de Tony Proteau. En 1953, en compagnie du pianiste Maurice Vander et du batteur Jean-Louis Viale, il accompagne Django Reinhardt pendant les dernières séances d'enregistrement du grand guitariste manouche (*Blues for Ike*, 1953).

Dans la nuit du 4 au 5 décembre 1957, il signe, avec Miles Davis (trompette), Barney Wilen (saxophone ténor), René Urtreger (piano) et son ami Kenny Clarke (batterie), la musique du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*, improvisée sur les images en salle de montage. Pilier des meilleurs clubs de jazz parisiens – Club Saint-Germain, Ringside, Blue Note –, il jouera avec les plus grands : Stan Getz, Coleman Hawkins, Clifford Brown, John Lewis, Sacha Distel, Martial Solal, André Hodeir, Bud Freeman... En 1959, avec le pianiste Jacques Loussier et le batteur Christian Garros, il forme le trio Play Bach, qui offre des interprétations swinguées de thèmes de Jean-Sébastien Bach, dénigrées par les puristes mais qui connaîtront une immense popularité ; il fera partie de ce trio durant une quinzaine d'années. Il se produit et enregistre avec Daniel Humair et René Urtreger au sein du Trio HUM (dont les trois enregistrements de 1960, 1979 et 1999 ont été réunis dans le coffret *HUM*, Harmonia Mundi). L'élégance efficace de l'arrangeur qui écrit pour Kenny Clarke ou Chet Baker n'est pas moins recherchée. En 1963, il obtient le prix Django-Reinhardt de l'Académie du jazz. À partir du printemps de 1984, il accompagne Claude Nougaro au sein d'un trio qui rassemble Maurice Vander (piano) et Bernard Lubat (batterie). En 1986, il joue de la contrebasse et son propre rôle dans le film *Autour de minuit* de Bertrand Tavernier. Atteint par la maladie d'Alzheimer, Pierre Michelot meurt à Paris le 3 juillet 2005.

MIGOT GEORGES (1891-1976)

Compositeur français dont l’art très original en fait une figure tout à la fois isolée et fort attachante. C’est un artiste indépendant, qui cultive aussi la peinture et la poésie ; il est difficile de le ranger dans un groupe esthétique déterminé. Profondément humaniste, Migot développe un art de distinction, empreint d’un esprit polyphonique qui s’abreuve aux sources de la monodie française du Moyen Âge, ainsi qu’aux pièces des luthistes du XVIIe siècle. Cet art accorde aux problèmes d’écriture fortement architecturée une attention primordiale ; ainsi, un de ses principes compositionnels est-il d’opposer et de juxtaposer des plans sonores selon la tradition baroque. Sa musique écarte les problèmes du développement d’un thème pour s’attacher à la continuité mélodique, aux lignes amples et somptueuses, soutenues par des harmonies fluctuantes.

Originaire d’une famille protestante, il est l’élève de Maurice Emmanuel, Vincent d’Indy et Charles-Marie Widor. Sa formation le rattache aux grandes lignes de la musique française. Parmi ses premières œuvres figure l’étonnante fresque symphonique *Les Agrestides* (1919) que crée Pierre Monteux à Amsterdam. Par la suite, aucune date importante ne jalonne sa vie, faite d’nne réflexion lente et profonde qui donne naissance à près de deux cent cinquante partitions. Entre 1949 et 1961, il est conservateur du Musée des instruments anciens du Conservatoire de Paris.

Sa démarche artistique commence par un retour aux sources qui lui permet de créer une musique en dehors de tout système qui soit le prolongement de celle d’hier. La polyphonie lui apporte toutes les solutions et ce parti pris fait de lui l’indépendant parmi les indépendants.

La voix et la religion sont à la base d’une partie essentielle de sa production : dix oratorios dont *Saint-Germain d’Auxerre* (1947) pour voix *a cappella*, et un cycle de sept ouvrages consacrés à la vie du Christ, douze symphonies dont l’étonnante *Sinfonia da chiesa* pour quatre-vingt-cinq instruments à vent (1955), des fresques symphoniques (*Les Agrestides*, 1919 ; *Hagomoro*, 1921 ; *La Jungle*, avec orgue principal, 1928 ; *Le Livre de danceries*, 1929), de nombreuses pages de musique de chambre et œuvres vocales, des sonates monodiques (pour violon, pour alto, pour flûte, pour clarinette, pour basson), l’immense cycle *Le Zodiaque* (1931-1932) qni réunit douze études pour piano de vaste dimension, ainsi que des pièces pédagogiques (*Le Petit Fablier*, dix-huit vocalises, 1927) qui sont un merveilleux exemple de dépouillement et d’humilité.

Théoricien et historien de la musique, on doit à Georges Migot, outre divers articles, des *Essais pour une esthétique générale* (1915), *Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française* (1930), *Lexique de quelques termes utilisés en musique* (1947) et *Musique et matière sonore* (1963).

Pierre-Paul LACAS

MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)

Compositeur français originaire de Roumanie, Marcel Mihalovici comptait parmi les quelques figures du monde musical qui ont traversé le xx^{e} siècle en conservant une indépendance artistique totale, sans rester pourtant en marge des grands courants créateurs.

Né à Bucarest le 22 octobre 1898, il fait des études générales approfondies dans sa ville natale et commence à composer dès l'âge de onze ans. Il travaille le violon avec Franz Fischer et Bernard Bernfeld, un élève de Georges Enesco, puis l'harmonie et le contrepoint avec Dimitri Cuclin et Robert Cremer, deux disciples de Vincent d'Indy. Sa rencontre avec Enesco va décider de la suite de sa carrière. Sans jamais compter parmi ses élèves, il deviendra son héritier spirituel au travers d'une longue amitié, particulièrement renforcée lors des dernières années de la vie d'Enesco à Paris. Suivant les conseils de son aîné, Mihalovici vient à Paris en 1919, où il s'inscrit à la Schola cantorum, travaillant le violon avec Nestor Lejeune, l'harmonie avec Léon Saint-Réquier, le chant grégorien avec Amédée Gastoué et la composition avec Vincent d'Indy. Ces six années d'études cultivent une ouverture intellectuelle et une curiosité naturelle qui vont l'amener à s'intéresser à la plupart des nouvelles tendances de la création musicale, alors foisonnante. Dès 1921, il reçoit en Roumanie le deuxième prix de composition Georges Enesco pour sa *Sonate pour violon et piano n^{o} 1* qui, remaniée en 1927, sera créée deux ans plus tard par Georges Enesco et Clara Haskil. En 1928, il fonde, autour de l'éditeur Michel

MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)

Vihueliste, compositeur et écrivain espagnol, qui vécut principalement à la cour de Ferdinand d'Aragon et, vraisemblablement, pendant quelque temps à la cour de Portugal, près de Jean III, auquel fut dédié son ouvrage principal, *Libro de música de vihuela de mano, intitulado « El Maestro »* (Valence, 1535-1536). Cet ouvrage, première tablature espagnole de *vihuela* (luth), contient à la fois des œuvres vocales accompagnées (*villancicos* espagnols et portugais, romances castillanes, sonnets italiens) et des pages instrumentales (fantaisies ou *tientos*, pavanes) où l'on trouve l'indication *sonadas*. Certains *villancicos* sont suivis de variations (*diferencias*). Milán publia aussi un *Libro de motes* (1535), pages de divertissements courtois, et *El Cortesano* (1561), où il décrit les fêtes de la cour de Valence.

Pierre-Paul LACAS

MILBURN AMOS (1926-1980)

Chanteur au timbre velouté, pianiste puissant et virtuose, aussi à l’aise dans les ballades tendres, les blues à l’atmosphère mourante ou les boogie-woogies endiablés, Amos Milburn, né le 1er avril 1926 à Houston (Texas), a connu à partir de 1946 une décennie de célébrité. Il accumule alors succès sur succès auprès du public noir californien. Il faut notamment retenir sa célèbre « saga alcoolique » (*Bad Bad Whiskey* ; *Let me Go Home, Whiskey* ; *One Scotch, One Bourbon, One Beer*...), dont la plupart des titres sont devenus des standards du blues.

Mais Amos Milburn fut avant tout très influencé par les grands pianistes de boogie-woogie, Pete Johnson et Albert Ammons notamment. Il ne se contente pas de reprendre leurs manières de jouer mais prolonge, développe et affine leurs styles pour aboutir à un toucher personnel et irrésistible qui le classe parmi les tout meilleurs pianistes du genre. Lorsqu’il choisit de s’entourer d’une forte section de cuivres et d’une rythmique puissante, Amos Milburn apparaît aussi à la fin des années 1940 comme un des grands concepteurs du rhythm and blues. Ses boogie-woogies sont des modèles d’invention, de swing constant, de rythme dansant portés à leurs paroxysmes. *Chicken Shack Boogie, Down the Road Apiece, Hold me Baby, Greyhound, Aladdin Boogie, Train Whistle Blues, Let’s Have a Party* demeurent d’authentiques chefs-d’œuvre. Ces boogie-woogies influenceront d’ailleurs directement les « pionniers » du rock ’n’ roll – Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard –, mais aussi Wanda Jackson ou Bill Haley.

Mais, comme beaucoup d'autres artistes noirs de rhythm and blues qui ont été à l'origine directe du rock 'n' roll, Amos Milburn ne pourra ni ne saura intégrer ce courant qu'il a pourtant largement contribué à créer. Trop ancré dans les ghettos noirs, il ne parviendra pas à obtenir les faveurs d'un public essentiellement adolescent et blanc. Après 1953, ses succès se font rares et il n'enregistre plus que sporadiquement. Bientôt, il n'a plus les moyens de payer son orchestre et il ne se produit plus qu'en soliste dans de petits piano-bars. Son alcoolisme chronique n'arrange rien et il sombre peu à peu dans la démence, réussissant parfois ici et là à retrouver le chemin des studios pour des disques qui ne sont que de pâles copies de ses réussites. Ces dernières sont réunies sur l'album *Blues, Barrelhouse & Boogie Woogie : 1946-1955* (Capitol). Amos Milburn meurt à Los Angeles le 5 octobre 1980.

Gérard HERZHAFT

MILES BUDDY (1947-2008)

Le batteur et chanteur américain Buddy Miles parvint à fusionner fort habilement le rock psychédélique avec la soul music, le jazz et le blues.

Né le 5 septembre 1947 à Omaha (Nebraska), George Allen Miles, Jr., joue dès l’âge de douze ans dans l’orchestre de jazz de son père, The Bebops, avant de travailler avec The Ink Spots, The Delfonics et Wilson Pickett. À la fin des années 1960, le jeune Buddy Miles forme ses propres groupes, – The Electric Flag (avec Mike Bloomfield) et The Buddy Miles Express –, mais il acquiert la notoriété comme batteur au sein du trio afro-américain Band of Gypsys formé en 1969 par Jimi Hendrix, avec le bassiste Billy Cox. Cette formation publie un album éponyme live dont le morceau *Them Changes* deviendra l’emblème de Buddy Miles quand celui-ci l’enregistrera avec son propre ensemble. Buddy Miles à participé à plus de soixante-dix albums, accompagnant de son jeu puissant à la batterie des artistes comme Stevie Wonder, Barry White et Carlos Santana. Dans les années 1980, Buddy Miles est le vocaliste du groupe The California Raisins. En 2004, Miles et Cox sortent l’album *The Band of Gypsys Return*. Buddy Miles meurt quatre ans plus tard, le 26 février 2008, à Austin (Texas).

E.U.

MILHAUD DARIUS (1892-1974)

Introduction

Prodigieusement fécond et divers, Milhaud chante, lucide et sans désespoir, ironique et joyeux, le tragique de l’homme. Sa truculence le porte à cultiver un lyrisme objectif et l’éloigne d’autant de l’épanchement individuel. Il compose en un jaillissement où prime l’invention mélodique, dans un style persuasif et expressionniste sans être romantique ; atonal et rigoureux sans être systématique ni froid. Comme Kœchlin, Migot, Jolivet ou Françaix, il lutte contre la sensibilité postromantique et s’oppose au trop délicieux raffinement impressionniste de Debussy ou de Dukas. Pour ce faire, il élabore un langage polymélodique original fortement structuré, mais qui refuse de s’enfermer dans les systématisations nées de l’École viennoise. La perception polytonale est d’autant plus claire que le caractère diatonique des mélodies est plus affirmé, perception que favorisent encore les petits ensembles de solistes.

Concise de forme, pudique de sentiment, sa pensée musicale fait l’économie du développement, concentrant sa force en un dessin clair et net qu’enrichit une verdeur orchestrale incisive et rutilante. Musique d’apparat, mais purifiée du divertissement, musique de dramaturge, mais allégée de l’angoisse, musique de franche gaieté, parfois même de cocasserie, son efficacité se mesure à son classicisme et à son énergie.

• À un tournant de la musique

Depuis des siècles, la famille Milhaud était provençale et pratiquait le négoce des amandes. Darius naît le 4 septembre 1892 à Aix-en-Provence. Il se désignera comme « Français de Provence, de religion israélite ». À six ans, il joue déjà du violon. En 1904, l'audition du *Quatuor* de Debussy est une révélation. Ses amis intimes à Aix étaient le poète Léo Latil et Armand Lunel, écrivain et historien. Après le baccalauréat, il continue ses études musicales au Conservatoire de Paris. Indifférent à Wagner, Milhaud s'enthousiasme pour *Pelléas et Mélisande* et *Boris Godounov*. Il suit les cours d'harmonie de Xavier Leroux, mais refuse de se plier aux règles de l'harmonie classique. Son maître estime qu'il ne peut rien lui apprendre en cette matière, reconnaissant qu'il a déjà trouvé par lui-même un langage harmonique personnel. C'est au cours de contrepoint d'André Gédalge qu'il fait la connaissance de Honegger. En 1912, Milhaud rend visite à Francis Jammes et lui fait part de son intention d'écrire un opéra sur *La Brebis égarée*. Au moment des adieux, Jammes lui offre un exemplaire de *Connaissance de l'Est*, de Claudel. Ces deux poètes vont fixer une fois pour toutes l'horizon littéraire du musicien. Il suit le cours de fugue de Charles Marie Widor et est auditeur du cours d'analyse musicale de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. En 1913, il accueille avec enthousiasme *Le Sacre du printemps*.

Avant 1914 paraissent les premières compositions, dans lesquelles la personnalité du musicien s'affirme déjà pleinement : *Sept Poèmes de la Connaissance de l'Est* pour chant et piano, l'opéra comique *La Brebis égarée*, la musique de scène pour *Agamemnon* d'Eschyle, dans la traduction de Claudel, les mélodies *Alissa*, d'après *La Porte étroite*, de Gide. De 1914 à 1916 datent trois quatuors à cordes, des sonates et quelques mélodies. En 1916, Milhaud accompagne Claudel à Rio de Janeiro, en qualité de secrétaire d'ambassade. Impressionné par le climat tropical, il compose la musique de scène pour *Les Choéphores*, deuxième partie de *L'Orestie*, *L'Homme et son désir*, ballet sur un argument de Claudel. Il entame la troisième partie de *L'Orestie* : *Les Euménides*. Pour un orchestre de solistes et des voix, il écrit une cantate sur un texte de Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, et deux petites symphonies de chambre. Rentré à Paris en 1918, Milhaud rejoint Cocteau, Satie et les « Nouveaux Jeunes » qui seront bientôt connus sous le nom de groupe des Six. *Le Bœuf sur le toit*, fantaisie sur des thèmes sud-américains (argument de Cocteau, décors de Dufy, masques de Fauconnet), est créé le 21 février 1920 au Théâtre des Champs-Élysées. Accueilli triomphalement, ce spectacle ouvre la voie aux jeunes compositeurs français qui préconisent une musique robuste, non romantique, où éclate la joie de vivre.

• Un génie classique

Le 24 octobre 1920, Gabriel Pierné crée la musique pour *Protée* de Claudel. Cette exécution provoque un grand scandale, par suite des propositions de polytonalité qui se révèlent dans cette œuvre. Le scandale se poursuit en mai 1921, lors de la création des *Cinq Études pour piano et orchestre*. Le vacarme est tel que la police doit faire évacuer la salle. À partir de ce moment, l'opinion concernant le compositeur se sépare en deux factions opposées : les partisans, qui comprennent le langage polytonal, et les opposants, qui restent accrochés à des conceptions plus traditionnelles... *L'Homme et son désir* et *La Création du monde*, aux Ballets suédois, connaissent un très grand succès, ainsi que *Salade*. Ces trois ballets (1923-1924) continuent à être considérés comme représentatifs de l'art du compositeur, de même que l'opéra *Les Malheurs d'Orphée* (texte de Lunel), créé en 1925, et que la complainte *Le Pauvre Matelot* (texte de Cocteau), créée en 1927. En 1925, Milhaud épouse sa cousine sur son ouvrage, « son art n’est point confession, mais communion » (Gisèle Brelet). De telles qualités en font une des figures les plus riches de la musique du xx^e^ siècle.

La postérité a surtout retenu ses œuvres d’inspiration sud-américaine (*Saudades do Brasil*, 1920-1921 ; *Le Bœuf sur le toit*, 1919 ; *Scaramouche*, 1937), le ballet *La Création du monde* (1923), marqué par les débuts du jazz, et les pages dans lesquelles il fait référence à sa Provence natale (*Le Carnaval d’Aix*, 1926 ; *Suite provençale*, 1936). Les grandes fresques dramatiques, plus difficiles d’approche, semblent, en cette fin du xx^e^ siècle, traverser un purgatoire alors que sa musique de chambre suscite un regain d’intérêt.

Paul COLLAER

Alain PÂRIS

Bibliographie

G. Beck, *Darius Milhaud*, Heugel, Paris, 1949
P. Collaer, *Darius Milhaud*, Nederlandse Boekhandel, Anvers, 1947, nouv. éd. Slatkine, Genève, 1982
J. Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York, 1989
A. Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, G. Jessula éd., Édisud, Aix-en-Provence, 1992
D. Milhaud, *Études*, Les Horizons de France, Paris, 1927 ; *Notes sans musique*, Julliard, Paris, 1949 ; *Entretiens avec Claude Rostand, ibid.*, 1952, rééd. Belfond, Paris, 1992 ; *Ma Vie heureuse*, Belfond, 1973, rééd. 1987 ; *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, J. Drake éd., Flammarion, Paris, 1982 ; *Jean Cocteau-Darius Milhaud. Correspondance*, univ. Paul-Valéry, Montpellier, 1992 ; *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, Cahiers Paul Claudel*, n^o^ 3, Gallimard, Paris, 1961
J. Roy, *Darius Milhaud*, Seghers, Paris, 1968.

MILLER MITCH (1911-2010)

Chef d'orchestre et producteur américain, Mitch Miller donna le ton de la musique populaire aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à l'apogée du rock and roll, au milieu des années 1960. Il enregistra entre 1958 et 1962 une série de disques permettant de chanter à l'unisson – les paroles étant inscrites sur la jaquette –, dont dix-neuf albums se hissèrent dans les quarante meilleures places du hit-parade. Adaptant ce principe à la télévision, il devint l'animateur emblématique, avec son bouc et sa moustache, d'une célèbre émission américaine, *Sing Along with Mitch* (1961-1966), durant laquelle il invitait les téléspectateurs à entonner en chœur avec lui les paroles qui apparaissaient en surimpression sur l'écran.

Né le 4 juillet 1911, à Rochester, dans l'État de New York, Mitchell William Miller s'initie au piano à l'âge de six ans. Cinq ans plus tard, il est contraint de passer au hautbois, car c'est le seul instrument encore disponible dans l'orchestre de son école. En 1932, il sort diplômé de l'Eastman School of Music de sa ville natale. Recruté par C.B.S. Radio, il passe les onze années suivantes à jouer du hautbois au sein de l'Orchestre symphonique de la C.B.S. Nommé responsable du département musique populaire chez Mercury Records à la fin des années 1940, il dope le succès du label grâce aux tubes qu'interprètent Frankie Laine et Patti Page. Recruté comme directeur artistique chez Columbia Records en 1950, il découvre de jeunes talents et devient le producteur de nombreuses vedettes : Tony Bennett, Doris Day, Johnnie Ray, Johnny Mathis... Mitch Miller est à l'origine du succès de « tubes » comme, *I Saw*

E.U.

MILSTEIN NATHAN (1903-1992)

Introduction

Dernier survivant de la fameuse école de Saint-Pétersbourg – illustrée par des élèves de Leopold Auer, au premier rang desquels Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Samuel Dushkin, Jascha Heifetz, Toscha Seidel –, Nathan Milstein est entré dans la légende duviolon tant par la longévité de sa carrière que par la noblesse de son approche musicale.

• De l’U.R.S.S. à l’Ouest

Nathan Mironovitch Milstein naît à Odessa, en Ukraine, le 31 décembre 1903, dans une famille d’importateurs en textiles. Il commence à étudier le violon dès l’âge de quatre ans avec sa mère, qui le confie bientôt à Piotr Stoliarski. Pourtant, il n’aimait pas cet instrument et il dira plus tard que c’est sa mère qui a décidé de son avenir. Il donne son premier concert à dix ans en jouant le *Concerto pour violon* d’Alexandre Glazounov, sous la direction du compositeur. Puis il part pour Saint-Pétersbourg en 1915, où il travaille avec Leopold Auer, le maître de l’école russe du violon, qui avait déjà formé Elman, Zimbalist et Heifetz. À Kiev, il se lie avec Vladimir Horowitz, et les deux amis donnent leurs premiers concerts en 1921. Ils sont envoyés en tournée en Europe occidentale comme ambassadeurs de la culture bolchevique (1923). Il donnent ensuite une série de soixante-dix concerts en U.R.S.S. au cours de la saison 1924-1925 puis décident d’émigrer. Tous deux doivent alors falsifier leurs papiers d’identité et se rajeunir d’un an pour être acceptés en Occident – d’où la date de naissance, erronée, de 1904 qui figure souvent dans les ouvrages de référence.

Milstein se fixe à Paris en 1925 et travaille avec Eugène Ysäye à Bruxelles. En 1929, il s’installe aux États-Unis, où il fait ses débuts la même année, à Philadelphie, sous la direction de Leopold Stokowski. Il acquiert la nationalité américaine en 1942. Ses débuts outre-Atlantique sont assez difficiles : Elman et Heifetz occupent le terrain depuis quelques années, et il devra patienter avant de voir son nom reconnu comme celui de ses aînés. Il retrouve Vladimir Horowitz et se lie d’amitié avec le violoncelliste Gregor Piatigorsky : mais le trio ne se produira qu’une seule fois en public, au Carnegie Hall de New York, en 1932.

Milstein s’impose progressivement comme une troisième voie, à mi-chemin de Heifetz et de Menuhin. Si sa virtuosité reste légendaire, elle ne constitue pas une fin en soi. L’homme est trop versatile pour limiter sa carrière à une simple recherche de la perfection formelle. Au contraire, c’est un perpétuel improvisateur. Sa formation lui a permis de réaliser une synthèse des écoles russe et franco-belge, mais il n’en reste pas moins autodidacte dans sa démarche d’interprétation. Lorsqu’il découvre que les pièces de salon et de virtuosité constituent la base des programmes de concert américains entre les deux guerres, il s’insurge contre cette contrainte et impose son propre répertoire, où la musique du XVIII^e^ siècle occupe une place importante. Cette mutation correspond à une nouvelle approche du jeu, plus moderne, plus sobre. Les glissades sentimentales s’estompent au profit de lignes aux contours plus nets, la souplesse du phrasé se substitue au rubato, la chaleur du jeu, canalisée dans un moule plus strict, se fait moins sentimentale et gagne en intensité. À cet égard, il s’éloigne d’Elman, qui restera le virtuose type, dans le style du XIX^e^ siècle ; il ne suit pas davantage le chemin dénudé de Heifetz ou la démarche méditative de Menuhin. Il reste un perpétuel improvisateur – au point de devoir choisir avec une extrême minutie ses partenaires –, sachant doser panache et élégance, noblesse et émotion. La longévité de sa carrière est exemplaire. Sans une chute dans un escalier, à l'origine d'une fracture du bras, il aurait continué à honorer des engagements qui lui venaient du monde entier. Il est mort à Londres, où il s'était fixé au milieu des années 1970, le 21 décembre 1992.

• Un solitaire imprévisible

Le parcours de Nathan Milstein reste profondément original : c'est celui du soliste type, dont le talent s'accommode difficilement de la présence d'un tiers. Est-ce l'une des raisons qui ont donné aux *Sonates* et aux *Partitas* de Jean-Sébastien Bach et aux *Caprices* de Nicolò Paganini une place tellement privilégiée dans son répertoire ? Il n'a pratiquement pas enseigné, en dehors de quelques *masterclasses* à la Juilliard School of Music de New York et à Zurich. La musique de chambre l'attirait peu, et il ne la pratiquait plus depuis les années 1930. Après l'époque où il jouait avec Horowitz ou Rudolf Firkušný, il avait trouvé des partenaires au piano, d'abord Artur Balsam et Leon Pommers, puis Georges Pludermacher, qui étaient, plus que des accompagnateurs, des musiciens capables de dialoguer avec cet homme imprévisible. Milstein aimait prendre des risques, changeait constamment de doigtés et de coups d'archet pour ne jamais se répéter et possédait une force de caractère à laquelle il était difficile de résister : il était coutumier des conflits avec les chefs d'orchestre, qui sous-estimaient trop souvent à ses yeux l'importance de l'accompagnement, mais son charisme était tel que tout rentrait dans l'ordre au concert. Il possédait aussi un sens de l'humour et de la dialectique qu'il poussait au plus haut degré.

Son répertoire n'a pas évolué : de Bach à Prokofiev, il jouait l'ensemble de la littérature traditionnelle, mais sans aucune incursion dans le domaine de la musique contemporaine, qui transformait, selon lui, « le violon en une sorte d'instrument à percussion ». Il laisse une discographie relativement restreinte pour une carrière de cette importance : une centaine de titres enregistrés à deux époques de sa vie : entre 1935 et 1965 et après 1975, chacune de ces périodes étant dominée par une intégrale des *Sonates* et *Partitas* de Bach. Il avait écrit ses propres cadences pour les concertos de Beethoven et de Brahms et avait signé quelques pièces pour violon, notamment *Paganiniana* (1954) et une transcription de *Méphisto-Valse n*^{o} *1* de Liszt (1981). Il jouait sur un stradivarius de 1716, l'ex-*Goldmann* – du nom d'un fameux collectionneur –, auquel il avait donné les prénoms de sa fille et de sa femme, le *Marie-Thérèse*.

Alain PÂRIS

Bibliographie

N. Milstein & S. Volkov, *From Russia to the West : the Musical Memoirs and Reminiscences of Nathan Milstein* (traduit du russe par Antonina M. Bouis), H. Holt, New York, 1990

B. Gavoty, *Nathan Milstein*, R. Kister Genève, 1956

J. W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit*, 4^{e} éd., Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993

H. Roth, « Swan Song of a Self-Made Man », in *The Strad*, vol. CIV, pp. 248-253, 1993

B. Schwarz, *Great Masters of the Violin : from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*, Simon and Schuster, New York, 1983.

MINGUS CHARLIE (1922-1979)

Introduction

Contrebassiste, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, Charles dit Charlie Mingus est considéré comme le grand classique des années soixante. Il réussit en effet le tour de force d'être l'un des plus puissants novateurs de sa génération sans se couper pour autant d'une tradition qui remonte aux origines du jazz.

• Les années de formation

Charles Mingus naît en 1922 à Nogales (Arizona) et passe son enfance à Watts, faubourg noir de Los Angeles, qui fut en 1965 le siège de graves émeutes raciales. Sa famille pratique la musique en amateur ; une sœur chante, l'autre joue du piano – Charlie formera avec elles un trio vocal –, un demi-frère est guitariste. Il participe à des cérémonies religieuses très typées qui marqueront à jamais l'homme et le musicien : « Toute une partie de ma musique vient de l'église. Quand j'étais gosse, la musique d'église était la seule que je pouvais entendre. C'est seulement quand j'ai eu huit ou neuf ans que j'ai pu entendre un disque de Duke Ellington à la radio [...]. Ma belle-mère m'emmenait à Holyness Church. Mon père, lui, n'aimait pas ça. Dans ces églises les gens entraient en transes, l'atmosphère était plus sauvage, moins inhibée que dans les églises méthodistes. Il y avait des instruments, on jouait le blues. Il y avait aussi ces dialogues faits de lamentations et de répétitions qui unissent les fidèles au prédicateur. »

Il étudie d’abord le trombone avec Britt Woodman, puis la contrebasse, instrument dont il devait achever l’émancipation, avec Red Callender. Il s’exerce tôt à la composition. Son premier engagement professionnel, avec Buddy Collette, date de 1940, époque à laquelle il travaille avec Lee Young. Il joue ensuite avec Louis Armstrong (1941-1943), Kid Ory et Alvino Rey (1944-1945), Lionel Hampton (1946-1948), Red Norvo et son trio (1950-1951) et avec Billy Taylor (1952-1953). Charlie Mingus atteint la pleine maturité de ses moyens et de son inspiration en 1954.

Cette forte personnalité, aux préoccupations intellectuelles, est devenue un soliste remarquablement doué. Doté d’une sonorité puissante, d’une dextérité peu commune et d’une imagination toujours en éveil, il est le partenaire que s’arrachent les plus grands. On le retrouve avec Charlie Parker, Stan Getz, Bud Powell, Duke Ellington ou Art Tatum pour de mémorables séances dont l’une des plus illustres fut celle qui réunit à Massey Hall en 1953, outre Charlie Mingus, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell et Max Roach. Il participe à la composition de la musique de divers films (*Road to Zanzibar*, de Victor Schertzinger, 1941 ; *Higher and Higher*, de Tim Whelan, 1943) et il écrit complètement celle du film de John Cassavetes, *Shadows* (1961).

• Un créateur engagé

L’histoire du jazz se serait certainement souvenue du soliste – à la contrebasse mais aussi au piano –, et pourtant, c’est le compositeur-arrangeur, c’est le créateur de musiques nouvelles qui laisse la trace la plus profonde. Dans ces années cinquante, le jazz, qui vient de connaître la vigueur du bop et les douceurs feutrées du cool, cherche encore sa voie. Les premières œuvres expérimentales de Charlie Mingus, en collaboration avec le saxophoniste-compositeur Ted

Maceo, lui proposent les audaces d'une aventureuse avant-garde. Au sein d'un orchestre – Charlie Mingus and his Modernists – où se rejoignent Thad Jones, Mal Waldron et Kenny Clarke, un nouveau style s'élabore qui préfigure à bien des égards les prochaines explosions du free jazz. On y redécouvre la valeur de l'improvisation collective, bien oubliée depuis quelques décennies. Charlie Mingus n'est d'ailleurs pas un arrangeur traditionnel. Il invente une mélodie qu'il ne fait que proposer à ses solistes, prolongeant ainsi la tradition de l'arrangement oral. Le monde de Mingus est celui du sarcasme, de l'humour grinçant qui désarticule les standards les plus éculés (*Tea for Two*), de l'agressivité vengeresse qui n'hésite pas à mêler le goût du primitif et la grossièreté, monde dont nous retrouvons le reflet dans ses mémoires *Beneath the Underdog* (1971), traduites en français sous le titre un peu adouci de *Moins qu'un chien.* Si le jazz a toujours été l'expression d'un certain désespoir, d'une certaine revendication sociale, la musique de Charlie Mingus est la première à s'avouer aussi ouvertement engagée : « Les choses ont bien changé depuis la naissance de cette musique de prostituée appelée jazz. Ma musique parle au peuple noir et essaie de prendre sa défense contre le fric, les esclavagistes, les exploiteurs capitalistes. » Témoin ce *Fables of Faubus*, musique en forme de pamphlet contre le sénateur Faubus qui s'opposait au programme de déségrégation raciale pour les écoles de Little Rock (Alabama) : un thème et des rythmes primitifs servent de toile de fond aux saillies des musiciens et à des bruits que l'on qualifie pudiquement de « divers ». La violence règne en maîtresse dans l'orchestre qu'il dirige depuis 1957 et où se succèdent entre autres Eric Dolphy (flûte et alto), Booker Ervin (ténor), Jaki Byard (piano) et Dannie Richmond (batterie). Alternance de chaos collectifs et de répétitions lancinantes, opposition de rythmes complexes, goût immodéré des harmonies ouvertes et dissonantes, tension et amertume, tels sont les traits qui dépeignent le mieux le cœur de sa musique.

Mais si Charlie Mingus est le premier musicien à exprimer aussi crûment le problème racial sans le fatalisme plaintif du blues, il faut reconnaître que sa révolte se traduit dans une musique qui sait être également chaleureuse et conserver des liens étroits avec la tradition. Parmi les écoles du jazz, Charlie Mingus n'en rejette aucune : il les a d'ailleurs presque toutes pratiquées. Les chants d'église et le blues sont constamment présents dans son œuvre. Il en est de même pour la vigueur de ce balancement que ne renieraient pas les tenants les plus fervents de l'ère du swing. Charlie Mingus n'a jamais caché la profonde admiration qu'il portait à Duke Ellington. Le sauvage jazz de chambre du grand contrebassiste est en quelque sorte le fils illégitime du Duke par la vivacité de ses couleurs sonores, la verdeur des rythmes, la diversité mélodique. Cet écorché vif est aussi un tendre ; la femme est son thème favori et il sait lui réserver de bouleversantes ballades d'une délicatesse inattendue ; la nostalgie fait partie de son univers.

En réalité, on éprouve quelque difficulté à « classer » Charlie Mingus. Pionnier au milieu des classiques ou traditionnel parmi les modernes, il est surtout l'auteur d'une musique indissolublement liée à sa personnalité. Quand, après une absence de plusieurs années de la scène musicale, il réapparaît sur les décombres du free jazz, sa musique est restée étonnamment jeune, elle n'a pas pris une ride. Peut-être parce qu'elle avait un parfum d'éternité.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. BÉTHUNE, *Charles Mingus*, éd. du Limon, Paris, 1988

J. Coleman & A. Young, *Mingus-Mingus*, Limelight, New York, 1989
M. J. Budds, *Jazz in the Sixties*, Univ. of Iowa Press, Iowa City, 1978
D. Levallet & D.-C. Martin, *L'Amérique de Mingus*, P.O.L., Paris, 1991
C. Mingus, *Beneath the Underdog*, A. Knopf, New York, 1971 (trad. J. B. Hess, *Moins qu'un chien*, Laffont, Paris, 1973, nouv. éd. trad. C. Gauffre, Parenthèses, Roquevaire, 1985)
B. Priestley, *Mingus, A Critical Biography*, Paladin, Londres, 1985.

MIREILLE (1906-1996)

Née à Paris, nièce de l'inventeur des claquettes Charly King, fille d'un Polonais et d'une Britannique qui la firent tourner dans un film à Londres dès l'âge de six ans, sa première passion est le piano. Elle se tourne ensuite vers le théâtre. Elle a seize ans. Firmin Gémier, directeur du théâtre de l'Odéon, l'engage. Elle interprète Puck et Chérubin. Elle part également en tournée au côté de Pierre Fresnay. En 1928, elle rencontre le décorateur de l'Odéon, qui l'écoute improviser sur le piano du théâtre. Il lui présente son frère, avocat, qui écrit pour les enfants. Le premier est Claude Dauphin ; le second, Jean Nohain. Avec ce dernier, elle s'attelle à une comédie musicale « auvergnate » de cinq heures, *Fouchtra.* C'est un échec, mais aussi le début d'une carrière qui va faire de Mireille, jusqu'à sa mort, l'une des vedettes les plus populaires et les plus aimées de la chanson. En effet, une des mélodies de *Fouchtra* reprise en 1931 par Pills et Tabet fait un triomphe : c'est *Couchés dans le foin.* Mireille est alors à Hollywood où, après avoir joué pendant deux saisons une comédie musicale à Broadway (*Bitter Sweet,* de Noël Coward), elle tourne dans deux films, un court-métrage avec Buster Keaton et *Le Procès de Mary Dugan,* au côté de Charles Boyer. Prévenue, par un télégramme que lui envoie son père, du succès que connaît *Couchés dans le foin,* elle revient aussitôt à Paris et se remet au travail avec Jean Nohain. Ensemble, ils vont signer quelque six cents titres, du *Petit Chemin qui sent bon la noisette* au *Vieux Château,* en passant par *Les Trois Gendarmes* ou *Quand un vicomte rencontre un autre vicomte,* créés par les plus grandes vedettes (Maurice Chevalier avant la guerre, Yves Montand après la

Libération...) ou que Mireille chante elle-même, seule sur scène, en duo avec Jean Sablon ou en trio avec Pills et Tabet.

La guerre et, plus encore, les mesures antijuives du régime de Vichy marquent un coup d'arrêt dans sa carrière. Mariée depuis 1937 à l'écrivain Emmanuel Berl, rédacteur en chef de la revue *Marianne* qui l'avait découverte sur la scène de l'A.B.C., elle gagne avec lui la Corrèze, où le couple abrite un moment André Malraux. À la Libération, Mireille regagne Paris, retrouve son public sur la scène et à la radio. Les amis, aussi : il y a là Morand, Colette, Camus, Cocteau... Et aussi Guitry qui déclare au début des années 1950, dans un article de l'*Officiel des spectacles*, que Mireille devrait diriger un conservatoire. Elle le prend au mot et obtient du directeur général de la radio, Paul Gilson, qu'il lui prête un petit studio pour six mois... En 1954, le Petit Conservatoire est né. Elle le dirigera jusqu'à sa mort.

De fait, reconnue comme compositrice et interprète, Mireille, pédagogue à la fois critique et complice, saura « dénicher » bien des nouveaux talents : parmi eux, Hugues Aufray, Colette Magny, Pierre Vassiliu, Ricet-Barrier, Jacqueline Danno, Monique Tarbès, Pierre Barouh, Hervé Cristiani, Frida Boccara, Alice Dona, Yves Duteil, Jean-Jacques Debout, Sylvie Joly, Françoise Hardy, Charlotte Julian, Sapho.

Présent depuis quatorze ans à la télévision, le Petit Conservatoire est évincé brusquement en 1974. Il se poursuit ailleurs, alors que Mireille, à soixante-dix ans passés, retrouve le public de Bobino. Promue chevalier de la Légion d'honneur, officier de l'ordre national du mérite, commandeur des arts et lettres, elle publie, en 1981, ses Mémoires, *Avec le soleil pour témoin*, et se produit une ultime fois sur scène en 1995 à l’invitation de Jérôme Savary, au Théâtre national de Chaillot.

Didier MÉREUZE

MITCHELL JOHN «MITCH» (1947-2008)

Le nom du batteur britannique de rock John « Mitch » Mitchell est inséparable du légendaire trio The Jimi Hendrix Experience.

Né le 9 juillet 1947 à Ealing, dans le Middlesex (aujourd'hui un des districts du Grand Londres), John « Mitch » Mitchell commence par jouer au sein du groupe The Blue Flames de Georgie Fame, où son jeu impétueux, influencé notamment par celui d'Elvin Jones, est remarqué par le manager de Jimi Hendrix, Bryan « Chas » Chandler, qui l'engage à l'automne de 1966, en même temps que le bassiste anglais Noel Redding, afin de constituer un trio qu'il baptise The Jimi Hendrix Experience. La batterie de Mitch Mitchell donne le rythme au premier titre du groupe, *Hey Joe* (1966, titre éponyme du 45-tours qui paraît en décembre 1966, et qui comporte en face B *Stone Free*), tandis que ses accents jazzy viennent mettre en valeur la virtuosité d'Hendrix à la guitare sur leur premier 33-tours, *Are You Experienced ?* (1967), en particulier sur les pistes désormais classiques que sont *Purple Haze*, *Manic Depression* et *Third Stone from the Sun*. Mitch Mitchell participe aux deux autres albums de Jimi Hendrix Experience (*Axis : Bold as Love*, 1967 ; *Electric Ladyland*, 1968) et accompagne également Hendrix lors des festivals de Monterey en 1967 et de Woodstock en 1969. Il meurt le 12 novembre 2008 à Portland, dans l'Oregon.

E.U.

MITCHELL JONI (1943-)

Auteur, chanteuse et compositrice canadienne versée dans l'expérimentation musicale, Joni Mitchell fut surtout populaire dans les années 1970. Parfois décrite comme le « yang du yin de Bob Dylan, avec qui elle partageait une imagination d'une richesse et d'une profusion extrêmes », elle fit de la pop music une véritable forme artistique.

Roberta Joan Anderson naît le 7 novembre 1943 à Fort McLeod, en Alberta. La jeune Joni étudie le graphisme publicitaire dans sa province natale avant de s'installer à Toronto en 1964 et de se produire dans les clubs folk et les cafés des environs. Mariée un court instant au chanteur folk Chuck Mitchell, elle part vivre à New York, où elle sort son premier disque, *Joni Mitchell* (également connu sous le titre *Songs to a Seagull*), en 1967. Produit par David Crosby, cet album concept est salué pour la maturité de ses paroles.

Joni Mitchell voit sa popularité grandir à mesure que sortent ses enregistrements, de *Clouds* (qui remporte en 1969 le Grammy Award de la meilleure performance folk) à l'euphorie malicieuse de *Ladies of the Canyon* (1970), sans oublier *Blue* (1971), qui se vendra à plus d'un million d'exemplaires. Au début des années 1970, Joni Mitchell abandonne sa base acoustique pour s'essayer au rock et au jazz. *The Hissing of Summer Lawns* (1975) marque ainsi une transition vers un son plus complexe et nuancé. Après avoir confié ses impressions personnelles dans ses premiers albums, la chanteuse s'oriente avec celui-ci vers la peinture sociale, critiquant notamment le rôle de la femme au foyer durant cette décennie. Si elle écrit un certain nombre de titres à succès, surtout en 1970 avec *Big Yellow Taxi* et *Woodstock* (chanson sur le célèbre festival qui sera reprise par trois artistes différents), elle marquera le monde musical par l'ensemble de sa discographie. Avec ses touches à la fois très précises et improvisées, sa musique est parfois difficile à écouter. Joni Mitchell ne donne pas en effet dans les mélodies simples ou les conclusions satisfaisantes. « Ma musique, dit-elle, n'est pas censée captiver sur-le-champ. Elle est conçue pour durer toute une vie, pour tenir le coup comme un tissu de qualité. »

Avec *Hejira* (1976) et *Don Juan's Reckless Daughter* (1977), l'artiste continue à faire fi des considérations commerciales, tandis que *Mingus* (1979) donne souvent l'impression qu'elle va trop loin. Cet album, commencé en collaboration avec le bassiste jazz Charles Mingus, évolue après la mort de ce dernier vers une ré-interprétation de ses thèmes. Joni Mitchell cherche toujours à dépasser ses propres expériences, plongeant de plus en plus dans le jazz mais aussi dans l'histoire noir-américaine : *Mingus* sera en effet aussi bien l'écho de la voix des déshérités qu'une biographie du jazzman. Malgré la confusion qu'il sème chez les fans, *Mingus* n'en demeure pas moins un hommage courageux qui échappe à toute catégorisation, ne répondant ni à la définition classique du rock ni à celle du jazz.

Après avoir ainsi démontré qu'elle pouvait créer des albums à succès remportant l'approbation des critiques, Joni Mitchell devient une artiste prestigieuse. Grâce à la réussite commerciale des reprises de ses chansons, elle apporte en outre une source de revenus considérable à ses maisons de disques. Ces dernières accepteront dès lors de la suivre dans ses expériences musicales. Après *Mingus*, Joni Mitchell se retire cependant un peu du monde de la pop music. Depuis le début de sa carrière, elle avait illustré elle-même ses

Lucy O'BRIEN

E.U.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ladies of the Canyon, 1970
Blue, 1971
The Hissing of Summer Lawns, 1975
Hejira, 1976_/ *Mingus*, 1979
Dog Eat Dog, 1985
Turbulent Indigo, 1994.

profondément ébranlé, il abandonne son poste en 1957, et son assistant Leonard Bernstein lui succède. Sa carrière se concentre alors autour des plus grands orchestres et opéras européens : Scala de Milan, Mai musical de Florence, Staatsoper de Vienne... C'est au cours d'une de ces tournées qu'il meurt à Milan, le 2 novembre 1960.

• Un défenseur de l'avant-garde

Mitropoulos est l'un des plus étonnants chefs de sa génération. Il dirigeait sans baguette (sauf à la fin de sa vie), d'une façon très nerveuse et expressive, parfois théâtrale, impliquant la totalité de son corps. L'homme était d'une générosité légendaire, partageant la vie de ses musiciens dans la plus grande simplicité au point d'y perdre une part de son autorité. Mais il possédait un charisme exceptionnel qu'il a su mettre au service de la musique de son temps. On lui doit des créations d'œuvres d'Heitor Villa-Lobos (*Bachianas brasileiras n^{0} 1*, 1938), Ernst Krenek (*Troisième Concerto pour piano*, 1946), David Diamond (*Première Symphonie*, 1941), Paul Hindemith (*Symphonie en mi bémol majeur*, 1943), Robert Casadesus (*Deuxième Suite pour orchestre*, 1952), Samuel Barber (*Medea's Meditation and Dance of Vengeance*, 1956 ; l'opéra *Vanessa*, Metropolitan Opera, 15 janvier 1958, avec Eleanor Steber dans le rôle-titre)... Moins à l'aise dans le répertoire allemand du XIX^{e} siècle, Mitropoulos excellait dans les grandes fresques du XX^{e} siècle. Ses interprétations reposaient davantage sur le tempérament et la passion que sur une parfaite mise en place. Doté d'une mémoire exceptionnelle, il a été l'un des premiers chefs de l'histoire à diriger sans partition, non seulement au concert mais aussi en répétition. Un concours international de direction d'orchestre portant son nom s'est déroulé à New York entre 1960 et

Symphony Orchestra, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952
W. R. Trotter, *Priest of Music. The Life of Dimitri Mitropoulos*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1995
A. Zignani, *Dimitri Mitropoulos. Una luce che incatena il cielo*, Zecchini, Varèse, 2007.

Discographie sélective

L. Van Beethoven, *Deuxième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1958)
A. Berg, *Wozzeck*, avec Mack Harrell (Wozzeck), Eileen Farrell (Marie), Frederick Jagel (le Tambour-major), Joseph Mordino (le Capitaine), David Lloyd (Andres) et Ralph Herbert (le Docteur), Orchestre philharmonique de New York (enregistré le 12 avril 1951) ; *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, avec Joseph Szigeti, Orchestre symphonique de la N.B.C. (enregistré en 1945)
H. Berlioz, *Symphonie fantastique*, Orchestre philharmonique de New York (euregistré en 1957) ; *Roméo et Juliette*, extraits symphoniques, Orchestre philharmonique de New York ; *Les Nuits d'été*, avec Eleanor Steber (soprano), Columbia Symphony Orchestra (enregistré en 1954)
J. Brahms, *Concerto pour violon* en *ré* majeur, opus 77, avec Zino Francescatti, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1958)
E. Chausson, *Symphonie en Si bémol*, Orchestre symphonique de Minneapolis
G. Mahler, *Première Symphonie* « *Titan* », Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1940) ; *Cinquième Symphonie*, Orchestre philharmonique de New York (enregistré en 1960) ; *Sixième Symphonie* « *Tragique* », Orchestre philharmonique de New York (enregistré en 1955) ; *Huitième Symphonie* « *Des Mille* », Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1960) ; *Neuvième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1960)
D. Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1945)
W. A. Mozart, *Don Giovanni*, avec Cesare Siepi (Don Giovanni), Fernando Corena (Leporello), Elisabeth Grümmer (Donna Anna), Lisa Della Casa (Donna Elvira), Rita Streich (Zerlina), Léopold Simoneau (Don Ottavio), Walter Berry (Masetto), Gottlob Frick (le Commandeur), chœurs de l'Opéra de Vienne et Orchestre

philharmonique de Vienne (enregistré au festival de Salzbourg 1956)
S. PROKOFIEV, *Roméo et Juliette*, suites de ballet, Orchestre philharmonique de New York
G. PUCCINI, *La Fanciulla del West*, avec Eleanor Steber (Minnie), Mario Del Monaco (Dick Johnson), Giangiacomo Guelfi (Jack Rance), chœur et orchestre du Mai musical florentin (enregistré en 1954)
S. RACHMANINOV, *L'Île des morts*, Orchestre symphonique de Minneapolis
R. STRAUSS, *Elektra*, avec Inge Borkh (Elektra), Jean Madeira (Klytämnestra), Lisa Della Casa (Chrysothemis), Kurt Böhme (Orest), Max Lorenz (Aegisth), Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré au festival de Salzbourg 1957) ; *Salomé*, avec Inge Borkh (Salomé), Ramón Vinay (Herod), Blanche Thebom (Herodias), Mack Harrell (Jokanaan), Chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York (enregistré en 1958)
G. VERDI, *Ernani*, avec Mario Del Monaco (Ernani), Zinka Milanov (Elvira), Leonard Warren (Don Carlo), Cesare Siepi (Don Ruy Gomez de Silva), Chœur et Orchestre du Metropolitan Opera de New York (enregistré en 1956) ; *La Force du destin*, avec Mario Del Monaco (Don Alvaro), Renata Tebaldi (Donna Leonora), Aldo Protti (Don Carlo di Vargas), Fedora Barbieri (Preziosilla), Renato Capecchi (Fra Melitone), Chœur et Orchestre du Teatro Comunale de Florence (enregistré en 1953).

MOBLEY HANK (1930-1986)

Saxophoniste ténor et compositeur, le jazzman américain Hank Mobley est un des pionniers du hard bop.

Hank Henry Mobley naît le 7 juillet 1930 à Eastman, en Georgie. Initié au saxophone ténor durant son adolescence, passée à Elizabeth, dans le New Jersey, il débute véritablement au côté de Max Roach (1951-1953) et dans le big band et le sextette de Dizzy Gillespie (1954). Influencé, au début de sa carrière, par Lester Young et, surtout, par Charlie Parker, il va affirmer un style plus personnel après avoir participé, en 1954, avec Horace Silver et Art Blakey, à la création des Jazz Messengers, formation qu'il quittera en 1956 ; il participe à ce titre aux albums *Horace Silver and the Jazz Messengers* (1954) et *The Jazz Messengers at the Café Bohemia* (1955), parmi d'autres enregistrements. Hank Mobley collabore ensuite avec deux autres grands ensembles de hard bop, le quintette de Horace Silver en 1956 et 1957 (*Silver's Blue*, 1956 ; *The Stylings Of Silver*, 1957) et, à nouveau, les Jazz Messengers d'Art Blakey (*At The Jazz Corner Of The World*, 1959). Il se produit également au côté de Thelonious Monk (1957) et au sein du quintette de Dizzy Reece (1959). Il commence parallèlement à enregistrer ses propres albums, parmi lesquels *Hank Mobley Sextet* (1957) et *Peckin' Time* (avec Lee Morgan, 1958).

Ses albums des années 1950 se caractérisent par un son feutré et mélancolique, à la frontière du blues et du bop, ainsi que par une grande complexité rythmique. Avec les albums *Soul Station* (avec Wynton Kelly, Paul Chambers et Art Blakey, 1960) et *Roll Call* (avec le quartette précédent, auquel s’est joint Freddie Hubbard, 1960), Mobley offre des sonorités plus chaudes et plus rondes et des rythmes plus libres, sans sacrifier à la tension qui le caractérise. Il joue au sein du quintette de Miles Davis en 1961 (*Someday My Prince Will Come*, où figure John Coltrane ; *In Person : Friday and Saturday Nights at the Blackhawk*), puis se lance dans une carrière indépendante aux États-Unis et en Europe, continuant à enregistrer de nombreux disques. Ces derniers, centrés sur les thèmes et les arrangements qu’il compose lui-même, témoignent néanmoins de la richesse de ses échanges avec des batteurs comme Art Blakey, Philly Joe Jones et Billy Higgins. Citons *A Slice of the Top* (1966) et *Thinking of Home* (1970). Contraint par la maladie de limiter son activité musicale à partir du début des années 1970, Hank Mobley meurt le 30 mai 1986 à Philadelphie (Pennsylvanie).

E.U.

MÖDL MARTHA (1912-2001)

Martha Mödl naît le 22 mars 1912 à Nuremberg. Bien que son père soit peintre de talent et collectionneur avisé, la jeune fille ne bénéficie pas d’une éducation artistique précoce. C’est dans une tout autre voie qu’elle se lance dans la vie active, comme... secrétaire et comptable dans une maison de commerce. Elle ne commence ses études musicales, au conservatoire de sa ville natale, qu’à l’âge de vingt-huit ans, en 1940. Malgré des temps peu propices, elle fait de tels progrès qu’elle va se perfectionner à Milan, auprès d’Otto Mueller. Ses débuts datent de 1942, au théâtre municipal de Remscheid, dans Hänsel (*Hänsel und Gretel* d’Engelbert Humperdinck). Sa tessiture, croit-elle, est celle d’une mezzo-soprano, et c’est dans cet emploi qu’elle apparaît, de 1945 à 1949, à l’Opéra de Düsseldorf. Elle révèle alors une exceptionnelle voix de soprano dramatique au registre extraordinairement étendu. En 1949, la Staatsoper de Hambourg l’appelle ; elle y interprète Kundry (*Parsifal*), Isolde (*Tristan und Isolde*) et Brünnhilde (*La Walkyrie*), s’imposant d’emblée – par la splendeur d’un timbre sombre et sensuel, la pureté de la ligne vocale et l’intensité de l’expression – comme l’une des plus grandes wagnériennes de sa génération.

Wieland Wagner la remarque et l’engage pour l’événement mondial que constitue, en 1951, la renaissance du festival de Bayreuth : elle y est une inoubliable Kundry sous la baguette de Hans Knappertsbusch (aux côtés de Wolfgang Windgassen – Parsifal –, Ludwig Weber – Gurnemanz – et George London – Amfortas), ainsi que la Troisième Norne et Gutrune (*Le Crépuscule des dieux*) sous la direction alternée de Knappertsbusch et du jeune

Herbert von Karajan. Elle va régner sur le haut lieu wagnérien jusqu'en 1967 : elle y incarne une Kundry de référence (1951-1957, 1959, 1960) et marque d'une profonde empreinte le rôle de Brünnhilde dans *La Walkyrie* (1953-1956, 1958), *Siegfried* (1953-1956, 1958) et *Le Crépuscule des dieux* (1953-1956, 1958, 1960) ; elle interprète de nouveau Gutrune en 1952 et en 1954, chante lsolde en 1952, 1953 et 1962, Sieglinde (*Siegfried*) en 1954 et 1955, en alternance avec Astrid Varnay ; elle interprétera les rôles de mezzo-soprano de Waltraute (*Le Crépuscule des dieux*) en 1966 et 1967 et de Fricka (*La Walkyrie* et *Le Crépuscule des dieux*) en 1967.

En janvier 1952, elle aborde Leonore (*Fidelio* de Beethoven) avec Karajan à la Scala de Milan et devient membre de l'Opéra de Vienne, où elle reprend ce rôle, le 12 octobre 1953, au Theater an der Wien, avec une distribution de rêve – Windgassen (Florestan), Otto Edelmann (Don Pizarro), Gottlob Frick (Rocco), Sena Jurinac (Marzelline), Rudolf Schock (Jaquino) – sous la direction inspirée de Wilhelm Furtwängler et participe le lendemain, en studio, avec la même équipe, à un enregistrement qui fait toujours référence. C'est dans le même rôle qu'elle s'illustre encore le 5 novembre 1955, pour la réouverture de la Staatsoper de Vienne, sous la direction de Karl Böhm, avec Anton Dermota (Florestan), Paul Schöffler (Don Pizarro), Ludwig Weber (Rocco), Irmgard Seefried (Marzelline) et Waldemar Kmentt (Jaquino).

Elle est accueillie par les plus grandes scènes allemandes et internationales : le Covent Garden de Londres, le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra de Paris... Bien que son répertoire soit centré sur Beethoven et Wagner, elle sait cependant s'offrir quelques échappées musicales – dont une mémorable Carmen à Londres en 1949 – et se révélera une verdienne accomplie. Le festival de Salzbourg découvre la splendide straussienne dans Klytämnestra d'*Elektra* que dirige en 1964 Karajan et qui rassemble autour d'elle Astrid Varnay (Elektra), Eberhard Wächter (Orest) et James King (Aegisth). Outre ceux qui ont déjà été cités, Martha Mödl côtoie les plus grands : les chefs Clemens Krauss André Cluytens, Eugen Jochum, Josef Keilberth, Rudolf Kempe, Dimitri Mitropoulos, comme, sur la scène, Birgit Nilsson, Josef Greindl, Gustav Neidlinger, Ludwig Suthaus, Hans Hotter, Rita Streich, Julius Patzak, Ramón Vinay, Leonie Rysanek, Dietrich Fischer-Dieskau, Regina Resnik...

Recouvrant sa tessiture de mezzo-soprano au milieu des années 1960, elle commence une véritable seconde carrière dans des rôles de caractère où elle se montre irrésistible : Mrs. Herring (*Albert Herring* de Benjamin Britten), Leokadja Begbick (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Kurt Weill), la Gouvernante (*la Femme silencieuse* de Richard Strauss)... Elle participe aux créations de nombreux opéras : *Melusine* d'Aribert Reimann (festival de Schwetzingen, 29 avril 1971), *Geisterliebe* d'Isang Yun (Kiel, 20 juin 1971), *Elisabeth Tudor* de Wolfgang Fortner (Deutsche Oper de Berlin, 23 octobre 1972), *Kabale und Liebe* de Gottfried von Einem (Staatsoper de Vienne, 25 février 1977), *Baal* de Friedrich Cerha (festival de Salzbourg, 7 août 1981), *Die Gespenstersonate* de Reimann (Deutsche Oper de Berlin, 25 septembre 1984), dont elle est la dédicataire. Au début de 2001, elle incarnait encore au Nationaltheater de Mannheim la Comtesse de *La Dame de pique* de Tchaïkovski avec un engagement qui ne s'est jamais démenti tout au long de sa carrière. Martha Mödl meurt à Stuttgart le 17 décembre 2001. Elle a publié en 1998 un volume d'entretiens avec Thomas Voigt, *So war mein Weg* (Parthas Verlag, Berlin).

MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)

Figure emblématique du Metropolitan Opera de New York pendant une vingtaine d’années, la soprano américaine Anna Moffo a marqué une génération de chanteurs tant par la pureté de sa voix que par sa beauté physique.

Les sources divergent à propos de sa date de naissance, 27 juin 1930 ou 1932, à Wayne (Pennsylvanie). Issue d’une famille d’origine italienne, elle se voit proposer, à la fin de ses études, des rôles à Hollywood. Mais elle refuse, car elle souhaite entrer au couvent. Une bourse d’études au Curtis Institute de Philadelphie la fait changer d’avis. Elle travaille avec Euphemia Giannini-Gregory, sœur de la célèbre soprano Dusolina Giannini, et remporte une bourse Fulbright qui lui permet d’aller se perfectionner au Conservatorio di Santa Cecilia de Rome avec Luigi Ricci et Mercedes Llopart.

Elle fait ses débuts publics en 1955, à Spoleto, dans Norina (*Don Pasquale* de Donizetti). La même année, la télévision italienne la choisit pour une production de *Madama Butterfly* où elle tient le rôle de Cio-Cio-San ; le réalisateur est Mario Lanfranchi, également producteur à la compagnie de disques R.C.A. Ils se marient en 1957. Anna Moffo chante Zerline (*Don Giovanni* de Mozart) au festival d’Aix-en-Provence en 1956, sous la direction de Hans Rosbaud, et fait en 1957 ses débuts américains, à Chicago, dans Mimì, face à Jussi Björling (*La Bohème*, 1957). Cette même année, elle se produit pour la première fois à l’Opéra de Vienne (Nanetta prématuré. Elle reconnaissait « s’être ruiné la santé en voyageant beaucoup trop, en accumulant trop d’activités ». Son timbre, la chaleur de sa voix, sa présence et sa beauté avaient tout pour séduire. Et elle a beaucoup séduit. Séduction aussi que sa souplesse vocale, ses aigus faciles, ses graves chaleureux. Mais à toucher à tous les genres sans jamais se ménager, à aborder trop tôt des rôles qui ne lui convenaient pas, elle a usé prématurément sa voix. Sa véritable carrière, au sommet de ses moyens, n’aura duré qu’une vingtaine d’années. Une étoile filante qui se sera identifiée au rôle-titre de *La Traviata* : plus de deux cents représentations au cours de sa carrière, dont quatre-vingts au Met dans trois productions différentes.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, avec Carlo Bergonzi, Chœur et Orchestre de la R.C.A. italienne, dir. Georges Prêtre (enregistré en 1965)
C. W. von Gluck, *Orfeo ed Euridice*, avec Shirley Verrett, Chœur polyphonique de Rome, I Virtuosi di Roma, dir. Renato Fasano (enregistré en 1965)
W. A. Mozart, *Les Noces de Figaro*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Fiorenza Cossotto, Chœur et Orchestre Philharmonia, dir. Carlo Maria Giulini (enregistré en 1959)
G. Puccini, *Madama Butterfly*, avec Cesare Valletti, Fernando Corena, Chœur et Orchestre de l’Opéra de Rome, dir. Erich Leinsdorf (enregistré en 1957) ; *La Bohème*, rôle de Musetta, avec Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan, dir. Antonino Votto (enregistré en 1956)
R. Strauss, *Capriccio*, avec Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter, Christa Ludwig, Philharmonia Orchestra, dir. Wolfgang Sawallisch (enregistré en 1958)
G. Verdi, *Falstaff*, avec Luigi Alva, Rolando Panerai, Elisabeth Schwarzkopf, Tito Gobbi, Chœur et Orchestre Philharmonia, dir.

MONDONVILLE JEAN-JOSEPHCASSANÉA DE (1711-1772)

Violoniste virtuose et compositeur, Mondonville tient une place importante dans la musique française du XVIIIe siècle ; plusieurs de ses innovations méritent d'être signalées. Il naquit à Narbonne où son père était musicien à la cathédrale Saint-Just. Il vint à Paris vers 1731, publia deux recueils de musique instrumentale en 1733 et 1734 (*Sonates pour le violon avec basse continue,* op. 1 ; *Sonates en trio pour deux violons ou flûtes et basse continue,* op. 2). Il servit comme premier violon au Concert de Lille, et se mit à composer des motets. Il entra au Concert spirituel en 1734 comme violoniste, puis en 1738 en tant que compositeur. L'année suivante, il est musicien du roi et, en 1740, il occupe les fonctions de sous-maître de la chapelle royale. Ses motets connurent une vogue extraordinaire et restèrent trente ans au répertoire du Concert spirituel, aussi bien Ies motets pour chœur (*Dominus regnavit, Jubilate Deo, Magnus Dominus, Lauda Jerusalem, Cantate Dominum,* etc.) que ceux pour soliste (*Regina coeli, Simulacra gentium*). Dans l'ensemble, Mondonville continue LaIande.

Il écrivit beaucoup pour le théâtre, notamment le ballet héroïque *Le Carnaval du Parnasse* (1749) et les opéras-ballets, *Bacchus et Érigone, Vénus et Adonis, Titon et l'Aurore* (1753). Ce dernier opéra, à l'orchestration ingénieuse, connut un succès littéralement prodigieux, en pleine querelle des Bouffons ; il fut soutenu par le roi et par M^{me} de Pompadour. Ses adversaires pouvaient écrire par

Jean Cassanéa de Mondonville, frère de Jean-Joseph, lui aussi né à Narbonne (1716), fut violoniste et compositeur ; il servit comme musicien du roi et publia *Six Sonates à violon seul et basse continue* (1767).

Pierre-Paul LACAS

MONK MEREDITH (1942-)

Artiste américaine née le 20 novembre 1942 à Lima (Pérou).

Meredith Jane Monk étudie le piano et l'eurythmie dès son plus jeune âge. En 1964, elle obtient une licence au Sarah Lawrence College de Bronxville (New York). Dès les débuts de sa carrière, Elle s'intéresse au chant, au cinéma, à la chorégraphie et à l'interprétation. Son œuvre multiforme, qu'elle appelle « théâtre composite », intègre toutes ces disciplines. Meredith Monk commence sa carrière de *performer* en 1964 et fonde en 1968 une compagnie artistique interdisciplinaire, The House. Son goût pour l'expérimentation se manifeste dans son approche du « chant ». Sa musique vocale est une recherche d'un son à la fois primordial et futuriste, sans paroles reconnaissables. Elle explore des techniques de jeu étendues, allant du chant conventionnel dans un registre de quatre octaves à toute une gamme de sons inhabituels qui évoquent le gémissement, le hoquet, le rire et les cris d'animaux.

Monk reçoit un Obie Award, récompense théâtrale décernée par le magazine *Village Voice*, en 1972. En 1973, elle joue *Education of the Girlchild*, une œuvre sans dialogues qui explore le mouvement et la stase. Elle la reprendra en 1979 et en 1991. Elle obtient un deuxième Obie Award en 1976 pour la pièce de théâtre *Quarry*. En 1978, elle fonde le Meredith Monk & Vocal Ensemble, avec lequel elle fait des tournées dans le monde entier et de nombreux enregistrements, notamment *Our Lady of Late* (1975), *Dolmen Music* (1981) et *Turtle Dreams* (1983). Monk réalise un long-métrage, *Book of Days* (1989), projeté au festival du film de New

York. Une version plus courte est également diffusée à la télévision. En 1991, a lieu la première de son opéra multimédia *Atlas*. Son style singulier, son œuvre prolifique et son succès durable font de Meredith Monk une pionnière en même temps qu’une institution dans l’univers relativement récent de l’art performance. En 1985, un troisième Obie Award est décerné à l’artiste pour l’ensemble de sa carrière. En 1995, elle reçoit une bourse de la fondation MacArthur.

E.U.

MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)

Introduction

Un colosse a traversé le jazz, indifférent au tumulte des modes, muré dans un mutisme quasi total. Seuls signes de vie active : d’extravagants couvre-chefs et une musique inouïe que le silence envahit peu à peu. L’inclassable Monk, aux étranges prénoms (Thelonious, Sphere), appartient à une espèce mystérieuse qui ne présente pas les caractéristiques habituelles de la famille du « jazzman vulgaris ». Maître du clavier mais si peu « pianiste », novateur de première grandeur mais sans ancêtres ni descendance, longtemps méconnu par les amateurs, perplexes devant une musique qui ne présente pas la moindre trace de complaisance ni de facilité, Monk est unique en son genre.

• Un parcours solitaire

On ne connaît pas avec précision le lieu de naissance de Monk – Rocky Mount en Caroline du Nord ou New York –, ni la date – 1920 ou, plus probablement, 1917. De sa famille, de son enfance et de son adolescence, on ignore pratiquement tout. Il semble avoir mené des études assez désordonnées de piano et d’harmonie avec plusieurs professeurs privés. Mary Lou Williams affirme l’avoir entendu, avant le début des années 1940, accompagner un prédicateur en tournée.

tient pas à renouveler ses expériences orchestrales auxquelles son monde musical ne peut guère s'adapter. Il refuse de jouer le répertoire habituel des pianistes de son temps, son caractère excentrique et agressif ne faisant qu'envenimer les choses. Sa musique, elle, est trop sauvage, trop brutale, trop fondamentalement nouvelle pour séduire de prime abord.

Il refait surface en 1954, date à laquelle il enregistre quatre de ses thèmes avec Miles Davis. Le quartette qu'il forme avec John Coltrane (saxophone ténor), Wilbur Ware (contrebasse) et Shadow Wilson (batterie), est engagé en 1957 au Five Spot Café. En 1959, il réunit douze musiciens pour jouer ses compositions au Town Hall de New York. Pendant les années qui suivent, il se produit en solo, en trio et à la tête d'un quartette dont l'élément fixe a longtemps été Charlie Rouse (saxophone ténor). Sa musique perd alors un peu de sa violence. Monk semble avoir trouvé une manière de sérénité volontaire et secrète : en quelque sorte, sa « période classique ». Depuis 1972 – mis à part deux apparitions publiques en 1974 et 1975 –, il ne joue plus et semble même se désintéresser de la musique. Réfugié à New York chez la baronne Pannonica de Koenigswarter, qui avait également recueilli en son temps Charlie Parker, il est frappé de plusieurs congestions cérébrales. Il s'éteint le 17 février 1982, comme rongé par le mystérieux silence d'où était issue sa musique.

• Un maître du clavier

Coleman Hawkins se souvient de l'arrivée de Thelonious Monk dans son orchestre. « Une des plus terribles choses que je dus subir cette année-là ce fut Monk. Chaque nuit, je me demandais : pourquoi ne prends-tu pas un vrai pianiste ? Qu'est-ce que ce galimatias qu'il joue là ? » Et pourtant, il le garde près de lui.

Pourquoi ? Parce qu'un « vrai pianiste » – brillant, séduisant, léger – n'aurait pas exercé sur lui une telle fascination. Le jeu de Thelonious Sphere Monk constitue peut-être la première véritable rupture du « piano-jazz » avec le pesant héritage des formes de la musique savante européenne et de l'esthétique du romantisme. Tous les pianistes de jazz – Fats Waller, Art Tatum, Bud Powell et même Cecil Taylor – ont souffert et souffrent encore d'un indéracinable complexe face à la technique de composition classique et à ses normes de virtuosité. Tous ont tenté, avec plus ou moins de bonheur et d'indépendance, de couler l'originalité du jazz dans ce moule préétabli. Monk est le premier à refuser d'être apprécié selon ces critères. Il est le premier à dire non à la volubilité digitale, à contester fondamentalement les systèmes harmoniques du néo-romantisme. La position même de sa main, doigts tendus, est une insulte aux convenances pianistiques. Certains en ont tiré prétexte pour juger sa technique défaillante, alors qu'elle obéissait simplement à d'autres règles, qu'elle visait un autre but. Aussi les influences subies par Monk sont-elles malaisées à définir : peut-être celles de James P. Johnson, de Duke Ellington... Il n'aura pas plus de disciples qu'il n'a eu de maîtres. Seuls viennent à la mémoire les noms de Randy Weston et de Steve Lacy qui, pendant quelques années, se feront une gloire de ne jouer presque exclusivement que ses compositions. Les musiciens semblent saisis d'effroi devant cette musique créée *ex nihilo*, monstrueux accident dans l'histoire du jazz.

• La pensée musicale

Tout est déroutant, en effet, dans le jeu et les thèmes de Monk. Ni traits élégants, ni style coulant, ni mélodies charmeuses. La dissonance, le décalage rythmique, la distorsion interne sont le credo de sa nouvelle religion. Tout se fonde sur la discontinuité, la densité du silence. Les effets de surprise rythmiques et harmoniques qui en résultent donnent à son discours une allure chaotique, un déhanchement contestataire. Cela ne l’empêche pas de développer un swing à l’évidence brutale, bien plus construit sur des ponctuations élémentaires que sur la division du temps musical en onduleuses arabesques. Sa main gauche a un style posé que bousculent les caprices de sa main droite. La pensée musicale d’un Monk dépasse de très loin le simple instrument qui en est l’intermédiaire : elle a des prolongements orchestraux. Il choque ou il bouleverse. Il ne plaît pas : il ose. Les sarcasmes fusent quand il s’attaque aux standards les plus éculés. Les plus doucereuses ballades sont, sous ses doigts, dépoussiérées, virilisées. Certes, Monk respecte le cadre des douze mesures du blues, mais il en bouscule l’organisation interne de manière asymétrique.

Soliste fascinant, il est aussi un accompagnateur exigeant du soliste un constant dépassement de lui-même. André Hodeir a su parfaitement décrire le commentaire musical que ce grand pianiste proposait aux autres musiciens : « Exploitant les possibilités spécifiques du piano, il fonde son style d’accompagnateur sur un système de figures sonores isolées ou enchaînées, opposées les unes aux autres par des changements de registre abrupts. Les montagnes qu’il érige et les précipices qu’il creuse ne peuvent évidemment pas passer inaperçus. Monk, pourtant, ne cherche ni à briller à titre individuel ni à faire naître l’impression illusoire d’un accompagnement orchestral. Son but, alors même qu’il tente de se désolidariser du soliste, est de lui conférer une noblesse nouvelle en entourant le discours mélodique d’une aura polyphonique [...]. Les sauts de registre monkiens contestent enfin la suzeraineté du soliste, et, au-delà de cette première libération, ils reconstituent sur la base nouvelle de la discontinuité la trame polyphonique autrefois en honneur dans le jazz [...]. Monk est un grand organisateur d’arrières.

Il sait admirablement calculer le poids d’une dissonance et la densité d’une attaque pour les combiner et les projeter ensemble au point précis de l’espace musical où l’impact sera le plus sensible, relativement à une certaine longueur qu’il se propose de donner au son, et surtout à celle du silence qui l’entoure – c’est-à-dire en fonction d’une relation subtile entre l’espace et le temps, dont nul jazzman avant lui, pas même Charlie Parker, n’avait ressenti l’urgente beauté. »

On retrouve ces traits également dans la matière même des thèmes qu’il nous laisse : *Blue Monk, ’Round about midnight, Epistrophy, Well you needn’t, Crepuscule with Nelly, Criss-cross, Misterioso, Monk’s mood, Off minor* ou *Bright Mississippi.* Là comme ailleurs, Monk tord le cou à l’éloquence et aux effets de rhétorique pour aller directement à l’essentiel.

Pierre BRETON

Bibliographie

M. J. BUDDS, *Jazz in the Sixties*, Univ. of lowa Press, lowa City, 1978
Y. BUIN, *Thelonious Monk*, P.O.L., Paris, 1988
C. GERARD, *Thelonious Monk : Originals and Standards*, Gerard & Sarzin, Brooklyn, 1991
L. MALSON, *Des musiques de jazz*, Parenthèses, Roquevaire, 1983, nouv. éd. 1989 ; *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1952, 10e éd. 1993
J. PONZIO & F. POSTIF, *Blue Monk : portrait de Thelonious*, Actes sud, Arles, 1995
« Thelonious Sphere Monk, 1920-1982 », in *Jazz Magazine*, n° 306, pp. 3-20, avr. 1982
B. TAYLOR, *Jazz Piano*, Brown Co., Dubuque (Iowa), 1982
L. DE WILDE, *Monk*, L’Arpenteur, Paris, 1996.

MONN GEORG MATHIAS (1717-1750)

Sans doute le plus doué parmi les compositeurs préclassiques autrichiens, né et mort à Vienne, Georg Mathias Monn est mentionné en 1731-1732 comme petit chanteur au monastère de Klosterneuburg ; en 1738 au plus tôt, il devient organiste de la toute récente Karlskirche de Vienne. Malgré sa célébrité comme pédagogue, on ne connaît le nom d'aucun de ses élèves. Dans sa courte vie, il écrivit un nombre impressionnant de partitions pour l'Église, de symphonies, de concertos (dont un en *sol* mineur pour violoncelle réédité par Schönberg en 1914) et d'œuvres de musique de chambre (dont six quatuors à cordes en deux mouvements) et pour clavier, ainsi qu'un traité de basse continue. Une de ses symphonies, datée de 1740, adopte déjà la forme classique en quatre mouvements, avec menuet en troisième position. Pourtant, à côté de traits novateurs de ce genre, on observe chez lui, surtout si on le compare à son contemporain Wagenseil qui, il est vrai, lui survécut longtemps, de forts relents du style sévère hérité de Johann Joseph Fux : les quatuors à cordes déjà mentionnés font tous se succéder un adagio et une fugue. C'est très certainement cette synthèse, que Haydn et Mozart devaient reprendre à leur compte en la menant bien plus loin, qui rend sa musique particulièrement intéressante.

Marc VIGNAL

chanson, devenir le patriarche révéré et exigeant du bluegrass tout en poursuivant l’élaboration d’une œuvre dense et substantielle.

Gérard HERZHAFT

MONSIGNY PIERRE ALEXANDRE (1729-1817)

Un des principaux auteurs d'opéras-comiques français du XVIIIe siècle. Pierre Monsigny naît à Fauquembergues (Pas-de-Calais), et décide de travailler la musique après s'être enthousiasmé, en 1754, pour la fameuse *Servante maîtresse* (*La Serva padrona*) de Pergolèse. Après avoir donné à la foire Saint-Germain *Les Aveux indiscrets* (1759) et *Le Maître en droit* (1760), il entame avec Sedaine une collaboration qui décidera de son avenir. Seront notamment représentés, signés de leurs deux noms, *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *Rose et Colas* (1764), *Aline, reine de Golconde* (1766), *Le Déserteur* (1769), qui fait couler de nombreuses larmes, *Le Faucon* (1771) et *Félix ou l'Enfant trouvé* (1777). Malgré le triomphe de cette dernière partition, qui comme les précédentes vaut d'ailleurs beaucoup plus par son invention mélodique que par une dimension harmonique en définitive assez maigre, Monsigny cesse alors complètement de composer. Il se survivra quarante ans, devenant simplement inspecteur des études au Conservatoire de 1800 à 1802, et succédant à Grétry à l'Institut en 1813.

Marc VIGNAL

MONTAND YVES (1921-1991)

Introduction

Plus que les artistes, les foules aiment les interprètes et les désignent comme les vengeurs de leurs misères petites ou grandes. Yves Montand fut un de ces intercesseurs et sut mêler dans son image de chanteur, de comédien et d'artiste engagé les traits contradictoires mais immuables d'un des personnages types de la mythologie française : « grande gueule » mais chic type, séducteur mais non pervers, plein d'idées sans être intellectuel, aristocrate et populaire mais ni snob ni vulgaire.

• « Trois Petites Notes de musique »

Ivo Livi naît le 13 octobre 1921 à Monsummano Alto (aujourd'hui Monsummano Terme), en Toscane. Alors qu'il a deux ans, son père, ouvrier communiste, quitte l'Italie fasciste et émigre en France. Il habite alors les quartiers pauvres de Marseille, quitte l'école à onze ans et fait tous les métiers : livreur, emballeur, employé dans une fabrique de pâtes alimentaires, garçon coiffeur... Son entrée dans le music-hall date de ses dix-sept ans : deux salles marseillaises, dont le célèbre Alcazar, l'inscrivent à leur programme, et la chanson *Dans les plaines du Far West* lui assure, en même temps que ses imitations de Charles Trenet, une notoriété au moins régionale. La guerre interrompt momentanément cette carrière naissante, mais dès 1941 et jusqu'en 1944 il se produit à nouveau dans le Midi de la France. S'ouvre alors pour lui le succès des salles parisiennes : l'ABC, Bobino, les Folies-Belleville et le Moulin-Rouge, où il rencontre Édith Piaf. Piaf n’est pas seulement sa maîtresse passionnée : elle se charge surtout d’un rôle très efficace de Pygmalion féminin qui lui enseigne les ficelles du métier et l’aide à mettre en valeur ce qui lui vient de la tradition de la chanson française comme du jazz ou des musiques populaires d’outre-Atlantique. C’est elle aussi qui est sa partenaire dans *Étoile sans lumière* (de Marcel Blistène, 1946), le premier film où se produit Montand. Après la rupture avec Piaf, il fréquente la « bande à Prévert », par l’intermédiaire du musicien Henri Crolla, et le groupe Octobre. Il fait, en 1949 à Saint-Paul-de-Vence, la connaissance de Simone Signoret, qu’il épouse en 1951, après que celle-ci a divorcé d’avec le metteur en scène Marc Allégret.

Chanson et cinéma sont désormais les deux volets inséparables de la carrière d’Yves Montand. L’échec des *Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946) et le peu d’éclat d’autres films correspondent à une époque médiocre qui prend fin avec l’année 1953. Henri-Georges Clouzot lui confie alors le rôle d’un aventurier dans *Le Salaire de la peur*. La compagnie de Charles Vanel et de la nitroglycérine, la présence du camion et le foulard d’apache artistement mal noué au-dessus d’un torse en sueur moulé dans un maillot de corps de travailleur de force : le mélange était assez intelligemment composé pour passer au rang de portrait mythique dans la galerie du cinéma français. Image qui venait en contrepoint de celle que Montand imposa à la scène à partir de 1945, de l’ensemble pantalon et chemise à col ouvert uniformément noir, à la canne et au chapeau claque de l’artiste à l’américaine. En 1953, en effet, le Tout-Paris vient applaudir Montand au music-hall de l’Étoile et fait un triomphe à ses interprétations de Prévert, Mireille, Jean Nohain, Francis Lemarque... Beaucoup fredonnent encore *Chanson de Bilbao, La Chansonnette, Mon pot’ le gitan, Sanguine, Syracuse, Trois Petites Notes de musique, La Bicyclette...*

des événements et des rencontres, la double carrière de Germaine Montero, à la fois chanteuse et comédienne. Dès cette époque, on remarqua sa prodigieuse puissance d'émotion et la netteté percutante de sa diction.

L'image indélébile que l'on a gardée est celle de *Mère Courage* qu'elle interpréta au T.N.P. à la demande de Jean Vilar, qu'elle connut dès le premier festival d'Avignon en 1947, jouant dans *Richard II* de Shakespeare et *La Terrasse de midi* de Maurice Clavel. Aussi bien dans le verbe que dans la silhouette, le souvenir de Germaine Montero reste attaché à l'héroïne de Brecht, forte en gueule et pipe entre les dents, qu'elle incarna de 1951 jusqu'en 1960. Après avoir été à cette même époque l'interprète de García Lorca au théâtre du Vieux Colombier et au théâtre Récamier dans *Noces de sang* et *La Maison de Bernarda*, elle quitte définitivement la scène en 1966 pour se consacrer à la radio et à la chanson.

Le disque a conservé le visage sonore de cette Montero, amie des poètes et qui sut choisir ses musiciens. Dès la fin de la guerre, elle accomplit un véritable retour aux sources, alimenté par le souvenir brûlant du drame espagnol et les années d'occupation en zone libre. Le 27 juin 1945, au théâtre de l'Athénée, elle jumelle son ancien répertoire espagnol où figuraient les chansons de la guerre d'Espagne et celui de la jeune chanson illustrée par les nouveautés de Jacques Prévert et Joseph Kosma. En 1951, elle fait la connaissance de Pierre Mac Orlan dont, la première, elle interprète une chanson, *La Fille de Londres*, mise en musique par Victor Marceau, qui restera identifiée à sa voix et à sa diction impeccable. Ce sera ensuite *La Chanson de Margaret*, entendue dans le film de René Clément *Monsieur Ripois* (1954). Mac Orlan ne jurait que par elle, véritable engouement à l'origine de tout un répertoire où se trouvent mêlés, outre Marceau, Kosma et Georges cours de la saison 1913-1914, il dirige à l’Opéra de Paris et conduit notamment la première représentation en France du *Coq d’or* de Rimski-Korsakov. En 1914, il fonde la Société des Concerts populaires, aussi appelés Concerts Monteux.

Après avoir participé à la première bataille de la Marne, il est démobilisé pour rejoindre les Ballets russes en tournée aux États-Unis et participer à une campagne de propagande en faveur des Alliés (1916-1917). Il est aussitôt invité à diriger pendant deux saisons le répertoire français au Metropolitan Opera de New York (il débute en novembre 1917 avec *Faust*). Puis il est nommé directeur musical de l’Orchestre symphonique de Boston (1919-1924). De retour en Europe, il dirige à nouveau aux Ballets russes, devient chef associé de l’orchestre du Concertgebouw d’Amsterdam (1924-1934), fonde l’Orchestre symphonique de Paris en 1929 et en assure la direction jusqu’en 1938. Appelé à nouveau aux États-Unis, il prend la direction de l’Orchestre symphonique de San Francisco, qu’il ressuscite après une période difficile de son histoire (1935-1952). En 1941, il fonde avec son épouse, la cantatrice Doris Hodgkins, une école d’orchestre et de direction d’orchestre à Hancock (Maine) qui deviendra la Pierre Monteux Memorial Foundation après sa mort. Parmi ses élèves figurent Charles Bruck, Neville Marriner et André Previn. Il adopte la nationalité américaine en 1942. En 1937, il participe à New York à la fondation de l’Orchestre symphonique de la N.B.C., qu’il prépare pour Arturo Toscanini. Il dirige à nouveau au « Met » (1953-1956) ainsi qu’à l’Opéra de San Francisco. En 1961, il est appelé à la tête de l’Orchestre symphonique de Londres, qu’il dirige jusqu’à la fin de sa vie. Il meurt à Hancock (Maine) le 1er juillet 1964.

L’universalisme de Monteux reste un modèle : sa sobriété contrastait avec les excès du post-romantisme ; sa précision, son raffinement et son sens de la transparence orchestrale convenaient particulièrement bien à la musique française, mais il est l’un des rares chefs français dont les Allemands ont salué les qualités dans le répertoire germanique. Toujours au service de la musique de son temps, il a créé des œuvres de Serge Prokofiev (*Symphonie n^o 3*, 1929), Francis Poulenc (*Concert champêtre*, avec Wanda Landowska, 1929), Guy Ropartz (*Concert en « ré »*, 1930), Maurice Jaubert (*Le Jour*, 1931), Jean Françaix (*Symphonie*, 1932), Jean Rivier (*Symphonie n^o 1*, 1933), Daniel-Lesur (*Suite française* ; 1935), Roger Sessions (*Symphonie n^o 2*, 1947) ; parmi les nombreuses partitions qui lui ont été dédiées figurent la *Symphonie n^o 1 « Jean de la Peur »* de Marcel Landowski, la *Symphonie n^o 2* de Georges Migot et le *Prélude pour les quatre-vingts ans de Pierre Monteux* d’Igor Stravinski.

Son épouse a fait publier deux livres de mémoires de Pierre Monteux, *Everyone Is Someone* et *It’s all in the Music* (New York, 1965).

Alain PÂRIS

MONTEVERDI CLAUDIO (1567-1643)

Introduction

« Oracolo della musica », selon l’expression de Benedetto Ferrari (1604 env.-1681), Claudio Monteverdi appartient à la fois au dernier tiers du XVIe siècle et à la première moitié du XVIIe siècle. Il assure le lien entre la Renaissance, l’humanisme et l’époque baroque. Vers le milieu du XIXe siècle, des auteurs italiens tels que le père Francesco Caffi et Angelo Solerti, puis allemands, comme Emil Vogel, Hugo Leichtentritt et August Wilhelm Ambros, suivis par Hugo Riemann et, en France, par Romain Rolland vont attirer l’attention sur ce musicien italien et européen. Plus proche de nous, Nadia Boulanger définira ainsi Claudio Monteverdi : « C’est un génie qui savait exactement ce qu’il faisait. C’était un homme qui choisissait, un homme qui pensait. Ce n’était pas un homme qui n’était qu’inspiré comme le sont la plupart des grands. »

Les recherches plus récentes des spécialistes Leo Schrade (1950, 1964, 1981), Silke Leopold (1982), et les mélanges en l’honneur de Reinhold Hammerstein consacrés à Monteverdi et édités en 1986 par Friedrich Ludwig Finscher, offrent une vue plus synthétique et plus détaillée sur le compositeur et sur son œuvre. Et la chanteuse Nella Anfuso se fonde sur les travaux d’Annibale Gianuario qui, dans les domaines technique et esthétique, s’attache à proposer une interprétation des œuvres de Monteverdi plus conforme à la réalité historique.

Si Monteverdi est encore proche de Johannes Ockeghem, de Josquin des Prés, de Pierre de La Rue, de Nicolas Gombert, qui préconisent la *prima prattica*, il se rattache aussi à Cyprien de Rore, Marc'Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Jacopo Peri et Giulio Caccini, qui exploitent la *seconda prattica*. Cette proximité traduit deux attitudes opposées : ou la musique domine le texte, ou le texte détermine la musique. L'œuvre montéverdienne oscille entre tradition et modernité, objectivisme et subjectivisme.

L'humanisme et la Renaissance ont lancé la doctrine du retour *ad fontes*, c'est-à-dire aux sources gréco-latines qui favorisent l'étroite union du texte et de la musique, l'intelligibilité des paroles, la théorie des passions (*Affektenlehre*), les principes de l'*ethos* dans la traduction musicale des images et des idées du drame musical, la prosodie juste, sans négliger les acquis du contrepoint franco-flamand et de Palestrina, et les innovations : harmonie, monodie accompagnée, basse continue, figuralismes, madrigalismes et *stile rappresentativo*. Ayant vécu à une époque charnière, Monteverdi occupe une position historique d'une importance capitale dans l'évolution de la musique religieuse et dans la genèse du drame musical, encouragée par les fastes de Venise et ses hauts lieux : la basilique Saint-Marc et les théâtres.

• Une vie mouvementée

Crémone : la jeunesse (1567-1590)

Claudio Monteverdi est baptisé à Crémone le 15 mai 1567. Peu de renseignements nous sont parvenus sur sa jeunesse. Dans cette ville sous domination espagnole, ce fils de médecin apprend l'orgue, la viole, le chant, le contrepoint. Il est l'élève de Marc'Antonio Ingegneri, maître de chapelle ; il fréquente l'école de la maîtrise de

Mantoue : les difficultés (1590-1612)

À l’âge de vingt-trois ans, Monteverdi est chanteur et joueur de viole à la cour des Gonzague, dans l’entourage de Jachet de Wert, de Giovanni Giacomo Gastoldi, de Lodovico Grossi da Viadana, de Benedetto Pallavicino (qui meurt en 1601). Dans cette ville prestigieuse, il est d’abord maître de musique de la chambre, puis *maestro di capella*, et dispose en 1601 d’une douzaine de chanteurs et de sept joueurs de viole. Il travaille pendant vingt et un ans, tout en voyageant avec le duc Vincenzo Gonzague. À la mort de celui-ci, en 1612, le prestige de la ville disparaît, et Monteverdi est congédié par Francesco Gonzague. Pendant son séjour à Mantoue, il a publié la *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum chorus. Ac Vesperae pluribus decantandae* (1610) et son *Orfeo* a été représenté en 1607, à l’occasion du carnaval. Sa réputation dépasse largement Mantoue grâce à ses messes, motets, *Vêpres*, qui illustrent le style *concitato* opposant le chœur et l’orchestre, ou la voix soliste et l’orgue. Après Mantoue, à la recherche d’un poste, il retourne à Crémone et voyage à Milan et à Venise.

Venise : la maturité (1613-1643)

Le 19 août 1613, Monteverdi est nommé maître de chapelle à la basilique Saint-Marc. Dans cette ville prospère, il bénéficie d’un statut social plus élevé, contribue aux divertissements et aux festivités de la Sérénissime République. Il enseigne aux jeunes chanteurs deux techniques de composition exploitées dans la musique polyphonique : le *canto figurato* (traitement de la mélodie en ornementation) et le *canto firmo* (traitement de la mélodie en valeurs longues). Il compose des messes, des motets, des symphonies et dirige les chœurs ; il dispose d’une trentaine de chanteurs et de vingt instrumentistes ainsi que d’un vice-maître de

Monteverdi apparaît comme l'un des meilleurs musiciens de son époque, autant apprécié pour sa musique religieuse que pour sa production dramatique.

• Une œuvre prodigieuse

La musique religieuse

Dans sa musique religieuse, Monteverdi tient compte des exigences de la liturgie ; il reprend le style traditionnel et le nouveau style, mettant l'accent sur le côté dramatique et subjectif, oscillant entre tradition et modernité.

Les *Sacrae cantiunculae*, en latin – forme encouragée par la Contre-Réforme –, composés en 1582, s'insèrent dans la liturgie et sont écrits à trois voix ; ils reposent sur des textes en prose (Évangiles, livre de l'Ecclésiaste, psaumes) ; la déclamation en est soignée (notamment l'accentuation des syllabes). Monteverdi utilise l'écriture en imitation et des motifs brefs ; ces pages n'échappent cependant pas à une certaine monotonie. Avec les *Madrigali spirituali* (en italien, à quatre voix), elles appartiennent aux œuvres de jeunesse.

Les *Vespro della Beata Vergine* ont été composées à Mantoue, en 1610, et publiées à Venise avec deux magnificats et la messe *In illo tempore* (d'après le motet de Nicolas Gombert). De nombreuses compositions sont dédiées à Marie, qui occupe une place importante dans l'hagiographie vénitienne. Cette œuvre frappe par la multiplicité des styles (psalmodie grégorienne, cantus firmus, thèmes grégoriens, style responsorial, mélismatique) et des moyens (huit voix, double chœur, mais aussi *a voce sola*, ou dialogue). Le *Magnificat* est un « concerto en miniature ». Les anciens tons d’église sont utilisés dans les psaumes, à côté du concerto soliste ou de l’écriture uniquement instrumentale dans la *Sonata sopra Santa Maria*.

Le recueil *Selva morale e spirituale*, dédié à Eleonora Gonzague, contient une *Missa a 4 da capella* (sans accompagnement, mais avec une basse instrumentale non chiffrée servant de soutien dans les passages à découvert), des motets, psaumes, hymnes en latin et en italien pour voix solo. D’autres œuvres ont été publiées après la mort de Monteverdi dont, en 1650, la *Messa a quattro voci e Salmi* (*Beatus vir* ; *Nisi Dominus*...) avec instruments et basse continue.

Monteverdi a mis en musique l’ordinaire de la messe, des psaumes en forme de motets, des magnificats, des antiennes et hymnes. Il a assimilé les divers styles *a capella*, *recitativo* et monodie, *concertato* (œuvres vénitiennes), à la manière de Palestrina (une messe de *Selva morale*). Tradition et modernité fusionnent. Selon Leo Schrade, Monteverdi « rend possible l’interprétation personnelle des textes religieux » et « montre que l’exégèse des textes est une expérience esthétique individuelle ».

Madrigaux et Scherzi musicali

En Italie, le madrigal est issu de la fusion du motet franco-flamand et de la *frottola* homorythmique et syllabique. Ces pages vocales, allant de trois à six voix au début, reposent sur un texte profane, galant, lyrique, érotique, correspondant au goût mondain. D’abord proche du motet de Johannes Ockeghem, de Jacques Arcadelt, de Giovanni Gabrieli, avec Monteverdi la forme s’éloigne progressivement du modèle. Ses quatre premiers livres se réclament de l’ancien contrepoint et de la *prima prattica*. À partir du cinquième, il applique les principes de la *seconda prattica* (style sonore et les tendances esthétiques de son temps ; il s'agit de « parler en chantant » pour provoquer chez l'auditeur tristesse et gaieté, larmes et rire ; il veut émouvoir, susciter les passions humaines – « movere gli affetti », exprimer les sentiments individuels par le chant individuel et le style concertant (à partir du cinquième livre de madrigaux). Il est à la fois un humaniste qui place la musique au service du texte, et un musicien baroque qui préconise un art raffiné et particulièrement expressif. Par sa vaste production sacrée et dramatique, par sa musique mise au service de la religion et écrite pour un public aristocratique, par son sens de l'humain, par son application de la *prima prattica* plus objective et de la *secunda prattica* plus subjective, Claudio Monteverdi s'est imposé dans l'histoire de la musique non seulement comme un génie italien et européen, mais encore comme un génie de tous les temps, qui « savait ce qu'il faisait ».

Edith WEBER

• Recherches montéverdiennes

Depuis le milieu des années 1980, la discographie et la musicologie montéverdiennes connaissent un véritable renouveau. Les mélomanes ont ainsi pu découvrir simultanément deux excellentes intégrales des opéras de Monteverdi, aux partis pris pourtant opposés, l'une réalisée par René Jacobs, l'autre par Gabriel Garrido. Leur divergence esthétique reflète l'effervescence actuelle de la recherche.

Après les temps « héroïques », marqués par les grandes monographies de Henry Prunières (1924), de Gian Francesco Malipiero (1929) et de Leo Schrade (1950), la musicologie montéverdienne était devenue une affaire anglo-saxonne avec, dans destinée à des correspondants mantouans, fonctionnaires ou dignitaires de la cour, tel Alessandro Striggio, le librettiste du premier opéra de Monteverdi, *L'Orfeo*, et, surtout, le secrétaire particulier des Gonzague.

C'est donc un aspect très parcellaire de l'homme et du compositeur que l'on peut découvrir dans ces lettres. Le contexte de rédaction et la qualité des correspondants ne permettent pas à la musique d'être au cœur du propos la plupart du temps. Monteverdi se plaint souvent de problèmes pécuniaires, qu'il faut cependant relativiser : à Venise, comme il le reconnaît lui-même, il touche un salaire qu'aucun autre maître de chapelle n'avait obtenu avant lui ; il se plaint en fait d'anciennes créances et, surtout, du traitement qui lui était réservé à la cour de Mantoue. En réponse aux propositions renouvelées de ses anciens patrons, il explique, avec maints détails éclairants, qu'il ne saurait reprendre son ancienne condition de « musicien serviteur » (cf. la très longue lettre n° 49). Dans la plupart de ces lettres, l'homme ne paraît pas sous son meilleur jour : son argumentation est souvent obséquieuse, ses préoccupations vénales, et son caractère présomptueux, parfois même hypocrite (n° 126). Quelques lettres sont cependant fondamentales pour la compréhension de l'esthétique montéverdienne : en premier lieu, la lettre du 21 novembre 1615 à Annibale Iberti (n° 16) décrivant un dispositif sonore extraordinaire pour le *ballo Tirsi e Clori* (publié en 1619 dans le *VII^e^ Livre de Madrigaux*), ou encore le manifeste en faveur du style représentatif dans la lettre fameuse à Alessandro Striggio évoquant une *favola marittima* aujourd'hui perdue (n° 19). On découvre également un Monteverdi plus intime, narrant ses mésaventures sur les chemins mal famés entre Venise et Mantoue (n° 13), ou évoquant sa passion, commune à tous les érudits de son temps, pour l'alchimie et l'hermétisme (n^os^ 83, 87...). Enfin, il évoque à plusieurs reprises entre 1605 et 1637 la rédaction d'un

1992
P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Turin, 1985
L. FINSCHER dir., *Claudio Monteverdi. Festschrift Rheinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber-Verlag, Laaber, 1986
C. GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra,* Einaudi, Turin, 1979
N. HARNONCOURT, *Le Dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, Gallimard, Paris, 1985
D. KIEL & K. G. ADAMS, *Claudio Monteverdi. A Guide to Research,* Garland, New York, 1989
L. M. KOLDAU, *Die Venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi,* Bärenreiter, Kassel, 2001
J. G. KURTZMAN, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610,* Rice University, Houston, 1979 ; *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance,* Oxford University Press, Oxford, 1999
S. LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit,* Laaber-Verlag, 1982, trad. angl. A. Smith, Oxford Univ. Press, New York, 1991
M. LE ROUX, *Claudio Monteverdi,* éd. du Coudrier, Paris, 1951
G. F. MALIPIERO, *Claudio Monteverdi,* Treves, Milan, 1929, 2^{e} éd., 1945
« Monteverdi », n^{o} spéc. in *Early Music,* Oxford Univ. Press, 1993-1994
W. OSTHOFF, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis,* H. Schneider, Tützing, 1960
D. DE' PAOLI, *Claudio Monteverdi,* U. Hoepli, Milan, 1945 ; rééd. Ricordi, 1979
H. PRUNIÈRES, *Monteverdi,* F. Alcan, Paris, 1924 ; rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1977
H. F. REDLICH, *Claudio Monteverdi : Leben und Werk,* O. Walter, Olten, 1949 ; trad. angl., *Claudio Monteverdi. Life and Works,* Oxford Univ. Press, Londres, 1952 ; *Claudio Monteverdi : ein vorgeschichtlicher Versuch,* Berlin, 1932
M. ROCHE, *Monteverdi*, Seuil, Paris, 1960, rééd. 1988 ; *Les Trois Opéras de Monteverdi, ibid.*, 1980
C. SARTORI, *Monteverdi,* La Scuola editrice, Brescia, 1953
L. SCHNEIDER, *Claudio Monteverdi 1567-1643, l'homme et son temps*, Perrin, Paris, 1921
L. SCHRADE, *Monteverdi, Creator of Modern Music,* W. W. Norton, New York, 1950, trad. franç. J. Drillon, Lattès, Paris, 1981, rééd. Presses pocket, Paris, 1991
D. STEVENS, *Monteverdi : Sacred, Secular and Occasional Music,* Assoc. Univ. Press, Londres, 1977

R. TELLARD, *Claudio Monteverdi, l'homme et son œuvre,* Seghers, Paris, 1964

O. TIBY, *Claudio Monteverdi,* Einaudi, 1944

G. TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance,* Clarendon Press, Oxford, 1987

E. VOGEL, « Claudio Monteverdi. Leben und Werken im Licht der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienen Werke », in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. III, Leipzig, 1887

A. WATTY, « Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen », in *Schützjahrbuch,* Bärenreiter, Kassel, 1985-1986

J. WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 vol., Books on Demand, Ann Arbor, 1982 ; *Claudio Monteverdi : Orfeo,* Cambridge Univ. Press, New York, 1986.

MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)

Grand artiste de blues afro-américain, Little Brother Montgomery fut aussi un remarquable pianiste et chanteur de jazz. Il a coécrit *The Forty-Fours*, composition complexe pour piano qui est une œuvre fondamentale du répertoire du blues.

Eurreal Wilford Montgomery est né le 18 avril 1906, à Kentwood, en Louisiane. Musicien autodidacte issu d'une famille de musiciens, il quitte l'école et la maison familiale à l'âge de onze ans. Il sillonne la Louisiane, l'Arkansas et le Mississippi, jouant dans des tavernes et des bars minables, généralement comme soliste et chanteur de blues, mais également avec des orchestres de jazz et de danse ou avec des guitaristes de blues. En 1928, il s'installe à Chicago, où il joue dans des soirées organisées pour réunir l'argent du loyer ; il fait ses premiers enregistrements, notamment *Vicksburg Blues*, sa propre version de *The Forty-Fours*, en 1930. L'année suivante, il déménage à Jackson, dans le Mississippi, où il forme un groupe, les Southland Troubadors (également appelé les Collegiate Ramblers), qui se produit dans des salles de bal du sud des États-Unis. Un jour, en 1936, il enregistre dix-huit solos et chansons, notamment les versions originales de ses standards *Shreveport Farewell* et *The First Time I Met the Blues.*

De retour à Chicago en 1942, il devient un pianiste apprécié dans les groupes de jazz traditionnel grâce à son style New Orleans charmeur et à son immense répertoire – qui couvre le blues, le boogie-woogie, le ragtime, les chansons populaires et les classiques du jazz. En 1948, il joue dans l'orchestre de Kid Ory à Carnegie Hall. Il accompagne la chanteuse de blues classique Edith Wilson et des artistes de blues moderne de Chicago comme Buddy Guy et Otis Rush dans des enregistrements, mais il se produit le plus souvent en soliste ou à la tête de ses propres groupes. Il devient aussi une attraction populaire dans ses tournées internationales et dans des festivals de jazz et de blues. Il meurt le 6 septembre 1985, à Chicago, dans l'Illinois.

E.U.

MONTGOMERY WES (1923-1968)

Le jazzman américain Wes Montgomery, né le 6 mars 1923 à Indianapolis (Indiana), mort le 15 juin 1968 dans cette même ville, est sans conteste l'improvisateur le plus influent de l'après-guerre sur son instrument, la guitare électrique.

John Leslie « Wes » Montgomery n'apprend la guitare électrique que tardivement, vers 1943, après avoir écouté des enregistrements de Charlie Christian. Il effectue ses véritables débuts professionnels au sein du big band de Lionel Hampton, où il officie de mai 1948 au tout début de 1950 (*Lionel Hampton and his Orchestra 1948*, 1948). Au cours des années suivantes, il joue dans plusieurs formations basées dans sa ville natale, souvent aux côtés de ses frères Charles F. « Buddy » Montgomery (piano et vibraphone) et Monk (William Howard) Montgomery (contrebasse et guitare basse). Il se produit avec eux en trio et dans des formations intitulées Montgomery Brothers, au sein du quintette The Mastersounds (1957-1960 ; *Kismet*, 1958), puis dans une nouvelle mouture des Montgomery Brothers (1960-1961).

Les meilleurs albums de Wes Montgomery, enregistrés pour le label Riverside – auquel il a été recommandé par Cannonball Adderley –, datent de la période 1959-1963 : *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (avec Tommy Flanagan, Percy Heath et Albert Heath, 1960), *Movin' Along* (avec Sam Jones, Louis Hayes, James Clay et Victor Feldman, 1960), *Bags Meets Wes !* (avec Milt Jackson, Philly Joe Jones, Sam Jones et Wynton Kelly, 1961), *So*

Much Guitar ! (avec Ron Carter, Lex Humphries, Ray Barretto et Hank Jones, 1961), *Full House* (avec Johnny Griffin, Wynton Kelly, Paul Chambers et Jimmy Cobb, 1962). À partir de 1964, il enregistre, accompagné par un orchestre à cordes ou des big bands, une série d'albums qui connaîtront un grand succès auprès du public (*Goin' out of my Head*, 1965 ; *Just Walkin'*, 1966 ; *California Dreaming*, 1966 ; *A Day in the Life*, 1967), mais lui vaudront nombre de critiques de la part des puristes. Wes Montgomery continue cependant de se produire au sein de petits groupes et à jouer avec ses frères. C'est à cette époque que figure, parmi ses nouveaux partenaires, l'organiste Jimmy Smith, avec qui il grave en 1966 *The Dynamic Duo : Jimmy & Wes* et *Further Adventures of Jimmy Smith And Wes Montgomery*.

Influencé par Charlie Christian, guitariste de l'ère swing, Wes Montgomery improvise sur des phrases interrompues et des harmonies bop très imaginatives. N'utilisant pas de plectre (médiator), il attaque les cordes avec la partie charnue du pouce de la main droite, créant ainsi, avec un instrument amplifié, des sonorités douces rappelant celles de la guitare acoustique, particulièrement adaptées à son lyrisme chaleureux. Dans ses solos, il joue des mélodies en égrenant les notes une à une dans les premiers chorus (technique dite de la *single-note*), puis en octaves, avant de terminer par accords. Ce style bien particulier influencera nombre de guitaristes, en particulier George Benson et Pat Martino.

E.U.

MOODY JAMES (1925-2010)

Saxophoniste (ténor et alto) et flûtiste américain, James Moody naît à Savannah, en Georgie, le 26 mars 1925. Son père est trompettiste chez Tiny Bradshaw. Influencé très jeune par Don Byas et Buddy Tate, il opte pour le saxophone ténor après s'être initié à l'alto. Au cours de son service militaire (1943-1946), il apprend à lire la musique. Après sa démobilisation, en 1946, il intègre la formation de Dizzy Gillespie, avec laquelle il reste jusqu'en 1948 ; il y fait la connaissance de Thelonious Monk, Kenny Clarke, Ray Brown, Milt Jackson, Howard Johnson... Soliste de premier plan, au discours fluide, merveilleusement adapté à un be-bop raffiné, James Moody participe aux enregistrements de *I Waited for You, Emanon* (avec son célèbre solo de seize mesures), *Two Bass Hit, Manteca...* Il part en 1949 pour Paris, où il vit jusqu'en 1951. En 1949, il enregistre à Stockholm un célèbre solo de saxophone alto, *I'm In The Mood for Love,* qui connaîtra un succès mondial dans l'interprétation qu'en donne, avec des paroles du chanteur et parolier Eddie Jefferson, le vocaliste King Pleasure en 1952, sous le titre *Moody's Mood for Love ;* cette chanson sera ultérieurement interprétée par Aretha Franklin, George Benson, Van Morrison... James Moody travaille avec le Miles Davis-Tadd Dameron Quintet (1949 ; il apparaît lors d'un concert à la salle Pleyel à Paris), Max Roach (*Prince Albert,* 1949), dirige de nombreux groupes durant les années 1950, s'associe durablement avec Eddie Jefferson à partir de 1953. Il enregistre en 1962 avec le combo Battle of the Saxophones, aux côtés de Gene Ammons et de Sonny Stitts. Il joue de la flûte et des saxophones au sein des combos de Dizzy Gillespie (1963-1969 ; *Dizzy Atmosphere,* 1963 ; *Swing Low Sweet Cadillac,* 1967), avant de s’établir à Las Vegas, où il se produit dans l’orchestre du Hilton qui accompagne les vedettes de variétés (1974-1980). Il rejoue avec Gillespie (*Sweet and Lovely*, 1989), puis en solo au saxophone ténor et à la flûte. En 1995 paraît son hommage à Frank Sinatra, *Young at Heart*. James Moody meurt à San Diego, en Californie, le 9 décembre 2010.

E.U.

MOODY BLUES

En 1964, les Britanniques Mike Pinder, Ray Thomas, Graeme Edge, Denny Laine (de son vrai nom Brian Hines) et Clint Warwick (de son vrai nom Clinton Eccles) fondent à Birmingham le groupe de rhythm and blues The Moody Blues. Celui-ci est considéré comme le créateur d'un courant musical qui associe musiques pop et classique et que l'on appelle aujourd'hui art rock. S'il est surtout connu pour sa musique d'inspiration psychédélique et ses paroles sophistiquées, avec par exemple le tube *Go Now* (1964), Moody Blues fait partie des groupes britanniques de la « british invasion » (les premiers groupes britanniques à connaître le succès aux États-Unis). Après une modification de la composition du groupe, notamment avec le départ de Laine (qui rejoindra plus tard les Wings de Paul McCartney) et de Warwick, remplacés par Justin Hayward et John Lodge, le groupe sort son album phare, *Days of Future Passed* (à la fin de l'année 1967 au Royaume-Uni et au début de l'année 1968 aux États-Unis). C'est l'un des premiers albums-concept à rencontrer le succès ; il marque un tournant dans l'évolution de l'art rock (un ensemble de musiciens se faisant appeler le London Festival Orchestra y joue avec le groupe) et contient deux tubes, *Tuesday Afternoon* et le titre le plus emblématique du style de Moody Blues, *Nights in White Satin*. Pour l'album *In Search of the Lost Chord* (1968), l'orchestre cède la place au mellotron, sorte d'échantillonneur primitif qui reproduit les sons des instruments classiques. Le groupe, rejoint par le Suisse Patrick Moraz, continuera à recourir aux instruments électroniques dans ses albums suivants, bien que l'ironie du sort veuille qu'à la sortie de ses albums *Long Distance Voyager* (1981) et *The Present*

MOORE GERALD (1899-1987)

Introduction

Le lied – dans son acception moderne – naît à la fin du XVIII^{e} siècle, avec Johann Rudolf Zumsteeg, et trouve son accomplissement au début du XIX^{e} siècle. « À ce tournant de l'évolution musicale, l'accompagnement voit son rôle changer quasi totalement. D'humble serviteur de la ligne mélodique, il devient acteur à part entière dans le discours musical. Son office conquiert une importance et une noblesse toutes neuves : le compositeur compte sur lui autant que sur la mélodie pour achever son œuvre » (Pierre-Petit). Grâce au Britannique Gerald Moore, le répertoire du piano d'accompagnement a révélé ses secrètes mais somptueuses beautés.

• Au service des plus grauds

Gerald Moore naît à Watford (Hertfordshire, Angleterre) le 30 juillet 1899. Wallis Bandey guide ses premiers pas à l'école de musique de sa ville natale. Sa famille ayant émigré au Canada en 1913, c'est au Hambourg Conservatory of Music de Toronto qu'il poursuit ses études, avec Michael Hambourg – un élève de Nicolaï Rubinstein –, qui avait fondé ce conservatoire en 1911 ; il commence à se produire en récital, comme soliste et accompagnateur.

Une fois de retour en Grande-Bretagne en 1919, Gerald Moore n'hésite guère à suivre les conseils du chef d'orchestre et compositeur britannique Landon Ronald : il abandonne l'ambition

Quand, le 20 février 1967, Gerald Moore donne au Royal Festival Hall de Londres son concert d'adieu, c'est avec l'affectueux hommage de ces divinités du lied que sont Victoria de Los Angeles, Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau. Une dernière fois, il joue ce répertoire où il s'illustre depuis quarante-deux ans : Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wolf, pour lequel il s'est tant battu, et, pour finir dans un sourire, Rossini avec un inénarrable *Duo des chats*. Daniel Barenboim ira le tirer de sa retraite de Box Hill pour quelques enregistrements encore avant qu'il ne disparaisse le 13 mars 1987, à Penn, dans le Buckinghamshire.

Humilité devant la partition, pudeur des sentiments et des effets, simplicité de la ligne musicale définissent un jeu où la perfection technique elle-même se cache sous la justesse de la respiration et le raffinement des couleurs. Passionnément à l'écoute de la voix, Gerald Moore nous offre la présence d'un poète et l'autorité d'un maître : l'évidence en habit de velours.

Pierre BRETON

Bibliographie

G. MOORE, *The Unashamed Accompanist*, Ascherberg, Hopwood & Crew, Londres, 1944, éd. rév. J. MacRae Books, Londres, 1984 ; *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs*, Methuen, Londres, 1953 ; *Am I too Loud ?* H. Hamilton, Londres, 1962, nouv. éd. Penguin, Harmondsworth, 1979 (*Faut-il jouer moins fort ?*, Buchet-Chastel, Paris, 1982) ; *The Schubert Song Cycles : with Thoughts on Performance*, H. Hamilton, 1975 ; *Farewell Recital : Further Memoirs*, H. Hamilton, 1978 ; *Furthermoore : Interludes in an Accompanist's Life*, H. Hamilton, 1983

P. CRANMER, *The Technique of Accompaniment*, Dobson Books, Londres, 1970, nouv. éd. J. MacRae Books, Londres-New York, 1983

R. SPILLMAN, *The Art of Accompanying : Masters Lessons from The*

MOORE GRACE (1898-1947)

La soprano et actrice américaine Grace Moore connut un immense succès à l'opéra et au cinéma, tant auprès du public que de la critique.

Mary Willie Grace Moore, née le 5 décembre 1898, à Slabtown (Nough), dans le Tennessee, accomplit ses études musicales à la Wilson-Greene School of Music de Chevy Chase, dans le Maryland, et se produit pour la première fois en public en 1919, lors d'un récital au National Theatre de Washington. Elle décide alors de s'installer à New York, où elle chante dans des boîtes de nuit et des cafés, afin de payer ses cours de chant.

Après être apparue dans des revues et les comédies musicales *Suite Sixteen, Just a Minute* et *Up in the Clouds,* Grace Moore fait ses débuts à Broadway en 1920, dans la comédie musicale *Hitchy-Koo,* de Jerome Kern. Après avoir chanté dans *Town Gossip,* elle se rend à Paris pour se perfectionner et, ses économies envolées, revient à Broadway pour chanter en 1924 et 1925 dans la *Music Box Revue* d'Irving Berlin au Music Box Theatre. En 1926, elle retourne en France, où Mary Garden, créatrice, en 1902, du rôle de Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), devenue son amie après avoir été son idole, la recommande au compositeur Richard Berthélemy, avec qui elle travaille deux ans. En 1927, Grace Moore se présente à une audition auprès de Giulio Gatti-Casazza, administrateur général du Metropolitan Opera de New York, et décroche un contrat avec cette prestigieuse institution.

Elle fait ses débuts au Met, dans le rôle de Mimì (*La Bohème* de Puccini), le 7 février 1928, et reçoit un accueil chaleureux. Elle interprète sur cette scène Lauretta (*Gianni Schicchi* de Puccini), et Micaela (*Carmen* de Bizet), avant de faire une tournée en Europe en 1928. Après avoir incarné Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod) à Deauville, Grace Moore rencontre un vif succès lors de ses débuts parisiens, en incarnant Mimì à l'Opéra-Comique. Au Met, où elle reste jusqu'à la saison 1931-1932 (mais où elle apparaîtra encore de 1936 à 1946), elle chantera les rôles-titres de *Tosca* de Puccini, de *Manon* de Massenet, de Marguerite (*Faust* de Gounod), Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach).

La soprano part pour Hollywood en 1930 et apparaît dans les films *A Lady's Morals*, de Sidney Franklin (1930), biographie de Jenny Lind, qu'elle incarne, et *New Moon*, de Jack Conway (1931). En 1932, elle fait un retour à Broadway, dans la comédie musicale *The Dubarry*, de Carl Millocker. De nouveau établie à Hollywood, elle tient le haut de l'affiche dans *One Night of Love*, de Victor Schertzinger (*Une nuit d'amour*, 1934), l'un des premiers films où des extraits d'opéras sont enregistrés avec un orchestre au complet. Ce film connaît un immense succès et Grace Moore se voit décerner une médaille par la Society of Arts and Sciences américaine pour sa contribution à « l'élévation du niveau de l'art cinématographique ». Grace Moore tourne également dans *Love Me Forever*, de Victor Schertzinger (*Aimez-moi toujours*, 1935), *The King Steps Out*, de Josef von Sternberg (*Sa majesté est de sortie*, où elle tient le rôle de Sissi, 1936), *When You're in Love*, de Robert Riskin (*Le Cœur en fête*, où elle est au côté de Cary Grant, 1937) et *I'll Take Romance*, de Edward H. Griffith (*Kidnappez-moi, Monsieur !*, 1937).

Grace Moore continue à se produire sur les scènes d'opéras pendant toute sa carrière cinématographique. Elle fait ses débuts au

Covent Garden de Londres en juin 1935 (Mimì), sous les ovations du public. Au côté de Georges Thill (Julien), elle est Louise dans le film *Louise* (1939), adapté de l'opéra de Gustave Charpentier et réalisé en France par Abel Gance ; la même année, elle interprète au Met le rôle-titre de cet ouvrage. En 1941, la diva chante Fiora (*L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi). Les émissions radiophoniques et ses apparitions en public ne font qu'accroître sa popularité. Durant la Seconde Guerre mondiale, Grace Moore multiplie ses interventions en prononçant des discours invitant la population à soutenir l'effort de guerre en achetant des obligations d'État, en donnant des concerts de bienfaisance et des spectacles aux armées. En 1944, elle publie son autobiographie, *You're Only Human Once* (Doubleday, Garden City, N. Y. ; *On ne vit qu'une fois,* les Éditions universelles, Paris, 1947). Trois ans plus tard, le 26 janvier 1947, elle trouve la mort dans un accident d'avion, au décollage de Copenhague, après avoir donné un concert dans la capitale danoise.

E.U.

MORAES VINÍCIUS DE (1913-1980)

Vinícius de Moraes (ou Morais) s'est éteint le 9 juillet 1980, à Rio de Janeiro. Diplomate pendant vingt-six ans, il était aussi « le petit poète », comme on l'appelait au Brésil. La gloire, Vinícius l'a connue en tant que librettiste du film *Garota de Ipanema* (« La Fille d'Ipanema », 1967), dont la musique est d'Antonio Carlos Jobim, avec qui il composa également Orfeu da Conceição (1956), drame musical porté à l'écran, en 1959, sous le nom d'*Orfeo Negro*, par Marcel Camus et qui obtint la Palme d'or au festival de Cannes. Avec le guitariste Baden Powell, il composa et interpréta de nombreuses mélodies. Dans de superbes « afro-sambas », ils offrent avec la générosité du cœur et la sensibilité de l'âme une adaptation sonore, extraordinaire de fidélité dans l'esprit, d'authentiques chants du syncrétisme africano-portugais. De cette réceptivité émotionnelle, Vinícius affirmait lui-même : « Voici sans aucun doute la nouvelle musique brésilienne et la dernière réponse, écrasante, que donne le Brésil à la médiocrité musicale dans laquelle s'embourbe le monde de la variété. Je ne parle pas en tant qu'auteur présomptueux, mais en raison du caractère artistique et de la mystérieuse trame qui entoure ma collaboration avec Baden Powell ; un tel enchantement, parfois, qu'il n'y a rien de mieux à faire que de succomber à sa séduction, de répondre à son pathétique appel. » On compte parmi les plus prestigieux collaborateurs de Vinícius, dans leurs diverses modalités rythmiques : Jobim, Maria Creuza, une des plus belles voix d'Amérique du Sud, le remarquable guitariste Toquinho et les plus grands artistes de son pays.

Il naît à Rio de Janeiro le 19 octobre 1913. C'est lorsqu'il est étudiant qu'il commence à s'intéresser au cinéma, sa passion secrète (il étudie le droit à l'université de Rio et la littérature à Oxford). Il est par la suite délégué du Brésil aux festivals internationaux du cinéma à Cannes (où il est membre du jury en 1966), Berlin, Locarno, Venise et Punta del Este, après avoir été plénipotentiaire à Los Angeles, Paris et Montevideo. Mais c'est avant tout comme poète qu'il s'inscrit dans l'histoire de son peuple. À l'âge de dix-neuf ans, il publie son premier recueil de sonnets et obtient le prix Felipe de Oliveira. Il adopte bientôt une syntaxe plus populaire, et sa poésie plus sensuelle s'enrichit de thèmes sociaux, de séquences vécues en osmose avec un univers obscur et grave.

En 1977, il était venu chanter à l'Olympia. Assis dans un fauteuil, prenant le temps du confort, un verre de whisky à la portée de la main, fumant entre deux chansons, il interprétait avec humour, élégance et nonchalance de tristes mélopées flamboyantes, de douces sambas, de souples bossas-novas, autant de chants d'amour qui font partie intégrante de son Brésil natal. Ce fut la dernière vision qu'emportèrent les Parisiens de l'envoûtant Vinícius. Pierre Barouh, Claude Nougaro, Georges Moustaki ont chanté son rayonnement en France. Les titres les plus célèbres qu'il composa avec Baden Powell restent : *Canto de Ossanha, Samba em preludio, Tempo de amor* et *Lamento de Exu.*

Patrice DELBOURG

MOREL FRANÇOIS (1926-)

Compositeur, pianiste, chef d'orchestre et pédagogue, le Québécois François Morel, né à Montréal le 14 mars 1926, entre en 1944 au Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec à Montréal, où il étudie notamment avec Germaine Malépart (piano), Isabelle Delorme (harmonie, fugue et contrepoint) et Claude Champagne (composition). En 1953, son cursus achevé, il décide de rester au Québec, contrairement à beaucoup de compositeurs canadiens qui se rendirent à Paris afin de continuer leurs études, sous la houlette d'Olivier Messiaen ou de Nadia Boulanger : Pierre Mercure, Serge Garant, Roger Matton, Clermont Pépin...

Avec Serge Garant et Gilles Tremblay, Morel organise le 1^er^ mai 1954 au Conservatoire de Montréal un concert mémorable d'œuvres de Webern, Messiaen, Boulez et d'eux-mêmes, concert qui déclenche une violente réaction de rejet de la part du milieu musical montréalais. Deux années plus tard, Morel est cofondateur du groupe Musique de notre temps, voué à la promotion de la musique contemporaine, et qui sera à l'origine de la Société de musique contemporaine du Québec, créée en 1966. En 1979, Morel participe à la fondation des Éditions Québec-Musique (qui seront absorbées par l'éditeur québécois Doberman-Yppan). Il a, de 1979 à 1997, enseigné l'analyse musicale, la composition et l'orchestration à la faculté de musique de l'université Laval à Québec.

Dans son catalogue, restreint, la musique instrumentale est prépondérante. Écrivant et évoluant lentement, se remettant sans mettront en pratique en ces années. Son *Quintette pour cuivres* (1962) est ainsi construit à partir d'une série de douze sons mais se rattache plus au total chromatique qu'à la technique sérielle proprement dite ; de plus, Morel introduit à deux reprises dans cette page des possibilités d'improvisation collective (au sein d'une cadence développée), preuves de son indépendance d'esprit et de son antidogmatisme. Dans le même esprit, *Prismes-Anamorphoses,* pour orchestre (1967), se veut aussi bien athématique que chromatique et sériel, tout en incluant dans son discours des tempos fluctuants, déterminés par le chef d'orchestre.

Durant cette deuxième période, Morel développe par ailleurs les éléments constitutifs de ses multiples influences, avec lesquels il forge son langage propre. *Prismes* utilise en effet une importante percussion et se fonde sur une disposition particulière de l'instrumentarium afin de créer une spatialisation des timbres, tandis qu'*Anamorphoses* repense la forme sonate sans développement à trois éléments au sein d'une forme en arche (A, B, C, B, A) dont l'organisation sonore joue sur plusieurs antinomies (bruit/son pur, statisme/dynamisme, continuité/fragmentation). Avec *Alleluia,* pour orgue (1964-1968), Morel exalte sa sensibilité harmonique tout en cherchant un certain dépouillement par la rigueur d'une écriture qui s'appuie autant sur la liberté des formes du plain-chant que sur un traitement mélismatique inspiré des vocalises du chant grégorien (sans en épouser cependant le style modal). Quant à l'univers harmonique, il relève davantage ici du panchromatisme que de celui de la musique dodécaphonique et sérielle. De cette deuxième période, citons encore une pièce pour flûte seule, *Nuvattuq* (1967), dans laquelle l'influence de Varèse est manifeste, et qui, construite sur deux séries (la seconde étant la permutation de la première), use de divers procédés afin de créer l'impression d'un dédoublement du soliste.

Morel aborde sa troisième période avec *Départs*, pour harpe, guitare, percussions et quatorze cordes solistes (1969), œuvre dans laquelle il s'affirme comme un « artisan du son, un alchimiste des couleurs » pour qui compte avant tout le métier, l'écriture, l'efficacité des sons. Avec *Départs,* il signe une partition abstraite fondée sur la forme fantaisie, qui lui permet de renoncer à la notion de développement. Dans cette pièce, une large marge d'initiative est laissée à l'interprète : chaque événement y est contrôlé par des signes de départ donnés par le chef d'orchestre – d'où le titre – transmettant soit des ordres impératifs, soit des ordres pouvant être interprétés de diverses façons.

Avec *Rythmologue* (1970), Morel signe sa pièce pour percussions la plus aboutie. Celle-ci requiert six ou huit percussionnistes se répartissant quelque 90 instruments de hauteurs différentes, n'employant aucun clavier et divisés en trois familles : peaux, métaux et percussions ligneuses. Bâtie sur des nombres premiers (3-5-7-11-13-17-19) et adoptant une forme élargie du rondo, cette partition use dans ses refrains de « personnages rythmiques » – un concept dû à Messiaen – tandis que ses couplets, d'une grande liberté d'écriture, traitent des éléments thématiques. C'est ainsi que l'organisation du rythme seule (au travers de ses paramètres consubstantiels : timbre et hauteur) permet de créer et de gérer la continuité du discours musical.

Dans le remarquable *Iikkii,* pour dix-huit instruments solistes (1971), il adopte une série fondée sur deux notes pivots autour desquelles gravitent neuf séquences (un prélude, un thème de cinq timbres, cinq variations construites à partir de permutations de la série initiale, un chant et un postlude) : un parti pris qui accentue la continuité horizontale de l'œuvre. Puis, renouant avec le grand orchestre après l'avoir délaissé pendant une décennie, Morel compose *Radiance* (1971-1972). La série mère de la pièce pour guitare *Me duele España* (1975, révisée en 1977) est issue d'un matériau semblant improvisé, à partir duquel Morel déduit des objets sonores qu'il organise en renouant avec la technique des tropes (variations cycliques) et les anciens procédés isorythmiques de l'Ars nova.

Dans son catalogue, il faut citer encore un concerto pour piano et orchestre, *Melisma* (1980), *Divergences*, pour violon et guitare (1983), *Talea*, pour flûte, hautbois et clarinette (1984), *Fulgurance I*, pour flûte, alto, cor, violoncelle, piano, harpe et deux percussionnistes (1986), *Lyre de cristal*, pour sextuor de percussions (1986), *Aera*, pour cuivres (1986), des pièces pour orchestre d'harmonie (*Aux marges du silence*, 1982 ; *Aux couleurs du ciel*, 1987 ; *De subitement lointain*, 1989), *Figures-Segments-Ellipses*, pour quintette de clarinettes (1990), *Les Éphémères*, pour quatre cors et tuba (1995), *Strophes, Séquences, Mouvements*, pour douze saxophones (1999), *Les Récifs du rêve*, pièce concertante pour deux pianos main gauche et orchestre (2000), *Phases*, pour cor et piano (2008), ainsi que des œuvres pour orchestre (*Die Stelle des Zwillinge*, 1992 ; *Et le crépuscule... se trouva libre*, 1996 ; *Métamorphoses*, 1998 ; *Passage à l'aube*, 2005).

Alain FÉRON

MORELLI MONIQUE (1923-1993)

Le nom et la vie de Monique Morelli se rattachent aux poètes du Paris populaire et pittoresque, à Montmartre, ainsi qu’aux plus célèbres cabarets, tant de la rive droite que de la rive gauche.

Avec sa mort, le 27 avril 1993, à Paris, s’est éteinte une génération d’artisans de la chanson française dont les origines remontent aux plus célèbres chanteurs à voix, ceux qui avaient repris l’héritage du XIX^e siècle, antérieurement à l’ère de la radiophonie et de la phonographie. On peut évoquer les noms d’Yvonne Georges, de Damia et de Fréhel. Le micro n’était pas leur instrument. À cela tient, en partie du moins, qu’on les classa comme chanteuses réalistes, non seulement à cause des textes et des sujets abordés, mais aussi parce que l’absence de cet intermédiaire factice rendait le contact immédiat, charnel, parfois rugueux.

Monique Morelli (de son vrai nom Monique Dubois) est née à Béthune, le 19 décembre 1923, et rien ne la prédisposait à jouer ce rôle de premier plan et pourtant effacé. Seules son enfance et son adolescence peuvent expliquer ce paradoxe, une entrée dans la vie heurtée, partagée entre le cirque, les cours d’art dramatique, la figuration au cinéma et les petits métiers pour subsister, mais toujours un refus des solutions faciles et des compromissions. Est-ce intérêt véritable ou simple défi de la part de Sacha Guitry qui, dit-on, l’encouragea à chanter ? Elle débuta au cabaret Le Grand Jeu, on l’entendit au Saint-Yves, puis elle participa à l’ouverture de

La Rose rouge. Un hommage à Fréhel constitue le programme de son premier disque.

Sa carrière tient en quelques lieux – les cabarets – et quelques poètes. Les cabarets sont devenus mythiques et raniment quelques vieux souvenirs : Le Port du salut, Ma Cousine, Pomme, La Contrescarpe, jusqu'à celui qu'elle ouvrit elle-même, au flanc escarpé de la butte Montmartre, Chez Ubu. Un cheminement naturel la conduisit enfin à Bobino, avec Georges Brassens. Elle maintint Chez Ubu contre vents et marées, de 1962 à 1969. Sur le plateau exigu de la rue du Chevalier-de-La-Barre, elle accueillit les artistes et poètes pauvres, et les débutants. Les poètes chevronnés écoutaient, bavardaient, et Morelli chantait, jouant de sa longue écharpe rouge et de sa voix rauque, parfois langoureuse, souvent gonflée d'énergie. On y voyait les vieux amis, Pierre Seghers, Max-Pol Fouchet, Albert Vidalie et Antoine Blondin ; on y croisait les ombres de Carco et de Mac Orlan, les fantômes de Villon et de Ronsard, ceux de Jehan Rictus et de Gaston Couté.

Pierre Mac Orlan fut la première rencontre poétique de Monique Morelli, et sans doute la plus profonde. Le poète de Saint-Cyr-sur-Morin et du *Quai des brumes* écrira pour elle, et elle adoptera son répertoire. « Quand elle disparaîtra dans l'écho de sa dernière chanson, a-t-il écrit, ce sera la fin du monde. [...] Ce passé deviendra incompréhensible. » Le poète fut sans doute mauvais prophète, car les souvenirs ne s'éteignent pas si facilement ; mais il est vrai que le passé de Morelli semble mort à jamais dans la forme que nous avons aimée. De ce point de vue, elle nous paraît « incomparable » : sa manière de chanter, de clamer, de porter sa tête en arrière, d'amalgamer les mots et leur musique au fond de sa gorge. D'autres ont bien parlé d'elle, Aragon, surtout, qui fut certainement la rencontre la plus importante après celle du vieux Mac Orlan. Les poètes savent ce qu'ils doivent à celle qui les a si bien chantés, avec une force simple, sans fard et sans effet, soutenue seulement par l'accordéon souvent plaintif de Lino Leonardi. Comment ne pas parler de lui, qui fut la moitié puis le presque-tout de sa vie, l'humble compositeur toujours présent, inventeur de musiques comme le compagnon sertit la pierre taillée par le poète ?

Que reste-t-il de Monique Morelli ? L'impalpable, ce qui manque d'âme à nos âmes désabusées, mais aussi quelques disques de ses poètes de prédilection (Aragon, Mac Orlan, Corbière, Carco, Villon, Ronsard, Rictus, Couté, sans compter l'hommage à Fréhel et quelques autres enregistrements), de rares images d'archives télévisées et de cinémathèque, et aussi quelques photos magistrales. Regardons la voix, écoutons le regard fixé par Robert Doisneau. Sûrement, le souvenir fleurira et la voix s'élèvera.

Guy ERISMANN

maladroitement, le rêve, l’amour, le destin de l’homme. Dans la solitude, l’écriture s’étaie, s’aiguise, se cherche et s’affirme. Le compositeur Heinrich Sutermeister découvre ses œuvres et l’exécution, le 18 mai 1974, de *Germes en éveil*, pour soprano, flûte, chœur mixte et deux percussionnistes, sur un texte de Thérèse Harvey-Loup, lui apporte soudainement la notoriété.

Avec *Germes en éveil*, Moret est parvenu à se forger son propre langage, sa propre esthétique ; c’est pourquoi il reconnaîtra cette œuvre comme son opus 1. Dès lors, il ne déviera plus de la route qu’il s’est trouvée et qui correspond au plus profond de son être musicien. Sa musique donnera la priorité au message, à l’expression. Romantique dans l’âme, Moret n’aura, en outre, que faire des modes, de la modernité, des avant-gardes, des nostalgies néo-classiques ou postmodernes. La Nature sera pour lui le levain d’une expérience métaphysique qu’il transcrira en sons. Il écoutera le bruit des ruisseaux, tentera de capter le passage des nuages, le frémissement des blés sous l’orage, la lumière d’un sous-bois, la clarté d’une nuit étoilée. L’Étoile, précisément, est à ses yeux le symbole de la pureté originelle, le principe de vie incarnant l’amour. Cette allégorie de l’espoir, qui parcourt toute son œuvre, se « réalise », musicalement parlant, par l’accord de *ré* majeur, un accord qui, utilisé comme un « objet sonore » sans fonctionnalité tonale, est chargé d’un sens extramusical puissamment expressif.

Son catalogue, restreint, comprend de la musique de chambre, des pièces pour orchestre et de la musique vocale. Dans la première catégorie se détachent *Immortelles de Jean* (1981-1982), sur des poèmes de Tristan Corbière, pour récitant et ensemble instrumental (orgue portatif, orgue régale, clavecin, violon, contrebasse, trompette, clarinette basse), *Sacher-Serenade* (1982), pour quatuor instrumental (vibraphone, clarinette basse, orgue régale, orgue positif), et quatre pièces pour soliste : *Gastlosen,* pour orgue (1974), *Couleurs de temps changées,* pour piano (1975), *Rituels,* pour clavecin (1975), *Forêt enchantée,* pour violoncelle (1993).

Norbert Moret s'est particulièrement attaché au genre du concerto. Il en a écrit neuf : le *Concerto pour cordes, trompette et piano* déjà cité, un *Double concerto pour violon, violoncelle et orchestre de chambre* (1981), un *Triple Concerto pour flûte, hautbois, harpe et orchestre à cordes* (1984), un *Concerto pour violoncelle et orchestre* (commande de Mstislav Rostropovitch, 1985), *« En rêve »,* concerto pour violon et orchestre de chambre (commande d'Anne-Sophie Mutter, 1988), *Sensations,* concerto pour guitare et orchestre de chambre (1993-1994), un *Concerto pour cor et orchestre* (1994-1995), un *Premier Concerto pour orgue et orchestre de chambre* (1995-1996), un *Concerto pour trompette et orchestre* (1996-1997) ; il laisse inachevé un *Deuxième Concerto pour orgue et orchestre* (1998).

Il affirme également une prédilection pour des œuvres orchestrales accueillant la voix (soliste et/ou chœur). Dans *Hymnes de silence,* pour orchestre à cordes, orgue, trois trombones et quatre percussionnistes (1976-1977), Moret nous convie à contempler l'impressionnante Nature en colère (« Tempête de vie ») puis le silence qui lui fait suite (« Solitude vierge ») avant que le vent d'été ne se remette à souffler et cesse pour laisser place à la contemplation joyeuse de l'ineffable Étoile (« Fusée vers l'Étoile »). Puis vient *Temps,* pour baryton solo, orchestre à cordes et deux trompettes (1977-1978), sur des textes de lui-même : « Plutôt qu'une méditation, *Temps* est une interrogation angoissée et un cri de colère indignée face à la violence quotidienne, à la désespérance et au doute, à l'hypocrisie, à l'abrutissement et à la fuite de l'individu et de la société se dérobant devant l'irrémédiable déclin. » Cette partition sera reprise et transformée pour deux orchestres à cordes dans *Suite à l'image du Temps* (1979). En 1980 naît un chef-d'œuvre d'incandescence lyrique, *Two Love Poems*, « scènes lyriques » pour soprano solo, violoncelle et orchestre ; Moret y chante, sur des textes de Walt Whitman (*Leaves of Grass*), le mythe de Tristan et Iseult en choisissant l'étonnante forme dialoguée et concertante entre une soprano (Iseult), un violoncelle (Tristan) et un orchestre. *Mendiant du ciel bleu, « Trois visions pour exorciser l'homme »* (1980-1981) – écrit à l'occasion du 500^e^ anniversaire de l'entrée de Fribourg dans la Confédération helvétique – est un nouveau chef-d'œuvre où sont convoqués une soprano et un baryton solistes, un orchestre, deux chœurs d'enfants, un chœur de jeunes filles, un chœur mixte, trois cloches d'église et trois orgues ; véritable oratorio, pensé comme un triptyque, cette partition flamboie du style inimitable du compositeur, mis au service d'un message émouvant : « Et je suis assez fou pour jouer l'avenir de l'humanité sur l'Amour ». En 1982 et 1983, Moret compose *Tragiques*, pour orchestre symphonique, pièce une nouvelle fois en forme de triptyque (« Ceins ton front », « Au temple de l'Amour », « Vent d'ouest ») où s'affirme une fois encore son credo humain et mystique. Viendront ensuite un merveilleux cycle vocal pour soprano et grand orchestre, *Diotimas Liebeslieder*, sur des textes extraits de lettres de Susette Gontard à Hölderlin (1986-1987), puis une œuvre pleine de joie pour chœur mixte a capella, *Triptyque pour les fêtes* (1990).

On pourra consulter l'ouvrage de Louis-Marc Suter, *Norbert Moret, compositeur*, Éditions d'en bas, Lausanne/Pro Helvetia, Zurich, 1993.

Alain FÉRON

MORGAN LEE (1938-1972)

Trompettiste de jazz et parolier américain, né le 10 juillet 1938, à Philadelphie, mort le 19 février 1972, à New York, Lee Morgan fut le virtuose le plus expressif du bop sur son instrument et l'un des interprètes les plus populaires de ce courant musical.

Enfant prodige passé professionnel dès l'âge de quinze ans, Lee Morgan se produit à dix-huit ans comme soliste au sein du big band de Dizzy Gillespie. Il commence à diriger ses propres sessions d'enregistrement à la fin des années 1950, affichant un style dont le phrasé et l'expression témoignent de l'influence de Clifford Brown. Il intègre ces éléments idiosyncrasiques dans un style personnel lors de son premier séjour, de 1958 à 1961, chez les Jazz Messengers d'Art Blakey. Après avoir enregistré un titre qui connaît un énorme succès, *The Sidewinder*, il retourne dans la formation de Blakey durant la saison 1964-1965. Après ces courtes retrouvailles, il se lance dans la direction d'orchestre, activité qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa carrière. Artiste dont la popularité décline au gré de ses accès de toxicomanie, Lee Morgan tente à plusieurs reprises de se débarrasser de son addiction à l'héroïne. Il trouvera la mort assassiné dans une boîte de nuit new-yorkaise.

Les influences blues ressortent particulièrement dans le jeu et les paroles de titres extravertis tels que *The Sidewinder*. Lee Morgan allie attaque agressive et lignes mélodiques expressives, fondées sur des notes liées et balbutiantes, réalisées en enfonçant le piston à mi-course seulement (technique du *half-valve*). Ses improvisations, d'une grande complexité émotionnelle, passent habilement de

MORLEY THOMAS (1557 ou 1558-1602)

La vie de ce compositeur coïncide à peu près exactement avec le règne d’Élisabeth I^{re} dont il est l’un des musiciens les plus brillants et les plus représentatifs.

Né à Norwich, Thomas Morley est associé à divers titres à la cathédrale de sa ville, très tôt d’abord comme petit chanteur, puis, vers 1583, comme organiste et maître de chœur. Bachelier ès musique d’Oxford en 1588, il est, la même année, à Londres où il occupe le poste d’organiste à l’église Saint Giles et, en 1590, à la cathédrale Saint Paul. C’est en 1592 qu’il est nommé gentilhomme de la Chapelle royale — titre envié entre tous. Devenu entre-temps l’élève et l’ami de William Byrd, il lui dédiera en 1597 son important ouvrage théorique *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. De sa vie personnelle on connaît peu de choses, si ce n’est qu’il s’est marié deux fois et qu’il a eu quatre enfants dont le premier, Thomas, est mort en 1589. On sait aussi que, s’étant établi à partir de 1596 dans la paroisse de St. Helen à Bishopgate, il fut le proche voisin de Shakespeare. Il n’est pas impossible que musicien et dramaturge se soient rencontrés : l’une des pièces les plus célèbres des *Consort Lessons* de Morley, « O Mistress Mine », est chantée par le bouffon dans *La Nuit des rois*, et l’air non moins illustre du *First Booke of Ayres*, « It was a lover and his lass », est confié à deux pages dans *Comme il vous plaira*. L’un des derniers faits que l’on connaisse de la vie de Morley est sa démission de la Chapelle royale en octobre 1602, peu de temps, semble-t-il, avant sa

Mais le vrai titre de gloire de Morley, bien plus que son *First Booke of Ayres* (1600), reste le madrigal, qu'il a servi de bien des manières, comme compositeur certes, mais aussi comme éditeur, traducteur, adaptateur et propagandiste.

Propagandiste, c'est bien ce qu'il est dans son traité de 1597 déjà cité, *A Plain and Easy Introduction* où, sous couleur de faire œuvre didactique, il défend en fait en théoricien la musique italienne, se réservant d'appuyer son discours sur la publication, la même année et l'année suivante, de deux anthologies de pièces italiennes légères.

Traducteur et adaptateur, il s'avère tel lorsqu'il publie, en 1595, deux versions, l'une anglaise, l'autre italienne, de son *First Booke of Canzonets to Two Voyces* et de son *First Booke of Balletts to Five Voyces*, l'un et l'autre recueils presqu'exclusivement fondés sur des textes italiens déjà respectivement mis en musique d'une part par Anerio, et d'autre part par Gastoldi et Marenzio.

Éditeur et compilateur, c'est en 1601 qu'il publie en l'honneur de la reine Élisabeth I^re^ *The Triumphs of Oriana*, recueil de vingt-cinq madrigaux dont chacun est dû à un musicien anglais différent, Morley s'en réservant exceptionnellement deux. L'idée de ce recueil se fonde une fois de plus sur un exemple italien, celui d'une anthologie publiée en 1592 pour célébrer l'épouse d'un noble vénitien, et chaque madrigal se termine sur un distique : « Then sang the shepherds and nymphs of Diana / Long live fair Oriana », traduction des deux derniers vers d'un des madrigaux de l'anthologie italienne.

Compositeur enfin, c'est bien à son talent propre que Morley fait appel pour écrire, outre ses *Canzonets* et ses *Balletts* de 1595, les autres recueils qui ont fait sa gloire, les *Canzonets, or Little Short*

MORRICONE ENNIO (1928-)

Le nom d’Ennio Morricone apparaît pour la première fois sur les écrans en 1962, au générique d’un film de Luciano Salce, *La Voglia matta*. Deux ans plus tard, Morricone est déjà célèbre. Il n’a pourtant écrit que trois autres musiques de film : *Prima della rivoluzione* de Bernardo Bertolucci (1962), *Des oiseaux petits et grands* de Pier Paolo Pasolini (1964) et, surtout, *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone (1964), qui va lancer la mode des westerns « spaghetti ». Ses thèmes sont si puissants qu’ils forcent l’attention et les partitions se révèlent assez solides pour devenir autonomes. Éclectique et singulier, Morricone utilise dans ces trois films trois styles résolument différents, définissant, autour des trois pôles expérimentation-classicisme-populisme, les frontières de son univers. Tout au long de sa carrière, il utilisera un double système : tonalité pour les films commerciaux, atonalité ou improvisation pour les tentatives cinématographiques plus audacieuses.

Ennio Morricone naît à Rome le 10 novembre 1928. Les professeurs de l’académie Santa Cecilia peuvent se féliciter d’avoir formé quelques-uns des meilleurs compositeurs du cinéma italien. Morricone y obtient des prix de composition, d’instrumentation et de direction de chœur. Armando Trovajoli – à qui l’on doit les musiques des films *Les Monstres* (Dino Risi, 1963), *Nous nous sommes tant aimés* (Ettore Scola, 1974), *Une journée particulière* (Scola, 1977) – et Nino Rota, qui sut créer pour Federico Fellini d’admirables mélodies, en sont également sortis couverts de médailles et de diplômes. Son goût de la rigueur allié à un certain esprit avant-gardiste pousse Morricone vers la musique sérielle.

Ses premières œuvres ne sont pas destinées au cinéma : il compose un trio pour cordes et piano (1954), des variations pour violoncelle, piano et hautbois (1956), des concertos et des quatuors... Ces pièces témoignent déjà de l'existence d'une esthétique qui lui est propre, d'un monde musical « privé » même s'il demeure encore soumis à des influences. Le compositeur Mario Nascimbene – dont on retiendra les audaces électroniques dans le *Barabbas* de Richard Fleischer (1962) ou l'étrange thème de *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankiewicz (1954) – lui confie les arrangements de ses musiques et la direction d'orchestre. Ainsi commence l'apprentissage cinématographique du jeune musicien. « Quand je suis sorti du conservatoire, déclare-t-il, je ne pensais absolument pas à la musique de film. Mais je me suis fait un nom et on m'a proposé de travailler pour le cinéma. Franchement, j'ignorais, quand j'ai accepté, combien de temps je resterais dans ce milieu, ni même si je m'y plairais. Il m'est difficile d'affirmer que ma carrière a été le résultat d'un libre choix ou si les circonstances me l'ont imposée. Amour ou contrainte, on ne peut jamais vraiment savoir. »

Le succès populaire vient avec les films de Sergio Leone : *Pour une poignée de dollars* (1964), *Pour quelques dollars de plus* (1965), *Le Bon, la brute et le truand* (1966), et, surtout, *Il était une fois dans l'Ouest* (1969), aux inoubliables accents. Morricone invente un son, une orchestration, des lignes mélodiques originales. Il détourne les instruments de leur fonction, les mixe d'une manière inhabituelle, les gadgétise ou les oblige à se pasticher eux-mêmes. Pour écrire la musique de ces westerns italiens, Morricone déclare avoir bénéficié de cinq années de réflexion. Hélas, le rythme de ses productions ne fait ensuite que s'accélérer. Des centaines de partitions sont composées pour le cinéma à raison d'une moyenne de quinze films par an, sans compter les œuvres pour concert ! Il s’agit d’un travail colossal où le meilleur côtoie parfois le pire, la découverte, le plagiat : « La popularité est un piège, avoue Ennio Morricone, on me demande souvent de me copier moi-même. Le seul moyen de m’en sortir, c’est de me servir de ma technique et de ma sensibilité. » Est-ce pour préserver sa créativité que, parallèlement à son travail pour le cinéma, le compositeur joue de la trompette dans un orchestre de musique improvisée ? « Cet ensemble a quand même participé à l’élaboration de certaines séquences dans le film d’Elio Petri *Un coin tranquille à la campagne* [1969] mais ça n’est pas sa fonction », explique-t-il : « Faire partie de ce groupe me délasse et me stimule. Je retourne ensuite d’autant plus volontiers à la musique de film. » Se débarrassant peu à peu de cette étiquette trop voyante, presque caricaturale, dont l’avaient affublé les westerns de Sergio Leone, Morricone se tourne – notamment avec *Queimada !* (Gillo Pontecorvo, 1969), *1900* (Bernardo Bertolucci, 1976) et *Orca* (Michael Anderson, 1977), qui resteront des modèles du genre – vers un classicisme de trop bon goût dont les résultats ne sont pas toujours des plus stimulants. Seul l’auditeur entraîné pourra reconnaître, dans la bande-son de *La Banquière* (Francis Girod, 1980), de *La Dame aux camélias* (Mauro Bolognini, 1981) ou de *Butterfly* (Matt Cimber, 1982), la griffe morriconienne. Travail bâclé ? Fatigue ? Manque d’intérêt ? Le compositeur s’en défend : « J’ai toujours travaillé avec autant d’application, quels que soient les films, quels que soient les budgets, je ne renie aucune de mes musiques. D’ailleurs, travailler me fait du bien. Plus je travaille, plus je progresse. Les grands compositeurs ont toujours beaucoup composé. » La voix demeure l’élément commun à toutes les musiques d’Ennio Morricone. Qu’elle soit fondue dans la masse orchestrale (*Les Moissons du ciel*, Terence Malick, 1978), utilisée dans des chœurs (*Il était une fois dans l’Ouest*, Sergio Leone,

Pierre JOB

MORTIER GÉRARD (1943-)

Derrière ses lunettes sérieuses et ses costumes sages, le Flamand Gérard Mortier dissimule avec subtilité le plus grand directeur d’opéra de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} siècle.

Gérard Mortier. *Alors qu'il venait de quitter la direction du festival de Salzbourg, Gérard Mortier créa le premier cycle de la Ruhr Triennale, située dans d'anciens locaux industriels, qu'il dirigea de 2002 à 2004.*

Cet élève des jésuites de Gand, où il naît le 25 novembre 1943, renonce vite à son rêve d’enfant, devenir chef d’orchestre, pour faire des études de droit et de communication. Il ne tarde pas à rejoindre le monde de la culture en faisant ses premières armes comme assistant au festival des Flandres. Son intelligence critique aiguë attire l’attention du chef d’orchestre Christoph von Dohnányi, qui

Copyrighted material

lui confie des tâches d'administration aux Opéras de Francfort et de Hambourg, puis de Rolf Liebermann, qui en fait un de ses seconds à l'Opéra de Paris (1979). Dohnányi et Liebermann sont les deux principaux maîtres de cet administratif qui, pour ne rien ignorer des impératifs matériels liés à la gestion d'un théâtre, n'en est pas moins un homme d'idées et d'audace, en qui mûrit un projet artistique appelé à modifier en profondeur notre approche de l'opéra.

Il peut appliquer ce projet en 1981, lorsqu'il est nommé directeur du Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, maison autrefois prestigieuse mais qui végétait depuis vingt ans : il en fait en peu d'années un grand opéra européen, un phare pour l'innovation et l'intelligence. Mû par une foi quasi religieuse dans les valeurs spirituelles de l'art, il estime que „le premier devoir d'un directeur d'opéra devrait être la réflexion sur la société dans laquelle il vit“.

Le style propre qu'il crée à Bruxelles en dix ans repose sur quelques options fondamentales dont il ne déviera plus. Postulat essentiel : l'opéra, c'est d'abord du théâtre. Foin de divertissement mondain, finie la dictature des grandes voix et des stars : il mise sur un travail d'équipe où chef d'orchestre, metteur en scène et chanteurs prennent le temps de répéter et œuvrent dans une osmose absolue des intentions. Cette politique se traduit par une réflexion poussée sur la cohérence intellectuelle d'une saison. Pour mener ce combat, Mortier s'appuie sur le chef d'orchestre Sylvain Cambreling, partenaire de la première heure, et les metteurs en scène les plus inventifs, et les plus capables de jeter sur les chefs-d'œuvre du répertoire une lumière à même d'éclairer notre époque : Karl-Ernst Herrmann pour *Don Giovanni* ou *La Clémence de Titus*, Patrice Chéreau pour *Lucio Silla*, Luc Bondy pour *Così fan Tutte* ou un *Couronnement de Poppée* de Monteverdi orchestré par le compositeur belge Philippe Boesmans, à qui Mortier commande aussi l'opéra *La Passion de Gilles*, Peter Mussbach pour *Wozzeck*, Herbert Wernicke pour une *Tétralogie* décapante, le cinéaste André Delvaux pour *Pelléas et Mélisande*.

En 1985, tout à son projet de nouvel opéra, Paris fait appel à Mortier, qui refuse catégoriquement de s'y engager : „Le projet de la Bastille est une aberration. Pour le cinquième du budget, on pouvait améliorer Ie palais Garnier." II acceptera en revanche de faire office de conseiller pour l'Opéra Flamand (Anvers-Gand) en pleine déconfiture : en quelques mois, il remet cette maison sur les rails.

Le 1er octobre 1991, Gérard Mortier prend la direction du festival de Salzbourg, son nouveau défi : en nommant un moderniste affiché à la tête du plus prestigieux mais du plus traditionnel des festivals, marqué par trente ans de présidence de Karajan, les Autrichiens s'enhardissent. Comme lors de son arrivée à la Monnaie, il commence par irriter : les inconditionnels de l'époque Karajan menacent de ne pas renouveler leur abonnement si l'on joue des œuvres contemporaines, si Ies mises en scène sont modernes et si l'on ne peut plus entendre les trois ténors !

Pourtant, si une partie du public boude, une autre est attirée, et bientôt les anciens reviennent, soucieux de continuer à être vus lors de ce qui reste un événement culturel mondial. Avec une habileté toute florentine, Mortier ménage la chèvre et le chou, imposant ses méthodes tout en conservant la façade d'un monde où l'argent des stars, des maisons de disques et des agents règne en maître. Il rééquilibre la programmation au profit du théâtre parlé, pour Iequel, après tout, le festival a été fondé : sur 200 000 places, 50 000 lui reviennent contre seulement 15 000 auparavant. Il donne droit de cité à des domaines peu fréquentés sous l'administration précédente : la musique contemporaine (et voici Pierre Boulez dirigeant le Philharmonique de Vienne, le plus conservateur des orchestres !) et la musique baroque (Harnoncourt n'avait jamais dirigé à Salzbourg du vivant de Karajan). Vilipendé par la presse viennoise, en conflit permanent avec Helga Rabl-Stadler, présidente du festival depuis 1995, il maintient le cap, et le public commence à comprendre que l'opéra d'aujourd'hui n'est pas la répétition de formules anciennes. Malgré des ratés inévitables à ce degré de prise de risque, les spectacles mémorables s'enchaînent : *Don Giovanni* par Patrice Chéreau, *La Flûte enchantée* par Achim Freyer, *L'Enlèvement au sérail* par François Abou-Salem, *Saint François d'Assise, Le Grand Macabre* et *Œdipus Rex* par Peter Sellars, *Boris Godounov* et *Les Troyens* par Herbert Wernicke, *Doktor Faust* par Peter Mussbach, *Kátia Kabanová* par Christoph Marthaler, *La Damnation de Faust* par le groupe futuriste de la Fura del Baus. Salzbourg devient le pôle de l'avant-garde au moment où le président autrichien réclamait qu'il fût le centre du bon goût. Quand les élections autrichiennes de 1999 amènent au pouvoir, l'année suivante, une coalition menée par le F.P.Ö. populiste de Jörg Haider, Mortier démissionne immédiatement de son poste. Il revient pourtant sur sa décision, convaincu par ses proches (dont Pierre Boulez) qu'il vaut mieux rester en place, jusqu'à la fin de son mandat, en septembre 2001, pour résister de l'intérieur.

De 2004 à 2009, Gérard Mortier est le successeur de Hugues|R. Gall à la tête de l'Opéra national de Paris. Ce défenseur d'un « théâtre d'opéra » à la croisée des arts y monte notamment *Tristan et Isolde* dans une mise en scène de Peter Sellars avec accompagnement vidéo de Bill Viola, *Don Giovanni* par Michael Haneke, *Wozzeck* avec Christoph Marthaler, *Iphigénie en Tauride* par Krzysztof Warlikowski. Il crée également *Melancholia* de Georg Friedrich Haas dans une mise en scène de Stanislas Nordey et *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans avec Luc Bondy.

En 2007, Mortier est nommé directeur du New York City Opera à partir de la saison 2009-2010, mais renonce à ce poste faute de moyens financiers suffisants. En 2010, il prend la direction du Teatro Real de Madrid et y produit notamment *Le Roi Roger* par Krzysztof Warlikowski, *Saint-François d'Assise* par Ilya et Emilia Kabakov, *Iolanta* et *Perséphone* par Peter Sellars, *Così Fan Tutte* par Michael Haneke. Il monte également plusieurs créations mondiales, dont *The Perfect American* de Philip Glass (2013).

Gérard Mortier meurt le 8 mars 2014, à Bruxelles.

Christian MERLIN

MOSSOLOV ALEXANDRE VASSILIEVITCH (1900-1973)

Né à Kiev le 11 août 1900, Mossolov, dont le père était avocat et la mère cantatrice, passe sa jeunesse à Moscou ; il est fortement influencé par les idées prorévolutionnaires de son beau-père, le peintre Mikhaïl Leblanc, que sa mère avait épousé en secondes noces en 1905. Il travaille au secrétariat du parti bolchevique et n'hésite pas à s'engager dans le 1er régiment de cavalerie de Moscou (1918-1920) partant se battre contre les armées blanches. Lorsqu'il regagne Moscou, blessé, décoré par deux fois, il prend des leçons de piano auprès de Prokofiev et suit, au Conservatoire (1922-1925), les classes de Konstantin Igoumnov pour le piano, et de Nikolaï Miaskovski pour la composition. Il reçoit à Kiev les conseils de Reinhold Glière.

Entre 1924 et 1928, il écrit une trentaine d'ouvrages, à la fois d'avant-garde et de pionnier socialiste convaincu. De nombreux manuscrits semblent perdus, ainsi quatre des huit sonates pour piano recensées. Les *Sonates n^{o} 4* op. 11 (achevée en 1927) et *n^{o}* 5 op. 12 (1929) suffisent à montrer l'originalité d'un talent faisant le lien entre l'héritage de Scriabine et le « pianisme motorique » du Prokofiev « parisien ». L'opus 11 est en un seul mouvement alternant constamment presto et lento, poétique dans laquelle le charme est remplacé par l'extatisme dissonant, le diabolique postlisztien par la violence. L'opus 12 demeure la sonate la plus impressionnante en ses quatre mouvements (*allegro affanato, elegia, scherzo martiale* et *adagio languente e patetico*), aussi excessifs et imprévisibles sur le plan de l'expression que témoins d’une science achevée de l’écriture. À cette époque, l’œuvre de chambre comprend : le *Quatuor à cordes n^o 1* (créé au festival 1927 de la Société internationale pour la musique contemporaine, S.I.M.C., à Francfort-sur-le-Main) ; deux sonates, l’une pour violon et piano (1927), l’autre pour alto et piano (1928) ; un Trio pour violoncelle, clarinette et piano (1927) ; la *Suite de danses* pour trio avec piano (1928).

Mossolov s’impose avec la création de son *Premier Concerto pour piano,* à Leningrad, le 12 février 1928, partition moderne, volontairement antiromantique par ses références à Prokofiev et à Stravinski. Ses compositions militantes – les provocatrices *Mélodies sur des annonces de journaux* (au nombre de quatre) ; la *Symphonie antireligieuse* (1928, la première de six) ; deux opéras, *Le Héros* (créé à Baden-Baden, le 15 juillet 1928) et *Le Barrage* (créé à Leningrad, en 1929) – auraient dû lui assurer le soutien des autorités soviétiques, mais la mise à l’écart du commissaire à l’Éducation, Lounartcharski, la reprise en mains idéologique du secteur artistique par l’Association russe des musiciens prolétariens, puis par l’Union des compositeurs, provoquent en 1931 la dissolution de l’Association pour la musique contemporaine (A.M.C., créée en 1924), dont Mossolov était le représentant auprès de la S.I.M.C. Dès 1927, aux critiques très favorables d’Assafiev et de Belaïev répondent déjà, dans le magazine *Musique et Révolution*, les prémisses de sa condamnation : « Que peut signifier *Tragédie de la solitude* chez Mossolov si ce n’est l’incapacité de ce dernier à vivre dans la réalité et à s’intégrer à la communauté ? » Il doit sa célébrité à un mouvement symphonique de moins de quatre minutes, *Zavod* (Fonderies d’acier), inclus dans le ballet *L’Acier* (1926) ; usant d’un immense effectif orchestral, *Zavod* traduit la puissance mécanique des machines à l’aide de formules tournantes et répétitives, de grincements, de chocs massifs simulant le pilonnage de plaques de métal.

Sous la dictature de Staline, la vie de Mossolov devient difficile, malgré ses efforts pour l'élaboration d'une musique prolétarienne. Le 4 février 1936, il est exclu de l'Union des compositeurs. Le 23 décembre 1937, il est arrêté et condamné à huit ans de camp de travail, et se retrouve sur le chantier du canal de la mer Blanche. Sur l'intervention conjointe de Glière et de Miaskovski, sa peine est commuée en un travail de collecte de chants traditionnels du Turkestan. Autorisé à rentrer à Moscou en 1939, il doit poursuivre ces travaux d'ethnomusicologie dans diverses régions reculées de l'U.R.S.S. Il continue néanmoins à composer, dans la plus totale solitude : trois symphonies (1942, 1947, 1950), *Concerto pour orchestre* (1943), *Concerto pour violoncelle* (1946), *Poème élégiaque* (1961), de nombreuses partitions chorales. Il disparaît le 12 juillet 1973, à Moscou. Un travail de réhabilitation, commencé par Edison Denisov (1929-1996), se poursuit afin de retrouver des manuscrits des années 1920, mystérieusement disparus, et de faire connaître et évaluer l'ensemble de son œuvre.

Pierre-É. BARBIER

MOULINIÉ ÉTIENNE (1600 env.-env. 1669)

Musicien français, d’origine languedocienne (Narbonne, Carcassonne ?), qui connut une certaine renommée comme chanteur et comme compositeur. Après avoir chanté à la cathédrale Saint-Just de Narbonne, Moulinié devint maître de musique de Gaston d’Orléans, frère de Louis XIII (de 1629 à 1660). À la mort de son protecteur, il devint maître de musique des états de Languedoc. Il écrivit surtout de la musique profane (quatre livres d’*Airs de cour avec la tablature de luth*, 1624, 1625, 1629, 1633 ; six autres livres d’*Airs de cour*, jusqu’en 1639). L’air de cour dont il adopte le style bénéficie de certaines inflexions mélodiques d’origine languedocienne. Après Boesset, il est le premier à employer la basse continue (III^{e} livre, 1635 ; puis *Airs à quatre et cinq parties avec la basse continue*, 1668). Il connaît l’art ultramontain et il a écrit des airs italiens ou bien en a transcrits. L’élément dramatique pénètre peu à peu, avec lui, dans la musique vocale française (*Ballet du monde renversé*, 1624 ; *Ballet de Mademoiselle : les quatre monarchies chrétiennes*, 1635 ; airs du *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, 1638). Dans ses trois *Fantaisies pour violes* (1639), assez strictement polyphoniques (*fugato*), il suit le chemin illustré par Costeley, La Grotte, Du Caurroy, Le Jeune, Nicolas Metru, mais, ici ou là, apparaît le style de l’air. Quant à sa *Missa pro defunctis* à cinq voix, 1636, elle témoigne de son attachement au style traditionnel sans continuo (cf. Du Caurroy). En revanche, dans les *Meslanges de sujets chrétiens, cantiques, litanies et motets de deux à cinq parties avec la basse*

Après la Libération, son éclectisme va se manifester avec plus de force encore : romancier (*Enrico*, 1944, prix de la Pléiade), dramaturge (*Quatre Femmes*, 1947, au théâtre de la Renaissance), poète, et surtout interprète des chansons de Lemarque, Cocteau, Prévert, Trenet, Queneau, Ferré... Lauréat du Grand Prix du disque en 1953, il avait obtenu l'année précédente un énorme succès aux Trois Baudets avec *Comme un p'tit coquelicot* de Raymond Asso et Claude Valéry. En 1954, il interprète *Le Déserteur* de Boris Vian le jour même de la chute de Diên Biên Phu : la chanson est immédiatement interdite, mais Mouloudji brave la censure, en édulcorant néanmoins les paroles. Cette veine « procivile », terme qu'il préfère à « antimilitariste », le conduit à des prises de position contre la guerre d'Algérie et pour le mouvement de mai 1968. Elle se poursuit sous d'autres formes avec des albums comme *La Commune en chantant*, *Poèmes et chants concentrationnaires*, un disque sur Bruant... Elle se double d'un riche répertoire de chansons gouailleuses, drôles ou nostalgiques (*Faut vivre*, *Toi tu vas faire ta vie*...) dans lesquelles l'angoisse et l'horreur de la mort sont apprivoisées par la générosité d'une voix chaude, indolente et fraternelle. On lui décerne en 1974 le prix Charles-Cros.

Michel P. SCHMITT

MOURET JEAN-JOSEPH (1682-1738)

Compositeur français et chef d'orchestre, « le représentant le plus pur de la musique de la Régence » (P. M. Masson), Mouret fut appelé « le musicien des Grâces » et allia en une heureuse synthèse les goûts italien et français. En outre, il peut être tenu pour le précurseur immédiat de Favart, fondateur de l'Opéra-Comique. Après ses études à Notre-Dame-des-Doms à Avignon, sa ville natale, il arrive à Paris en 1707, où il devient successivement surintendant de la musique de la duchesse du Maine à la cour de Sceaux (1709 env.-1736), chef d'orchestre de l'Académie royale de musique (Opéra, 1714-1718), principal animateur des Grandes Nuits de Sceaux (1714-1715), chantre à la Chambre du roi (1720), compositeur en titre et directeur de la musique à la nouvelle Comédie-Italienne (1716-1737), directeur artistique et directeur de la musique au Concert spirituel des Tuileries (1728-1734), où il succède à Anne Philidor. Peut-être est-ce en raison d'une exigence psychologique intérieure qu'il se dépensait ardemment en de telles activités ; quoi qu'il en soit, il perdit la raison et fut interné à Charenton, où il mourut.

Cette carrière éminemment brillante a fortement marqué la musique française de son époque. Mouret a traité tous les genres : musique symphonique, musique de chambre, musique d'église, musique de théâtre, musique de ballet, divertissements. Il participa à la création de deux genres nouveaux : l'opéra pastoral (*Les Grâces*, 1735) et le ballet d'action. Il est avec Destouches le précurseur de Rameau dans le genre comique (comédie lyrique chantée telle que

Le Mariage de Ragonde, ou la Veillée de village, 1714). Il occupe une place de choix dans l'histoire de la symphonie française (cf. le ballet héroïque *Les Amours des dieux*, 1727, en raison de son instrumentation et de son orchestration ; de même, les deux suites, *Fanfares pour les trompettes, violons, hautbois et timbales avec une suite de symphonies mêlées de cors de chasse*, 1729). De ses œuvres pour le théâtre, on peut citer, notamment, les tragédies lyriques *Ariane* (1717) et *Pirithoüs* (1723), l'opéra-ballet, *Les Festes ou le Triomphe de Thalie* (1714), ainsi que *Le Triomphe des sens* (1732), *La Provençale* (1722). De sa musique religieuse, à un *Premier Livre de cantates* (1729) et à un *Recueil de neuf cantatilles françaises avec symphonie* (1729) font suite des petits *Motets à une et deux voix avec symphonie* (1742) et une *Messe du Saint-Sacrement*. Son *Te Deum* fut exécuté avec grand succès au Concert spirituel. Mouret excelle, en raison de sa verve prodigieuse et de sa gaieté, dans la musique de « vaudeville » ; on lui doit environ deux cents *Divertissements*, composés pour la Comédie-Italienne et dédiés au duc d'Orléans (6 vol., de 1718 à 1737). Il écrivit encore trois livres d'*Airs sérieux et à boire* (1719, 1727), un *Concert de chambre pour les violons, les flûtes et les hautbois* (1734), etc. Méridional comme Campra, de peu son aîné, Mouret possède comme lui un don mélodique inépuisable, coulant et populaire ; ses rythmes vivent par leur originalité et leur spontanéité ; il cultive les recherches de timbre.

Pierre-Paul LACAS

MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)

Introduction

Moussorgski incarne l’image de la Russie éternelle, avec ses troubles, ses complexités, sa richesse de fonds et d’inspiration reproduite par le mode d’expression qui lui est le plus naturel : la musique. Il n’en reste pas moins un musicien extrêmement personnel, même au sein du petit groupe slavophile que l’on est convenu d’appeler le groupe des Cinq. Les recherches de langage qu’il s’est imposées, autant que cette originalité, ont ouvert au monde de l’art des voies nouvelles que les musiciens du xx^e^ siècle ont explorées à l’envi. Il peut sembler paradoxal de voir en lui l’homme d’une synthèse, parce que l’on a coutume de considérer que la synthèse doit s’opérer, comme c’est le cas chez Bach, au moyen d’une vaste et longue prospection des formes. La musique de Moussorgski réalise une synthèse d’un tout autre ordre, par l’accord qu’elle propose des différents caractères du chant populaire russe, qu’il soit profane ou religieux, d’un sens de la couleur commun à la plupart des grands musiciens russes du xix^e^ siècle, et de conceptions dramatiques d’une hardiesse sans précédent. Au-delà du pittoresque, il a découvert le secret dont la recherche hantait les nationalistes slaves de son temps, qu’ils fussent musiciens, poètes ou philosophes : un « ton » russe, dépouillé des vestiges des cultures française, allemande et italienne que des générations d’artistes européanisants avaient implantées en Russie aux dépens d’une expression autochtone véridique.

Modest Petrovitch Moussorgski. *Le compositeur russe Modest Petrovitch Moussorgski (1839-1881) en 1875.*

Copyrighted material

• Un jeune aristocrate russe

Modest Petrovitch Moussorgski, né à Karevo, reçut l’éducation d’un fils de hobereaux. Quelques faits sont à retenir qui joueront un grand rôle dans l’évolution de l’homme et du musicien ; ses aptitudes précoces pour la musique, considérée par ses proches comme un art d’agrément ; l’influence de sa *niania*, nourrice traditionnelle dont les contes fécondent son imagination ; un attachement profond pour sa mère qui lui a légué une vive sensibilité et ses goûts poétiques ; enfin un intérêt pour le peuple et le paysan, le moujik, qui étonne son entourage. Concurremment à la carrière des armes, propre à sa condition, il poursuit ses études pianistiques et s’essaie timidement à la composition.

Mais, bientôt, il s’abandonne à sa vocation musicale sous l’influence d’Alexandre Dargomyjski et de Mili Balakirev, compositeurs que l’exemple de Mikhaïl Glinka a engagés dans la voie du nationalisme musical. La personnalité si forte et les opinions si nouvelles de Balakirev favorisent autour de lui la formation d’un mouvement d’idées, incarné par un groupe de jeunes musiciens qui comprend, avec Moussorgski, César Cui, Borodine et Rimski-Korsakov, tous soucieux de découvrir à leurs contemporains, enivrés de musique étrangère, le visage russe de leur art. En dépit de la tyrannie de Balakirev, de l’opposition des tempéraments et de la dispersion finale de ses membres, le groupe des Cinq a marqué de son empreinte l’évolution de chacun d’eux autant que celle de la vie musicale russe.

• « Je veux parler anx hommes le langage du vrai »

De la constitution du groupe des Cinq à la composition de *Boris Godounov*, l'existence de Moussorgski apparaît traversée d'épreuves diverses. En revanche, son univers intérieur s'enrichit de toute nne somme de recherches qui le conduisent à la révélation de son langage propre. Malgré sa culture et son admiration pour les romantiques, la formation de son style ne doit pas beaucoup à l'étude scolastique des grandes formes, et il n'ambitionne nullement d'assumer sur le plan symphonique la succession d'un Schumann, d'un Berlioz ou d'un Liszt. Son attention le porte vers un autre centre d'intérêt plus conforme à ses dons essentiels de mélodiste et d'harmoniste. À quelques exceptions près, d'ailleurs remarquables, telles qu'*Une nuit sur le mont Chauve*, et la suite pour piano des *Tableaux d'une exposition*, son domaine de prédilection reste celui de la voix humaine dont il explore les possibilités avec une diversité de procédés unique en son temps. Par l'usage naturel qu'il fait des échelles modales de la musique populaire de son pays (en particulier, le mode phrygien), sensible dès ses premières compositions, et par une science harmonique dérivée de sa connaissance de la musique d'église, il se situe au cœur de traditions séculaires dont la présence constante dans son œuvre atteste la quête ininterrompue de la vérité psychologique et esthétique de l'homme et de l'âme russes.

« Découvrir les traits délicats de la nature humaine et des groupes humains, écrit-il, sonder avec opiniâtreté ce terrain vierge et en faire la conquête, voilà la mission du véritable artiste. »

Pour réaliser cet objet, il ne se contente pas de s'abandonner à ses dons naturels et aux charmes du folklore qui ne l'auraient peut-être pas conduit beaucoup plus loin qu'un Glinka ; il se met passionnément à l'étude de la parole humaine, de l'intonation parlée et de la rythmique du mot russe : « Quelle que soit la personne qui parle et surtout quoi que l’on dise, mon cerveau travaille aussitôt à la reproduction musicale de ce que j’entends. » Par-delà cet intense travail d’objectivation s’opère une alchimie mystérieuse de l’intelligence et de la sensibilité qui porte ses premiers fruits dans un essai de conversation musicale inspiré par le premier acte du *Mariage* de Gogol (1868) et surtout dans un cycle de mélodies dédiées à l’enfance : *La Chambre d’enfants* (*Les Enfantines*, 1868-1872). Dans *Le Mariage*, le récitatif suit de si près les incidences du discours qu’on penserait à un exercice de style s’il ne permettait d’entrevoir, sous le couvert du comique, ce que seront les grandes réalisations dramatiques de *Boris Godounov* et de la *Khovanchtchina*. Dans *La Chambre d’enfants*, l’accord réalisé entre le texte et la musique implique, tout autant que l’univers intime du musicien, une appréhension exceptionnelle du caractère de l’enfance. Du rire aux larmes, de la réflexion aux fantasmes, la mélodie pénètre, avec une grâce inimitable et sans marquer aucun souci de logique musicale, tous les caprices de l’humeur enfantine dont l’ambiguïté naturelle échappe, elle aussi, aux contraintes de la pensée logique. En s’efforçant de « parler aux hommes le langage du vrai », Moussorgski n’a pas découvert moins que sa vérité profonde.

• « Boris Godounov »

« C’est le peuple russe que je veux peindre [...]. Le passé dans le présent, voilà ma tâche ! »

Dans le même temps qu’il polit l’ivoire de ses statuettes enfantines, Moussorgski est exalté par la composition de son opéra, *Boris Godounov*, archétype génial dont la prodigieuse architecture absorbe la somme des idées nationalistes et réalistes du mouvement progressiste russe du XIX^e^ siècle.

Plus conscient de ses impératifs, et surtout plus sûr de ses moyens que les autres musiciens, Moussorgski tente l’ouvrage de synthèse qui unit l’art du visionnaire à l’expérience de l’observateur, et la grandeur historique à l’expression populaire. D’un voyage à Moscou, entrepris à l’âge de vingt ans, et de la lecture de Pouchkine sont nés en lui l’intérêt pour l’histoire et le projet de *Boris Godounov*. Dans le récit de Pouchkine, dont Moussorgski s’inspire, la vérité historique est sacrifiée à la beauté sombre de la légende : Boris Godounov, beau-frère d’Ivan le Terrible, a fait assassiner Dimitri, l’enfant héritier du trône. Il règne donc au milieu des famines, des incendies, des épidémies. Le peuple murmure et, bientôt, court le bruit que Dimitri n’est pas mort et qu’il va chasser l’usurpateur. Sur ces entrefaites, un jeune novice, ambitieux ou trompé par ses rêves, se fait passer pour Dimitri, prend la tête d’une armée de Polonais, de mercenaires et de Cosaques, et marche sur Moscou. Boris, que le remords éprouve durement, ne résiste pas à l’annonce de cette nouvelle et meurt de culpabilité. La conception générale de l’opéra est absolument neuve : le livret n’est pas en vers ; on n’y trouve point l’alternance traditionnelle des airs, récitatifs et ensembles ; le leitmotiv n’est pas considéré comme un principe de construction ; l’opportunité musicale et scénique l’emporte toujours sur le déroulement logique. L’œuvre oscille continuellement entre ses deux pôles d’intérêt dramatique essentiels qui sont les différentes incarnations du peuple russe et la mise en place rigoureuse du personnage de Boris, tandis que, par ses appels prophétiques, ses longues pédales, ses trémolos et ses glas, l’orchestre assume la permanence de l’angoisse. Moussorgski s’attache à peindre le peuple russe sous les éclairages les plus opposés ; il diversifie les effets d’une manière imprévisible et note les réactions spontanées d’une foule particulièrement mouvante, en mêlant les interjections et les incidences dramatiques aux chants populaires et religieux. Et de cette foule émergent des prototypes tels que la nourrice, gardienne vigilante de l'enfance, l'aubergiste méfiante, les moines ivrognes, l'innocent prophète dont le musicien dessine fermement les contours par un choix de mélodies parafolkloriques d'un charme et d'une couleur uniques.

D'instinct, il s'est appuyé sur le rapport de forces qui anime la tragédie antique : face à la foule sagace qui observe et commente ses actes, un héros solitaire lutte avec son destin. Mais ce héros est russe, aussi complexe que les personnages de Dostoïevski ; il se situe au-delà du bien et du mal, dans un univers qui défie l'analyse. À l'aide d'un récitatif travaillé jusqu'au moindre point d'orgue, qui mêle les cris organiques aux courbes mélodiques, souligne la valeur dramatique du silence et projette le monologue intérieur aux limites de la folie, Moussorgski parvient à suivre pas à pas tous les méandres de cette âme tourmentée, à lui donner force et valeur de représentation en une fusion d'art et de vie qui échappe à toute classification.

• Les dernières œuvres, la solitude et la mort

Boris Godounov fut représenté pour la première fois au théâtre Marie, à Saint-Pétersbourg, au début de 1874. Si le public lui fit un accueil assez chaleureux, la critique fut réservée, et, du vivant de son auteur, l'œuvre ne connut qu'une brève carrière. Plus tard, Rimski-Korsakov en entreprit la révision. C'est lui aussi qui donna sa forme définitive à la *Khovanchtchina*. Cet opéra, qui traite de la révolte des princes Khovansky et qui s'inscrit dans la ligne du drame historique ouverte par *Boris Godounov*, présente d'admirables caractères pleins d'austère grandeur ou de passion sauvage, des chœurs d'une ordonnance quasi liturgique et un mode de récitatif qui marque une évolution dans la manière de Moussorgski : « J’ai réussi à trouver, écrit-il, une mélodie que la parole crée, une mélodie informée par l’esprit. »

Tout à l’opposé, la conception générale de *La Foire de Sorotchin*, dernier ouvrage lyrique entrepris par le musicien, et qui s’inspire du texte de Gogol, laisse apercevoir ce qu’eût réalisé le génie de Moussorgski dans l’illustration musicale de la truculence populaire par une mélodie jaillissante, la fraîcheur de la notation folklorique et la caricature de personnages savoureux. Malheureusement, il n’en reste que quelques fragments, car l’état de santé physique et morale de Moussorgski ne lui permit pas de mener à bien cette œuvre ultime. Les dix dernières années de sa vie attestent les progrès en lui d’un état morbide que la pauvreté, l’insuccès, l’abandon de ses amis et l’abus de la boisson transformeront en une déchéance finale.

Trois œuvres, cependant, parfaitement achevées, témoignent de la permanence de dons exceptionnels : d’une part, les *Tableaux d’une exposition* (1874), véritable fresque pour le piano composée à la mémoire de son ami, l’architecte et peintre Victor Hartmann, et dont la couleur et la facture autant que les inventions rythmiques ont renouvelé les possibilités de l’instrument ; d’autre part, deux cycles de mélodies, *Sans Soleil* (1874) et *Chants et danses de la Mort* (1875-1880), qui sont le fruit d’une amitié qui le lia quelque temps à l’auteur des poèmes, Arsène Golenischev-Koutouzov. Depuis *Le Voyage d’hiver* de Schubert, il n’est peut-être pas, en ce domaine, de réussite plus tragique. L’extrême et déchirante nudité de l’un, la mortelle beauté de l’autre dévoilent, au comble de l’art, les secrets d’une âme tendre, hantée par la solitude et par la mort. Moussorgski s’est éteint à l’hôpital militaire de Saint-Pétersbourg. Par le souffle de liberté et la chaleur humaine qui l'habitent, son œuvre a suscité un nouvel élan créateur dans l'histoire du lyrisme musical.

Myriam SOUMAGNAC

Bibliographie

P. d'Alheim, *Moussorgski*, Paris, 1896, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1983
V. Block dir., *Modeste Moussorgski et le drame musical russe*, Radouga, Moscou, 1987
M. H. Brown dir., *Musorgsky*, U.M.I., Ann Arbor, 1982
M. D. Calvocoressi, *Moussorgski*, Alcan, Paris, 1908
A. Duault dir., *« Boris Godounov », Moussorgski*, W. Blake, Bordeaux, 1993
V. Fedorov, *Moussorgski*, Laurens, Paris, 1935
R. Godet, *En marge de « Boris Godounov »*, Alcan, 1926
M.-R. Hofmann, *La Vie de Moussorgski*, éd. du Sud, Paris, 1964
M. Le Roux, *Moussorgski « Boris Godounov »*, Aubier-Montaigne, Paris, 1980
M. Marnat, *Moussorgski*, Seuil, Paris, 1962, rééd. 1981-1994
« Modest Musorgskij », in *Musik-Konzepte*, n° 21, Munich, 1981
« Boris Godounov », in *L'Avant-scène opéra*, nos 27-28, 1980 ; « La Khovanchtchina », *ibid.*, nos 57-58, 1984
A. Orlova, *Musorgsky's Days and Works*, U.M.I., 1983
O. Von Riesemann, *Moussorgski*, Berlin, 1925 ; trad. franç. Gallimard, Paris, 1940 ; trad. angl. A.M.S. Press, New York, 1970
A. Rimski-Korsakov, *Boris Godounov de Moussorgski*, trad. B. de Schloezer, Besel, Paris, 1917.

MOUTON JEAN (1459 env.-1522)

Compositeur rattaché à l’école dite franco-flamande du xv^{e} et du xvi^{e} siècle, Jean Mouton a surtout laissé des pièces de musique sacrée.

Né vers 1459, à Haut-Wignes, près de Samer (auj. dans le Pas-de-Calais), Jean Mouton (de son vrai nom Jean de Hollingue, également orthographié Jehan de Hollingue ou de Houllingue) aurait étudié auprès de Josquin des Prés à Saint-Quentin (auj. dans l’Aisne). Il est mentionné comme maître de chapelle de la collégiale de Nesle (commune située aujourd’hui dans la Somme) ; il est ordonné prêtre. Il dirige à partir 1499 la maîtrise de la cathédrale d’Amiens, puis celle de Saint-André de Grenoble (1501-1502). Il intègre la chapelle royale d’Anne de Bretagne, épouse de Louis XII ; en 1514, après la mort de sa protectrice, il devient maître de chapelle de Louis XII, fonction qu’il conserve sous François I^{er}. Il est un des maîtres d’Adriaan Willaert. Jean Mouton meurt le 30 octobre 1522, à Saint-Quentin.

S’éloignant du style ancien, sa musique met l’accent sur la continuité des lignes vocales. Jean Mouton est maître dans la technique du canon et de l’imitation. Son œuvre est composée pour l’essentiel de messes et de motets, publiés de son vivant par des imprimeurs, comme Ottaviano Petrucci à Venise et Pierre Attaingnant à Paris. Certaines de ses pièces sacrées sont toujours exécutées à la chapelle pontificale de Rome.

grande virtuosité (d’après Chopin), ainsi qu’un ouvrage de technique instrumentale, *Tone Development through Interpretation*.

Alain PÂRIS

MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)

Introduction

Aucun musicien n'a été, autant que Mozart, victime d'incompréhensions et de contresens. Si les « grands » du XIX^e^ siècle – Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Wagner – surent reconnaître ce qu'ils devaient à leur devancier, le public romantique, un Berlioz en tête, ne voulut voir en Mozart que l'ordonnateur frivole des festivités galantes et désuètes de l'Ancien Régime musical. On ne retrouvait pas en lui le titanisme prométhéen dont s'enivrèrent les générations postérieures aux bouleversements initiaux du siècle. Pourtant, à partir du premier centenaire (1856), une certaine faveur lui revint, mais ce fut pour la pire des raisons. On fit de lui, pour l'opposer aux hardiesses alors scandaleuses des novateurs, le parangon d'un académisme fade et béat : sa musique était présentée comme le point culminant de la perfection, au-delà duquel il ne pouvait y avoir que décadence. Ainsi s'instaura la légende, si difficile à extirper, de l'enfant prodige au profil de bonbonnière, de l'artiste recevant miraculeusement du Ciel ses mélodies suaves.

Il fallut attendre le début du XX^e^ siècle pour que fussent révélés les aspects sombres, inquiétants, « démoniques » de son œuvre (Alfred Heuss, 1906). Puis, grâce aux admirables travaux de grands musicologues – *in primis* Georges de Saint-Foix (1912), Hermann Abert (1919) et Alfred Einstein (1945) –, le vrai visage de Mozart des crises d'inquiétude et d'angoisse alternant avec des moments de paisible luminosité. Ces alternances, à mesure qu'il approchait de la mort, se précipitèrent et s'aggravèrent. Aussi est-il fort impressionnant de voir un musicien, dont les œuvres tant de fois ont respiré le bonheur, manifester aussi, d'une manière si désolée, l'angoisse foncière qui ne le quittait pas. Car, après la luminosité de *La Flûte enchantée* et de sa dernière *Cantate maçonnique* (K. 623), nous assistons au tragique effondrement qu'exprime son *Requiem* interrompu. Il fut acculé, à l'heure de la mort, au désarroi, à la désespérance, faute de la clef intellectuelle que, grâce à Paul de Séligny, nous avons aujourd'hui à notre disposition pour résoudre ces problèmes fondamentaux :

Puis, inexorable, vient le jour où sonne pour toi
[l'heure de te retirer de cette scène,
et tu t'en vas les mains vides,
vides de l'essentiel, [...]
Faute d'un enseignement adéquat,
faute donc de savoir ce qu'il en est de toi-même
[en vérité,
tu t'en vas
toujours captif de ta méprise,
toujours enlisé dans ta confusion,
toujours plongé dans la dualité,
tu poursuis ta course folle,
tu poursuis ton errance.

• Les étapes de la vie musicale de Mozart

La vie privée de Mozart ne présente guère d'intérêt pour qui veut comprendre sa musique. Elle se réduit d'ailleurs à peu de chose : né à Salzbourg, il reste au service de la cour archiépiscopale de sa ville natale, jusqu’au moment où il se brouille violemment avec l’archevêque Colloredo, en mai 1781 ; il se fixe alors à Vienne. Contre le gré de son père, il épouse Constanze Weber (1782). Le succès qu’il escompte lui échappe de plus en plus ; il tombe dans la pire misère et meurt à Vienne dans une indifférence quasi générale. Seul Joseph Haydn, apprenant à Londres la mort de son jeune ami, passera la nuit de Noël à le pleurer.

Les seuls événements marquants de sa vie sont ceux qui jalonnent les étapes de son évolution musicale.

• L’enfance (1756-1778)

Dès l’âge de trois ans, Wolfgang manifeste, outre une puissance exceptionnelle de concentration, des dons musicaux remarquables : justesse absolue d’oreille et mémoire prodigieuse. Son père, Leopold (1719-1787), sévère mais excellent pédagogue musical, entreprend son instruction. On lui a reproché d’avoir exercé sur son fils une influence conservatrice et retardatrice ; mais Wolfgang sut faire la part de l’étroitesse d’esprit et celle de la solidité du métier : jusqu’à la mort de son père, il se référa toujours avec une totale confiance à son jugement.

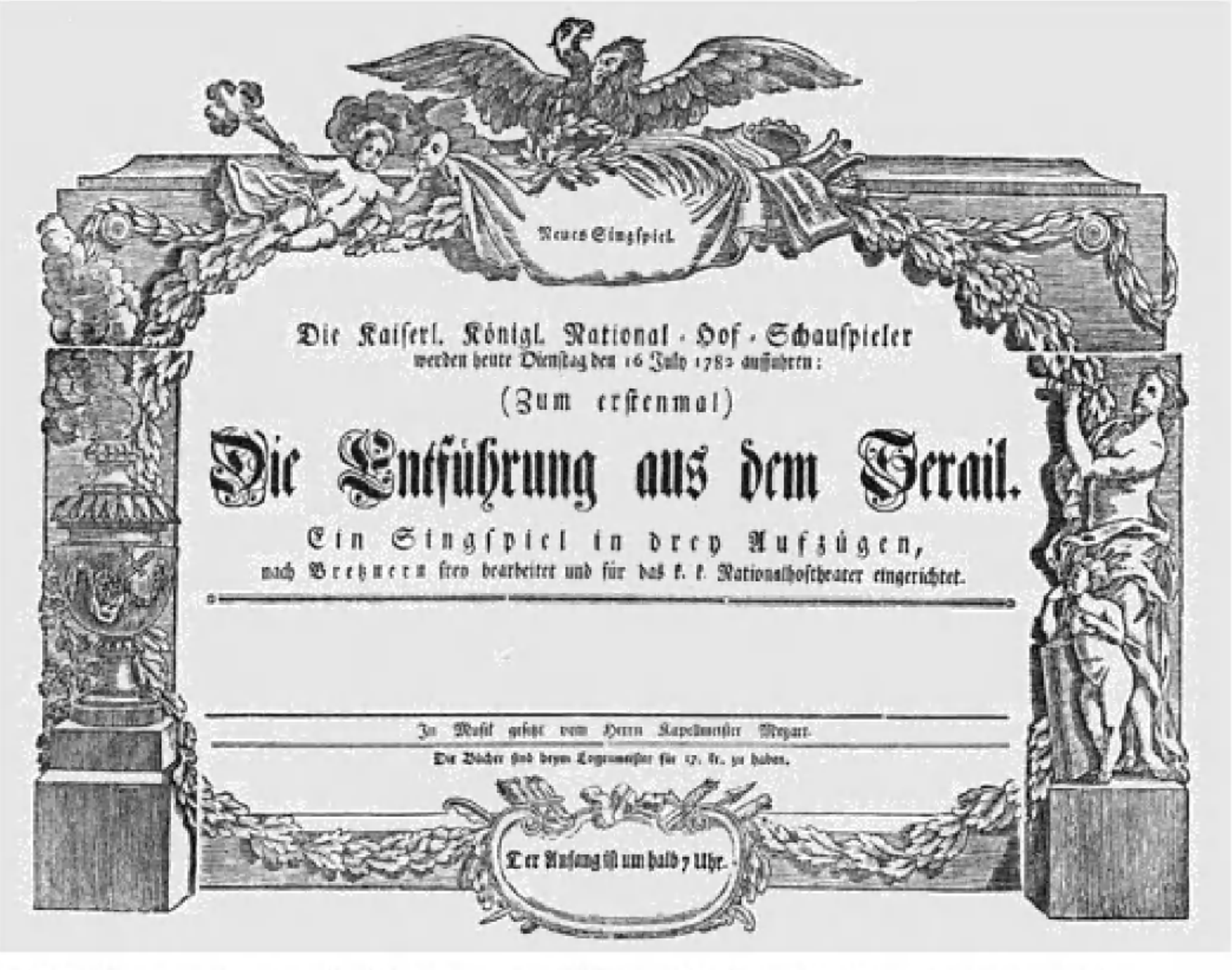
Leopold entreprend, avec son fils et sa fille Maria Anna, des tournées où il exhibe l’enfant prodige, au risque d’exposer Wolfgang, entre sa septième et sa onzième année, aux fatigues et aux maladies de voyages lointains. Ces expéditions se retournent d’ailleurs partiellement contre le père, car l’enfant y trouve l’occasion de capter des influences qui n’agréent pas à son mentor et qu’il n’aurait pas connues si tôt s’il était demeuré à Salzbourg.

Une première tournée (1762) mène le bambin à Munich et à la cour impériale de Vienne. Mais c'est la deuxième qui est la plus importante : elle dure trois ans (1763-1766) et les fait passer par l'Allemagne occidentale, Mannheim, Francfort (où il fait l'admiration de Goethe), Bruxelles, Paris (où il joue devant la Cour), Londres, La Haye, Amsterdam, Lyon, Genève. Voyage capital pour la suite, parce que, dès l'âge de huit ans, Mozart fait la découverte de deux musiciens qui le marqueront pour toujours : Johann Schobert (1735 env.-1767) à Paris, Jean-Chrétien Bach (1735-1782) à Londres. Grâce au premier s'éveillent à la fois en lui le sens de la tendresse mêlée à l'intensité pathétique et celui de la poésie musicale. Par le second (fils cadet de Jean-Sébastien), c'est paradoxalement en allant vers le Nord qu'il entre en contact avec la chaleur ensoleillée du Midi italien.

De retour dans son Autriche natale, il s'imprègne de l'esprit musical, à la fois sérieux et *gemütlich* de l'Allemagne du Sud, représenté par Joseph Haydn, son aîné de vingt-quatre ans, qu'il découvre lors de quelques séjours à Vienne.

Il lui fallait dorer sa palette musicale au soleil du Midi, et c'est un point à mettre à l'actif de son père que de l'avoir envoyé à trois reprises en Italie : 1769-1770, 1771, 1772-1773. Pendant cette période, il se plonge, alternativement, dans la musicalité chantante mais superficielle de l'opéra italien d'alors et dans la sensibilité autrichienne. Ce qu'il retire de plus précieux de ce contact avec l'Italie, c'est, grâce au padre Martini qui le fait travailler à Bologne (1770), l'art de la mélodicité polyphonique puisé à la tradition des anciens maîtres du contrepoint chantant. Jusqu'au terme de sa carrière, Mozart restera dès lors un maître incontesté, surtout dans les ensembles d'opéras, de la science de la polyphonie vocale.

Un problème se pose alors au Maître : comment gagner la plus vaste audience possible – car la vie même du jeune ménage en dépend –, non seulement en s'interdisant toute concession à la facilité, mais encore en mettant tout en œuvre pour hausser le public superficiel de Vienne à des hauteurs inaccoutumées ? Mozart a enfin l'occasion d'écrire, pour la scène, un opéra qui ressortit à un genre où il est libre, le *Singspiel,* et où il ne subit plus les lourdes contraintes de l'*opera seria*. *L'Enlèvement au sérail,* opérette allemande, inaugure, le 16 juillet 1782, la série de ses chefs-d'œuvre lyriques.



Neues Singſpiel.

Die Kaiſerl. Königl. National - Hof - Schauſpieler
werden heute Dienſtag den 16 July 1782 aufführen:
(Zum erſtenmal)
Die Entführung aus dem Serail.
Ein Singſpiel in drey Aufzügen,
nach Bretznern frey bearbeitet und für das k. k. Nationalhoftheater eingerichtet.

In Muſik geſetzt vom Herrn Kapellmeiſter Mozart.
Die Bücher ſind beym Logenmeiſter für 17. kr. zu haben.

Der Anfang iſt um halb 7 Uhr.

L'Enlèvement au sérail, Mozart. *Affiche de la création du singspiel L'Enlèvement au sérail de Wolfgang Amadeus Mozart, au Burgtheater de Vienne, le 16 juillet 1782.*

À partir de 1782, Mozart passe par des crises successives qui deviendront de plus en plus graves à mesure qu'il approche de la mort. Ces périodes où l'ethos se fait angoissé et, par moments, tragique (1783, 1785, 1787, 1790), alternent avec de merveilleuses accalmies (1784, 1786, 1788, 1791).

Aucun événement de sa vie privée ne saurait expliquer ces « strangulations ». Elles se comprennent, mais en partie seulement, par des problèmes de technique musicale : la rencontre de nouvelles formes d'écriture crée toujours chez lui une contraction de style qui ne peut se détendre que lorsque les nouveautés ont été complètement assimilées ; et, par assimilation, on n'entend pas l'art d'adopter des procédés (ce qui pour lui était un jeu d'enfant), mais le fait d'en arriver à parler ces langages à l'état naissant. Certes, après son retour de Paris, tous les styles proprement contemporains lui étaient devenus familiers, et ce n'est pas une des choses les moins stupéfiantes qu'un musicien doué d'une telle mémoire ait pu rester foncièrement libre à l'égard de toute imitation. Pourtant, il lui restait encore deux langages à découvrir et à faire siens : l'un qui avait son assise dans le passé, l'autre qui s'ouvrait audacieusement sur l'avenir. Le premier est la puissante structure baroque de type fugal, représenté par Jean-Sébastien Bach ; le second, illustré par Joseph Haydn, surtout dans ses quatuors à cordes, est le style thématique du type sonate, avec ce qu'il implique de richesse harmonique, par l'extension tonale, et de construction dialectique orientée vers la forme cyclique. C'est en 1782 que Mozart découvre ces deux langages antinomiques, qui sont d'ailleurs l'un et l'autre peu compatibles avec la mélodicité à laquelle son travail de synthèse l'a fait parvenir. C'est donc à un nouveau travail de synthèse qu'il va s'adonner durant ses deux premières années viennoises (1782-1783), synthèse d'autant plus vaste et difficile qu'elle doit englober tout ce qu'il a précédemment acquis. Ces découvertes, il les a faites à point nommé : tôt, puisqu'il n'a que vingt-six ans ; tard, puisqu'il n'a plus que neuf ans à vivre...

Mozart-Bach ! Conjonction historique impressionnante, d’autant plus qu’il fallait alors du courage, et presque de l’audace, pour remonter le cours du temps. En effet, Jean-Sébastien, mort en 1750, était, trente ans plus tard, non seulement méconnu, mais inconnu. Ses partitions étaient introuvables, et c’est par hasard qu’un diplomate mélomane, le baron van Swieten, rapporta de la cour de Prusse des copies manuscrites de quelques fugues du grand Cantor. Mozart prend feu, s’essaie à ce style périmé dont il est le seul alors à saisir la puissance. Et, en mai 1783, c’est la merveille, le chef-d’œuvre de sa musique religieuse : la *Grande Messe en ut mineur* (inachevée) K. 427. Pendant le même temps, il se concentre dans le travail ardu (comme il le déclare lui-même) de la composition thématique. Son coup d’essai est un coup de maître : en décembre 1782, le quatuor à cordes K. 387 inaugure la glorieuse série des six quatuors (les trois derniers seront terminés en 1784-1785) qu’en hommage à Haydn il lui dédiera. Celui-ci, les écoutant, dira à Leopold présent à l’exécution : « Je vous déclare devant Dieu, en honnête homme, que je tiens votre fils pour le plus grand compositeur que je connaisse » (février 1785).

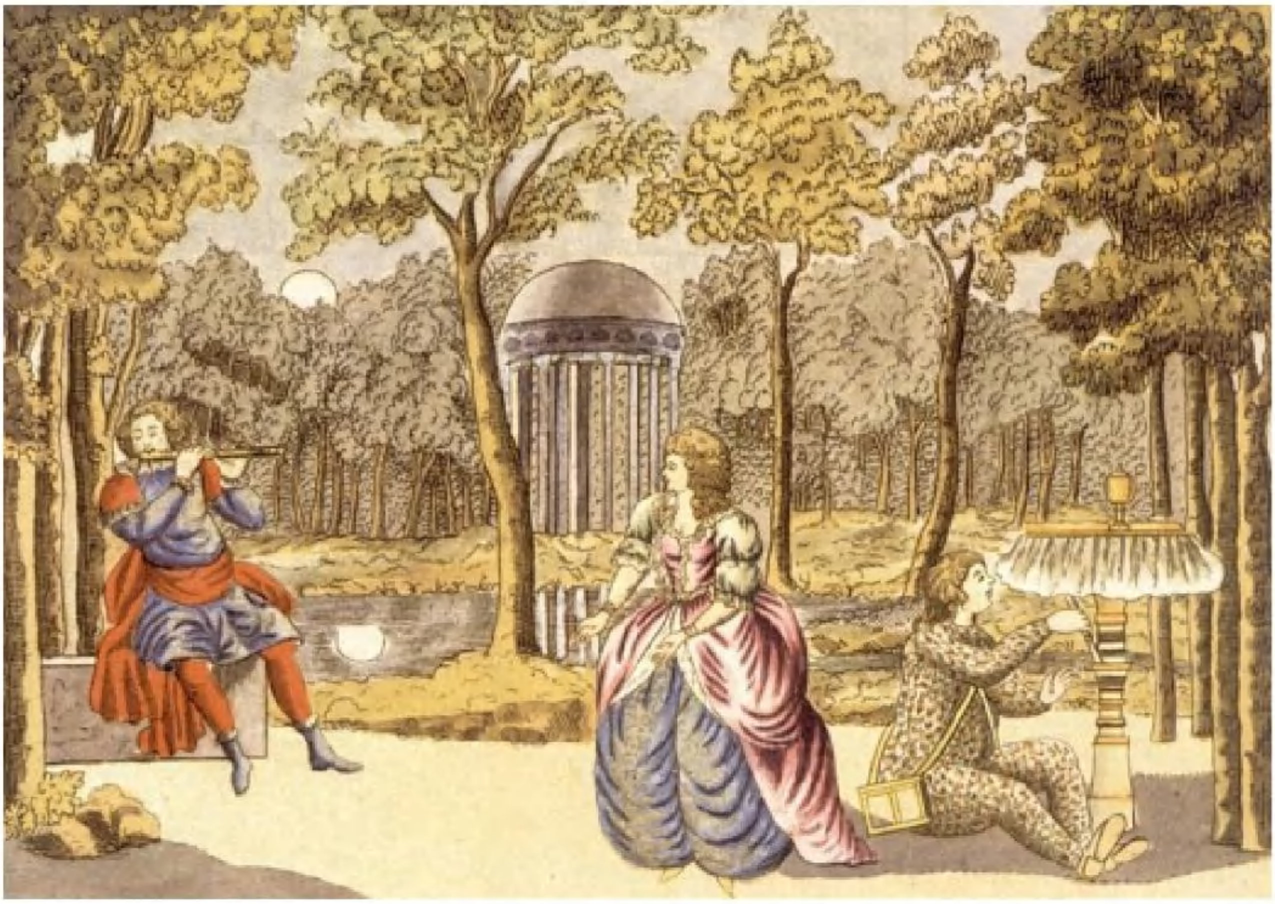
Ces travaux de recherche, c’est dans le retrait du laboratoire scientifique que Mozart les mène ; aussi voyons-nous, à partir de 1782, ses compositions se scinder en deux : les œuvres de solitude, le plus souvent rétractées et même tragiques, et les œuvres destinées aux concerts où il évite de choquer et de brnsquer le grand public. Non qu’il fasse des concessions pour conquérir une audience dont il a tant besoin ; au contraire, avec autant de sûreté de main que de prudence, il introduira peu à peu dans ses concertos et ses symphonies les découvertes audacieuses qu’il a faites dans la solitude. Cela lui coûtera d’ailleurs, à partir de 1786, la désaffection croissante du public viennois.

Le résultat de cette complexe élaboration se voit dans l’explosion magnifique des six concertos pour piano de 1784, chefs-d’œuvre qui seront suivis de six autres jusqu’à la fin de 1786. Mais ce succès de 1784 est suivi d’une année sombre, la plus « romantique » de la vie du Maître (*Concerto en ré mineur* K. 466, les trois derniers quatuors à Haydn). Notons qu’en décembre 1784 Mozart est initié à la franc-maçonnerie, et que les idées qu’il brasse lui inspireront la dramatique *Ode funèbre* K. 477 (novembre 1785).

1786 : une année claire comme l’avait été celle de ses vingt ans, mais avec, maintenant, une aisance qui est le signe qu’il a réalisé la synthèse de tous ses langages. Le style thématique en arrive à s’épanouir dans la mélodicité, comme on peut le voir dans sa musique de chambre avec piano (les trios), dans les trois beaux concertos pour le piano K. 488, 491 et 503, et surtout dans *Les Noces de Figaro*. Mozart a trouvé le genre théâtral qui lui convient le mieux, l’*opera buffa*, où la richesse et l’intensité musicales vont de pair avec l’alacrité et la présence scéniques.

Nouvelle crise en 1787 : Mozart est gravement préoccupé par l’idée de la mort, surtout après le décès de son père. C’est l’année du *Quintette en sol mineur* K. 516 et du *Don Giovanni*, où se pose à cru le problème de la rupture de l’ardeur de vivre et de l’inanité des passions.

L’année 1788 est dominée par le massif symphonique aux trois cimes : la *Mi bémol* K. 543, la *Sol mineur* K. 550 et l’ultime : la *Jupiter* (K. 551, du 10 août), qui est le testament symphonique du Maître. Mais, le plus étonnant, c’est que Mozart fait voisiner avec ces pièces monumentales des œuvres légères, presque galantes, comme la *Sonate « facile »* (K. 545) et les derniers trios.



La Flûte enchantée, Mozart. *Troisième scène du deuxième acte de La Flûte enchantée de Wolfgang Amadeus Mozart lors de la création de l'ouvrage, au Theater auf der Wieden de Vienne, le 30 septembre 1791. Eau-forte rehaussée de couleur par Josef et Peter Schaffer (1795).*

• La musique mozartienne

Mozart n'a créé aucun langage. Sa vie durant, il ne laissa pas d'être à l'affût de tous les idiomes dont il pouvait prendre connaissance, et, quand il les adoptait, loin d'en rester au formalisme des procédés, il les recréait de l'intérieur. Mozart n'a été le maître d'aucun langage : il a été maître de tous ses langages, jusqu'à les parler comme autant de langues maternelles, et c'est là la vraie maîtrise.

Et pourtant, il leur imprime la marque « mozartienne » qui les dépouille de tout particularisme national ou culturel. On ne peut cependant pas, à son propos, parler d'originalité : il n'a pas marqué

Copyrighted material

décevante pour qui y chercherait des spéculations de philosophie, de politique, voire d'esthétique. C'est en musique qu'il pensait et qu'il parlait, et cela lui était possible en vertu, précisément, de sa maîtrise technique : rien ne s'interposait entre l'idée et la vibration ordonnée du tissu musical.

Or, les problèmes qui, très tôt, l'ont préoccupé sont ceux de la mort, de la survie, du sens de la vie : les seuls passages de ses lettres où il fait part de ses réflexions profondes touchent à cela, et dès que, dans un texte à mettre en musique, apparaît le mot de « mort », le ton s'aggrave immédiatement. « Toujours entre l'angoisse et la joie », écrit-il à son propre sujet. Mais comment venir à bout de cette dualité, source d'une continuelle instabilité, d'un continuel déséquilibre ? Par un sursaut héroïque, de type romantique, où l'on s'enivre de puissance en créant un monde fictif d'évasion ? Non ! Chez Mozart, c'est tout le contraire : c'est dans un langage clair, simple, aussi proche que possible (avec un métier consommé) du naturel qu'il cherche une issue. Sa musique n'emporte pas l'auditeur roulé passivement dans un flot d'harmonies ; elle requiert de lui lucidité et présence. Mais encore, pour dire quoi ? L'art n'est pas un but.

Mozart fut séduit, sans doute pour fortifier la foi de son enfance, par le symbolisme maçonnique de la dualité de l'Ombre et de la Lumière. Mais ce symbolisme, qui se manifeste surtout à partir de 1784, il l'a maintes fois rompu, parce qu'il ne pouvait pas s'en satisfaire. Le triomphe idéologique de la Lumière sur l'Ombre, qu'est-ce d'autre, après tout, que l'option qu'il a refusée, à savoir l'évasion dans un monde fictif, le renoncement, et donc l'incomplétude ? Il semble avoir pressenti que la Lumière, la sérénité à quoi nous aspirons, ne saurait être une entité, un pôle, un au-delà. Et c'est sans doute à ce pressentiment, à cette impression de vide que tient ce qui distingue sa musique de toutes celles qui revêtent une apparence de plénitude. « Je ne peux pas bien t’expliquer mon impression, écrit-il quatre mois avant sa mort (7 juillet 1791), c’est une espèce de vide qui me fait très mal, une certaine aspiration qui, n’étant jamais satisfaite, ne cesse jamais, dure toujours et croît de jour en jour. Même mon travail ne me charme plus. »

La Flûte enchantée est terminée le 30 septembre ; il lui reste à écrire son *Requiem*, dont il sent qu’il le compose pour lui-même. Une panique eschatologique emporte tout et disloque ce qui était fondé sur l’espérance. Ce ne sont ni l’insuccès, ni la misère, ni la maladie qui ont miné Mozart : cette déroute est de l’ordre du désarroi intellectuel.

Si cette musique touche si directement et si intensément, c’est qu’elle exprime un appel fondamental qui dépasse de loin le cas de Mozart lui-même, et qui vient du plus profond de nous tous. Nul musicien n’a accusé, avec autant de sincérité et d’intégrité, le fiasco final de toute idéologie devant la seule question qui importe et qui, à l’heure de la mort, est inéluctable : qu’en est-il de nous-mêmes ?

Jean-Victor HOCQUARD

Bibliographie

H. ABERT, *Mozart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919, rééd. 1978
P. A. AUTEXIER, *Mozart*, Champion, Paris, 1987
J. CHAILLEY, *« La Flûte enchantée », opéra maçonnique*, Laffont, Paris, 1968, rééd. 1991
A. EINSTEIN, *Mozart, l’homme et l’œuvre*, Desclée, Paris, 1954, rééd. Gallimard, Paris, 1991
K. G. FELLERER, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber, Laaber, 1985
W. HILDESHEIMER, *Mozart*, trad. C. Caillé, Lattès, Paris, 1990

J.-V. Hocquard, *La Pensée de Mozart*, Seuil, Paris, 1958, rééd. 1991 ; *Les Grands Opéras de Mozart*, 7 vol., Aubier, Paris, 1978-1986 ; *Mozart, l'amour, la mort*, Lattès, 1992
A. Hutchings, *Les Concertos pour piano de Mozart*, trad. O. Demange, Actes sud, Arles, 1991
P. J. Jouve, *« Don Juan » de Mozart*, éd. d'Aujourd'hui, 1977, rééd. C. Bourgois, 1993
A. H. King, *La Musique de chambre de Mozart*, trad. P. Rouillé, Actes sud, 1988
H. C. R. Landon, *Mozart. L'âge d'or de la musique à Vienne, 1781-1791*, trad. D. Collins, Lattès, 1989
J. & B. Massin, *Mozart*, Fayard, Paris, 1959, rééd. 1990
O. Messiaen, *Les 22 Concertos pour pianos de Mozart*, Séguier, Paris, 1987, rééd. 1990
W. A. Mozart, *Correspondance*, 6 vol., trad. G. Geffray, Flammarion, 1986-1994
C. De Nys, *La Musique religieuse de Mozart*, P.U.F., Paris, 1982, rééd. 1991
A. Oulibicheff, *Mozart* (*Nouvelle Biographie de Mozart*, Moscou, 1843), Présent. J.-V. Hocquard, Séguier, 1991
R. Stricker, *Mozart et ses opéras*, Gallimard, 1980, rééd. 1987
M.-C. Vila, *Sotto voce. Mozart à Paris*, Actes sud, 1991
T. De Wyzewa & G. De Saint-Foix, *Mozart*, 5 vol., Desclée, 1912-1946, rééd. Laffont, Paris, 1986
N. Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

MRAVINSKI EVGENI (1903-1988)

Introduction

Figure légendaire de la direction d’orchestre en Union soviétique, Evgeni Mravinski a exercé pendant cinquante ans les fonctions de directeur musical de l’Orchestre philharmonique de Leningrad (devenu Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg en 1991), record de longévité qu’il partage avec le Willem Mengelberg, resté à la tête du Concertgebouw d’Amsterdam également pendant un demi-siècle.

• Ouvert à tous les répertoires

Né à Saint-Pétersbourg le 4 juin (nouveau style, 21 mai ancien style) 1903 dans une famille d’aristocrates, Evgeni Alexandrovitch Mravinski (Yevgeny Aleksandrovich Mravinsky en translittération anglo-saxonne) fait des études de biologie à l’université de sa ville natale avant de se tourner vers la musique ; il entre comme pianiste au Ballet impérial, où il fait également de la pantomime (1921-1930). À partir de 1924, il travaille au Conservatoire de Leningrad la composition avec Vladimir Vladimirovitch Chtcherbatchov (il sera diplômé en 1930) et la direction d’orchestre avec Alexandre Vasilievitch Gaouk (il sera diplômé en 1931). Il reçoit également les conseils de Nikolaï Andreïevitch Malko, alors directeur de la Philharmonie de Leningrad et qui avait étudié avec Felix Mottl à Munich.

Evgeni Mravinski fait ses débuts de chef en 1929. Deux ans plus tard, il est nommé deuxième chef d'orchestre au Théâtre académique d'opéra et de ballet de Leningrad (qui deviendra le Kirov puis, en 1992, l'actuel théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg) et premier chef en 1932. Son activité s'y concentre essentiellement sur le ballet, son unique expérience lyrique se limitant à quelques représentations de *Mazeppa* de Tchaïkovski en 1937. Le 21 novembre 1937, il dirige la première audition de la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch, partition qui deviendra son œuvre fétiche et qu'il conduira plus d'une centaine de fois au cours de sa carrière. L'année suivante, il remporte le premier prix au concours fédéral de direction d'orchestre d'U.R.S.S. et est nommé chef principal et directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Leningrad. Pendant le siège de Leningrad, entre 1941 et 1944, Mravinski et la Philharmonie sont évacués à Novossibirsk, en Sibérie, où ils donnent plus de cinq cents concerts pour soutenir le moral de la population, dont deux cents sont radiodiffusés. Dès la fin des hostilités, l'orchestre se produit en Finlande (1946). Mravinski enseigne en outre au Conservatoire de Leningrad, où il forme l'élite des chefs d'orchestre soviétiques (Yuri Temirkanov, Neeme Järvi, Alexandre Dmitriev, Valery Gergiev, Mariss Jansons...).

Sous la direction de Mravinski, l'Orchestre philharmonique de Leningrad devient l'une des formations les plus prestigieuses du monde : il lui donne un style ouvert à tous les répertoires, notamment aux grands classiques du xx^{e} siècle (Debussy, Ravel, Honegger, Bartók, Stravinski, Hindemith), qu'il est l'un des premiers à diriger en U.R.S.S. dans les années 1960, à partir du « dégel ». Dès 1938, il avait programmé une symphonie de Bruckner, compositeur alors totalement inconnu dans son pays. Mais son répertoire de prédilection tourne autour de Tchaïkovski, équilibres avec des basses puissantes, il avait conservé l'ancienne disposition des cordes à la française, établie par François Habeneck à la Société des Concerts du Conservatoire (de gauche à droite du chef, premiers violons, violoncelles, altos, seconds violons), ce qui permettait aux deux registres extrêmes de se côtoyer et de s'équilibrer sans avoir à compenser un effet de distance. Mravinski était réputé pour son respect absolu du texte allant souvent à l'encontre des traditions établies et il déroutait parfois par des choix de mouvements insolites. Refusant toute routine ou toute notion de répertoire acquis, il remettait sans cesse sur le métier ses interprétations avec l'orchestre. Son autorité morale dans la profession était incontestée, presque mythique, à l'instar de son ascendant sur les instrumentistes : il était l'un des rares survivants de cette génération de chefs que l'on a parfois qualifiés de « tyrans », tant leur exigence confinait à la dureté. « L'art doit commotionner, sinon ce n'est pas de l'art. Commotionner les hommes – aussi bien les auditeurs que les interprètes – par l'art de la musique, c'est là le but principal. » Ses musiciens le redoutaient. Il leur imposait notamment d'être présents sur scène une demi-heure avant le début de chaque répétition, autant pour se chauffer les doigts que pour chauffer les instruments.

Mais le résultat existe, parfois d'une précision un peu froide (chez Mozart ou Haydn) ou révélant une sensibilité contenue (Kurt Sanderling disait « qu'il possédait un cœur mais ne le montrait pas »), capable également d'élans romantiques et chaleureux (chez Brahms, Sibelius, Tchaïkovski), voire d'un certain sens de l'humour (création d'une symphonie pastiche d'un compositeur « classique » qui n'avait jamais existé, Nikolaï Ovsianiko-Koulinovski). Son approche est toujours restée profondément humaine, sachant mettre en valeur toute la palette sonore d'un orchestre aux possibilités techniques illimitées, malgré un fossé sans cesse croissant avec les orchestres occidentaux dans le domaine de la facture instrumentale. En dehors de ses tournées à l’étranger avec son orchestre (plus de trente tournées en vingt-cinq ans, aux États-Unis en 1946 et en 1957, en Europe occidentale en 1956, 1961, 1966..., la dernière fois en 1982), Mravinski n’a pratiquement jamais quitté Leningrad : il est un exemple unique au XX^{e} siècle, tant par la permanence de ses liens avec un seul orchestre que par la faculté de se régénérer avec les mêmes partenaires sans tomber dans la routine fatale aux relations trop prolongées.

Alain PÂRIS

Bibliographie

K. AMOH, *Yevgeni Mravinsky : a concert listing 1930-1987*, Japanese Mravinsky Society, Tokyo, 2000
K. AMOH & F. FORMAN, *Yevgeni Mravinsky Legacy : a Recording Listing 1938-1984*, Japanese Mravinsky Society, Tokyo, 2006
F.C. LEMAIRE, *le Destin russe et la musique :un siècle d’histoire de la Révolution à nos jours*, Fayard, Paris, 2005
G. TASSIE, *Yevgeny Mravinsky : the Noble Conductor*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2005
E. WILSON, *Shostakovich : a Life Remembered*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1994, 2^{e} éd. 2006.

Discographie sélective (avec l'Orchestre philharmonique de Leningrad)

B. BARTÓK, *Musique pour cordes, percussion et célesta* (enregistré en 1965)
L. van BEETHOVEN, *Symphonie n^{o} 4* (enregistré en 1973) ; *Symphonie n^{o} 5* (enregistré en 1949, 1974) ; *Symphonie n^{o} 6 « Pastorale »* (enregistré en 1982) ; *Symphonie n^{o} 7* (enregistré en 1964)
J. BRAHMS, *Symphonie n^{o} 3* (enregistré en 1972) ; *Symphonie n^{o} 4* (enregistré en 1973)
D. CHOSTAKOVITCH, *Concerto pour violon n^{o} 1*, avec David Oïstrakh (enregistré en 1956) ; *Symphonie n^{o} 5* (enregistré en 1938, 1954,

MUDDY WATERS (1915-1983)

Tout en ayant su garder les tenaces couleurs du sud des États-Unis, la voix de Muddy Waters a réussi à étendre son influence bien au-delà des côtes de l'Amérique et des frontières de ce monde clos qu'est le blues.

Muddy Waters — de son véritable nom McKinley Morganfield — naît le 4 avril 1915 à Rolling Fork (Mississippi). Fils de paysans, il joue très vite de l'harmonica et de la guitare. De ses débuts de chanteur de blues, nous ne savons pratiquement rien, si ce n'est qu'il a pu approcher des figures de légende comme Son House et Henry Sims. Sa vie, jusqu'au commencement des années 1940, est celle d'un chanteur itinérant, se produisant seul ou en compagnie de quelques instrumentistes. En 1941, Alan Lomax le découvre et l'enregistre pour la Bibliothèque du Congrès. C'est le véritable début de sa carrière. Il enregistre ses premiers disques commerciaux en 1946, avec le guitariste Jimmy Rogers, et sera rejoint quelque temps plus tard par Little Walter. En 1947, il s'installe à Chicago, où il s'impose comme l'nn des plus parfaits représentants du *Southside*. Il y fréquente Big Bill Broonzy, Sonny Boy Williamson (premier du nom) et Memphis Slim. Il dirige le groupe Hoochies Coochies Boys, avec lequel il effectue de nombreuses tournées dans tous les États-Unis. Il popularise, pour accompagner le blues, une formation instrumentale que l'on a pris l'habitude d'appeler Chicago BluesBand, et qui comporte une ou plusieurs guitares, une guitare basse, un piano, un harmonica et une batterie. Sa renommée continue de s'étendre. Il chante en Angleterre (1958), participe au festival de Newport (1960) et visite même l'Europe avec l’American Folk Blues (1963). À partir de cette époque, il influence profondément les musiciens de style rock and roll et un grand nombre de groupes formés après 1964 (The Rolling Stones, The Animals, Kinks...). Il meurt à Westmont (Illinois) le 30 avril 1983.

La manière de Muddy Waters est très particulière. Il fait glisser sur les cordes un tube métallique (*bottleneck*) grâce auquel il tire de l’instrument des sons étranges et plaintifs, parcourus de glissandos en quart de ton des plus expressifs. Il est le chantre de la population noire entassée dans les villes et se fait le bouleversant interprète de sa difficulté de vivre. Sa voix sombre et chaude, puissamment dramatique, est l’une des plus émouvantes qu’ait connues le blues.

On pourra consulter : Francis Hofstein, *Muddy Waters*, Actes sud, Arles, 1996.

Pierre BRETON

MUFFAT GEORG (1653-1704)

Organiste et compositeur, véritable génie cosmopolite. Né à Megève (Savoie) d'une mère française et d'un père soldat de l'armée autrichienne, dont la famille était originaire d'Angleterre et d'Écosse, Georg Muffat est l'un des plus grands musiciens autrichiens. Il porta notamment la musique d'orgue de l'Allemagne méridionale au plus haut niveau qu'elle ait connu à l'époque baroque : ses toccatas se situent à l'apogée de cette forme entre celles de Frescobaldi et celles de Jean-Sébastien Bach. En lui se manifestent, en une synthèse originale, les styles allemand, italien et français ; il en avait parfaitement conscience, comme l'indiquent ses préfaces à ses œuvres. On peut le tenir à bon droit comme l'un des principaux fondateurs du style composite typique de la musique baroque allemande. Dans sa prime jeunesse, Muffat se rendit à Sélestat et à Molsheim (Alsace), où il fréquenta vraisemblablement le collège des Jésuites. Il est resté pendant six ans à Paris auprès de Lully, qui l'initia à la composition pour orchestre à la française. En 1671, il joue de l'orgue à la cathédrale de Strasbourg. En 1674, on le retrouve à l'université d'Ingolstadt, puis à Vienne et à Prague. En 1678, il devient organiste et valet de chambre du prince-archevêque Maximilien Gandolf, comte de Kuenberg, à Salzbourg, lequel lui offre, en raison de son talent, des études musicales à Rome auprès de Bernardo Pasquini. Il rencontra aussi Corelli, dont l'influence se fit nettement sentir sur ses *Armonico tributo cioè Sonate di camera* (1682). Après la mort de l'archevêque, il séjourna à Munich et assista, à Augsbourg (1689), aux fêtes du couronnement de Joseph I^{er}. C'est à l'empereur de Vienne, Léopold I^{er}, qu'il dédia son chef-d'œuvre l'*Apparatus musico-organisticus* (1690). Enfin, en 1687, ou 1690, il devint, à Passau, organiste et musicien de la chambre du prince-évêque Johann Philipp, puis intendant des pages et maître de chapelle en 1695. C’est lui qui assura définitivement la victoire de la suite à grand orchestre avec ouverture à la française ; les deux *Suavoris harmoniae instrumentalis hyperchematicae Florilegium I* (1695) et *Florilegium II* (1698), soit quinze suites comprenant pour la plupart sept mouvements chacune, représentent le nouveau style. Johann Caspar Ferdinand Fischer a subi profondément l’influence d’une telle œuvre (*Le Journal du printemps,* 1696). Avec ses douze *Concerti grossi* (*Exquisitoris harmoniae instrumentalis gravi-jucundae selectus primus,* 1701), il introduit en Allemagne le style italien d’un Corelli. Ses *canzone* obéissent à la forme de la sonate en plusieurs mouvements (*Sonate di camera,* 1682) et ressemblent à celles de ses contemporains Johann Heinrich Schmelzer (*Sonatae unarum fidium,* 1662 ou 1664), Johann Rosenmüller (*Sonate,* 1682), Johann Christoph Pezel (*Opus musicum sonatarum,* 1686, sonates pour instruments à cordes et basse continue). Sa messe s’inscrit dans la ligne des grandes messes concertantes qui, à travers celles de Scarlatti, Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse, Antonio Caldara, Giovanni Alberto Ristori, Johann Joseph Fux, Johann Ernst Eberlin, Franz Xaver Murschhauser, conduisent à Mozart et à Haydn. Surtout, Muffat porta à son apogée en Allemagne méridionale, la toccata pour orgue introduite par Johann Jacob Froberger et Johann Kaspar Kerll. La toccata, d’origine italienne, lui avait été enseignée à Rome par B. Pasquini ; il avait pu connaître celles des Gabrieli et de Frescobaldi, voire d’Alessandro Poglietti. La toccata d’Allemagne du Sud est plus modeste que celle de l’école du Nord, créée par Jan Pieterszoon Sweelinck, laquelle est monumentale et fait appel à une partie de pédale ordinairement importante. Ici, sur deux claviers manuels seulement et un modeste

MUFFAT GOTTLIEB (1690-1770)

Fils de Georg Muffat, Gottlieb Muffat étudia le piano avec Johann Joseph Fux à Vienne et, en 1717, devint organiste de la chapelle impériale et ce jusqu'à sa mort. Il eut notamment pour élèves l'empereur François I^{er} et l'impératrice Marie-Thérèse. Il est l'un des grands noms de la première moitié du XVIII^{e} siècle comme compositeur de musique pour clavier, à côté de François Couperin, de Haendel et de Jean-Sébastien Bach. « Avec lui s'achève la tradition austro-allemande de l'ère baroque. Dans ses œuvres se mêlent une science sévère du contrepoint, un certain goût du pathétique et de la virtuosité inspiré du baroque, la grâce de l'art rococo et un sens mélodique très populaire. » (F. W. Riedel.) À côté des deux seules œuvres qu'il ait publiées (douze toccatas et soixante-douze versets en forme de petites fugues, 1726 ; *Componimenti musicale per il cembalo*, vers 1739), on a découvert de nombreux manuscrits qui, par leur qualité, évoquent l'œuvre de Jean-Sébastien Bach : vingt-quatre toccatas avec vingt-quatre capriccios, dix-neuf canzones, des fugues, des partitas, deux messes pour orgue, etc.

Pierre-Paul LACAS

MULLIGAN GERRY (1927-1996)

Le premier, Harry Carney avait, dans l'orchestre de Duke Ellington, donné à la fois son indépendance et ses lettres de noblesse à l'encombrant saxophone baryton. Mais c'est à Gerry Mulligan que cet instrument doit véritablement son statut de soliste à part entière, et sa célébrité. Le saxophoniste – mais aussi pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre – n'est pourtant pas de ceux qui impressionnent une génération par l'éclat de prouesses techniques ou l'audace des improvisations. Dans un langage qui n'appartient qu'à lui s'expriment la très fine sensibilité et la sincérité d'un musicien qui a donné à la brûlante histoire du jazz une touche de fraîcheur.

Gerald Joseph Mulligan naît le 6 avril 1927 à Queens Village (Long Island, État de New York). Son enfance se passe à Philadelphie, où il étudie le piano, la clarinette et le saxophone alto. Encore adolescent, il se consacre à l'écriture musicale et vend ses premiers arrangements à une station de radio locale. Rapidement remarqué, il travaille avec Elliot Lawrence (1945) et Gene Krupa (1946). C'est dans l'orchestre de Claude Thornhill qu'il rencontre Gil Evans. Avec lui, il participe au nonette de Miles Davis et à l'enregistrement de son illustre album, *Birth of the Cool* (1949-1950) ; pour l'occasion, un Gerry Mulligan de vingt-deux ans compose *Jeru* et *Venus De Milo*, et arrange *Godchild*. Après ce coup d'éclat, le jeune musicien est appelé par Stan Getz, Kai Winding et George Wallington. En 1952, il réalise quelques orchestrations pour Stan Kenton (*Young Blood*). Il fonde la même année avec Chet Baker (trompette) un quartette où se succéderont

Bob Whitlock, Carson Smith et Joe Mondragon à la basse, Chico Hamilton et Larry Bunker à la batterie. Il s'agit d'une formation à l'originalité certaine car, s'appuyant sur les indéniables aptitudes contrapuntiques de Gerry Mulligan, elle se passe des services du piano. À la tête d'un ensemble du même type – Bob Brookmeyer, Red Mitchell et Frank Isola –, il se produit en 1954 au festival de Paris. En 1955, avec l'addition de Zoot Sims et de Jon Eardley, le musicien s'essaie au sextette. Mais il revient bien vite à ses premières amours avec un nouveau quartette où la trompette sera tenue par Chet Baker puis par Art Farmer (1958). Afin de jouer ses propres arrangements, il fonde un orchestre de treize musiciens, le Concert Jazz Band (1960). Le succès n'étant guère au rendez-vous, il se tourne une nouvelle fois vers le quartette avec la complicité de Bob Brookmeyer. C'est pour lui une période d'intense activité discographique avec des jazzmen aussi divers que Lee Konitz, Thelonious Monk, Paul Desmond, Johnny Hodges, Ben Webster ou Tommy Flanagan. Pour les tournées et les enregistrements, il est l'invité permanent du Dave Brubeck Quartet. En 1971, il crée un nouveau sextette, Age of Steam, à qui il offre des compositions et des couleurs inédites. Gerry Mulligan, qui adopte alors le saxophone soprano, fait appel à la guitare ainsi qu'au vibraphone et utilise pour la première fois l'amplification électrique. C'est avec cet ensemble qu'il se produit à Paris en 1977. Il joue avec Charlie Mingus au Philharmonic Hall de New York, retrouve Chet Baker au Carnegie Hall de la même ville, s'associe avec le bandonéoniste argentin Astor Piazzolla et dirige un big band en Europe (1982). On fête encore le soliste au Kool Jazz Festival de New York (1983). Ses derniers partenaires ont pour noms Teddy Wilson, Duke Ellington, Stéphane Grappelli et Scott Hamilton. Il meurt à Darien, dans le Connecticut, le 20 janvier 1996. Il avait, comme musicien mais aussi comme acteur, participé à plusieurs films, parmi lesquels

I Want to Live, de Robert Wise (1958) et *Jazz on A Summer's Day,* de Bert Stern (1958), plus connu en France sous le titre de *Jazz à Newport.*

Gerry Mulligan incarne plus un style très particulier qu'il ne s'affirme comme une incontournable personnalité. Avec des bonheurs divers, il a pu côtoyer les esthétiques les plus opposées sans que son propre jeu en soit troublé, infléchi, transformé. Musicien de l'intimité et de la discrétion, Gerry Mulligan évolue dans un monde délimité par Serge Chaloff et Stan Getz. Claire et souple malgré le foisonnement des lignes mélodiques d'un contrepoint rarement utilisé en jazz avec cette constance, sa musique bondit avec une irrésistible grâce rythmique, s'alanguit en de subtiles nostalgies et trouve son plaisir dans une sorte de naïveté sonore. Un timbre mat à peine effleuré par le vibrato, des phrases lisses et volubiles, une pudeur de sentiment : Gerry Mulligan nous convie à l'art de la confidence.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Birth of the Cool, 1949 et 1950 ; *Mulligan-Baker,* 1951, 1952, 1953 et 1965 ; *My Funny Valentine,* 1953 et 1954 ; *Pleyel Concerts,* 1954 ; *Presenting the Gerry Mulligan Sextet,* 1955 ; *Gerry Mulligan and the Paul Desmond Quartet,* 1957 ; *Mulligan Meets Monk,* 1957 ; *Gerry Mulligan Meets Ben Webster,* 1959 ; *Concert Jazz Band,* 1960 ; *Night Lights,* 1963 ; *Carnegie Hall Concert,* 1974 ; *Gerry Mulligan and Astor Piazzolla,* 1974 ; *Little Big Horn,* 1983 ; *Lonesome Boulevard,* 1989 ; *Re-Birth of the Cool,* 1992.

Münch est aussi le neveu d'Albert Schweitzer, dont il sera toujours très proche.

Il est initié à différents instruments – piano, orgue et violon –, mais c'est ce dernier instrument qui va devenir son compagnon de prédilection pendant de nombreuses années. Strasbourg est alors un point stratégique que visent les artistes français et allemands. Le jeune Charles Münch voit ainsi diriger Arthur Nikisch, Vincent d'Indy, Édouard Colonne et Gabriel Pierné. Il est donc dès son enfance formé à deux écoles artistiques. Il suit même des cours de composition. Après son baccalauréat, il part pour Paris travailler avec Lucien Capet. Simultanément, il s'inscrit à la faculté de médecine mais, de son propre aveu, devient vite simplement « un nom inscrit sur les registres de l'Université ». Il complète sa formation instrumentale avec Carl Flesch, à Berlin.

Enrôlé dans l'armée allemande comme sujet alsacien, Münch ne débute véritablement sa carrière qu'après la Grande Guerre. En 1919, il est nommé second violon solo à l'Orchestre municipal de Strasbourg – alors dirigé par Guy Ropartz – et professeur au Conservatoire de cette même ville. En 1925, il devient *Konzertmeister* (premier violon solo) à l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, où il joue sous la baguette de Wilhelm Furtwängler, Fritz Busch et Bruno Walter. Un dimanche, le Kantor Karl Straube, malade, ne peut diriger une cantate de Jean-Sébastien Bach à la Thomaskirche. L'organiste se récuse et l'on fait appel à Münch. Peu après, la reconstitution d'un concert dans le style ancien lui permet de diriger de sa place de violon solo. Sa décision de devenir chef d'orchestre est prise. Il ne reste plus qu'à attendre l'heure propice.

• La carrière internationale

L'effondrement de la république de Weimar oblige Charles Münch à quitter Leipzig pour ne pas être contraint d'adopter la nationalité allemande. Il se fixe à Paris, travaille la direction d'orchestre avec Alfred Szendrei et, en 1932, dirige son premier concert avec l'Orchestre Straram, qu'il a loué pour la circonstance. L'été suivant, il dirige la saison musicale de Biarritz, puis l'Orchestre des Concerts Lamoureux et l'Orchestre symphonique de Paris ; c'est le début d'une étonnante carrière qui le mène à Budapest, Prague, Cannes, Vienne. Il fonde l'Orchestre philharmonique de Paris, qu'il dirige de 1935 à 1938 ; en 1936, il devient professeur de violon à l'École normale de musique et il succède en 1938 à Philippe Gaubert à la tête de la Société des Concerts du Conservatoire. À la même époque, Henri Rabaud lui confie la classe de direction d'orchestre du Conservatoire de Paris.

Pendant l'Occupation, Münch lutte pour maintenir la musique française au répertoire et impose de nombreux jeunes compositeurs. Plusieurs musiciens juifs lui doivent d'avoir échappé aux recherches de la Gestapo. Néanmoins, son attitude sera critiquée par une partie importante du milieu musical français. Après la guerre, il est invité à la tête de grands orchestres étrangers : Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie tchèque (pour le 50^{e} anniversaire de cet orchestre), Orchestre philharmonique de Vienne ; il dirige en Israël, à Lucerne, Zurich, Bruxelles, Londres, et aux États-Unis, où il avait fait une brève apparition en 1939. En France, il partage ses activités entre la Société des Concerts et l'Orchestre national, qu'il dirige lors de la légendaire tournée américaine, à l'automne de 1948 : pendant plus de deux mois, les musiciens donnent trente-neuf concerts aux États-Unis et au Canada, et Charles Münch devient la coqueluche des Américains. Un an après, il succède à Serge Koussevitzky comme directeur musical de l'Orchestre symphonique de Boston. En 1951, il prend en outre la tête du Berkshire Music

Center, le fameux festival de Tanglewood, poste qu'il occupera jusqu'en 1962. En Europe, il dirige encore régulièrement l'Orchestre national, avec lequel il entretient toujours des relations privilégiées, quelques concerts avec l'Orchestre des Concerts Colonne, dont il est le président entre 1953 et 1958 – une position plus symbolique qu'effective. Avec Boston, Koussevitzky lui a légué le plus français des orchestres américains : le grand chef américain d'origine russe avait en effet recruté de nombreux instrumentistes à vent français qui s'étaient fixés à Boston et avaient fait école. Le « son bostonien » devient une référence en matière de musique française.

En 1962, Charles Münch reprend son indépendance. Tous les meilleurs orchestres du monde jouent sous sa direction et il remporte un triomphe au Japon comme en U.R.S.S. Il se consacre à nouveau au disque, qui a jalonné son activité à Boston, et réenregistre en stéréophonie plusieurs œuvres gravées naguère en monophonie, notamment une seconde intégrale de l'œuvre symphonique de Debussy, avec l'Orchestre national, qu'il ne pourra malheureusement pas achever.

En 1967, Marcel Landowski lui propose la direction du nouvel Orchestre de Paris. Münch façonne lui-même cette nouvelle phalange avec une majorité de musiciens issus de la Société des Concerts du Conservatoire. Un véritable mariage d'amour qui n'est malheureusement pas appelé à durer. Au cours d'une tournée triomphale aux États-Unis, Charles Münch meurt subitement le 6 novembre 1968, à Richmond, en Virginie.

• L'instinct avant tout

qu'il impose. Il crée aussi des œuvres de Pierre-Octave Ferroud, Jean Rivier, Florent Schmitt et donne la première audition française de la *Symphonie en Ut* de Bizet, récemment redécouverte et que Felix Weingartner vient de révéler à Bâle. Sous l'Occupation, son action en faveur de la musique contemporaine française s'intensifie. Il dirige une œuvre nouvelle presque chaque semaine. En dehors de Francis Poulenc et d'Honegger (la musique de Darius Milhaud ayant été vite rayée des programmes pour des raisons politiques), Münch impose Ropartz (*Psaume 129*, 1942 ; *Cinquième Symphonie*, 1946), Maurice Duruflé, Jean Françaix (*L'Apocalypse de saint Jean*, 1942), André Jolivet (*Les Complaintes du soldat*, 1943), Jean Martinon (*Stalag IX*, 1942 ; *Psaume 136*, 1943), Henri Martelli, Jacques Ibert (*Ouverture de fête*, 1942).

Après la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement lorsqu'il est à Boston, l'action de Münch s'étend notamment aux grands noms de la musique américaine – comme Aaron Copland, William Schuman et Samuel Barber –, mais aussi à Poulenc (*Gloria*, 1961). La liste – non exhaustive – des compositeurs auxquels il passe commande en 1955 pour le 75^e anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston, est explicite : Ibert (*Bostoniana*), Bohuslav Martinů (*Sixième Symphonie « Fantaisies symphoniques »*), Milhaud (*Sixième Symphonie*), Goffredo Petrassi (*Cinquième Concerto pour orchestre*), Walter Piston (*Sixième Symphonie*), Heitor Villa-Lobos (*Onzième Symphonie*) et Henri Dutilleux (*Deuxième Symphonie « Le Double »*), qui occupera dans ses programmes une place aussi importante qu'Honegger auparavant. En 1963, Münch inaugure l'Auditorium 104 de la nouvelle Maison de la Radio à Paris avec la création de *Pacem in terris* de Milhaud, sur le texte d'une encyclique du pape Jean XXIII.

Charles Münch n'a pas fait école. Mais son apport est infiniment plus grand. Il a balayé des conceptions qui auraient vite tourné à l'archaïsme et a fait de la direction d'orchestre en France un art poussé à la perfection. Son apport se situe surtout sur le plan éthique, une attitude nouvelle vis-à-vis de la musique : ses relations avec les musiciens, sa conception du chef d'orchestre – (qui n'est pas un métier mais un état) – ont été et resteront beaucoup plus profitables aux chefs d'orchestre actuels et futurs que sa technique de direction. Un véritable sacerdoce dont il a appris à connaître les devoirs, les difficultés et les joies.

Alain PÂRIS

Bbibliographie

Charles Münch. Un chef d'orchestre dans le siècle, correspondance présentée par Geneviève Honegger, La Nuée Bleue, Strasbourg, 1992
P. MORIN, « Discographie intégrale de Charles Münch », in *Le Monde de la musique,* novembre 1988
C. MÜNCH, *Je suis chef d'orchestre,* éd. du Conquistador, Paris, 1954, rééd. in Georges Liébert, *L'Art du chef d'orchestre,* coll. Pluriel, Hachette, Paris, 1988
P. OLIVIER, *Charles Münch, une biographie par le disque,* Belfond, Paris, 1987.

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Concerto pour violon,* avec Jascha Heifetz, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1955) ; *Troisième Symphonie « Héroïque »,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1957) ; *Septième Symphonie,* Orchestre national de l'O.R.T.F. (enregistré en 1963)
H. BERLIOZ, *La Damnation de Faust,* avec Suzanne Danco, David Poleri, Martial Singher, Donald Gramm, Harvard Glee Club Choir, Radcliffe Choral Society Choir, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1954) ; *Harold en Italie,* avec William Primrose (alto), Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1958) ; *Requiem,* avec Léopold Simoneau (ténor), Chœur du Conservatoire

1967) ; *Troisième Symphonie « Liturgique »*, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1956)

É. LALO, *Concerto pour violoncelle,* avec André Navarra, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965)

D. MILHAUD, *La Création du monde,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1961)

W. A. MOZART, *Cinquième Concerto pour violon,* K 219, avec Jacques Thibaud, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1941)

M. RAVEL, *Boléro,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1956), Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *Concerto pour la main gauche,* avec Alfred Cortot, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1939), avec Jacques Février, Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1942) ; *Concerto pour piano en Sol,* avec Nicole Henriot-Schweitzer, Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *Daphnis et Chloé,* ballet, Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1955), *Suite n^o 2,* Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1946), Orchestre de Paris (enregistré en 1967) ; *La Valse,* Société des Concerts du Conservatoire (enregistré en 1942), Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1955)

A. ROUSSEL, *Bacchus et Ariane, Suite n^o 2,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1952), Orchestre national de l'O.R.T.F. (enregistré en 1966) ; *Troisième* et *Quatrième Symphonies,* Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965)

C. SAINT-SAËNS, *Premier Concerto pour violoncelle,* avec André Navarra, Orchestre Lamoureux (enregistré en 1965) ; *Troisième Symphonie,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1959)

R. SCHUMANN, *Première Symphonie « le Printemps »,* Orchestre symphonique de Boston (enregistré en 1959) ; *Quatrième Symphonie,* Orchestre national de l'O.R.T.F. (enregistré en 1966).

MÜNCHINGER KARL (1915-1990)

Le chef d'orchestre allemand Karl Münchinger était considéré comme le principal artisan du renouveau de l'interprétation de la musique de Jean-Sébastien Bach après la Seconde Guerre mondiale. Né à Stuttgart le 29 mai 1915, il fait ses études à la Musikhochschule de sa ville natale, où il travaille notamment la direction d'orchestre avec Carl Leonhardt. Il étudie également la composition et songe un moment a s'orienter dans cette voie. Organiste et chef de chœur à l'église Saint-Martin de Stuttgart (1937-1941), il découvre la musique de Jean-Sébastien Bach. Il travaille avec Hermann Abendroth au conservatoire de Leipzig. Il suit également les cours de Clemens Krauss à Salzbourg. Wilhelm Furtwängler l'aide à obtenir ses premiers engagements, notamment à la tête de l'Orchestre symphonique de Hanovre (1941-1943). Dès la fin de la guerre, il fonde l'Orchestre de chambre de Stuttgart, qui donne son premier concert le 18 septembre 1945. Münchinger reprend le modèle des formations dont disposaient Bach et les compositeurs baroques et présente les œuvres du cantor sous un jour alors inconnu. Sa première apparition à Paris, en 1949, est une révélation. En 1951, son premier enregistrement des *Concertos brandebourgeois* (il les gravera à trois reprises) le rend célèbre dans le monde entier. Les tournées se succèdent et le modèle fait école en Allemagne, en France et en Italie, où de nombreux orchestres de chambre voient alors le jour (l'Orchestre de chambre de la Sarre de Karl Ristenpart, l'Orchestre Pro Arte de Munich de Kurt Redel, l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard, I Virtuosi di Roma, I

Musici, English Chamber Orchestra, The Academy of Saint Martin in the Fields...). Il reçoit le titre de professeur en 1954. À partir de 1957, il commence à élargir son répertoire à la musique classique (Haydn et Mozart). En 1966, il fonde un nouvel orchestre, la Philharmonie classique de Stuttgart, ensemble de quarante-cinq musiciens avec lequel il se consacre à la musique de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècle. Il mène également une carrière de chef invité à la tête de grandes formations symphoniques internationales (Orchestre philharmonique de Vienne, Société des concerts du Conservatoire, puis Orchestre de Paris, Orchestre de la Suisse romande). À partir du début des années 1970, il établit avec l'Orchestre radio-symphonique de Stuttgart une collaboration assez régulière qui débouchera sur l'enregistrement d'une intégrale inachevée des symphonies de Beethoven (1983-1985). Mais cet aspect de sa carrière restera de moindre importance, la véritable personnalité de Münchinger s'épanouissant davantage à la tête de formations restreintes que de grands ensembles.

En 1979, il fonde le festival de Colmar, qu'il anime chaque été avec son orchestre de chambre. En 1987, déjà atteint de cécité, il renonce à la direction de l'Orchestre de chambre de Stuttgart, avec lequel il avait donné plus de cinq mille concerts et dirigé plus de deux cent cinquante partitions différentes. De ses rares incursions dans le domaine de la musique contemporaine, on retiendra des créations d'œuvres de Jean Rivier (*Concerto breve* pour piano et cordes, 1954) et de Hermann Reutter (*Sinfonie*, 1960). Mais il dirigeait volontiers certains « classiques » du XX^e^ siècle comme Benjamin Britten Paul Hindemith, Frank Martin ou Lennox Berkeley. Il meurt dans sa ville natale le 12 mars 1990.

La véritable révolution amenée par Münchinger tient moins dans l'effectif choisi que dans la démarche d'interprétation. Avant lui, Adolf Busch et Edwin Fischer avaient déjà fondé des orchestres de chambre avec lesquels ils se consacraient au répertoire baroque. Mais la permanence d'un travail d'équipe, l'abandon des conceptions héritées de la tradition symphonique au profit d'une recherche en profondeur, du culte du détail et de la perfection étaient autant de nouveautés que les instrumentistes et les auditeurs de la fin des années 1940 allaient recevoir comme un choc. Le bicentenaire de la mort de Bach, en 1950, et l'avènement du microsillon joueront un rôle déterminant dans la propagation de ces conceptions. La rigueur de Münchinger était tempérée par une souplesse naturelle, un sens du rebond rythmique et une dynamique des lignes mélodiques qui n'ont cessé d'évoluer au fil des années. Il était surtout particulièrement attentif à l'équilibre des nuances et à l'accentuation. L'arrivée en force des baroqueux, au milieu des années 1970, l'avait relégué dans un semi-oubli. Pourtant, ces ensembles n'auraient certainement pas existé sans le pas essentiel que Münchinger avait fait franchir à l'interprétation de la musique baroque trente ans plus tôt. Ennemi de toute approche le rendant esclave de la recherche musicologique, il laissait d'abord parler la musique et sut s'entourer de solistes dont la démarche correspondait à la sienne : Reinhold Barchet, qui fut son violon solo pendant de nombreuses années, Christian Ferras, Wilhelm Kempff, Pierre Fournier, Jean-Pierre Rampal et Maurice André (ou Adolf Scherbaum) – qui faisaient régulièrement partie de son équipe pour les *Concertos brandebourgeois* –, le claveciniste George Malcolm, Peter Pears qui fut, sous sa direction, un étonnant évangéliste des passions de Bach.

Alain PÂRIS

Ainsi *Mémoire/Érosion* (1976) explore-t-elle, en le transposant instrumentalement, un processus adapté du procédé analogique dénommé, en électronique, boucle de réinjection : chaque note du cor soliste est imitée puis déformée lentement par les neufs instruments formant l'orchestre. Cette syntaxe, qui forme la base de l'écriture de Murail, sera bientôt enrichie par d'autres processus analogiques dont l'idée conceptuelle se trouve incluse dans des techniques électroniques : modulation en anneaux et modulation de fréquences, notamment. De fait, ces deux procédés permettent de créer des sons dits différentiels, produisant des spectres sonores d'une grande richesse et possédant la particularité de gommer les différences existant entre harmonie et timbre.

La technique de la modulation en anneaux sera exploitée systématiquement dans *Treize Couleurs du soleil couchant*, pour cinq instruments et dispositif électroacoustique ad libitum (1978), et dans *Les Courants de l'espace*, pour ondes Martenot, synthétiseur et petit orchestre (1979).

Avec *Gondwana*, pour orchestre (1980), Murail fait pour la première fois appel à la modulation de fréquences, afin de créer des champs harmoniques modelés sur des spectres instrumentaux réels (cloches et cuivres). La composition de cette œuvre achevée, il suit le stage de composition et d'informatique de l'I.R.C.A.M. Désormais, l'évolution de son langage va suivre celle des systèmes informatiques qui sont disponibles grâce aux avancées technologiques en matière de synthèse et de modélisation des spectres sonores, notamment par l'emploi de logiciels performants permettant d'accroître la vitesse des calculs spectraux souhaités par le compositeur et de multiplier (de façon probante et pragmatique) l'analyse virtuelle des possibilités formelles qui en découlent. Cette souplesse et cette richesse d'exploitation des potentialités nouvelles de l’informatique musicale lui permettent dès lors de dépasser peu à peu l’abstraction de purs processus calculés théoriquement et l’amènent à trouver puis à développer une manière tout à fait originale de travailler les densités et les structures du son.

C’est ainsi que Murail parvient, dans *Désintégrations*, pour dix-sept instruments et bande magnétique (1982), à une fusion auditive plus probante, musicalement, entre sons réels instrumentaux et sons électroniques modélisés grâce à l’ordinateur.

Suivent deux pièces pour orchestre (*Sillages*, 1985, et *Time and Again*, 1985), ainsi qu’un oratorio (*Les Sept Paroles du Christ en croix*, 1988), où les évolutions spectrales se font de plus en plus complexes tout en intégrant de nouveaux éléments formels : le *silence* interruptif du discours, le *flash-back* et la *prémonition* (techniques concernant le traitement du matériau).

Poursuivant son exploration des microformes et des macroformes, Murail signe avec *Allégories* (1990) une œuvre où le geste musical devient thématique et récurrent. Un geste qui, construit sur un certain nombre d’éléments tour à tour agrandis ou tronqués, dilatés ou contractés, génère à la fois l’unité structurelle (forte) de l’œuvre et sa richesse harmonique et mélodique mêmes.

• Retour à la structure

Autre étape importante dans l’évolution du langage de ce compositeur : *Serendib*, pour vingt-deux instruments (1992). Murail abandonne ses processus de continuité formelle ininterrompue, ses rythmiques régulièrement répétées et sa volonté de stabilité (harmonique) en intégrant dans sa pensée la notion de découverte structurelle liée à celle d’un hasard pris en compte et accepté comme enjeu compositionnel au sein de l'écriture et de l'invention musicales. La discontinuité rhapsodique qui en découle confère à sa musique une souplesse discursive et un chatoiement de timbres qui lui avaient été jusqu'alors étrangers. Une telle réintégration sensorielle fait de *Serendib* une œuvre kaléidoscopique dont la conception fractale est à l'origine de la surprise, des contrastes et de la sensualité (tant harmonique ou de timbres que rythmique). Une œuvre qui semble bien être la plus profondément originale, la plus séduisante et la plus « musicale » de son auteur.

Dans *L'Esprit des dunes*, pour onze instruments et sons de synthèse (1994), on retrouve cette carnation sonore prismatique qui fait l'une des réussites de *Serendib*, mais aussi cette invention harmonique – désormais concrètement maîtrisée – parvenue, là, à une fusion véritablement satisfaisante entre sons (instrumentaux et/ou vocaux) « live » et sons électroniques (modélisés). Cela est particulièrement frappant eu égard à la richesse mélodique singulière de l'univers spectral obtenu ici (au travers du timbre) par ce compositeur.

Le Partage des eaux, pour grand orchestre (1995), *Terre d'ombre*, pour grand orchestre et sons électroniques (2004), *Pour adoucir le cours du temps*, pour 18 instruments et sons de synthèse (2005), *et En moyenne et extrême raison*, pour quinze instruments et sons électroniques (2009), poursuivent cette quête « fusionnelle » – qui se situe dorénavant au-delà de toute notion d'harmonicité ou d'inharmonicité – en se penchant sur le concept de métaprocessus (processus à l'intérieur du processus). Un concept qui est aussi une méthode d'écriture permettant à Tristan Murail de créer des structures sonores multidimensionnelles passées, dans certaines pages, au tamis de la notion de chaos. Un chaos désormais... composé.

Parmi ses œuvres récentes, citons encore *Légendes urbaines*, sorte de poème symphonique pour grand ensemble (2006) et *Le Désenchantement du monde*, concerto symphonique pour piano et orchestre (2012).

Alain FÉRON

MUSGRAVE THEA (1928-)

La compositrice écossaise Thea Musgrave, née le 27 mai 1928, à Barnton, dans le Midlothian, près d'Édimbourg, est principalement connue pour ses concertos, ses opéras, ses œuvres chorales et sa musique de chambre.

Pendant trois ans, Thea Musgrave suit à la fois des cours préparatoires aux études de médecine et une formation musicale à l'université d'Édimbourg. Après avoir obtenu sa licence de musique en 1949, elle part étudier à Paris jusqu'en 1954, essentiellement en privé avec Nadia Boulanger. Sa première commande, *A Suite o' Bairnsangs*, pour voix et piano, est créée en 1953 à Braemar (Écosse). L'année suivante, la B.B.C. écossaise diffuse sa *Cantata for a Summer's Day*. À l'instar de ces deux œuvres, ses compositions de jeunesse sont principalement diatoniques et inspirées de thèmes écossais ou médiévaux. Peu après, la compositrice se tourne vers le chromatisme avant de s'orienter vers le sérialisme avec des pièces de musique de chambre comme sa *Deuxième Sonate pour piano* (1956) ou son *Quatuor à cordes* (1958).

Dans les années 1960, Thea Musgrave continue à composer des œuvres vocales et de musique de chambre mais se penche aussi sur des créations plus ambitieuses qui culminent avec un opéra en trois actes, *The Decision* (créé au Sadler's Wells de Londres, le 30 novembre 1967), qui raconte en termes instrumentaux abstraits le supplice d'un mineur pris au piège. Suivent d'autres opéras, souvent sur des thèmes historiques ou classiques, dont *The Voice of Ariadne* (d'après la nouvelle *The Last of the Valerii* de Henry James, 1974), *Harriet, The Woman Called « Moses »* (1985), *Simón Bolívar* (1995) et *Pontalba* (2003), qui se situe à l'époque de la vente de la Louisiane aux États-Unis. Parmi ses ballets figurent *Beauty and the Beast* (1969) et *Orfeo* (1975). Les thèmes dramatiques mènent à des œuvres abstraites : dans le *Concerto pour clarinette* (1968), le soliste se déplace sur la scène pour réveiller différentes parties de l'orchestre ; dans le *Concerto pour cor* (1971), les cors d'harmonie se tiennent dans différentes parties de la salle de concert. Dans les années 1970-1980, Thea Musgrave intègre souvent dans sa musique des sons électroniques, généralement préenregistrés sur bandes.

Parmi œuvres les plus significatives de Thea Musgrave, citons encore *Narcissus*, pour flûte et bande magnétique (1987, également écrit pour clarinette en 1987), *Three Women*, pour soprano et orchestre (1997), *Phoenix Rising* pour orchestre (1997). Elle signe par la suite des pièces plus courtes, comme *Aurora*, pour orchestre à cordes (1999), *Turbulent Landscapes*, pour grand orchestre (2003), *Journey into Light*, pour soprano et orchestre de chambre (2005), *Green*, pour orchestre à cordes (2008), *Snapshots*, pour piano (2009), *Ithaca*, pour chœur a capella (2010) ou encore *Towards the Blue*, pour clarinette solo et grand ensemble (2010).

Résidant aux États-Unis à partir de 1972, Thea Musgrave se tourne, dans les années 1970, vers la direction d'orchestre. De 1987 à 2002, elle est professeur au Queens College de la City University of New York. La compositrice a entretenu des relations étroites avec le Virginia Opera de Norfolk, où ont lieu plusieurs créations de ses opéras, entre 1979 et 1995.

E.U.

MUTI RICCARDO (1941-)

Introduction

Figure marquante de la direction d'orchestre italienne, Riccardo Muti s'est imposé à l'échelon international, à l'opéra d'abord, au concert ensuite. Souvent présenté comme le rival de Claudio Abbado, il diffère sensiblement de son aîné par ses origines napolitaines, une certaine distance patricienne et un sens du théâtre qui s'impose même hors de la fosse d'orchestre.

• Un chef éclectique

Riccardo Muti naît à Naples le 28 juillet 1941. Son père, un médecin qui exerce à Molfetta, possède une belle voix de ténor et l'initie à la musique dès son plus jeune âge en lui donnant des leçons de violon et de piano. Tout en poursuivant ses études générales jusqu'à l'université (philosophie), il travaille d'abord au Conservatoire de Bari, que dirige alors Nino Rota, puis, à partir de 1958, au Conservatoire San Pietro a Majella de Naples, où il étudie le piano avec un disciple d'Alfred Cortot, Vincenzo Vitale, et la composition avec Jacopo Napoli et Nino Rota. Le destin lui sourit lorsqu'il doit remplacer au pied levé un camarade à la tête de l'orchestre des étudiants du conservatoire. Il part pour Milan étudier la direction d'orchestre avec Antonino Votto et la composition avec Bruno Bettinelli au Conservatoire Giuseppe-Verdi. En 1965, il suit un séminaire de direction d'orchestre de Franco Ferrara à Venise. En 1967, il remporte le concours international de direction d'orchestre Guido Cantelli, à Novare. Un an plus tard, il est engagé

En 1980, Muti succède à Eugene Ormandy comme directeur musical de l’Orchestre de Philadelphie. Pendant les douze années passées à la tête de cette formation (1980-1992), il acquiert la véritable dimension de chef symphonique qui lui manquait jusqu’alors. Il procède à des remaniements profonds dans son orchestre, qui n’avait pas changé de direction depuis près d’un demi-siècle. Sans altérer le fameux « son de Philadelphie », il apporte un souffle nouveau, un style de jeu plus polyvalent – parfois trop proche du standard international – et il élargit le répertoire, notamment à des œuvres lyriques données en concert. Dès 1982, il effectue avec l’Orchestre de Philadelphie une importante tournée de festivals en Europe. En 1986, lorsque Claudio Abbado quitte la Scala de Milan pour Vienne, Muti se voit offrir la direction musicale de l’illustre maison, où il n’avait encore jamais été invité. C’est la consécration pour celui que les Milanais considéraient comme le « rival florentin » d’Abbado. Les réformes qu’il apporte sont moins de structure que de répertoire, l’éclatement des responsabilités à la tête de la Scala ne lui laissant qu’une marge de manœuvre réduite. Néanmoins, il impose son autorité là où Abbado naviguait avec diplomatie. Il prend son indépendance par rapport au pouvoir politique, très interventionniste à la Scala. Il est également à la tête de l’Orchestre philharmonique de la Scala, qu’il galvanise et qui devient, sous sa direction, la principale formation symphonique de la Péninsule. Dans les années 1990, il intensifie sa collaboration avec l’Orchestre philharmonique de Vienne, qu’il dirige notamment pour le concert du 150e anniversaire, en 1992, et lors du fameux concert du Nouvel An en 1993, 1997, 2000 et 2004, et qui lui décerne son Anneau d’or, une distinction rarement attribuée. On le voit régulièrement à la tête de l’Orchestre national de France, de celui de la Radio bavaroise et toujours aux États-Unis. Au festival de Salzbourg, où il est invité chaque année, il aborde les opéras de

Mozart en 1982, avec *Così fan tutte*. Puis il y conduit *La Clémence de Titus* (à partir de 1989), *Don Giovanni* (à partir de 1990) et *La Flûte enchantée* (2005). Il est également à la tête du festival de Ravenne. En 2003, il dirige à Venise le concert de réouverture de La Fenice reconstruite. En 2005, une crise profonde au sein du personnel de la Scala l'oblige à démissionner à l'issue d'un long conflit qui l'a opposé au surintendant Carlo Fontana, puis, après le départ de celui-ci, du fait d'une motion de défiance de l'ensemble du personnel. Directeur artistique du festival de Pentecôte à Salzbourg de 2007 à 2012, il prend la direction musicale de l'Orchestre symphonique de Chicago en 2010.

• Charisme et précision

Muti a contribué à faire sortir l'opéra italien d'une certaine routine grâce à une approche sans concession et un sens inné du théâtre. Il met fin au règne des divas et des metteurs en scène et redonne la primauté au texte musical. À Florence, il avait présenté en 1972 la première exécution intégrale de *Guillaume Tell* de Rossini (l'opéra le plus long du répertoire). À la Scala, il tire de l'oubli des ouvrages de Gluck (*Armide, Alceste*), de Spontini (*Agnes von Hohenstaufen, La Vestale*), Cherubini (*Lodoïska*), Meyerbeer (*L'Africaine*) ou certains opéras méconnus de Verdi (*Attila, I Masnadieri, Ernani*). À la fin des années 1990, il dirige un impressionnant cycle de *La Tétralogie* de Wagner. En 2004, pour la réouverture de cet illustre théâtre, entièrement rénové, il donne *Europa riconosciuta* d'Antonio Salieri. Au concert, son répertoire va de Haydn et Mozart aux contemporains, avec une prédilection pour les romantiques et les classiques du xx^e^ siècle. Muti s'aventure volontiers hors des sentiers battus et fait revivre la musique religieuse de Cherubini, exhume les œuvres symphoniques de Giuseppe Martucci, Amilcare

Ponchielli ou Puccini et enregistre les musiques de film de Nino Rota ou d'Ennio Morricone.

À ses débuts, il se fait le champion de compositeurs comme Britten, Ligeti, Dallapiccola, Petrassi ou Chostakovitch (dont il dirige la première audition en Italie de la *Treizième Symphonie* en 1970). Par la suite, son activité en faveur des compositeurs de son temps est plus timide, si l'on excepte les commandes passées lorsqu'il était à Philadelphie. On lui doit quelques créations, comme *Varianti* de Bruno Bettinelli (1970), *Transfigured Notes* de Milton Babbitt (1986), *Phaethon* de Christopher Rouse (1986), *Il deserto cresce* de Giacomo Manzoni (1992), *Scena* d'Ivan Fedele (1998), *Voci dal silenzio* d'Ennio Morricone (2002) ou *Giusta Armonia* de Fabio Vacchi (2006).

Muti n'hésite pas à s'engager pour des causes importantes : la thématique des « chemins de l'amitié » qu'il développe au festival de Ravenne avec l'Orchestre philharmonique de la Scala se prolonge dans des concerts à Sarajevo en 1997, Beyrouth en 1998, Jérusalem en 1999, Erevan et Istanbul en 2001, Le Caire en 2003. L'homme est discret ; il ne se lie pas facilement et vit dans un quartier isolé de Ravenne, où on peut le rencontrer faisant son marché avec simplicité, image qui va à l'encontre de celle qui est projetée par une carrière particulièrement bien gérée. Muti possède un charisme et un sens dramatique puissants qui lui ont valu d'être souvent comparé à Toscanini. Comme lui, il se montre intraitable sur l'exactitude et la clarté de l'exécution. Mais il sait aussi user de son charme qui envoûte chanteurs et instrumentistes. Vigueur, précision, sens des couleurs et élégance sont les caractéristiques principales d'une direction peut-être moins profonde que puissante. Très à l'aise d'emblée dans l'univers de Verdi, il s'est imposé par la suite comme un grand mozartien et est devenu l'une des figures

M. MOUSSORGSKI, *Tableaux d'une exposition* (orchestration de M. Ravel), Orchestre de Philadelphie

W. A. MOZART, *Les Noces de Figaro*, avec Thomas Allen (Figaro), Jorma Hynninen (le Comte Almaviva), Margaret Price (la Comtesse Almaviva), Kathleen Battle (Susanna), Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré en 1986) ; *Requiem*, avec Patrizia Pace (soprano), Waltraud Meier (mezzo-soprano), Frank Lopardo (ténor), James Morris (basse), Chœur de la radio de Stockholm, Orchestre philharmonique de Berlin ; *Don Giovanni*, avec Thomas Allen (Don Giovanni), Edita Gruberová (Donna Anna), Ann Murray (Donna Elvira), Chœur et orchestre de la Scala

A. PONCHIELLI, *Elegia*, Orchestre philharmonique de la Scala (enregistré en 1997)

S. PROKOFIEV, *Première Symphonie « Classique »* et *Troisième Symphonie*, Orchestre de Philadelphie (Philips)

G. PUCCINI, *Tosca*, avec Carol Vaness (Floria Tosca), Giuseppe Giacomini (Mario Cavaradossi), Giorgio Zancanaro (le Baron Scarpia), Chœur symphonique de Westminster, Orchestre de Philadelphie (enregistré en 1991 et 1992) ; *Preludio sinfonico, Le Villi* (intermezzo), *Capriccio sinfonico*, Orchestre philharmonique de la Scala (enregistré en 1997)

G. ROSSINI, *Guillaume Tell*, avec Giorgio Zancanaro (Guillaume Tell), Cheryl Studer (Mathilde), Chris Merritt (Arnold), Chœur et Orchestre de la Scala

N. ROTA, *La Dolce Vita, Le Guépard, Le Parrain, Prova d'orchestra, Rocco et ses frères*, Orchestre philharmonique de la Scala (enregistré en 1997)

F. SCHUBERT, *Quatrième Symphonie « Tragique »* et *Sixième Symphonie*, Orchestre philharmonique de Vienne

R. SCHUMANN, *Deuxième Symphonie* et *Troisième Symphonie « Rhénane »*, Orchestre philharmonique de Vienne

A. SCRIABINE, *Prométhée*, avec Dimitri Alexeiev, Orchestre de Philadelphie

I. STRAVINSKI, *Le Sacre du printemps*, Orchestre de Philadelphie

P. I. TCHAÏKOVSKI, *Quatrième Symphonie*, Orchestre de Philadelphie ; *Sixième Symphonie « Pathétique »*, Orchestre national de France (enregistré en 2003)

G. VERDI, *Falstaff*, avec Juan Pons (Falstaff), Roberto Frontali (Ford), Daniela Dessì (Alice Ford), Maureen O'Flynn (Nannetta), Delores Ziegler (Meg Page), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en 1993) ; *Le Trouvère*, avec Barbara Frittoli (Leonora), Salvatore Licitra (Manrico), Leo Nucci (Il Conte di

Luna), Violeta Urmana (Azucena), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en 2000) ; *Attila*, avec Samuel Ramey (Attila), Cheryl Studer (Odabella), Neil Shicoff (Foresto), Giorgio Zancanaro (Ezio), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en 1989) ; *Aïda*, avec Montserrat Caballé (Aïda), Plácido Domingo (Radamès), Fiorenza Cossotto (Amneris), Nicolai Ghiaurov (Ramfis), Piero Cappuccilli (Amonasro), Chœur de Covent Garden, New Philharmonia Orchestra (enregistré en 1974) ; *Ernani*, avec Plácido Domingo (Ernani), Mirella Freni (Elvira), Renato Bruson (Don Carlo), Nicolai Ghiaurov (Don Ruy Gomez de Silva), Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (enregistré en 1982).

NANCARROW CONLON (1912-1997)

Introduction

Le Mexicain d'origine américaine Conlon Nancarrow est sans conteste l'un des compositeurs les plus originaux du xx^{e} siècle : sa pensée s'est en effet quasi exclusivement concentrée sur le temps musical, ce qui l'a conduit à réfléchir au tempo, au mètre, au rythme, et la majeure partie de son œuvre étonnante a été non pas composée, dans le sens traditionnel du terme, mais élaborée en perforant les cartons commandant un instrument inhabituel, le piano mécanique. Pour Nancarrow, « le temps est l'ultime frontière de la musique », l'élément qui détermine les autres paramètres sonores : hauteur et timbre ; le paramètre temps devient moyen structurel, matériau premier de l'écriture, principe générateur d'un langage à part entière. « Les deux principales caractéristiques des œuvres de Nancarrow sont ses procédures rythmiques, et son exploration des différents types de textures polyphoniques – et, de ce fait, de perception polyphonique. La plus visible des problématiques compositionnelles dans l'œuvre de Nancarrow est le rythme. Mais son exploration des textures polyphoniques qui découlent nécessairement du développement rythmique sera peut-être un jour perçue comme le point essentiel de son œuvre. » (James Tenney).

• Un parcours en solitaire

Samuel Conlon Nancarrow naît le 27 octobre 1912 à Texarkana, dans l'Arkansas. Très jeune, il joue de la trompette dans des orchestres de jazz, un art qui le passionne et qui l'influencera profondément. De 1929 à 1932, il fréquente le College Conservatory de Cincinnati, sans y obtenir de diplôme, mais, en 1930, il y a découvert, fasciné, la complexité rythmique du *Sacre du printemps* de Stravinski. En 1934, il part pour Boston, où il prend des leçons particulières de composition et de contrepoint auprès de Nicolas Slonimsky, Walter Piston et Roger Sessions. Mais, hormis quelques conseils glanés au fil de telles rencontres – il aurait aussi croisé Aruold Schönberg à Boston –, Nancarrow n'a jamais suivi un enseignement régulier en matière de composition, et il se déclarera toujours autodidacte, tout en reconnaissant être particulièrement redevable à Roger Sessions.

Membre du Parti communiste américain, Nancarrow se bat de 1937 à 1939 au sein de la brigade Abraham-Lincoln pendant la guerre d'Espagne. Il regagne les États-Unis en 1939, s'installe à New York, où il fait la connaissance d'Elliott Carter, d'Aaron Copland, de Wallingford Riegger. C'est également à New York qu'il découvre le traité théorique d'Henry Cowell, *New Musical Resources* (publié en 1930), qui va décider du cours de son œuvre. Mais les attaques dont il est l'objet en raison de son engagement politique l'obligent à quitter les États-Unis, et il s'installe en 1940 à Mexico, où il vivra jusqu'à sa mort, le 10 août 1997 (il obtiendra la nationalité mexicaine en 1956). À Mexico, il fera la connaissance d'autres artistes américains exilés, parmi lesquels le peintre Annette Stephens, qu'il épousera, et le poète américain George Oppen.

Dès ses premières pièces – *Blues for piano* (1935), *Prelude for piano* (1935), *Toccata*, pour violon et piano (1935) –, Nancarrow utilise des formes canoniques et un ostinato très complexes que l'on retrouvera plus tard dans ses *Études pour piano mécanique*. Avec les répétitions infinies de doubles croches, notamment dans la partie finale de la *Toccata*, le côté très obsessionnel de cette musique n'entraîne cependant, comme on pourrait le craindre, nulle impression de monotonie, celle-ci étant évitée grâce à des accentuations régulières et à certains accords hors tempo. Ces œuvres ainsi que celles que Nancarrow compose jusqu'au début des années 1940 – *Septuor* (1940), *Sonatina for piano* (1941), *Trio n^o 1*, pour clarinette, basson et piano (1942) – sont cependant très difficiles à interpréter : la création du *Septuor*, à Mexico, tourne au désastre. Déçu, Nancarrow fait le choix de l'indépendance et décide de se passer des instrumentistes en optant alors pour le piano mécanique (*player piano*), qui lui apparaît comme le seul « interprète » satisfaisant, le seul à pouvoir exécuter ses œuvres avec la précision et la vitesse voulues. Son choix est évidemment influencé par la lecture du *New Musical Resources* de Cowell, dans lequel ce dernier affirmait que le piano mécanique était le seul instrument apte à restituer des rythmes complexes et à permettre de synchroniser parfaitement différents tempos. Si Cowell lui-même n'a jamais utilisé le piano mécanique dans aucune de ses compositions, on peut considérer que, avec les *Études pour piano mécanique*, Nancarrow a réalisé son rêve. Parmi ses autres influences figurent Jean-Sébastien Bach, Stravinski, Béla Bartók, les musiques de l'Inde, d'Afrique et de Bali, et aussi le jazz, notamment Louis Armstrong, Bessie Smith, les pianistes Earl Hines et Art Tatum, plus tardivement John Coltrane.

Nancarrow ne va pratiquement plus « composer » que pour le piano mécanique : il élaborera, entre le milieu des années 1940 et le début des années 1990, une cinquantaine d'*Études pour piano mécanique* (*Studies for Player Piano*), d'une durée de une à dix minutes. Élaborer, car, au-delà de la composition proprement dite, il doit se livrer à un travail manuel long et fastidieux pour chacune de ses pièces, qu'il « note » en les poinçonnant sur des rouleaux. En 1947, Nancarrow se rend à New York pour y acquérir un piano mécanique et un appareil à perforer ces rouleaux. Un système perfectionné comprenant un mécanisme très précis de règles à graduations variées lui permet de programmer différents tempos simultanés. Nancarrow va alors explorer de nouvelle possibilités polyrythmiques en combinant des structures contrapuntiques complexes. Cet instrument est toutefois limité par sa mécanique : son timbre est monotone, il ne permet pas d'accentuer des notes ou des voix individuelles ; mais Nancarrow va user d'ornements, d'arpèges, de glissandos afin de rendre reconnaissables des valeurs singulières au sein de sa texture musicale. S'il présente l'avantage de le garder indépendant de tout interprète traditionnel, ce processus compositionnel le coupe cependant de tout contact avec la vie musicale et le plonge dans un isolement qui sera quasi total jusqu'au début des années 1980. Nancarrow sortira ensuite peu à peu de l'ombre grâce à l'édition discographique de ses *Études pour piano mécanique* et à la création de quelques-unes de ses pièces aux États-Unis et en Allemagne : le 15 octobre 1988, son *Troisième Quatuor à cordes* sera ainsi créé à Cologne par le prestigieux Quatuor Arditti.

• Une œuvre inouïe

Comme Stravinski, qu'il admirait profondément, Nancarrow s'est posé volontairement des problèmes musicaux, qu'il s'est ensuite attaché à résoudre. D'une certaine manière, le compositeur a affirmé sa liberté en surmontant de nombreuses contraintes. Les trois pièces de 1935 (*Blues for piano, Prelude for piano, Toccata*) comportent déjà des rythmes complexes, une structure asymétrique, des accents off-beat, des sauts d'octaves et des clusters nombreux qui annoncent quelques-unes des caractéristiques techniques que Nancarrow ne cessera de développer par la suite.

C’est dans ses *Études pour piano mécanique* que Nancarrow va élaborer le langage qui lui est propre, et qui deviendra de plus en plus complexe au fil du temps. Les premières études, expressives et encore intuitives, présentent des rapports de tempos simples, des résonances jazz et des couleurs de la musique espagnole. Mais, très vite, Nancarrow compose des pièces dont l’extrême difficulté des idées temporelles culmine dans l’*Étude n*^{o} *40* et l’*Étude n*^{o} *41*, toutes deux pour deux pianos mécaniques. Même si les « polytempos » apparaissent déjà dans les premières *Études*, les changements entre les voix restent en général simultanés. Dans les *Études* plus tardives, une polyrythmie s’ajoute aux polytempos, ce qui fait apparaître une grande diversité de structures et donne naissance à des interactions, voire à des conflits entre les voix, le tout dans un système qui utilise diverses possibilités d’accélération (et de ralentissement). Le compositeur et théoricien de la psycho-acoustique américain James Tenney a déclaré que les *Études pour piano mécaniques* manifestaient « une incroyable investigation en profondeur et le recensement créatif d’un nombre incalculable de nouvelles possibilités dans les domaines du rythme, du tempo, de la texture, de la perception de la polyphonie et de la forme, qui constitueront un défi pour des décennies de compositeurs, théoriciens et auditeurs ».

Les procédures rythmiques utilisées par Nancarrow entraînent nécessairement l’apparition de textures polyphoniques et donnent naissance à des effets acoustiques parfois étranges. Ces procédures sont fondées sur quatre idées principales : l’ostinato, l’isorythmie (répétition de cellules rythmiquement identiques, c’est-à-dire dont le rythme se maintient tout au long d’une pièce), le canon de tempos et l'accélération. L'*Étude n*° *5* repose ainsi sur la superposition de deux ostinatos à des tempos dans un rapport de 5 à 7. L'*Étude n*° *7* est bâtie sur trois motifs isorythmiques. Mais la forme la plus originale est le canon de tempos, une technique que Nancarrow va employer dans presque toutes ses études à partir de la treizième : une mélodie est superposée à elle-même avec des rapports donnés de tempos, par exemple 4 et 5 pour les deux voix de l'*Étude n*° *14*, 21, 24 et 25 pour les trois voix de l'*Étude n*° *31*. Nancarrow va aller jusqu'à choisir des rapports irrationnels, comme 2 et racine carrée de 2 pour l'*Étude n*° *33*, ce qui fait naître la notion de consonance et de dissonance qui lui est propre, puisqu'il pense ces termes en fonction du temps : dans cette étude, les deux voix ne peuvent jamais se « rencontrer » car leurs rapports temporels n'ont pas de dénominateur commun du fait de l'irrationalité du rapport de leurs tempos. Pour Nancarrow, cette œuvre présente un degré extrême de « dissonance temporelle ». L'*Étude n*° *15*, conçue sur le rapport de 3 sur 4, présente un « faible degré de dissonance », ce qui est équivalent – dans le langage tonal – à une « consonance temporelle ». L'accélération (et la décélération) consiste à accélérer (et à décélérer) chacune des voix d'un canon avec des taux différents : par exemple, 5, 6, 8 et 11 p. 100 pour les quatre voix de l'*Étude n*° *27* (une accélération de 5 p. 100 signifie que chaque note est plus courte de 5 p. 100 que la précédente). Mentionnons enfin que l'utilisation du piano mécanique permettra à Nancarrow d'obtenir des vitesses hors de la portée de quelque soliste que ce soit : le maximum est atteint dans l'*Étude n*° *25*, avec 1 028 notes en 12 secondes ! Ces vitesses extrêmes – « inhumaines », comme l'affirmera le compositeur suisse Gérard Zinsstag –, peuvent par ailleurs entraîner une perte de perception du rythme, qui se transforme en une perception de timbre.

NARDINI PIETRO (1722-1793)

Le compositeur italien Pietro Nardini fut l'un des plus éminents violonistes du XVIIIe siècle.

Né le 12 avril 1722, à Livourne, en Toscane, Pietro Nardini est, à Padoue, le plus célèbre élève du compositeur Giuseppe Tartini, virtuose du violon. De 1763 à 1765, il est Konzertmeister (premier violon solo) à l'orchestre de la cour de Stuttgart, qui est alors dirigé par Niccolò Jommelli. De retour dans sa ville natale en 1766, il vit ensuite à Padoue, chez Tartini, qu'il assiste durant la maladie qui emportera ce dernier, en 1770. Cette année-là, Nardini devient directeur de la musique à la cour du grand-duc de Toscane, à Florence, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Il jouit alors d'une exceptionnelle réputation d'interprète, ses contemporains appréciant la beauté et la puissance expressive de son jeu. Ses compositions pour le violon, mélodieuses et faciles à jouer, constituent des études techniques prisées. Ses six concertos pour violon, opus 1 (1765), adoptent souvent le schéma lent, vif, lent. On lui doit aussi des *Solos pour violon et basse continue*, opus 2 et opus 5, des sonates pour deux flûtes ou deux violons et basse continue, des quatuors à cordes, des sonates en trio... Pietro Nardini meurt le 7 mai 1793, à Florence.

E.U.

NARVÁEZ LUÍS DE (1re moitié XVIe s.)

Vihueliste renommé et compositeur espagnol, dont il nous reste l'œuvre qu'il dédia au commandeur de León, Dom Francisco de los Cobos, *Los Seys Libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela* (1538), ainsi que deux motets (*De profundis*, quatre voix et *O salutaris*, cinq voix). Il fut notamment au service de l'impératrice Isabelle et du futur Philippe II, qu'il accompagna en voyage dans les Flandres. Il cultiva l'art de la variation, sur des hymnes ou des airs populaires, genre où il fait figure de précurseur (nombreuses *diferencias*, dont les vingt-deux sur le ton du *Romance del Conde Claros*). À côté de quatorze fantaisies instrumentales, il écrivit plusieurs transcriptions (six de Josquin, deux de Gombert, une de Richafort). Bermudo (*Declaración de instrumentos*) et L. de Zapata (*Miscelánea*, 1590) ont chanté ses louanges.

Pierre-Paul LACAS

un rendu quasi médiumnique des partitions. Restent des enregistrements consacrés à Chopin (avec une lecture âpre et sans langueur de la *Sonate funèbre*), à Brahms (où, dans les *Variations sur un thème de Haendel*, Nat montre, malgré lui, qu'il était un parfait virtuose), à Franck. Tout cela est indispensable non seulement à tout mélomane, mais aussi à tout honnête homme, qui y trouvera, à tous les points de vue, une école d'intégrité et de scrupule.

Philippe DULAC

NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)

Figure marquante de l'école française de violoncelle, au même titre que Pierre Fournier ou Paul Tortelier, André Navarra a toujours consacré une part importante de ses activités à la pédagogie et il était considéré dans le monde entier comme le détenteur d'une tradition qu'il avait su maintenir vivante tout en l'adaptant aux nécessités de son temps.

Né à Biarritz le 13 octobre 1911, il commence ses études musicales en 1920 au Conservatoire de Toulouse, où il obtient un premier prix en 1924. Il donne son premier concert à l'âge de onze ans et entre ensuite au Conservatoire de Paris, où il est l'élève de Jules Loeb (violoncelle) et de Charles Tournemire (musique de chambre). Après avoir remporté un premier prix de violoncelle en 1927, il entre dans la vie professionnelle en se consacrant surtout à la musique de chambre : il appartient au Quatuor Krettly (1928-1935), avec lequel il crée des quatuors de Marcel Delannoy et de Darius Milhaud ; il forme également un trio avec le pianiste Joseph Benvenuti et le violoniste René Benedetti. Il fait ses débuts en soliste en 1931 aux Concerts Colonne dans le *Concerto* d'Édouard Lalo. Deux ans plus tard, il est violoncelle solo à l'Opéra de Paris et, en 1937, il remporte le premier prix au concours international de Vienne, ce qui lui procure de nombreux engagements. Mais la guerre stoppe ses débuts prometteurs ; il est mobilisé dans l'infanterie. À la fin des hostilités, sa carrière se développe rapidement sur les cinq continents, mais le public ne lui reconnaîtra jamais la même notoriété qu'à Pierre Fournier, Paul Tortelier ou Maurice Gendron. Il est l'un des premiers solistes occidentaux à effectuer une tournée aux Indes (1953-1954), et il fait ses débuts aux États-Unis en 1960. Plus engagé que ses confrères en faveur de la musique contemporaine, il crée de nombreuses œuvres nouvelles, qui lui sont dédiées pour la plupart : *Cantilène variée* pour violoncelle et orchestre de Tony Aubin (1946), *Introït, récit et congé* de Florent Schmitt (1951), concertos de Claude Pascal (1960), André Jolivet (*n*^{o} *1*, 1962), Antoine Tisné (1969), Henri Tomasi (1970), *Sonate pour violoncelle et piano* de László Lajtha (1961). Son répertoire comportait également les concertos de Jacques Ibert et de Bohuslav Martinů, la sonate pour violoncelle et piano de Léon Boëllmann ainsi que la *Symphonie concertante* de Serge Prokofiev, qu'il a été l'un des premiers à enregistrer.

Professeur de violoncelle au Conservatoire national supérieur de Paris entre 1949 et 1979, il donne chaque été des cours d'interprétation à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne à partir de 1953. Il enseigne également à l'Académie de musique de Vienne, à l'École normale de musique de Paris et, à partir de 1958, à la Hochschule für Musik de Detmold (alors en R.F.A.). Sa lucidité et sa franchise font de lui un pédagogue particulièrement précieux et efficace. Parmi plusieurs générations de violoncellistes qu'il a formés, on relève les noms de Frédéric Lodéon, Philippe Muller, Roland Pidoux, Anner Bylsma, Heinrich Schiff, Johannes Goritzky, Yvan Chiffoleau, Christophe Coin, Alexander Baillie et Valentin Erben, violoncelliste du Quatuor Alban Berg. Il meurt en pleine activité, au cours d'une session de I'Académie de Sienne, le 31 juillet 1988.

André Navarra s'était imposé par la sobriété de son style, la puissance de sa sonorité et un sens du legato difficile à égaler. Son archet chantait spontanément, et rarement un instrument à cordes se sera autant rapproché de la voix humaine que le sien. La fluidité de

Largement influencé par Dizzy Gillespie dans ses improvisations, Fats Navarro offre néanmoins un jeu plus fluide à la trompette et des nuances rythmiques plus subtiles. La richesse et la vitalité de ses airs se retrouvent dans tout son registre, tandis qu’il exécute des phrases complexes avec une rare élégance. La grande variété de son phrasé rehausse l’exubérance de sa musique, même si ses solos sont réputés pour leur remarquable organisation. Outre les plages gravées avec Tadd Dameron – *The Chase/Dameronia* (1947), *Symphonette* (1948), *Sid’s Delight* (1949) –, il faut citer des disques aussi célèbres que *Ice Freezes Red* (1947) ou *Fat Girl* (1947). En 1949, Fats Navarro participe à l’enregistrement en studio du quintette de Bud Powell surnommé les Modernists (avec Sonny Rollins, Tommy Potter et Roy Haynes) qui produit *Dance of the Infidels* et *Bouncing with Bud*. Il faut enfin mentionner les enregistrements des concerts donnés au sein du quintette de Charlie Parker (avec Bud Powell, Curly Russell et Art Blakey), en particulier ceux du Birdland les 15 et 16 mai 1950, *One Night in Birdland*, où figurent les titres *Ornithology* et *The Street Beat*.

E.U.

notamment l’intégrale de la musique de scène de Purcell (dont *The Fairy Queen* sous la direction de John Eliot Gardiner), les *Leçons de ténèbres* de François Couperin, le *Gloria* d’Antonio Vivaldi, *Le Messie* de Georg Friedrich Haendel capté avec Christopher Hogwood à l’abbaye de Westminster, les cantates italiennes du même compositeur ou encore le *Magnificat* de Jean-Sébastien Bach.

E.U.

NELSON WILLIE HUGH (1933-)

Avec Waylon Jennings et Kris Kristofferson, Willie Hugh Nelson est le principal artisan du mouvement « outlaw country » (country hors-la-loi) qui a revitalisé la country music dans les années 1970 en l'éloignant géographiquement et artistiquement de Nashville.

Willie Hugh Nelson connaît une enfance très difficile au Texas, où il naît à Abbott, le 30 avril 1933 ; il écoute les programmes radiophoniques de country music ainsi que les disques de blues et de jazz de son grand-père, guitariste local de renom, qui l'élève. Sa vocation pour la musique l'amène à jouer, chanter et composer dès l'âge de dix ans. Tout en participant à divers orchestres, il devient disc jockey à Fort Worth en 1954. Très impressionné par le succès d'Elvis Presley et du rock'n'roll en général, sûr de son talent, il part tenter sa chance à Nashville en 1959, où il joue de la basse au côté de Ray Price, pour qui il compose *Night Life*, qui devient un énorme succès en 1961. De nombreux artistes demandent alors à Willie de leur écrire des chansons, ce qu'il va faire les années suivantes. Il signe ainsi plusieurs hits : *Hello Walls*, pour Faron Young, *Funny How Time Slips Away*, pour Billy Walker, *Crazy*, pour Patsy Cline, *Pretty Paper*, pour Roy Orbison... Mais il déclarera avoir dû brider sa plume pour complaire au système de Nashville. Il enregistre aussi sous son nom mais son style est jugé trop terrien, sa voix trop acide, sa musique trop jazzy par l'industrie discographique et ses disques ne sont pratiquement pas distribués. Il n'est en fait apprécié que comme compositeur.

Finalement, écœuré par Nashville, Willie Nelson décide de retourner au Texas en 1970 ; il s'installe à Austin, où il joue dans les bars pour étudiants. Il change complètement son image – il porte désormais les cheveux longs, un bandeau de hippy, des baskets et des jeans troués – et entreprend une nouvelle carrière d'artiste contestataire, rapprochant sa musique du rock texan le plus dépouillé et composant des thèmes de plus en plus ancrés dans la réalité sociale. Le succès ne se fait pas attendre : en 1975, *Blue Eyes Crying in the Rain* de l'album *Red Headed Stranger* atteint la première place des hit-parades country et rock. Willie durcit encore sa musique et son image ; il enregistre, en compagnie d'autres « parias » de la country comme Waylon Jennings, l'album *Wanted : The Outlaws*, dont l'énorme succès va véritablement lancer le courant « hors-la-loi ». De plus en plus associés, Waylon Jennings et Willie Nelson effectuent ensemble des tournées, gravent un nouvel album à succès, *Waylon & Willie* (1978), et s'imposent comme des superstars, tant dans la country music que dans le rock. Leurs disques passent sur toutes les radios alternatives américaines, obligeant Nashville à suivre, après beaucoup de réticences, ce profond mouvement de rénovation de la country music qui n'est pas sans rappeler, par son ampleur et sa manière, celui qui avait été provoqué par le rockabilly des années 1950.

Willie Nelson ne cesse alors de parachever son image et son statut de vedette. *Good Hearted Woman, Mamas Don't Let Your Babies Grow up to Be Cowboys, Georgia on My Mind, My Heroes Have Always Been Cowboys, On the Road Again...* se vendent à des millions d'exemplaires et son style est abondamment imité par tous les nouveaux chanteurs de country. Nelson s'essaye aussi au cinéma, où il manifeste beaucoup de présence dans *The Electric Horseman* (*Le Cavalier électrique,* 1979) de Sydney Pollack, au côté de Robert Redford, ou *Honeysuckle Rose* (1980) de Jerry Schatzberg.

Cet énorme succès émousse quelque peu la créativité de Nelson, qui multiplie peut-être trop les albums, comme les duos, par trop convenus, avec Ray Charles ou même... Julio Iglesias ! Ce qui ne l'empêche pas de retrouver en 1985 ses vieux compères du mouvement outlaw, Waylon Jennings et Kris Kristofferson, ainsi que leur inspirateur Johnny Cash, pour le magnifique album *Highwaymen*. Après de très gros ennuis avec le fisc qui le ruinent complètement, Willie, la soixantaine bien avancée, peut enfin savourer la reconnaissance unanime de son Texas natal – il est intronisé « légende vivante du Texas » –, de l'industrie du disque, qui l'élit au très recherché Country Music Hall of Fame en 1993, et de ses amis musiciens – Bob Dylan, B. B. King ou Neil Young –, qui se réunissent le temps d'un concert télévisé en hommage à celui qui, malgré l'âge, est resté un « hors-la-loi » de cœur et d'esprit ; il a ainsi créé les spectacles Farmer Aid, dont les revenus sont destinés aux agriculteurs américains menacés par les établissements bancaires, et participé, en 2004, à la création d'une société de production de biocarburants. Willie Nelson a publié en 1988 une autobiographie, écrite avec Bud Shrake, *Willie. An Autobiography* (Simon & Schuster, New York).

Willie Nelson. The Very Best (Columbia 65825) constitue une excellente sélection, en deux CD, de la période la plus créative de ce grand artiste. L'album *Wanted : The Outlaws* (RCA 66841) est celui qui a lancé le mouvement de rénovation de la country music. Enfin, le coffret *Willie Nelson. Nashville Was The Roughest* (Bear Family BCD 15831) contient l'intégrale de la première période de Willie Nelson.

NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)

Le pianiste russe Heinrich Neuhaus est sans conteste l’un des plus subtils et allusifs artistes de l’histoire du clavier. C’est pourtant à lui que l’on doit la naissance de la très athlétique école soviétique de piano et le triomphe, pendant de longues années, de ses doigts d’acier. Le professeur fut l’un des plus grands de son temps. L’interprète, pour avoir eu une carrière plus discrète – et russe pour l’essentiel –, demeure l’un des plus admirables de sa génération.

Heinrich Gustavovitch Neuhaus naît le 12 avril 1888 à Elisabethgrad (aujourd’hui Kirovohrad), en Ukraine, dans une famille tout entière dédiée à la musique : son père, Gustav Neuhaus (1847-1938), originaire de Rhénanie, lui-même élève de Ferdinand Hiller, lui donne ses premières leçons ; le compositeur, chef d’orchestre et pianiste russe Felix Blumenfeld est son oncle ; le compositeur polonais Karol Szymanowski est son cousin germain (celui-ci lui dédiera en 1905 sa *Fantaisie* en *ut* majeur op. 14 et, en 1916, le deuxième de ses trois *Masques* op. 34)... À l’âge de neuf ans, Heiurich Neuhaus donne son premier concert public. Il effectue en 1904, à seize ans, une première tournée en Allemagne, où il joue notamment avec l’Orchestre philharmonique de Berlin. À Berlin, le jeune musicien se perfectionne, pour le piano, avec Karl Heinrich Barth – disciple à la fois de Hans von Bülow et de Carl Tausig – et, pour la composition, avec Paul Juon. De 1912 à 1914, il travaille à l’Académie de musique de Vienne avec un étonnant virtuose totalement autodidacte, Leopold Godowsky. À la déclaration de guerre, il retourne en Russie.

Heinrich Neuhaus va dès lors se consacrer essentiellement à l'enseignement. D'abord professeur au Conservatoire de Tiflis (Tbilissi), en Géorgie (1916-1917) puis au Conservatoire de Kiev (1918-1922), il est ensuite appelé par le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où il enseignera de 1922 jusqu'à sa mort, en 1964 ; il en sera même le directeur pendant quelques années, de 1935 à 1937. Si le rang du pédagogue se mesure au talent de ses élèves – Sviatoslav Richter, Emil Guilels, Evgeni Malinin, Yakov Zak, Ryszard Bakst, Alekseï Lubimov, Victor Eresco, Vladimir Krainev, Radu Lupu... –, la place qu'il faut réserver à Heinrich Neuhaus est parmi les toutes premières. Il rassemblera les principes de son enseignement dans son ouvrage *L'Art du piano. Notes d'un professeur*, dont la première édition paraît à Moscou, en russe, en 1958, et qui connaîtra une diffusion internationale considérable ; la première traduction française de cet ouvrage date de 1971 (Van de Velde, Tours). Heinrich Neuhaus meurt à Moscou le 10 octobre 1964. Son fils Stanislas Neuhaus (1927-1980) mènera comme pianiste et professeur au Conservatoire Tchaïkovski une brillante carrière, sans pour autant approcher la gloire de son père.

Peu de traces ont été conservées du jeu de cet artiste exceptionnel : de rares concerts et quelques séances d'enregistrement. Paradoxalement, c'est dans l'intériorité de la tradition germanique et non pas dans les élans appuyés du tempérament slave qu'il puise la force et la noblesse d'un style unique, caractérisé par la sobriété des effets, la fermeté de la construction, le contrôle absolu de la ligne de chant et des plans sonores. Sans rien abandonner de cette exigence, Heinrich Neuhaus parvient à trouver cette respiration naturelle, cette luminosité du son et cette infinie palette de couleurs qui font vivre un répertoire qui couvre tout à la fois Bach, Mozart, Beethoven, Scriabine et

Debussy. Mais c'est dans Chopin qu'il laisse sans doute la plus haute expression de son art. Qui, aussi bien que lui, a su doser, avec cette liberté d'allure et cette sensibilité raffinée, le rubato qui fait frémir les ornementations et les longues mélodies du compositeur polonais ? Dans des nocturnes et mazurkas restés légendaires, Heinrich Neuhaus est parvenu à un miraculeux équilibre entre rigueur et abandon.

Pierre BRETON

musical de l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et, en 1968, également directeur général de la musique de l’Opéra de Leipzig. La même année, après le printemps de Prague et l’exil de Karel Ančerl, il succède à celui-ci à la tête de la Philharmonie tchèque. Entre 1970 et 1972, il est également directeur général de la musique à l’Opéra de Stuttgart. En 1971, il reçoit le titre d’artiste national de son pays natal. Il est invité à diriger les principaux orchestres du monde entier : Orchestre philharmonique de Berlin (1967), Orchestre national de France (*Symphonie “des Mille”* de Mahler, chorégies d’Orange, 1977), Orchestre de Paris (1981), Orchestre philharmonique de Vienne (1987), etc. En 1985, il fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York dans *Jenůfa* de Janáček. À la même époque, il dirige, à Paris, un cycle des symphonies de Mahler avec l’Orchestre national de France (1984-1988). Les Viennois lui décernent la médaille d’or Gustav-Mahler. Il effectue d’importantes tournées avec la Philharmonie tchèque (près de 1 100 concerts). À la fin des années 1980, il refuse toute retransmission de ses concerts à la radio ou à la télévision tchécoslovaque en signe de protestation contre le régime d’oppression auquel sont alors soumis les artistes. Après la chute du communisme, il choisit de quitter son poste en 1990 avec le titre de chef d’orchestre honoraire pour se consacrer à une carrière de chef invité. Mais, à la demande des musiciens, il reprend la direction de l’orchestre entre 1992 et 1993. Il meurt à Vienne le 2 septembre 1995.

Si l’image du chef mahlérien l’avait emporté, au fil des années, sur celle du spécialiste de la musique tchèque, Neumann était pourtant resté un ardent défenseur des compositeurs de son pays natal : Smetana, Dvořák, Janáček et Martinů. Il a enregistré les intégrales des symphonies de Dvořák (à deux reprises) et Martinů. Il a également créé ou imposé de nombreuses œuvres de compositeurs tchèques contemporains, comme Viktor Kalabis, Josef

Boháč, Otmar Mácha, Jiří Pauer, Petr Eben, Jiří Dvořáček, ainsi que l'opéra du Slovaque Ján Cikker d'après Romain Rolland, *Le Jeu de l'amour et de la mort* (création à l'Opéra de Munich, 1969). Il s'inscrivait dans la grande tradition de Václav Talich, Rafael Kubelík et Karel Ančerl, et avait su maintenir au sein de la Philharmonie tchèque ce style "Mitteleuropa", à la fois dense, incisif et transparent, fait de lyrisme et de souplesse. L'orchestre de Neumann n'était jamais opaque, toujours lisible de l'aigu au grave de la tessiture. Il possédait un sens des couleurs particulièrement flamboyant, mais jamais clinquant. Son enregistrement des *Danses slaves* de Dvořák constitue un modèle de spontanéité, de rythme et de couleurs. La Philharmonie tchèque était restée, sous sa direction, l'un des fleurons culturels de l'Europe centrale, l'un des rares grands orchestres du monde à avoir échappé à la standardisation internationale et à avoir su conserver son identité.

Alain PÂRIS

Bibliographie

R. S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994

W. DARBY & J. DU BOIS, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, McFarland & Company, Jefferson (Caroline du Nord)-Londres, 1990

M. EVANS, *Soundtrack : The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, New York, 1975

G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975*, Shirmer Books, New York, 1997

C. PALMER, *The Composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londres-New York, 1990

T. THOMAS, *Music for the Movies*, Silman-James Press, Los Angeles, 1997

T. THOMAS dir., *Film Score : The View from the Podium*, Barnes, New York, 1979.

NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

Le saxophoniste ténor et flûtiste américain David Newman, Jr., naît à Corsicana (Texas) le 24 février 1933. Il apprend d’abord le piano avant de se tourner vers le saxophone alto. Il joue dès ses années de lycée avec ses camarades Cedar Walton et James Clay, et s’initie au bop ; c’est un de ses professeurs qui le surnomme « Fathead » (« grosse tête »), car il mémorise très facilement la musique, sans avoir besoin de lire la partition. Encore adolescent, il se produit professionnellement avec Buster Smith et Ornette Coleman. Il travaille avec des musiciens de rhythm and blues comme Lloyd Glenn, Lowell Fulson, T-Bone Walker et, surtout, à partir de 1952, Ray Charles (qui avait été le pianiste de Fulson). En 1954, il entre dans l’orchestre qui accompagne Ray Charles, d’abord en qualité de saxophoniste baryton, puis comme titulaire du poste de soliste au saxophone ténor (*Ray Charles at Newport,* 1958 ; *The Genius of Ray Charles,* 1959 ; *Ray Charles in Person,* 1959). Il grave son premier enregistrement comme leader en 1958 (*Ray Charles Presents David Fathead Newman,* avec Ray Charles et Hank Crawford parmi ses sidemen). Il quitte l’orchestre de Ray Charles en 1964, joue deux ans à Dallas, puis s’établit à New York. Il travaillera de nouveau, sporadiquement, avec Ray Charles (1970-1971) ; il se produit avec Herbie Mann à partir de 1972 ; jusqu’en 1974, il sera l’un des membres de la « Family of Mann », qui fait la part belle aux flûtistes. Il enregistrera, dans un style mêlant jazz et funk, avec Junior Mance, Buddy Montgomery, Jimmy McGriff (*The Starting Five,* 1986), Ray Drummond, Roy Hargrove, Roseanna

NICHOLAS ALBERT (1900-1973)

Clarinettiste américain de jazz né à La Nouvelle-Orléans (Louisiane) le 27 mai 1900, Albert Nicholas a étudié son instrument avec les maîtres de la toute première génération de jazzmen : Louis « Big Eye » Nelson et Lorenzo Tio Jr.

Avant de partir en 1926 pour une tournée en Chine avec Jack Carter, il s’est produit aux côtés de « Kid » Ory, de Buddy Petit, de King Oliver, de Manuel Perez et à la tête de son propre orchestre. Après la Chine, il visite l’Inde, puis l’Égypte, où il se fixe jusqu’en 1928 ; il joue ensuite à New York avec Luis Russell, Sam Wooding, Chick Webb, Louis Armstrong, Zutty Singleton...

Albert Nicholas se retire de la scène musicale en 1942, mais y effectue sa rentrée trois ans plus tard, aux côtés de Art Hodes. En 1953, il se fixe en Europe, donnant des concerts et enregistrant en compagnie de formations locales. En 1957, il est le premier jazzman américain à paraître à l’affiche d’un établissement polonais.

Au cours des années 1960, il établit successivement ses quartiers dans les principales capitales européennes ; finalement, son choix se porte sur la Suisse. Il meurt à Bâle, le 3 septembre 1973, des suites d’une opération chirurgicale. Albert Nicholas a notamment enregistré avec King Oliver, Henry « Red » Allen, Fats Waller, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, « Kid » Ory, Muggsy Spanier et sous son nom.

Nicholas était un des meilleurs et des plus purs représentants du style créole, hérité en droite ligne du jeu français. Mais sa flexibilité et son sens du swing lui permettaient de s’adapter à des contextes très divers. Lui-même se refusait d’ailleurs à être prisonnier d’une étiquette. C’était un jazzman exceptionnellement ouvert, qui était attentif aux plus récents développements du jazz et les approuvait : Archie Shepp et Albert Ayler le comptèrent parmi leurs plus illustres admirateurs.

Alain GERBER

NICOLAI CARL OTTO EHRENFRIED (1810-1849)

Compositeur et chef d’orchestre allemand. Né à Königsberg, Nicolai parvient, après avoir fui l’éducation tyrannique de son père, à travailler à Berlin avec Carl Friedrich Zelter. Organiste à l’ambassade de Prusse à Rome, il s’y familiarise avec la musique italienne ancienne. Après un court séjour à Vienne, il fait représenter en Italie plusieurs opéras. De retour à Vienne en 1841, il y devient premier chef d’orchestre de l’Opéra impérial, et y fonde les concerts philharmoniques. En 1847, pour son concert d’adieux (il vient d’être appelé à Berlin), il dirige sans aucun succès trois extraits de son opéra *Les Joyeuses Commères de Windsor* (*Die lustigen Weiber von Windsor*), d’après Shakespeare, qu’il a en chantier depuis 1845. La création de cette œuvre humoristique et très gaie, qui seule sauvera son nom de l’oubli, a lieu en mars 1849 à Berlin, où il meurt deux mois plus tard.

Marc VIGNAL

NIEDERMEYER LOUIS (1802-1861)

Compositeur et pédagogue suisse naturalisé français. Né à Nyon, Niedermeyer travaille à Vienne le piano et la composition, avec Moscheles et E. A. Förster ; puis il se rend en Italie, où il donne son premier opéra, *le Roi par amour* (*Il re per amore,* Naples, 1820). Fixé à Paris en 1823, il n'obtient qu'un succès limité pour ses ouvrages dramatiques. Il se tourne alors vers la musique d'église, fait revivre l'institut de musique religieuse jadis créé par Choron, et fonde l'école Niedermeyer, qui se développera rapidement, et d'où sortiront notamment E. Gigout, G. Fauré et A. Messager. En même temps, il écrit un *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (Paris, 1857), qui fait époque tout en révélant les lacunes de l'auteur en la matière, et fonde *la Maîtrise,* journal de musique religieuse avec suppléments musicaux. Comme compositeur, on lui doit encore des messes et de nombreux motets, ainsi que plusieurs mélodies sur des poèmes de Lamartine ou de Victor Hugo.

Marc VIGNAL

NIELSEN CARL (1865-1931)

Introduction

Malgré l’importance de son œuvre, Carl Nielsen commence seulement à figurer parmi les grands noms de la musique européenne. Être scandinave est déjà un handicap qui se double, dans le cas de Nielsen, d’une ambiguïté : le Danemark, son pays d’origine, est perçu par les Latins comme la partie avancée de l’Allemagne vers la Baltique, alors que les Norvégiens, les Suédois et les Finlandais suspectent les Danois d’être les plus Latins des Nordiques... Cette ambiguïté rejaillit sur la musique de Nielsen.

En outre, la partie de son œuvre la plus importante pour les critiques – ses symphonies – a souffert et souffre encore de leur coloration mahlérienne ; et l’intérêt porté à cet autre géant du Nord qu’est Sibelius n’a pas facilité la tâche de ceux qui ont voulu redonner au compositeur danois la position charnière qu’il est en droit d’occuper tant par son origine que par son œuvre.

L’activité créatrice de Nielsen est contemporaine de celle de Sibelius : ils naissent tous deux en 1865, et la dernière œuvre orchestrale de Nielsen date de 1928, deux ans après que Sibelius a cessé de composer. Mais si tous deux laissent à la postérité un message essentiel à travers un cycle de symphonies très personnelles, le parallèle s’arrête presque là. Nielsen est un compositeur nationaliste ; il a en particulier écrit de très nombreuses œuvres vocales en danois, dont certaines étaient destinées directement à développer le chant choral dans son pays. Il est, par tempérament, beaucoup moins isolé du monde germanique ; il comprend Wagner, même s'il refuse l'idée du leitmotiv, qu'il trouve simpliste, et il compose deux opéras – fait quasi exceptionnel pour un Scandinave ; son goût passionné pour Mozart s'exprime dans son *Quintette à vent*, op. 43, de 1922, et dans le *Concerto pour clarinette* op. 57, de 1928 ; il écrit beaucoup de musique de chambre, notamment des quatuors. La musique russe lui est étrangère pour les mêmes bonnes raisons qui font que l'on ne peut éviter de la mentionner pour caractériser l'univers de Sibelius. Nielsen enfin se distingue par la production de trois concertos, genre où les Nordiques ont rarement excellé et dont l'expression peut servir, là encore, à latiniser l'image de ce compositeur danois.

• Un enfant du terroir

Carl Nielsen naît le 9 juin 1865 à Nørre Lyndelse, un village de Fionie tout proche d'Odense, la ville natale d'Andersen. Il est le fils de Niels et de Maren Kirstine Jørgensen et, selon la coutume scandinave, Nielsen tient son nom de l'appellation de « fils de Niels » (Niels'sen). La famille Jørgensen était extrêmement pauvre : les douze enfants – Nielsen était le septième – se partageaient les deux uniques pièces d'une maison que cinq d'entre eux quitteront pour émigrer aux États-Unis ; deux autres mourront en bas âge. Le père ajoutait à ses modestes revenus de peintre ceux de musicien amateur, animant mariages et fêtes de campagne (il jouait du violon et du cornet). Si Nielsen doit à son père les rudiments de la pratique instrumentale – il joue du violon à six ans, puis est enrôlé dans le « Braga », groupe de musiciens traditionnels formé par les villageois –, c'est de sa mère qu'il va tenir le fonds d'inspiration populaire qui réapparaîtra surtout dans ses œuvres vocales. En bonne villageoise, elle connaissait tout un répertoire de chants traditionnels qui formeront Nielsen à la mélodie. De ses années d’enfance, Nielsen parle avec beaucoup de finesse dans un livre autobiographique, *My Childhood in Fyen* (*Mon enfance en Fionie*), paru en 1925 pour son soixantième anniversaire.

En 1879, à quatorze ans, Nielsen gagne un concours destiné à recruter un musicien pour le régiment d’Odense. Il quitte sa famille et part pour la ville, où il rencontre un vieux pianiste qui lui ouvre l’univers de Bach, de Mozart, de Haydn et de Beethoven. Le compositeur doit ainsi les prémices de sa formation classique à une rencontre de bar... Quelques mois plus tard, il fonde son quatuor avec des musiciens du régiment et se met lui-même à composer pour cette formation (les deux premiers quatuors n’ont jamais été publiés ; quatre autres suivront de 1888 à 1906). À la fin du mois de mai 1883, Nielsen part tenter sa chance à Copenhague. Après une entrevue avec Niels Gade, directeur du Conservatoire, il y est admis comme élève. Il poursuit donc ses études musicales (violon notamment) et, parallèlement, se passionne pour les grands auteurs nordiques et les classiques (*La République* de Platon sera son livre de chevet sa vie durant). Le 1er septembre 1889, Nielsen entre comme second violon à l’orchestre de la chapelle Royale, où il demeurera pendant seize ans.

• La tonalité progressive

De septembre 1890 à juin 1891, Nielsen voyage en Allemagne, en France et en Italie. À Paris, il rencontre le sculpteur Anne-Marie Brodersen, qu’il épousera un mois plus tard. Ils ne se quitteront pas et elle lui survivra une dizaine d’années, qu’elle consacrera à ériger des monuments à la mémoire de son mari à Copenhague et en Fionie. En 1892, il lui dédie sa *Première Symphonie.* Pour cette œuvre seule, Nielsen aurait mérité d’être reconnu. Cette symphonie qui, dans sa forme, doit encore à Brahms, que Nielsen admirait

• Une vision du monde

Pendant la Première Guerre mondiale, Nielsen prend en 1915 la tête de la Société de musique (Musikföreningen) que Niels Gade avait conduite de 1850 à 1890 et il achève en 1916 sa *Quatrième Symphonie, Det undslukkelige* (*L'Inextinguible*), qui symbolise l'indestructibilité de la vie malgré toutes les agressions. Après la guerre, le compositeur poursuit sa carrière de chef d'orchestre. En 1921, il termine sa *Cinquième Symphonie*, sans doute son chef-d'œuvre, découpée en deux uniques grands mouvements qui expriment la résolution d'un combat pour la vie ; ainsi, dans le premier mouvement, la partie de percussion n'est pas écrite mais l'instrumentiste doit tenter, dans le temps qui lui est imparti, d'arrêter l'orchestre ! Nielsen s'était interrompu dans la composition de sa *Cinquième Symphonie* pour écrire sa cantate *Fynsk foraar* (*Printemps en Fionie*), qui témoigne du souci qui est le sien de mettre son art au service des musiques populaires chorales.

• Le travail sur les instruments

En 1922, Nielsen donne son *Quintette à vents*, qui marque un désir de composer en s'appuyant sur la spécificité de l'instrument ; cette dernière période créatrice est caractérisée par la composition de pièces de musique de chambre et de concertos. Elle inclut la *Sixième Symphonie*, dite *Sinfonia semplice*, le *Concerto pour flûte avec orchestre de chambre*, de 1926, commencé à Florence et où se développe un duel humoristique entre la flûte soliste et le trombone de l'orchestre, le *Concerto pour clarinette*, de 1928, où Nielsen semble avoir résolu ses conflits de tonalité, enfin de nombreuses œuvres pour instruments solo dont le gigantesque *Commotio* pour orgue.

Nielsen meurt le 3 octobre 1931. Six ans plus tôt, le Danemark avait célébré dans la ferveur son soixantième anniversaire. Nielsen était au sommet de sa gloire. Son pays devra attendre plusieurs décennies pour que cette gloire trouve un peu d'écho dans le monde...

Michel VINCENT

Bibliographie

J.-L. CARON, *Carl Nielsen*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990
D. FOG & T. SCHOUSBOE, *Carl Nielsen kompositioner : en bibliografi*, Balzer, Copenhague, 1965
T. MEYER & F. SCHANDORF PETERSEN, *Carl Nielsen*, 2 vol., *ibid.*, 1947-1948
C. NIELSEN, *La Musique et la vie* (recueil de textes de C. Nielsen, trad. A. Artaud et E. Berg Gravenstein), Actes sud, Arles, 1988
T. SCHOUSBOE, « Carl Nielsen », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980
T. SCHOUSBOE & I. E. MØLLER éd., *Carl Nielsen : dagbøger og korrespondance med Anne-Marie Carl-Nielsen* (correspondance entre Carl Nielsen et sa femme), Balzer, 1986
R. SIMPSON, *Carl Nielsen, Symphonist*, Dent, Londres, 1952, éd. révisée 1979 ; *Sibelius and Nielsen, a Centenary Essay*, *ibid.*, 1965
S. SØRENSEN, « Nielsen », in M. Honegger dir., *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, Bordas, Paris, 1979
P. VIDAL, « Le Centenaire de Carl Nielsen », in *Musica*, n° 140, p. 20, 1965.

librement tous les courants nationalistes dont la musique de l’Europe centrale se fait l’écho. En 1889, il est appelé à la tête de l’orchestre symphonique de Boston et y reste jusqu’en 1893. De retour en Europe, il dirige pendant deux ans l’Opéra de Budapest puis, en 1895, il est nommé simultanément à la tête de l’orchestre du Gewandhaus de Leipzig et de la Philharmonie de Berlin où il succède à Bülow. Deux ans plus tard, il prend également la direction des concerts philharmoniques de Hambourg. Par la suite, il sera nommé directeur des études au conservatoire de Leipzig et chef d’orchestre au Stadttheater de cette même ville (1905-1906). Il s’éteindra le 22 janvier 1922 à Leipzig.

La carrière de Nikisch a servi de modèle à nombre de ses successeurs. Si la formation de chef lyrique était une base traditionnelle en Allemagne à cette époque (et l’est encore aujourd’hui), les chefs d’orchestre respectaient un attachement quasi exclusif à l’orchestre ou au théâtre qui les employait. En menant une carrière de chef invité parallèlement aux nombreuses fonctions permanentes qu’il a occupées, Nikisch a ouvert la voie aux carrières itinérantes qui n’ont fait que se développer, la rapidité des déplacements aidant.

Alain PÂRIS

en 1986 pour se consacrer à l'enseignement. Elle meurt à Västra Karup le 25 décembre 2005.

• Violence et douceur

Birgit Nilsson a su gérer sa carrière pour lui conférer la longévité et préserver toutes ses facultés. Elle était réputée pour la clarté de ses attaques, son aisance dans l'aigu, ses pianissimos et ses demi-teintes. Véritable phénomène vocal, elle possédait une puissance d'émission rare et sa voix lui permettait par exemple de chanter dans la même soirée les deux rôles d'Elisabeth et de Vénus (*Tannhäuser*). Sans être une actrice consommée, elle focalisait l'attention sur elle dès son entrée en scène : son charisme était lié avant tout à ses qualités vocales, mais aussi à une caractérisation très accentuée des personnages qui contrastait avec l'image donnée avant elle par Flagstad. Elle a régné sur le festival de Bayreuth durant plus d'une décennie, chantant notamment Isolde au côté de Wolfgang Windgassen entre 1957 et 1970. Elle fut aussi protagoniste des grands enregistrements wagnériens et straussiens réalisés pour Decca avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Georg Solti (*Tristan et Isolde*, enregistré en 1960 ; *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*, enregistrés en 1965, 1962 et 1964 ; *Salomé* et *Elektra*, enregistrés en 1961 et 1966-1967) ; il faut encore citer l'enregistrement de *Tristan et Isolde* réalisé en 1966 au festival de Bayreuth sous la direction de Karl Böhm. Son sens de l'humour était légendaire, comme en témoigne cette réplique : « Pour bien chanter Isolde, il faut d'abord des chaussures confortables. » Mais ses facilités vocales ne faisaient pas toujours le bonheur de ses partenaires, comme le ténor Franco Corelli qui, irrité de ne pouvoir tenir aussi longtemps qu'elle le fameux contre-*ut* du deuxième acte de *Turandot*, se vengea en lui

Musikhochschule de Cologne. Le documentaire *Deutschland Deutschland : Sigmund Nissels musikalische Reise* (2002) retrace sa vie. Élevé au rang d’officier de l’ordre de l’Empire britannique en 1970, il meurt le 21 mai 2008, à Londres.

E.U.

NITZSCHE JACK (1937-2000)

Producteur, compositeur de musique de films, arrangeur et pianiste américain. De son vrai nom Bernard Nitzsche. Il se fait connaître en composant avec Sonny Bono le « tube » *Needles and Pins,* puis rejoint le producteur Phil Spector dans les studios Gold Star de Los Angeles. Dès 1964, il collabore avec les Rolling Stones, pour lesquels il réalise les arrangements de *The Rolling Stones, Now !, Play with Fire, Aftermath, Get off of my Cloud, Paint it, Black, You Can't Always Get What You Want, Let's Spend the Night, Together*... Il collabore avec Tim Buckley, Randy Newman, les Neville Brothers, Bobby Darin, Doris Day, Marianne Faithfull, Frankie Laine, Barbra Streisand et, surtout, Neil Young, dont il produit les albums *Neil Young, After the Gold Rush, Harvest, Time fades Away, Tonight's the Night*... En 1970, il commence une carrière de compositeur de musique de films avec *Performance,* de Donald Cammell et Nicolas Roeg. Suivront *L'Exorciste, Vol au-dessus d'un nid de coucou, The Hot Spot*... En 1982, il remporte l'oscar de la meilleure chanson avec *Up Where We Belong,* composée pour le film *An Officer and A Gentleman.*

E.U.

NKETIA JOSEPH HANSON KWABENA (1921-)

Né le 22 juin 1921, Joseph Hanson Kwabena Nketia fut élevé par sa mère et ses grands-parents maternels à Mampong, en pays ashanti (Côte-de-l’Or, aujourd’hui Ghāna). Après des études primaires et secondaires, il suivit les cours du Presbyterian Training College d’Akropong de 1937 à 1941, où il eut comme professeur le musicien et organiste Robert Danso. Ses études terminées, il enseigna la musique et le twi — une langue des Akans du Ghāna — au collège d’Akropong à partir de 1942. Il transcrivit une centaine de chants akans, qui furent publiés en 1949. Il bénéficia d’une bourse d’études gouvernementale qui lui permit de se rendre en Angleterre et d’étudier pendant deux ans la linguistique moderne à l’université de Londres (département Afrique de la School of Oriental and African Studies). Il en profita pour étudier le piano, l’harmonie, le contrepoint. Il prolongea son séjour pendant trois ans à Londres, ayant obtenu nn poste d’assistant au département Afrique. De retour en Côte-de-l’Or, il travailla de 1949 à 1952 comme secrétaire du comité du Language Bureau, révisant des ouvrages scolaires et le *Twi Spelling Book*, un ouvrage tiré du *Twi Dictionary* publié en 1881. Sa carrière de compositeur débuta en 1942 avec des chants pour chœur et des chants solo avec accompagnement de piano qui furent diffusés par la radio. De 1952 à 1961, il fut nommé *research fellow* en études africaines au département de sociologie de l’University College de la Côte-de-l’Or créée en 1948 sur le campus d’Achimota, qui deviendra plus tard, en 1961, l’université du Ghāna. Il se maria le 6 janvier 1952 avec Lillie Agyeman-Dua, une enseignante qui lui donna quatre enfants. Sa première étude, *Funeral Dirges of the Akan People* (Chants funèbres des Akan, Univ. of Ghana, Legon, et J. Townsend and Sons, Exeter, 1955), apparaît comme un pont entre ses connaissances linguistiques et musicales. Il rédigea à cette époque plusieurs articles portant sur les danses et les chants traditionnels de son pays, des instruments de musique, le langage tambourinaire et l'organisation de la musique. Sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O., il visita le Nigeria et l'Afrique de l'Est. Il passa un an aux États-Unis (1958-1959), où il étudia la composition à la Juilliard School of Music et à l'université Columbia. Après avoir été responsable du département de musique à l'Institut des études africaines, créé en 1961, Kwabena Nketia fut nommé en 1964 directeur de cet institut et de l'École de musique, danse et théâtre et anima la compagnie de danse de l'université. Il occupa ces fonctions pendant quinze ans jusqu'à sa retraite. Il participa, à partir de 1962, aux réunions et aux travaux de l'International Folk Music Council (U.N.E.S.C.O.), dont il devint membre du comité exécutif, de 1971 à 1977. Il établit des relations durables avec les Noirs nord-américains et les Caraïbes (Jamaïque), recevant au Ghāna des spécialistes comme Maya Angelou, Olly Wilson, Eileen Southern, William Carter, des États-Unis, et Neville Dawes, directeur de l'Institut de Jamaïque. Il écrivit des monographies : *African Music in Ghana* (Longmans Green and Co., Londres, 1962), *History and the Organization of Music in West Africa* (Institute of African Studies, Univ. of Ghana, Legon, 1962), *Drumming in Akan Communities of Ghana* (Univ. of Ghana et Thomas Nelson and Sons Ltd., Édimbourg-Londres, 1963), *Folk Songs of Ghana* (Oxford Univ. Press, Londres, 1963). Il se rendit aux États-Unis, où il fut nommé en 1982 professeur associé de musique (chaire Andrew Mellon) à l'université de Pittsburgh. Il s'intéressa à des questions méthodologiques et comparatives entre

Press, Westport (Conn.) ; *Sound Instruments of Ghana*, Ghana Publ. Corp.

Oruno D. LARA

Pourtant, *Couchés dans le foin*, créé par Pills et Tabet, sera refusé par plusieurs éditeurs avant de rapporter gloire et fortune à ses auteurs. Mais, très vite, les grandes vedettes chantent Mireille et Jean Nohain : Dranem (*Papa n'a pas voulu*), Maurice Chevalier (*Quand un vicomte*), Jean Sablon (*Puisque vous partez en voyage*), Marie Dubas (*Tant pis pour la rime*). Jean Nohain se montrera aussi inventif dans ses collaborations avec d'autres compositeurs. Son humour sera grinçant avec Hanns Eisler (*Mon oncle a tout repeint*), satirique avec Francis Poulenc (*La Reine de Saba*), et ses opérettes – avec Mireille et Claude Pingault – seront de gros succès, dont il faut retenir au moins *Plume au vent* et *Le Bal des pompiers*.

En 1923, Jean Nohain découvre ce qu'on nomme encore la T.S.F., au Poste Radiola. Il y crée le premier jeu radiophonique jamais inventé : « Avec quoi faisons-nous ce bruit ? » ; tout comme il sera le premier, au début des années 1930, alors que seul le « direct » se pratique, à proposer une émission pré-enregistrée : « Le Salon des amis de Mireille », sur le Poste Parisien. La faconde de Jaboune, sa bonhomie et sa bonne humeur communicatives font vite de lui une vedette des ondes. Jusqu'en 1950, ses émissions connaîtront une grande vogue : « Une heure ensemble », « Que personne ne sorte », « Reine d'un jour » et « Quarante Millions de Français » en particulier. C'est cette dernière émission qui deviendra, à la télévision, le fameux « Trente-Six Chandelles ». Nullement dépaysé par ce média encore balbutiant, Jean Nohain inaugure la formule des variétés télévisées : dans un désordre apparent, les personnalités et les talents les plus divers improvisent en direct, sur la scène de l'Alhambra, sous le regard complice et chaleureux de Nohain, maître de cérémonie à l'affût de nouveaux talents : Fernand Raynaud lui doit sa notoriété.

Jean Nohain meurt à Paris en 1981.

raisons politiques) de son « action scénique » *Intolleranza 1960* dans le cadre de la biennale de Venise.

Si la musique de l'école de Darmstadt est essentiellement musique instrumentale, celle de Nono fait une large part à la voix et surtout au chœur. Dans les parties chorales, Nono développe de nouveaux types d'écriture en transférant à l'ensemble vocal l'écriture orchestrale fragmentée et en créant de nouveaux rapports entre le texte et la musique.

• La période électro-acoustique

En 1960, Nono commence à travailler au studio de musique électro-acoustique de la radio italienne R.A.I. à Milan, le Studio di Fonologia placé sous la houlette du technicien Marino Zuccheri. Les œuvres des années 1960 – à partir de *La Fabbrica illuminata* (1964) pour voix de soprano et bande – et de la première moitié des années 1970 sont plus radicales que les précédentes. Elles combinent souvent les voix, les instruments et les bandes pour dresser de grandes fresques qui expriment les positions militantes du compositeur solidaire des luttes des travailleurs italiens (*La Fabbrica illuminata*), de la Chine de Mao (*Per Bastiana Tai-Yang Cheng*, 1967), des mouvements de libération en Amérique latine (*A floresta é jovem e cheja de vida*, 1966) ou des étudiants de Mai-68 (*Musica manifesto n° 1*, 1968-1969). Le travail au studio de musique électro-acoustique permet une utilisation différenciée des « objets acoustiques » préexistants en vue de l'élaboration d'un langage dramatique qui juxtapose de grandes explosions sonores et des passages d'un lyrisme doux et intense. Ces œuvres envisagent une rupture nette avec les rituels du concert traditionnel et cherchent des publics différents, aussi bien en Europe que dans les pays de l'Est européen ou d'Amérique latine, pays dans lesquels Nono a donné de nombreux cours et conférences, et qui ont laissé de profondes traces dans ces compositions.

De même qu'*Intolleranza 1960* résume le développement de Nono durant les années 1950, de même le deuxième opéra, *Al gran sole carico d'amore*, de 1972-1974 (une commande de la Scala, créée en 1975 à Milan), résume les expériences des années 1960. Sans présenter une histoire linéaire et continue, cette « action scénique » juxtapose des épisodes de la Commune parisienne de 1871, de la révolution russe de 1905 et du Turin des travailleurs des années 1950. Sur le plan musical, des moments lyriques pour quatre sopranos et bande se confrontent aux déchaînements pour soli, chœur, orchestre et bande. La dramaturgie de cette œuvre, fondée sur les conceptions du scénographe russe Meyerhold, est le résultat d'une étroite collaboration avec le metteur en scène Yuri Liubimov et le décorateur David Borovsky, tous deux du théâtre Taganka de Moscou.

En développant son langage musical des années 1950, Nono élargit les structures sérielles, travaillant avec des « blocs harmoniques » et leurs transformations (surtout à partir des *Canti di vita e d'amore*, 1962). L'écriture vocale et instrumentale devient plus dense et tire profit des expériences acquises au studio de musique électro-acoustique.

Entre 1976 et 1979, Nono n'a presque rien composé. « Après *Al gran sole*, j'ai éprouvé le besoin de repenser tout mon travail, toute ma façon d'être un musicien aujourd'hui, un intellectuel dans cette société, pour ouvrir de nouvelles voies de connaissance, d'imagination. Certains schémas, certaines pensées sont dépassés ; aujourd'hui, c'est un besoin que d'exalter le plus possible l'imagination », disait Nono dans un entretien de 1981. Le résultat de cette mise en question radicale fut en premier lieu l'effondrement des certitudes, même si elles avaient toujours été exposées dans leur complexité. Cette remise en question de tous les acquis fut telle que la critique se demanda si Nono avait rompu avec son passé, s'il n'était pas devenu un renégat, ou si ce qui apparaissait avec une nouveauté aussi provocatrice dans une œuvre comme le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-1980) ne dévoilait pas une de ses faces jusqu'alors cachée. Entre-temps, le philosophe Massimo Cacciari servait de catalyseur à Nono ; il lui ouvrait de nombreux nouveaux horizons philosophiques et littéraires. Au centre de cette pensée musicale « nouvelle » trône l'idée d'une ouverture et d'une mise en question permanentes. Les œuvres deviennent plus longues, plus nombreuses aussi, et le discours musical, fragmenté par de nombreux silences, imprévisible, énigmatique. Les textes, noyés dans les sons, agissent de l'intérieur sur la musique.

Dès lors, la musique a comme premier devoir d'ouvrir de nouveaux univers et espaces sonores. Elle veut briser les habitudes d'une écoute standardisée par les médias. Face aux réalités contradictoires du présent, elle veut réveiller l'ensemble des facultés humaines.

Dans la production des années 1980, les œuvres pour petites formations de voix et d'instruments dominent. Nono utilise presque toujours les appareils de *live electronics* du studio de musique électro-acoustique de Fribourg-en-Brisgau. Ils lui permettent de transformer en temps réel les sons joués et chantés et de les distribuer dans l'espace selon sa volonté. Ils lui donnent aussi la faculté de composer en fonction de l'acoustique d'une salle particulière. Le travail expérimental avec les solistes qui participent aux créations gagne en importance et il se crée une nouvelle relation

1991
W. LINDEN, *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett*, Bärenreiter, Kassel, 1989
H.-K. METZGER & R. RIEHN dir., *Luigi Nono*, text + kritik, Munich, 1981
L. NONO, *Írások, interjúk, elo"adások*, I. Balázs éd., Zenemükiadó, Budapest, 1985 ; *Écrits*, L. Feneyrou éd., Bourgois, Paris, 1993
E. RESTAGNO éd., *Nono*, E.D.T.
Musica, Tnrin, 1987
B. RIEDE, *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband*, Katzbichler, Munich, 1986
F. SPANGEMACHER, *Luigi Nono : Die elektronische Musik*, Bosse, Ratisbonne, 1983
J. STENZL dir., *Luigi Nono, Texte. Studien zu seiner Musik*, Atlantis, Zurich, 1975
P. VÁRNAI, *Beszélgetések Luigi Nonóval*, Zenemükiadó, 1978.

NOONE JIMMIE (1895-1944)

Par son lyrisme et le raffinement de sa technique, le jazzman américain Jimmie Noone est, avec Johnny Dodds et Sidney Bechet, l'un des trois principaux clarinettistes de la prime jeunesse du jazz.

Jimmie (ou Jimmy) Noone naît le 23 avril 1895, à Cut Off, bourgade située à une cinquantaine de kilomètres au sud de La Nouvelle-Orléans, en Louisiane. Il entame l'étude de la clarinette vers l'âge de quinze ans. Sa famille s'établit en 1910 à La Nouvelle-Orléans, où il a l'occasion de se perfectionner auprès de Sidney Bechet. Il commence à se produire au sein de divers orchestres de La Nouvelle-Orléans, parmi lesquels l'Olympia Orchestra de Freddie Keppard, où il remplace Bechet (1913-1914). En 1914, Jimmie Noone et le cornettiste Buddy Petit forment le Young Olympia Band. Noone joue aussi occasionnellement avec Kid Ory et Papa Celestin, tout en dirigeant son propre trio au Pythian Temple Roof Garden au cours des étés de 1916 et de 1917. À la fin de 1918, il gagne Chicago en compagnie de King Oliver, et tous deux se produisent au Royal Gardens avec l'ensemble du contrebassiste Bill Johnson. Jimmie Noone rejoint ensuite le Dreamland Orchestra de Doc Cook (1920-1926, 1927). C'est à cette époque qu'il prend des leçons auprès du clarinettiste de formation classique Franz Schoepp, qui sera également le mentor de Buster Bailey et de Benny Goodman. Jimmie Noone réalise ses premiers enregistrements en septembre 1923, avec Ollie Powers (*Play That Thing*) puis, en octobre de la même année, avec le Creole Jazz Band de Joe « King » Oliver, comme remplaçant de Johnny Dodds (*Chattanooga Stomp, New Orleans Stomp, Camp Meeting Blues*). Il quitte Cook à l'automne de 1926 ; commence alors sa période la plus importante et la plus féconde. Il s'établit à l'Apex Club (1926-1928), où il dirige son propre orchestre, que le pianiste Earl Hines rejoint en 1928. Cette même année, il grave pour la firme Vocalion, à la tête de l'Apex Club Orchestra, une série de disques qui font date : *I Know That You Know* et *Sweet Sue-Just You, Four or Five Times* et *Every Evening, Apex Blues* et *Sweet Lorraine, A Monday Date, It's Tight Like That...* Ces enregistrements, dans lesquels il dialogue avec le saxophone alto Joe Poston, marquent la transition du style New Orleans à celui du swing, comme en témoignent ses solos à la clarinette ou ceux de Earl Hines. Pendant les années 1930, Jimmie Noone demeure en grande partie à Chicago, où il dirige de petits ensembles avec lesquels se produiront notamment Teddy Wilson et Budd Johnson. On retiendra de cette époque *'Way Down Yonder in New Orleans* (1936) et *The Blues Jumped a Rabbit* (1936). Il participe au New Orleans revival du début des années 1940 et, vers 1943, s'établit en Californie, où il se produit notamment avec Kid Ory, Zutty Singleton et Jack Teagarden, pour des sessions d'enregistrement et des émissions de radio, parmi lesquelles celle d'Orson Welles pour C.B.S. Il apparaît dans le film *Block Busters* de Wallace Fox (1944). Une crise cardiaque le foudroie le 19 avril 1944, à Los Angeles.

Magistral interprète au sein d'ensembles de style New Orleans traditionnel, Jimmie Noone s'avère également un partenaire idéal pour le jeu, plus moderne, de Louis Armstrong, lorsque le Hot Four de ce dernier accompagne la chanteuse Lillie Delk Christian pour ses enregistrements de 1928 (*Was It A Dream ?* et *Too Busy !*, *Sweethearts On Parade* et *I Can't Give You Anything But Love, I Must Have That Man* et *Baby !*). Jimmie Noone est également un soliste incomparable. Ses sonorités pleines, son inventivité mélodique et sa maîtrise éblouissante de la technique instrumentale influenceront d’autres musiciens de jazz de son époque ainsi que des clarinettistes de l’ère du swing, au premier rang desquels Benny Goodman.

On pourra consulter l’article de William Howland Kenney, III, « Jimmie Noone : Chicago’s Classic Jazz Clarinetist » (in *American Music*, vol. IV, n° 2, pp. 145-158, 1986).

E.U.

norvégien réserve aux plus grandes figures artistiques du pays. Arne Nordheim meurt le 5 juin 2010, à Oslo.

E.U.

NORMAN JESSYE (1945-)

Soprano américaine née le 15 septembre 1945 à Augusta (Georgie, États-Unis).

Jessye Norman naît dans une famille de musiciens. Sa mère et sa grand-mère sont toutes deux pianistes, et son père chante dans la chorale paroissiale, tout comme la jeune Jessye Norman. Elle obtient une bourse pour étudier le chant à l'université Howard de Washington. Diplômée en 1967, elle poursuit sa formation au Conservatoire Peabody à Baltimore (Maryland), et à l'université du Michigan.

Elle remporte le concours international de musique de la Radio bavaroise en 1968, et fait ses débuts à l'opéra en interprétant Élisabeth dans *Tannhäuser* de Richard Wagner en 1969 à Berlin. Grâce à la beauté, la tessiture et la souplesse de sa voix de soprano vibrante, elle décroche d'autres contrats, dont le rôle-titre d'*Aïda* à Berlin et à la Scala de Milan, ainsi que le rôle de Cassandre dans *Les Troyens* d'Hector Berlioz à Covent Garden (1972). Elle se produit au Metropolitan Opera de New York en 1989 dans *Erwartung* d'Arnold Schönberg, premier monologue représenté par la compagnie. Au cours de la décennie suivante, son répertoire évolue vers les rôles de mezzo-soprano.

Jessye Norman connaît aussi le succès lors de récitals, grâce à la parfaite maîtrise de sa voix et à son intensité dramatique. Elle fait de nombreuses tournées dans les années 1970, interprétant les œuvres de Franz Schubert, Gustav Mahler, Richard Wagner, Johannes

Brahms, Erik Satie, Olivier Messiaen et plusieurs compositeurs américains contemporains. Une des sopranos dramatiques les plus populaires et les plus appréciées au monde, elle a fait également des incursions dans des univers tels que le jazz et la comédie musicale.

E.U.

NOUGARO CLAUDE (1929-2004)

Un des maîtres de la chanson française, Claude Nougaro a représenté dans le champ artistique une figure de métissage culturel qui puise ses racines dans la France populaire, l'Occitanie et les États-Unis d'Amérique. Seules les formes non écrites de la poésie savent toucher un vaste public, et Nougaro a confié à la chanson la mission d'exprimer son élan lyrique.

Claude Nougaro naît le 9 septembre 1929 à Toulouse, ville rose, hispanique et cathare qu'il magnifiera dans *Toulouse* en 1967. Artistiquement, il est un héritier : père baryton à l'Opéra de Paris, mère professeur de piano. Mais c'est sur Radio-Toulouse, chez ses grands-parents qui l'élèvent, qu'il découvre le jazz (il écrira *Armstrong* en 1966) : il lui restera passionnément fidèle, comme aux chansons de Piaf ou de Trenet. Mauvais élève, il sera aussi mauvais militaire dans la Légion étrangère au Maroc et fera du journalisme alimentaire au *Journal des curistes* de Vichy ou à *L'Écho d'Alger*. À Saint-Germain-des-Prés, il se lie avec Jacques Audiberti (*Chanson pour le maçon*, 1966), auquel il vouera une amitié indéfectible. Au cabaret montmartrois du *Lapin agile*, il lit des poèmes et chante ses premières chansons. Parolier pour Philippe Clay, Marcel Amont, Dario Moreno, Jean Constantin (*Les Pantoufles à papa*) ou Marguerite Monnot, c'est vers les hommes du jazz français, Michel Legrand au premier rang, qu'il se tourne véritablement. Le 33-tours *Il y avait une ville* paraît en 1958. Le vrai succès vient lorsque Nougaro fusionne l'écriture de chansons avec les événements de sa vie privée : *Je suis saoul* (1964) est une amusante pochade, *Cécile, ma fille* (1963) dit comment le désir gourmand avec le fabuliste. Mais Nougaro était malade depuis plusieurs années, et le public a quelque peu perdu de vue ce Toulousain de Paris quand il meurt, le 4 mars 2004.

Il y a moins un style Nougaro qu'une formule sonore qui le fait immédiatement reconnaître : la résonance d'une voix ardente, la jonglerie verbale quand elle flirte avec le swing, la sympathique misogynie (*L'Église*, 1963) d'un amateur de femmes, de boxeurs et de taureaux (*Petit Taureau*, 1967 ; *Quatre boules de cuir*, 1968). C'est le parolier-poète des années 1960 qui restera inscrit au patrimoine populaire d'une world music de qualité France.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

C. LABORDE, *Claude Nougaro, l'homme aux semelles de swing*, Privat, Toulouse, 1984 ; *Nougaro, la voix royale*, Fayard, Paris, 2004
P. TERRANCLE, *Claude Nougaro : en toutes lettres*, Privat, 2004.

NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)

Ténor dramatique français, considéré comme le plus grand de l'époque romantique, Adolphe Nourrit, né le 3 mars 1802 à Montpellier, créa un grand nombre de rôles à l'Opéra de Paris (salle Le Peletier).

Après avoir étudié l'art lyrique auprès de Manuel García père (Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García), un des plus illustres ténors de son temps, Adolphe Nourrit effectue ses débuts à l'Opéra de Paris le 10 septembre 1821 – il n'a que dix-neuf ans –, dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Cinq ans plus tard, en décembre 1826, il devient le premier ténor de l'Opéra de Paris, succédant à son père, Louis Nourrit. Rossini le prend sous sa protection, et Adolphe Nourrit va créer à la salle Le Peletier les rôles de Néocles (*Le Siège de Corinthe*, 9 octobre 1826), du Comte Ory (20 août 1828), d'Aménophis (*Moïse et Pharaon*, 26 mars 1827) et d'Arnold (*Guillaume Tell*, 3 août 1829). Jusqu'à sa démission de l'Opéra de Paris, en 1836, il créera les rôles de ténor principal de la plupart des nouvelles productions, suscitant même un renouvellement du répertoire et conseillant les compositeurs. Il crée ainsi le rôle de Masaniello (*La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber, 29 février 1828), le rôle-titre de *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (21 novembre 1831), Eléazar (*La Juive* de Jacques Fromental Halévy, opéra pour lequel il écrit les paroles de l'aria la plus célèbre, « Rachel, quand du Seigneur » ; 23 février 1835), Raoul (*Les Huguenots* de Meyerbeer, 29 février 1836). En 1827, il avait été nommé « professeur de déclamation pour la tragédie lyrique » au Conservatoire de Paris ; parmi ses élèves figurera la soprano dramatique Cornélie Falcon, créatrice du rôle-titre de *La Juive*. Nourrit signe également l'argument de quatre ballets, parmi lesquels *La Sylphide* (1832), et traduit en français certains lieder de Schubert, qu'il sera le premier à faire connaître et à interpréter à Paris, en 1837.

Lorsque l'Opéra de Paris recrute à la fin de 1836 Gilbert Duprez comme premier ténor, Adolphe Nourrit commence par accepter son rival, puis il donne sa démission ; sa voix est affectée par une piètre condition physique. En décembre 1837, il quitte Paris pour l'Italie, où il espère succéder, au Teatro San Carlo de Naples, à Giovanni Battista Rubini, grand interprète de Bellini et de Donizetti. Dès mars 1838, il perfectionne sa technique à Naples, auprès de Donizetti, qui consent à composer pour lui *Poliuto*, dont la production est brusquement interdite par le roi Ferdinand II pour « sacrilège » (Donizetti présentera à Paris sa version française de *Poliuto*, sous le titre *Les Martyrs*, créé le 10 avril 1840). Il se produit triomphalement au San Carlo, notamment dans *Il Giuramento* de Saverio Mercadante, en novembre 1838, mais sa santé décline. Dépressif, Adolphe Nourrit se donne la mort en se défenestrant de la chambre de son hôtel napolitain, le 8 mars 1839.

E.U.

NOVÁK VÍTĚZSLAV (1870-1949)

Le compositeur tchèque Vítězslav Novák, l'un des principaux artisans de l'essor du nationalisme musical tchèque, a joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'école tchèque moderne ; il a notamment formé de nombreux compositeurs de son pays, au premier rang desquels Alois Hába.

Né le 5 décembre 1870, à Kamenice nad Lipou, en Bohême, Vítězslav Novák étudie sous la houlette d'Antonín Dvořák au Conservatoire de Prague, où il enseignera à partir de 1909. Ses œuvres de jeunesse manifestent l'influence des compositeurs romantiques allemands, mais, après un séjour effectué en 1896 en Moravie, son style va évoluer, reflétant de plus en plus l'esprit de son pays et intégrant des éléments du folklore national. Novák s'inspire également de Claude Debussy et de Richard Strauss. Parmi ses compositions figurent quatre opéras, le poème symphonique *V Tatrách* (« Dans les Tatras »), la suite orchestrale *Slovácká suita*. Il écrit son *De Profundis* pour orchestre et la *Symphonie de mai* durant la Seconde Guerre mondiale. Vítězslav Novák compose également de la musique de chambre, des pièces pour piano, des lieder, des chorals. Il meurt le 18 juillet 1949, à Skuteč, en Bohême (auj. en République tchèque).

E.U.

OBRECHT JACOB (1450-1505)

Musicien de l’école franco-flamande, dont le style s’apparente à celui du dernier Dufay et d’Ockeghem. Comme celle de ce dernier, la production musicale de Jacob Obrecht est très variée, ainsi que ses techniques d’écriture ; il demeure toutefois assez traditionnel. Il voyagea beaucoup dans l’Europe musicale de son temps : en 1476, il est maître des enfants choristes d’Utrecht, où il eut Érasme comme élève ; en 1480, il reçoit l’ordination sacerdotale ; en 1484-1485, on le trouve à Cambrai comme maître de chapelle ; de 1487 à 1492, il occupe la charge de *succentor* à Saint-Donatien de Bruges, et fait un séjour de six mois (1487-1488) près du duc de Ferrare, Ercole I^{er} ; de 1492 à 1496, il est maître de chant à Notre-Dame d’Anvers, où il succède à J. Barbireau ; en 1498, le voici de nouveau à Bruges, jusqu’en 1500, où il retourne à Anvers. Il revient à Ferrare, où il rejoint Josquin, en 1504 ; il y meurt de la peste l’année suivante. Obrecht possède un style facile et spontané, fruit d’une imagination jaillissante ; Glarean nous apprend qu’il pouvait composer une messe en une nuit. Sa production est assez abondante ; citons surtout les vingt-six messes, écrites sur *cantus firmus*, trente et un motets (trois à six voix) et environ vingt-cinq chansons profanes (d’inspiration flamande et allemande). Même si son harmonie et son langage sont moins hardis et plus sages que ceux d’Ockeghem, on aime chez lui une affirmation plus nette de la tonalité. S’il est ennemi des solutions contrapuntiques savantes, en revanche M. Van Crevel a décelé dans les messes et les motets une architecture cachée, fondée sur une structure numérique : « la symétrie rigoureuse des fragments et l’équilibre de la grande forme résultent d’une formule mathématique » (R. B. Lenaerts). Non que lui n’a sacrifié la beauté à l’étalage de la technique » (Nanie Bridgman).

• Le meilleur Ockeghem

La musique religieuse occupe chez Ockeghem la place essentielle : c’est dans ce domaine qu’il donne le meilleur de lui-même. Là, s’épanouit avec le plus de liberté son mysticisme, qui dénote une vie intérieure profonde, une passion chaleureuse, traduites, par exemple, par une mélodie qui sait s’épancher en effusions « irrationnelles » et neuves (chute d’une octave sur *et mortuos* dans la *Missa quinti toni*). Une telle expressivité s’allie à un sens profond de l’équilibre et de la grandeur qui assure ce qu’on pourrait appeler son classicisme. En outre, par la riche couleur de son harmonie, il émeut toujours l’auditeur contemporain. L’accentuation des voix graves dans l’interprétation des œuvres de cette époque, l’inclusion d’instruments à vent aussi affirmés que la chalémie ou le trombone permettent de faire revivre la texture musicale étonnante de cette littérature contrapuntique. C’est avec Ockeghem, ensuite avec Jacob Obrecht et Josquin Des Prés, que la messe acquiert en musique une forme cohérente et structurée. Ockeghem est certainement le premier à avoir utilisé le ténor d’une chanson comme *cantus firmus* d’une messe ; il sait en exploiter toutes les possibilités : citation textuelle au ténor (messe *L’Homme armé* par exemple) ou à toutes les parties (messe *Fors seulement*). Il n’est esclave d’aucun système et cultive avec bonheur une écriture très variée. « Comment le compositeur, malgré une technique motivique extrêmement ramifiée, une liberté et une indépendance absolue dans la conduite des voix, dans la rythmique et l’agogique, et en l’absence de tout élément thématique de synthèse, parvient à donner cependant une sensation de parfaite unité, c’est là un miracle auquel seule une analyse détaillée serait susceptible de rendre justice » (Harry

Halbreich, à propos de la messe *L'Homme armé*). La *Missa Prolationum* est écrite sur l'imitation canonique : quatre voix, deux à deux, chantent deux canons différents. La *Missa cujus vis toni* révèle un exploit incroyable de ce virtuose, dont le génie combinatoire ne peut être comparé qu'à celui de Jean-Sébastien Bach : l'œuvre ne possède pas de clés ; il suffit de choisir les clés appropriées pour la chanter dans chacun des tons ecclésiastiques d'alors. Ockeghem s'avère ainsi l'un des précurseurs lointains des techniques aléatoires d'aujourd'hui. La *Missa mi-mi* ou *Quarti toni* tire son nom de la quinte mi-la (mi-mi en solmisation guidonienne), par laquelle débute chaque partie ; elle ne possède pas de cantus firmus, mais se trouve composée « librement », ce qui constitue une innovation audacieuse pour l'époque ; il faut noter dans cette messe le duo d'une haute inspiration expressive sur *Crucifixus*. Les messes *Sine nomine* et *Quinti toni* comportent un incipit pour chacune des pièces de l'ordinaire. Dans l'ensemble de ces pages, « les voix cheminent généralement côte à côte, en relation fort libre, tantôt l'une, tantôt l'autre suscitant l'impulsion créatrice du mouvement d'ensemble. De temps à autre, une ligne unique, abondamment ramifiée, d'une ferveur intense, apparaît au premier plan ou, au contraire, toutes les voix se rassemblent pour une paisible déclamation en accords » (H. Besseler).

Dans les motets, notamment ceux à la Vierge (*Alma Redemptoris Mater*, les deux *Salve Regina*, *Ave Maria*, *Intemerata* et *Gaude Maria*), le traitement du plain-chant (par exemple la paraphrase mélismatique) est fort ingénieux et expressif. Souvent Ockeghem divise les parties en fin de pièce pour ajouter à l'éclat harmonique de la dernière cadence ; il sait s'affranchir de la contrainte de la mesure ; il diversifie avec bonheur les suites rythmiques élémentaires, obéissant en cela aux prescriptions de son contemporain, Tinctoris (syncopes, imitations, silences, ornements).

O’DAY ANITA (1919-2006)

Elle fut longtemps boudée par le public européen, comme si la blancheur de sa peau lui interdisait l’accès au monde du jazz. Pourtant, aux côtés de Mildred Bailey, d’Ella Fitzgerald et de Billie Holiday – à qui elle a souvent été comparée –, Anita O’Day mérite sans conteste sa place au panthéon des grandes voix américaines.

Anita Belle Colton naît le 18 octobre 1919 à Chicago (Illinois). On ne lui connaît aucune formation musicale. Elle n’a que douze ans quand elle chante pour la première fois en public. Elle quitte alors sa famille et choisit le nom de scène d’Anita O’Day pour participer à ces cruels marathons de danse – illustrés par le film de Sydney Pollack *On achève bien les chevaux* – qui se multiplient pendant la grande dépression qui frappe les États-Unis. Dès 1939, elle commence à se faire une réputation dans les night-clubs de sa ville natale. Sa véritable carrière débute cette même année grâce à Carl Lynn Cons, l’un des responsables du magazine *Down Beat*, qui réussit à la faire recruter dans le quartette du pianiste Max Miller. De 1941 à 1943, elle appartient au big band du batteur Gene Krupa, avec qui elle enregistre son premier succès, en duo avec Roy Eldridge, *Let Me Off Uptown* (1941). C’est à cette époque qu’elle fait un séjour en prison pour usage de stupéfiants. Stan Kenton l’engage pour deux ans (1944 et 1945) et lui offre un regain de renommée avec *And Her Tears Flowed Like Wine*. Elle retrouve ensuite la formation de Gene Krupa (1945-1946) puis décide de mener une vie professionnelle indépendante mais assez inorganisée, qui sera minée par l’héroïne et un certain manque d’ambition personnelle. Elle enregistre néanmoins beaucoup, avec des musiciens de la stature d'Oscar Peterson, Cal Tjader, les Three Sounds ou Bill Holman. Il faut notamment citer la quinzaine d'albums qu'elle grave, de 1952 à 1963, pour le nouveau label Verve créé par Norman Granz, dont se détachent *Anita* (1956, avec Barney Kessel à la guitare), *Pick Yourself Up* (1956), *Anita O'Day Sings the Winners* (1958), *Anita O'Day Swings Cole Porter with Billy May* (1959), *Cool Heat. Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements* (1959), *Trav'lin' Light* (1961, hommage à Billie Holiday), *All the Sad Young Men* (1961, avec l'orchestre de Gary McFarland).

En 1958, Anita O'Day triomphe au festival de jazz de Newport, dont le film *Jazz on a Summer's Day* (1960) a heureusement gardé la trace (avec une stupéfiante interprétation du standard *Tea for Two*). L'année suivante, elle accompagne l'orchestre de Benny Goodman pour une tournée en Europe, et elle interprète son propre rôle dans le film de Don Weis *Drum Crazy : the Gene Krupa Story* (1959). Elle se fait applaudir dans de nombreuses tournées à travers le monde, mais, le 28 octobre 1970 au festival Newport à Paris, « se fait huer par un public qui confond jazz et couleur de peau » (François Billard). En 1972, elle fonde sa propre firme discographique, Anita O'Day Records. Son étoile pâlit pour un temps mais retrouve un nouvel éclat avec son apparition en 1976 au club Hopper's de New York. Elle enregistre alors ponr un second label, Emily, créé avec Elaine Poole et John Poole, son fidèle batteur depuis la fin des années 1950 jusqu'aux années 1980 (*Live at Mingos,* 1976 ; *Live at the City,* 1979 ; *A Song for You,* 1984). En 1981, elle publie son autobiographie (écrite avec l'aide de George Eells), *High Times, Hard Times*. Un concert à Carnegie Hall en 1985 – pour célébrer ses cinquante ans de jazz – prélude à une série de nouveaux enregistrements et à une tournée européenne avec un passage au New Morning à Paris au début de 1988. Elle continue à se produire jusqu'en décembre 1996, avant d'être hospitalisée pendant deux longues années à la suite de la mauvaise réduction d'une fracture au bras. En 1999, elle fait ses adieux aux clubs, et apparaît au JVC Jazz Festival de New York ainsi qu'au Palladium d'Hollywood. Anita O'Day meurt dans un hôpital de Los Angeles le 23 novembre 2006.

On comprend mal le dédain de certains amateurs à l'écoute des disques qu'elle nous a laissés. Anita O'Day s'y révèle une extraordinaire technicienne, maîtrisant jusqu'aux quarts de tons. Son scat rivalise sans peine avec celui d'Ella Fitzgerald et de Sarah Vaughan. Improvisatrice inspirée, elle introduit dans la chanson populaire la liberté instrumentale du jazz. Avec un irrésistible sens du swing, elle montre une décontraction absolue, même sur les tempos les plus soutenus et, dans les ballades, quelle que soit la complexité de l'orchestration, une sensibilité, une sobriété de style et une souplesse de phrasé sidérantes. Anita O'Day n'aura pas été l'idole des foules, mais l'élue des vrais musiciens.

Pierre BRETON

ODETTA (1930-2008)

La chanteuse folk américaine Odetta, avant tout connue pour ses interprétations de negro spirituals, devint pour un grand nombre, aux États-Unis, la voix du mouvement pour les droits civiques, au début des années 1960.

Née le 31 décembre 1930 à Birmingham, en Alabama, Odetta Holmes part vivre à Los Angeles avec sa mère après la mort de son père, en 1937. Elle prend des cours de chant dès l'âge de treize ans et obtient un diplôme de musique classique au Los Angeles City College. Si elle a pu entendre les airs du Sud profond durant son enfance, ce n'est qu'en 1950, lors d'un séjour à San Francisco, qu'elle commence à être sensible à la musique folk naissante et à se tourner vers ce style. Elle apprend très vite à jouer de la guitare et interprète des chants traditionnels. Sa voix riche, à la tessiture étendue, profondément expressive, donne toute son ampleur au métissage entre folk, blues, ballades et negro spirituals qui la caractérise. En quelques années, sa carrière prend son envol. Au début des années 1950, Odetta part s'installer à New York, où elle fait la connaissance de Pete Seeger et de Harry Belafonte, qui deviennent ses plus fidèles soutiens. Son premier album en solo, *Odetta Sings Ballads and Blues* (1956), est bientôt suivi de *At the Gate of Horn* (1957). Bob Dylan dira, après avoir écouté un disque d'Odetta, que cette découverte l'a « orienté vers la chanson folk ». La jeune femme participe au festival folk de Newport à quatre reprises entre 1959 et 1965, avant de faire quelques apparitions à la télévision et au cinéma.

À la fin des années 1950 et au début de la décennie suivante, Odetta continue à enregistrer des albums folk – même si ces 33-trois tours ne rendent pas pleinement justice à son talent. Sa musique et son engagement politique s'inscrivent dans le mouvement de défense des droits civiques et, le 28 août 1963, elle chante lors de la marche sur Washington menée par Martin Luther King. Le déclin du mouvement et de l'intérêt pour la musique folk réduit inévitablement le public d'Odetta, qui n'arrête pas pour autant de se produire. Le président Bill Clinton lui décerne en 1999 la National Medal of Arts, plus haute distinction américaine dans le domaine artistique, tandis que la bibliothèque du Congrès lui octroie en 2003 le titre de Living Legend. En 2008, elle parcourt les États-Unis, apportant son soutien à la campagne présidentielle de Barack Obama. Odetta meurt le 2 décembre 2008, à New York.

E.U.

O’FARRILL CHICO (1921-2001)

Compositeur, arrangeur, chef d’orchestre et trompettiste cubain. De formation classique, influencé par le be-bop, il est l’une des figures marquantes du latin jazz, né de la rencontre entre les musiques afro-cubaines et le jazz. Il étudie la composition à La Havane puis se perfectionne aux États-Unis, auprès de Bernard Wagenaar, Stefan Wolpe et Hall Overton. Il s’établit en 1948 à New York, où il compose pour Benny Goodman (*Undercurrent Blues*, 1949), Stan Kenton (*Cuban Episode*, 1950), Machito (*Afro-Cuban Jazz Suite*, 1950, qui sera interprété par Charlie Parker), Dizzy Gillespie (*Afro*, 1954). Au début des années 1950, il forme son propre orchestre, qui se produit notamment au Birdland et avec lequel il enregistre l’album *Jazz* (1951-1952). Il s’établit à Mexico à la fin des années 1950 puis revient en 1965 aux États-Unis, où il écrit pour Machito, Stan Kenton, Connt Basie, Clark Terry, Gato Barbieri, Dizzy Gillespie (*Afro-Cuban Jazz Moods*, 1975)... Il compose également des pièces classiques, dont se détachent *Three Cuban Dances* et sa *Première Symphonie*.

E.U.

Conservatoire de Paris dans la classe d'Olive-Charlier Vaslin, qu'il quitte après un an d'études. Il est alors violoncelliste à l'Ambigu-Comique puis à l'Opéra-Comique, où il découvre le théâtre. Pour gagner sa vie, il compose des valses et joue dans les salons, accompagné au piano par son ami Friedrich von Flotow.

Mais le théâtre seul le passionne. Ses premiers essais sont autant d'échecs. En 1844, il épouse Herminie d'Alcain.

La chance lui sourit une première fois en 1850, lorsque Arsène Houssaye l'engage comme chef d'orchestre à la Comédie-Française. « Pendant les cinq années où je restai au Théâtre-Français, devant l'impossibilité persistante de me faire jouer, l'idée me vint de fonder moi-même un théâtre de musique. Je me dis que l'Opéra-Comique n'était plus à l'opéra-comique, que la musique véritablement bouffe, gaie et spirituelle, la musique qui vit enfin, s'oubliait peu à peu. Les compositeurs travaillant à l'Opéra-Comique faisaient de *petits grands opéras*. Je vis qu'il y avait quelque chose à faire pour les jeunes musiciens qui, comme moi, se morfondaient à la porte du théâtre lyrique. »

• Des Bouffes-Parisiens à l'Opéra-Comique

L'occasion se présente en 1855 lors de l'Exposition universelle : Offenbach obtient, sur les Champs-Élysées, à côté du palais de l'Industrie, la concession d'un petit théâtre, qu'il baptise Bouffes-Parisiens. D'emblée, la bouffonnerie du compositeur enivre un public affamé de plaisir. Au mois de décembre, les Bouffes s'installent dans le théâtre du passage Choiseul. Une autorisation ministérielle permet à Offenbach de diriger les nouveaux Bouffes-Parisiens pendant cinq ans. Ses pièces ne doivent compter qu'un des carabiniers annoncent l'arrivée des Prussiens. Cette période est difficile pour Offenbach, attaqué de tous côtés : bien qu'il soit naturalisé français depuis 1860, les Français l'accusent d'être prussien de cœur et d'avoir composé des hymnes patriotiques pour l'empire allemand en 1848, et les Allemands trouvent dans son œuvre des attaques contre son pays natal !

La chute du second Empire est un peu celle d'Offenbach. Les mentalités changent. Le plaisir et la frivolité cèdent le pas à un nouvel ordre moral qui veut effacer les souvenirs ; la popularité d'Offenbach décline ; pour la III^e^ République, il est devenu le « grand corrupteur ». Il va d'échec en échec. Il remanie ses grands succès d'autrefois pour en faire des productions grandioses et faire rêver le public. En 1873, il prend ainsi la direction du Théâtre de la Gaîté ; mais sa gestion est toujours aussi déficiente et, deux ans plus tard, c'est la faillite. En 1876, il entreprend aux États-Unis une tournée, triomphale, qui assainit sa situation financière. L'Exposition universelle de 1877 est l'occasion d'un sursaut, mais son projet de pièce féerique ne voit même pas le jour. Son centième ouvrage, *La Fille du tambour-major* (1879), lui permet de renouer avec le succès. Il est bien davantage occupé, cependant, par *Les Contes d'Hoffmann*, que Carvalho s'engage à monter à l'Opéra-Comique ; mais la mort l'empêchera de mener à terme son premier ouvrage sérieux et d'importance (Ernest Guiraud en complétera l'orchestration et les récitatifs), qui deviendra l'une des pièces maîtresses du répertoire lyrique français.

• Le père de l'opérette

Dans l'histoire de la musique, Offenbach est un cas. Né pour divertir, il adapte les formes de la musique à ses objectifs. Après quelques essais baptisés vaudeville, pantomime, anthropophagie ou saurait dissocier le musicien de ses librettistes : les échecs qu'a connus Offenbach sont souvent imputables à des textes médiocres.

L'apogée de la carrière du musicien se situe à la fin du second Empire (1866-1870), lorsqu'il donne coup sur coup ses plus grands succès, composés sur mesure pour Hortense Schneider, actrice et chanteuse au timbre sombre dont les rôles restent toujours difficiles à attribuer, car ils réclament une forte présence scénique, une voix pas trop lourde et une tessiture, à la limite du mezzo-soprano, que possèdent peu de cantatrices. Les ouvrages de cette époque ne s'embarrassent pas de formes inutiles pour railler : chacun se reconnaît dans *La Vie parisienne* et la censure croit découvrir Catherine de Russie sous les traits de la Grande-Duchesse. Mais Offenbach est l'homme d'une époque. Après 1870, il ne retrouvera jamais sa verve satirique. Paradoxalement, il réussira là où il avait toujours échoué, dans le genre sérieux, avec *Les Contes d'Hoffmann*. Sur un livret de Jules Barbier, il reprend une idée vieille de plus de vingt-cinq ans et réalise un opéra fantastique. Le rire est toujours là, bien qu'à présent sarcastique. Le cynisme sous-jacent de la satire du second Empire est devenu grinçant. Offenbach est peut-être un peu aigri d'avoir été oublié ; mais la vie qu'incarne la mélodie demeure, symbole de celui que Rossini appelait « le petit Mozart des Champs-Élysées ».

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. Brindejont-Offenbach, *Offenbach, mon grand-père*, Plon, Paris, 1940
A. Decaux, *Offenbach, roi du second Empire*, Perrin, Paris, 1975
C. Dufresne, *Jacques Offenbach, ou la Gaîté parisienne*, Critérion, Paris, 1992 ; *Hortense Schneider, la divine scandaleuse*, Perrin, 1993

OHANA MAURICE (1914-1992)

C’est une place à part dans la musique française qu’occupe Maurice Ohana, celle d’un indépendant qui a patiemment acquis ses lettres de noblesse après avoir suivi un parcours discret en marge des milieux officiels.

Il naît à Casablanca, le 12 juin 1914, d’un père originaire de Gibraltar et d’une mère andalouse. Il aborde le piano à Bayonne puis vient à Paris en 1933 pour y étudier l’architecture. Il travaille le piano avec Lazare-Lévy et l’harmonie et le contrepoint avec Daniel-Lesur à la Schola cantorum (1937-1940). Il commence une carrière de pianiste, interrompue par la guerre, pendant laquelle il porte l’uniforme britannique. Un séjour à Rome, en 1944, lui permet de se perfectionner avec Alfredo Casella à l’Accademia di Santa Cecilia. Il commence a composer pour son instrument (*Trois Caprices*, *Sonatine monodique*). En 1947, de retour à Paris, il est l’un des fondateurs du groupe Zodiaque, qui cherche à réagir contre la tutelle esthétique des différents systèmes en vogue pour privilégier une libre expression, démarche qui vise autant le postsérialisme que le néo-classicisme. Il conservera cette forme d’engagement tout au long de sa vie. Sa musique est d’abord profondément enracinée dans la tradition andalouse et nord-africaine : *Llanto por Ignacio Sànchez Mejias*, sur un poème de Federico Garcia Lorca (1950), *Cantigas* pour soli, chœur et instrnments, sur un texte de poésie médiévale espagnole (1953-1954), les *Trois Graphiques* pour guitare et orchestre (1950-1957) ou *Tiento* pour guitare (1955), que jouera Narciso Yepes. Puis elle s’élargit aux moyens d’expression les plus actuels : la percussion, avec les *Études chorégraphiques* (1955, créées seulement en 1963 par les Percussions de Strasbourg) et *Silenciaire* (1969) ; les micro-intervalles, grâce auxquels il reconstitue les inflexions mélodiques *du cante flamenco* et dont il systématise l'emploi dans *Le Tombeau de Claude Debussy* pour soprano, cithare, piano et orchestre (1962) ; la voix humaine, dont il explore les ressources, du chant parlé aux onomatopées ; l'électroacoustique. Il fait tomber les obstacles de la barre de mesure, bouleverse la gamme diatonique, fait éclater les mots qu'il met en musique et opère un véritable retour aux sources d'expression primitives (Grèce antique ou préchristianisme). La scène lui offre une nouvelle dimension pour concrétiser ses recherches : *Syllabaire pour Phèdre*, opéra de chambre (1967, et *Autodafé*, cantate scénique créée à l'Opéra de Lyon (1971-1972) ; le sens du sacré s'exprime avec vigueur dans *L'Office des oracles* (1974) et la *Messe* (1977) , puis vient l'expérience du théâtre musical, avec les *Trois Contes de l'honorable fleur*, inspirés du nō japonais (1978). Parallèlement, il enrichit son catalogue de quelques œuvres instrumentales marquantes : les *Vingt-Quatre Préludes* pour piano (1973), qu'Antoine Goléa considère comme un « acte d'opposition et de réparation », *L'Anneau du Tamarit,* pour violoncelle et orchestre (1976), d'après Garcia Lorca, *Le Livre des prodiges,* pour orchestre (1979), les quatuors à cordes n° 2 (1980) et n° 3 (1990), le *Concerto pour piano* (1981), le *Concerto pour violoncelle* n° 2 (1989). Entre 1982 et 1986, il travaille à un opéra d'après la pièce de Rojas, *La Célestine,* qui est donné au palais Garnier en 1988. Sa dernière œuvre, *Avoaha*, d'après un rituel afro-cubain, est créée en 1992 pour les jeux Olympiques d'Albertville. Il meurt à Paris le 13 novembre 1992.

S'il se situe en marge de tout courant esthétique, son langage est essentiellement poétique et raffiné ; il rayonne d'une lumière venue de la Méditerranée et se pose en continuateur de Manuel de Falla et

OÏSTRAKH DAVID (1908-1974)

Introduction

La seconde moitié du xx^{e} siècle est le théâtre de modifications spectaculaires dans les grandes écoles de virtuosité. Ainsi, le violon, qui avait trouvé dans l'école franco-belge une série de maîtres incontestés, va chercher à l'Est un nouveau souffle. Déjà, le grand Joseph Joachim avait révélé un style et une technique hérités du monde tzigane, qui ouvrirent de nouveaux horizons. Mais, après la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée en masse des jeunes violonistes soviétiques dans les salles de concert et les concours internationaux, révèle qu'en U.R.S.S. est née une nouvelle école de violon qui doit bouleverser nombre de données acquises. Et le maître incontesté de cette école s'affirme être David Oïstrakh.

• Une nouvelle ère

Né à Odessa, en Ukraine, le 30 septembre (nouveau style ; 17 septembre, ancien style) 1908, David Feodorovitch Oïstrakh fait ses études musicales au conservatoire de sa ville natale et travaille avec Piotr Solomonovitch Stoliarski – qui formera également, en partie, Nathan Milstein. En 1925, ses études achevées, il est engagé comme premier violon dans l'Orchestre symphonique d'Odessa. Cinq ans plus tard, il remporte le premier prix de violon du concours panukrainien et, en 1935, triomphe à Moscou en obtenant le premier prix fédéral soviétique. Hors des frontières de son pays, il se classe deuxième derrière Ginette Neveu au concours Henryk-Wieniawski à Varsovie (1935) et premier au concours Eugène-

Ysäye à Bruxelles (1937). En 1934, il est nommé professeur au conservatoire Tchaïkovski de Moscou, titulaire d'une classe de violon qu'il ne quittera plus, formant pendant quarante ans l'élite des virtuoses soviétiques. Parmi ses disciples : son fils, Igor Oïstrakh, Viktor Pikaisen, Gidon Kremer, Oleg Kagan et Liana Issakadze.

De nombreuses distinctions ont couronné l'activité de David Oïstrakh : il a obtenu le prix Staline en 1942 et a été décoré de l'ordre de Lénine. Malgré plusieurs accidents cardiaques, il n'a jamais voulu interrompre ses tournées, et c'est au lendemain d'un concert avec l'Orchestre du Concertgebouw qu'il est terrassé à Amsterdam, le 24 octobre 1974.

David Oïstrakh a joué sur de nombreux Stradivarius, parmi lesquels le *Comtesse Fontana* de 1702, qu'il avait acquis en 1953, et le *Marsick* de 1705.

• Le roi David

Au-delà d'une carrière fabuleuse, le nom de David Oïstrakh s'associe à l'image du musicien complet qui s'ouvre à tous les modes d'action de son art. Attiré dès son plus jeune âge par la musique de chambre, c'est à cette discipline de groupe qu'il doit la rigueur et la simplicité que l'on admire chez lui. Au-delà d'une technique exceptionnelle, l'artiste se caractérise par une démarche humble qu'il adapte à l'œuvre et à ses partenaires. On comprend alors pourquoi Oïstrakh recherche systématiquement un répertoire nouveau et des partenaires différents. Les plus grands chefs l'ont accompagné et, pour la musique de chambre, on se souviendra des séances avec Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovitch, Paul Badura-Skoda ou, plus loin, avec Lev Oborin, Sviatoslav

Knuschevitzki, Yehudi Menuhin, Pierre Fournier, Julius Katchen ou Pablo Casals.

Les dix dernières années de sa carrière se partagent entre l’activité du violoniste et celle du chef d’orchestre. Cette nouvelle vocation complète naturellement sa démarche artistique, comme elle a couronné celle d’Eugène Ysäye un demi-siècle plus tôt. Il tient notamment à accompagner ses élèves et grave plusieurs disques avec son fils Igor – notamment une légendaire *Symphonie concertante pour violon et alto* de Mozart, où le père joue la partie d’alto (1972) –, avec Viktor Pikaisen et avec Oleg Kagan.

Le rôle de David Oïstrakh est également essentiel dans l’élargissement du répertoire du violon : il révèle et impose des partitions peu connues, sans concession au succès. Les concertos de Paul Hindemith, de Béla Bartók (*Premier Concerto*), la *Suite de concert* de Sergueï Taneïev, la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, les œuvres d’Ysäye, de Karol Szymanowski (*Sonate pour violon et piano*, opus 9), d’Arthur Honegger (*Sonatina pour deux violons*) trouvent en lui un ardent défenseur. Il stimule également les compositeurs contemporains, qui écrivent de nombreuses partitions à son intention : Dmitri Chostakovitch (*Premier Concerto pour violon* – 1955 – et *Deuxième Concerto pour violon* – 1967 –, *Sonate pour violon et piano*, créée en 1969 en privé avec Moisseï Vainberg au piano, en public avec Sviatoslav Richter), Aram Khatchatourian (*Concerto pour violon*, 1940), Serge Prokofiev (*Première Sonate pour violon et piano* – avec Lev Oborine, 1946 –, *Deuxième Sonate pour violon et piano* – également avec Lev Oborine, 1944). Et, en dehors de ces pages, c’est lui qui est le premier interprète des concertos de Nikolaï Miaskovski et de Nikolaï Rakov.

Tous ces visages différents font de David Oïstrakh un des rares interprètes dont le nom figure dans les histoires de la musique au côté des œuvres qu'il a imposées.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. Creighton, *Discopaedia of the Violin, 1889-1971*, University of Toronto Press, Toronto, 1974
J. W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit*, Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zurich, 1993
V. Jusefowitsch éd., *David Oistrach : Gespräche mit Igor Oistrach*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1977 (traduction en anglais V. Jusefovich, *David Oistrakh : Conversations with Igor Oistrakh,* Cassell, Londres, 1979)
D. Nabering, *David und Igor Oistrach*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1968
E. Richter & E. Krause, *David Oistrach : ein Arbeitsporträt,* Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1973
I. Stiehler, *David Oistrach : Begegnungen*, Peters, Leipzig, 1989, 2e éd. 2003.

dehors des circuits officiels, ces chansonniers ont représenté la forme la plus vivante de la chanson sous le régime soviétique.

Alexis BERELOWITCH

OLDHAM ARTHUR (1926-2003)

Chef de chœur, pédagogue et compositeur britannique, Arthur Oldham a formé et dirigé plusieurs chœurs amateurs de haut niveau, parmi lesquels celui de l'Orchestre de Paris.

Arthur William Oldham naît à Londres le 6 septembre 1926. Une bourse lui permet de faire des études de composition avec Herbert Howells au Royal College of Music de Londres (1942-1945). En 1944, il obtient le prix Cobbett de composition pour la musique de chambre. À partir de 1945, il travaille en privé avec Benjamin Britten, dont il est l'un des rares élèves. Il commence sa carrière professionnelle comme chef de chœur dans différents théâtres londoniens, notamment le Mercury Theatre. Puis il est directeur musical du Ballet Rambert (1946-1947), qui crée avec succès son ballet *Mr Punch* (1946) au Sadler's Wells de Londres. Il compose alors plusieurs partitions chorégraphiques : *The Sailor's Return* (1947), *Circus Canteen* (1951), *Bonne Bouche* (1952). En 1956, Oldham est nommé maître de musique à la cathédrale catholique St Mary d'Édimbourg, puis il fonde le Scottish Festival Chorus – qui deviendra plus tard le Chœur du festival d'Édimbourg –, qu'il dirige entre 1965 et 1975. C'est l'occasion pour lui de collaborer avec les plus grands chefs d'orchestre (Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georg Solti, Carlo Maria Giulini...). Entre 1966 et 1974, il dirige le Chœur du Scottish Opera, tout en assurant la direction du Chœur de l'Orchestre symphonique de Londres (1969-1976).

En 1975, Daniel Barenboïm lui demande de former un chœur amateur de niveau professionnel destiné à devenir le partenaire privilégié de l'Orchestre de Paris : il auditionne 1 700 choristes pour n'en retenir que 200, qui chantent le *Te Deum* de Berlioz à Saint-Eustache sous la direction de Barenboïm, pour leur premier concert, le 28 septembre 1976. Chaque saison, à raison de deux répétitions par semaine, Oldham prépare le chœur pour une quinzaine de concerts et enregistrements donnés sous la direction des plus prestigieuses baguettes. En 1979, Bernard Haitink le charge de créer auprès de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam un ensemble analogue, qui fonctionnera jusqu'en 1986. À cette date, Oldham reprend la direction du Chœur du festival d'Édimbourg (1986-1994). Il est aussi sollicité pour diriger des chœurs à Berlin, Lyon, Monte-Carlo. En octobre 2002, il fait ses adieux au Chœur de l'Orchestre de Paris et meurt peu après à Villejuif (Val-de-Marne), le 4 mai 2003.

Doué d'un charisme et d'un instinct pédagogique exceptionnels, Oldham est parvenu à former des chorales de niveau professionnel avec des chanteurs bénévoles, en leur inculquant la rigueur tout en gardant intact leur enthousiasme. Son sens de l'humour était légendaire, comme son autorité. Homme de l'ombre, il a consacré sa vie entière à préparer des chœurs pour d'autres chefs, un sens de l'abnégation que seuls possèdent à ce point les plus grands maîtres de cette discipline.

Le compositeur avait commencé une belle carrière dans le sillage esthétique de Britten, interrompue en 1952 par une dépression nerveuse. En dehors de ses ballets, c'est de cette période que datent ses premières œuvres pour orchestre (*Variations on a Carol Tune*, 1949 ; *The Apotheosis of Lucius*, 1952), une *Sonate pour violon et piano* (1950) et plusieurs partitions vocales et chorales (*Five Chinese Lyrics*, 1949 ; *My Truest Treasure*, 1951 ; *Four Occasional Anthems*, 1952). À la fin des années 1950, au moment où il se convertit au catholicisme, il reprend la plume pour une seconde carrière de compositeur, presque exclusivement tournée vers la voix : une comédie musicale pour enfants, *The Land of Green Ginger* (1965), des mélodies (*Cantique des cantiques*, 1980 ; *Two Villancicos de Santa Teresa de Avila*, 1997) et des œuvres chorales (*Missa in honorem Santi Thomae Mori*, 1958 ; *Missa Sanctae Mariae Virginis*, 1960 ; *Laudes creaturarum*, 1961 ; *Psalms in the Time of War*, créés au festival d'Édimbourg en 1977). En 1997, pour le vingtième anniversaire du Chœur de l'Orchestre de Paris et le trentième anniversaire de l'Orchestre, il compose une grande fresque pour soli, chœurs et orchestre, *Le Testament de Villon*, créé sous la direction de John Nelson.

Alain PÂRIS

OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)

L’art du cornettiste, chef d’orchestre et compositeur Joe « King » Oliver représente un moment décisif dans la genèse du jazz. Avec lui fut remportée la première victoire sur l’archaïsme louisianais : le jazz échappait à l’exotisme pour devenir une forme d’expression musicale singulièrement féconde ; à partir des éléments hétéroclites de sa préhistoire se construisait enfin une esthétique cohérente. Au vrai, la musique du King représente à la fois l’aboutissement des premières aventures et l’amorce de celles qui vont suivre. En stimulant dans son orchestre, à côté de la polyphonie traditionnelle, l’improvisation individuelle, il s’affranchit de la conception rigoureusement collectiviste qui dominait alors et prépare ainsi le terrain à l’irrésistible ascension de Louis Armstrong (qui occupera le poste de second trompette dans son orchestre, le Creole Jazz Band, en 1922). Ses meilleurs enregistrements, en particulier ceux qui furent réalisés en 1923 avec le Creole Jazz Band (*Dippermouth Blues*, *Chimes Blues*, *Mabel’s Dream*, *London Café Blues*), font déjà percevoir quelque chose de ce qui va devenir l’essentiel — sinon l’essence — du jazz classique : le swing. Après 1927 King Oliver se lancera dans des expériences de grande formation qui ne lui seront guère favorables et sombrera bientôt dans l’oubli. À l’époque de sa maturité, c’est un soliste fruste, certes, mais dont les phrases simples et robustes, la sonorité brûlante et l’invention mélodique un peu épaisse garderont longtemps leur précieuse saveur de poivre et cannelle mêlés. Il fut le compositeur de

ONSLOW ANDRÉ GEORGES LOUIS (1784-1853)

Ce compositeur français est né et mort à Clermont-Ferrand. De mère française et de père anglais fixé en Auvergne, il était le petit-fils du premier lord Onslow. À Londres, où il séjourne adolescent, il travaille le piano avec Johann Baptist Cramer, Jan Ladislav Dussek et Nicolas Joseph Hüllmandel. De retour à Clermont-Ferrand, il étudie le violoncelle. Pendant deux ans, il voyage en Allemagne et séjourne à Vienne. Vers 1806, il aborde la composition avant de compléter ses études à Paris avec Anton Reicha (1808). Il enseigne le piano et donne des concerts, comptant parmi les figures marquantes du clavier à l'époque romantique. En 1829, un accident de chasse le rend sourd d'une oreille, événement qu'il retrace dans son *Quintette n^o 15 « De la balle »*. En 1842, il succède à Cherubini comme membre de l'Institut, sa candidature étant préférée à celle de Berlioz.

Sa production comporte essentiellement des œuvres de musique de chambre qui traduisent une grande facilité d'écriture et un sens affirmé du rythme. Elles ne sont toutefois pas dépourvues de faiblesses, révélant un musicien très doué qui manquait parfois de concentration. On lui doit cinq sonates pour piano (à deux et à quatre mains), six duos pour violon et piano, trois sonates pour violoncelle et piano, une dizaine de trios, trente-six quatuors à cordes, trente-quatre quintettes à cordes (on l'a souvent comparé à Boccherini, aussi prodigue que lui dans ce domaine), des sextuors, septuors, octuors, nonettes, quatre symphonies et trois opérasrésume l’art de Roy Orbison : la tension qui est perceptible dans l’accompagnement aussi bien que dans la voix du chanteur croît lorsque celui-ci imagine ce qui se passerait si sa maîtresse venait à revoir par hasard son ancien amant ; lorsque ce dernier surgit de nulle part, l’aimée choisit cependant de rester avec le narrateur, dont le soulagement transparaît dans le crescendo final.

Grâce à ses nombreux « tubes » – au rang desquels *Only the Lonely* (1960), *Crying* (1961), *It’s Over* (1964) et *Oh, Pretty Woman* (1964) –, Roy Orbison est l’un des rares interprètes américains de rock à se maintenir au sommet des ventes de disques pendant le raz-de-marée de la « british invasion », incarnée par les Beatles, que connaissent les États-Unis. Après une série de drames personnels – mort accidentelle de sa femme en 1966, puis de deux de leurs enfants en 1968 – et de revers professionnels qui font avorter sa carrière, Roy Orbison fait un retour inattendu à la fin des années 1980, en particulier grâce au succès de sa chanson *In Dreams*, qui figure dans la bande originale du film *Blue Velvet* de David Lynch (1986), et à son enregistrement de *Cryin* en duo avec K. D. Lang, utilisé dans le film *Hiding Out* de Bob Giraldi (1987). Il rejoint alors The Traveling Wilburys, groupe de pop-rock formé par Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty et Jeff Lynne. Leur premier album, *The Traveling Wilburys Volume 1* (1988), propulse Roy Orbison parmi les dix meilleures ventes pour la première fois depuis 1964. Roy Orbison enregistre aussi un excellent album, *Mystery Girl*. Mais, le 6 décembre 1988, à Hendersonville (Tennessee), il meurt brusquement d’une crise cardiaque, quelques semaines à peine après la sortie de l’album des Wilburys. *Mystery Girl*, publié à titre posthume en 1989, contient le célèbre *You Got It*.

Dans le discours qu’il a prononcé en 1987, lors de l’admission d’Orbison au « panthéon » américain du rock (*Rock and Roll Hall of*

Fame), Bruce Springsteen a déclaré : « Les ballades de Roy sonnent toujours mieux quand on les écoute seul dans le noir... Elles font peur. Sa voix semble sortir d'outre-tombe. » On pourra lire les ouvrages de Peter Lehman (*Roy Orbison : the Invention of an Alternative Rock Masculinity*, Temple University Press, Philadelphie, 2003), de Ellis Amburn (*Dark Star : The Roy Orbison Story*, Carol Pub. Group, New York, 1990) et de Alan Clayson (*Only the Lonely : Roy Orbison's Life and Legacy*, St. Martin's Press, New York, 1989).

James J. MULAY

E.U.

ORFF CARL (1895-1982)

Carl Orff se présente comme l’une des figures les plus originales de la musique du xx^{e} siècle : autodidacte en marge de son temps, il a connu, avec *Carmina burana,* l’un des plus grands succès remportés par un compositeur de son vivant.

Né à Munich le 10 juillet 1895, il étudie très tôt le piano, l’orgue et le violoncelle. Il commence à composer, tout en effectuant ses études secondaires. À l’Akademie der Tonkunst de sa ville natale, il est l’élève de Anton Beer-Walbrunn et de Paul Zilcher. Puis il dirige les Münchner Kammerspiele (1915-1917), est mobilisé de 1917 à 1918, puis engagé comme chef d’orchestre aux théâtres de Mannheim et de Darmstadt (1918-1919). À partir de 1920, il commence à enseigner la musique tout en suivant les cours de composition de Heinrich Kaminski (1921-1922). L’année 1924 marque une étape essentielle dans sa carrière : il fonde, avec Dorothee Günther, l’École de gymnastique, de musique et de danse de Munich. De son enseignement naîtra le *Schulwerk* (1930), méthode pédagogique de la musique, entièrement nouvelle, qui fera le tour du monde. À la même époque, il s’intéresse à la musique ancienne et arrange plusieurs ouvrages de Claudio Monteverdi. De 1930 à 1933, il prend la direction de la Société Bach de Munich.

Le succès de *Carmina burana,* en 1937, l’incite à détruire la plupart de ses œuvres antérieures. Il choisit une écriture simple, essentiellement orientée vers le théâtre. De la tragédie grecque au conte de fées, du mystère médiéval à la comédie populaire bavaroise, tous les aspects originels de la dramaturgie revivent dans texte à la musique : la mélodie épouse étroitement le rythme de la phrase ; elle se déroule dans un style incisif où la répétition et la variété rythmique jouent un rôle déterminant. La pluralité des langues utilisées (*Catulli Carmina*) accentue la force dramatique de l'ensemble.

Avec *Der Mond* (*La Lune*, d'après Grimm, 1937-1938) et *Die Kluge* (*L'Épouse sage*, 1941-1942), Orff aborde le domaine du conte de fées. À l'exubérance des *Trionfi* succède la fantaisie. Mais les moyens restent les mêmes, en marge de l'évolution esthétique du xx^{e} siècle : Orff se tourue délibérément vers les sources de la dramaturgie européenne. *Die Bernauerin* (*Agnès Bernauer*, 1944-1945) et *Astutuli* (1945-1952) lui permettent d'aborder la comédie populaire bavaroise, mettant en musique la langue et les danses traditionnelles de son pays natal. *Antigone* (1947-1948), *Œdipe le tyran* (1957-1959) et *Prométhée* (1963-1967) constituent sa trilogie grecque antique, qui révèle le visage méditerranéen de Carl Orff, à la recherche d'une culture qu'il a découverte chez Monteverdi et abordée dans les *Trionfi*. La rupture avec l'opéra traditionnel est encore plus forte : la musique se simplifie à l'extrême et s'efface derrière le texte, qui devient une déclamation où la hauteur du son n'est plus exactement notée (*Antigone*), avant d'arriver à une récitation monocorde (*Œdipe le tyran*). *Comoedia de Christi resurrectione* (jeu pascal, 1955), *Ludus de nato Infante mirificus* (jeu de Noël, 1960) et *De temporum fine comoedia* (jeu pour la fin des temps, 1969-1979) renouent avec la tradition du mystère chrétien médiéval et complètent une approche dramatique originale en quête d'universalisme.

Carl Orff a toujours refusé l'opéra traditionnel. Il lui préfère le théâtre musical où l'action dramatique et la musique sont étroitement liées, en dehors de toutes conventions. Seul ce retour

Hans Schneider, Tutzing (Suisse).

ORIOLES THE

Ensemble vocal américain de la fin des années 1940 et du début des années 1950, The Orioles est un des précurseurs du doo-wop, et peut être considéré comme le premier groupe à avoir interprété du rhythm and blues.

En 1947, Sonny Til (de son vrai nom Earlington Carl Tilghman, 1928-1981), Alexander Sharp (1919-1970), George Nelson (1925-1959), Johnny Reed (1923-2005) et Tommy Gaither (1919 env.-1950), tous originaires de Baltimore, fondent The Orioles dans leur ville natale. Le groupe se définit un style en s'inspirant de celui, alors dominant, des Ink Spots, auquel il confère un rythme plus affirmé. À la suite de leur succès, de nombreux autres groupes vocaux de doo-wop et de rhythm and blues adopteront des noms d'oiseaux (*oriole* signifie loriot) : les Penguins, les Flamingos, les Falcons, les Robins...

Après leur apparition, en 1948, dans le programme télévisé du dénicheur de talents Arthur Godfrey, les Orioles décrochent bientôt un contrat d'enregistrement. Le premier titre qu'ils gravent, *It's Too Soon to Know*, ballade romantique chantée sur un rythme lent, lance leur carrière d'une façon spectaculaire en les propulsant en tête des classements américains de rhythm and blues. Le groupe interprétera essentiellement des ballades apaisées dans lesquelles la voix de ténor de Sonny Til s'appuie sur les accents veloutés du chœur formé par le reste du groupe et sur un accompagnement instrumental quasi imperceptible. Les plus célèbres disques des Orioles sont *Tell Me So* (1949), *Crying in the Chapel* (1953) et *In the Mission of*

St. Augustine (1953). Le groupe se dissoudra en 1955. Figurant parmi les pionniers du rhythm and blues et les précurseurs du rock and roll, les Orioles ont exercé une influence considérable sur les ensembles de doo-wop des années 1950 et 1960.

Robert D. PRUTER

E.U.

ORMANDY EUGENE (1899-1985)

Introduction

Figure marquante de la vie musicale américaine, Eugene Ormandy a été l’un des derniers survivants d’une génération de chefs d’orchestre originaires d’Europe centrale qui, après avoir émigré, ont construit sur le nouveau continent ces étonnantes phalanges symphoniques qui s’imposent aujourd’hui parmi les meilleures.

• De Budapest à Philadelphie

De son véritable nom Jenő Blau, le futur Eugene Ormandy voit le jour à Budapest le 18 novembre 1899. Il étudie le violon dès l’âge de cinq ans, d’abord avec son père puis à l’Académie royale de musique. À sept ans, il donne ses premiers concerts. Deux ans plus tard, il devient l’élève de Jenő Hubay (1858-1937), le maître de l’école hongroise, formé lui-même par Joseph Joachim et Henri Vieuxtemps. Il travaille également l’harmonie et le contrepoint avec Leó Weiner, la composition avec Zoltán Kodály. En 1913, il obtient son diplôme de violoniste et commence, en 1916, à enseigner dans la même Académie royale. L’année suivante, il est violon solo du Blüthner Orchester de Berlin. Hubay, nouveau directeur de l’Académie Franz-Liszt, le rappelle à Budapest pour y diriger le département des études violonistiques. Il termine des études de philosophie à l’université de Budapest en 1920 tout en effectuant de nombreuses tournées en Europe centrale (1919-1921), grâce auxquelles il commence à acquérir une certaine notoriété de violoniste. En décembre 1921, il quitte l'Europe pour les États-Unis, et effectue la traversée sur le paquebot *Normandie,* qui n'est pas à l'origine de son nouveau nom, comme on peut le lire souvent. Dès le printemps de 1921, on trouve des annonces de concerts donnés par Jenő B. Ormándy, notamment à Vienne. Bien qu'il n'ait jamais voulu s'expliquer sur ce changement de nom, on peut le relier à la ville hongroise d'Ormand, dont une branche de sa famille était originaire. Mais le jeune homme inexpérimenté a cru trop facilement à certaines promesses fallacieuses d'imprésarios véreux. Il se retrouve sans situation à New York, et il entre dans l'orchestre du Capitol Theater, où il accompagne des films muets. Quelques mois lui suffisent pour passer du dernier rang au premier pupitre.

Il ne fait ses débuts de chef d'orchestre qu'en 1924, en dirigeant de la musique légère à la radio (C.B.S.). Il y acquiert un solide métier, notamment un sens du minutage et de la souplesse qui seront des qualités précieuses pour sa future carrière discographique. Trois ans plus tard (1927), il reçoit la nationalité américaine. C'est l'époque où il enregistre ses premiers disques comme violoniste. Il dirige certains concerts de l'Orchestre philharmonique de New York au Lewisohn Stadium en 1930 et quelques concerts d'été avec l'Orchestre de Philadelphie ; mais la chance ne lui sourit vraiment qu'en 1931 : Arturo Toscanini tombe malade ; Ormandy le remplace à la tête de l'orchestre de Philadelphie et remporte un triomphe. Il est aussitôt nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Minneapolis (l'actuel orchestre du Minnesota), à la tête duquel il reste de 1931 à 1936. Il redresse cet orchestre, qui était dans une situation critique, et grave en 1934 et 1935 une première série de disques qui montrent l'originalité de son répertoire (la suite de *Háry Janós* de Kodály, *La*

200 enregistrements réalisés pour R.C.A. jusqu'en 1943 et après 1968, et pour C.B.S. (aujourd'hui Sony) entre ces deux dates. En 1980 et 1981, il a enregistré quelques disques pour Telarc et Delos. Avec l'Orchestre de Philadelphie, il a gravé plus de 1 200 œuvres. Pendant la durée de son contrat à Philadelphie, Ormandy ne disposait chaque année que de quatre semaines de liberté ; il en profitait généralement pour aller diriger sur d'autres continents : une tournée en Australie en 1944, quelques apparitions en France – à Prades avec Pablo Casals (1953) puis à Paris avec l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (entre 1965 et 1972) –, au festival de Lucerne en 1955, au festival de Salzbourg et à Vienne avec l'Orchestre philharmonique de Vienne (entre 1956 et 1969), au festival de Montreux avec le Concertgebouw d'Amsterdam (1959), en Grande-Bretagne avec le Philharmonia Orchestra (1963) et l'Orchestre symphonique de Londres (avec lequel il réalise notamment un enregistrement de la *Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde »* de Dvořák en 1966, l'une des rares exceptions à une discographie presque exclusivement accomplie à Minneapolis et à Philadelphie).

Peu attiré par l'opéra, Ormandy fait ses débuts lyriques au Metropolitan Opera de New York, en 1950, dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss. Mais c'est, avant tout, le concert qui l'attire. Le 20 mars 1948, il dirige le premier concert retransmis à la télévision aux États-Unis, coiffant sur le fil Toscanini... d'une heure et demie ! En 1952, il reçoit la Légion d'honneur pour son action en faveur de la musique française. Il se verra également décerner, entre autres distinctions, la médaille Sibelius. Docteur honoris causa de nombreuses universités américaines, il enseigne la direction d'orchestre au Curtis Institute de Philadelphie de 1968 à 1977. En 1976, il est fait *Knight Commander* dans l'ordre du British Empire.

Son répertoire touchait à tous les genres du domaine symphonique, mais il a donné le meilleur de lui-même dans la musique postérieure à Brahms. Relativement prudent à l'égard de la musique contemporaine, il a créé les *Danses symphoniques* (1940) de Sergueï Rachmaninov, les *Diversions on a Theme* (1942) de Benjamin Britten (avec Paul Wittgenstein), la *Quatrième Symphonie* (1945) de Bohuslav Martinů, le *Troisième Concerto pour piano* (1946) de Béla Bartók (avec György Sándor), la *Cinquième Symphonie « Sinfonia sacra »* (1955) de Howard Hanson, la *Première Symphonie* (1958) de George Rochberg, *Studies in Solitude* (1961) de Nicolas Nabokov, la *Neuvième Symphonie* (1963) de Roy Harris, la *Cinquième Symphonie* (1964) de Roger Sessions, le *Concerto pour harpe* (1965) et le *Concerto per corde* (1966) d'Alberto Ginastera, ainsi que des œuvres de Samuel Barber, Ernest Bloch, Darius Milhaud, Walter Piston, Paul Creston, Gottfried von Einem, Heitor Villa-Lobos, William Schuman... Ormandy avait une affinité particulière pour Sibelius et Rachmaninov et a dirigé pour la première fois aux États-Unis les quinze symphonies de Chostakovitch. Il a gravé en 1965 le premier enregistrement intégral de la *Dixième Symphonie* de Mahler, complétée par Deryck Cooke d'après les esquisses du compositeur. Avec l'Orchestre de Philadelphie, il a fait plusieurs fois le tour du monde et a dirigé, en 1973, la première tournée en Chine d'un orchestre symphonique américain. Après avoir cédé la direction de l'Orchestre de Philadelphie à Riccardo Muti en 1980, il a cessé progressivement de diriger et est mort à Philadelphie le 12 mars 1985.

Homme discret, Ormandy avait su créer autour de lui un climat de confiance. Contrairement à d'autres chefs d'orchestre d'origine hongroise de la même génération (George Szell, Fritz Reiner), son travail quotidien avec l'orchestre ne reposait pas sur des rapports d'autorité parfois excessifs mais sur l'amitié, même s'il avait une réputation de chef autoritaire à l'époque de Minneapolis. D'une façon générale, ses musiciens le vénéraient, et tous les orchestres qui ont travaillé avec lui se souviennent de ce regard vif et pétillant qui en disait bien davantage qu'un discours ou une gestique détaillée. Celle-ci était d'ailleurs réduite, chez lui, à sa plus simple expression. Il possédait une oreille intraitable et avait une grande facilité pour assimiler de nouvelles partitions. Ces qualités naturelles en avaient fait un partenaire de concerto idéal et l'essentiel de sa discographie est consacré à l'accompagnement, au dialogue avec Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Zino Francescatti, Robert Casadesus, Isaac Stern, Rudolf Serkin, Alexis Weissenberg ou Philippe Entremont.

Alain PÂRIS

Bibliographie

J. Ardoin dir., *The Philadelphia Orchestra : A Century of Music,* Temple University Press, Philadelphie, 1999
H. Kupferberg, *Those Fabulous Philadelphians : the Life and Times of a Great Orchestra,* C. Scribner's Sons, New York, 1969 (avec une discographie de l'Orchestre de Philadelphie)
P. W. Rodriguez-peralta, *Philadelphia Maestros : Ormandy, Muti, Sawallisch,* Temple University Press, 2006.

Discographie sélective (avec l'Orchestre de Philadelphie, sauf mention contraire)

B. Bartók, *Troisième Concerto pour piano,* avec György Sándor (enregistré en 1946) ; *Concerto pour orchestre* (enregistré en 1963)
L. Van Beethoven, *Concerto pour violon,* avec Zino Francescatti ; *Deuxième Concerto pour piano,* avec Rudolf Serkin (enregistré en 1965)
H. Berlioz, *Harold en Italie,* avec Joseph De Pasquale (alto) [enregistré en 1965]
J. Brahms, *Concerto pour violon,* avec Joseph Szigeti (enregistré en

1945) ; *Premier Concerto pour piano,* avec Rudolf Serkin (enregistré en 1956) ; *Double Concerto pour violon et violoncelle,* avec Jascha Heifetz et Emanuel Feuermann (enregistré en 1939), avec Isaac Stern et Leonard Rose (enregistré en 1964) ; *Quatrième Symphonie* (enregistré en 1944 et en 1967)
A. BRUCKNER, *Septième Symphonie,* Orchestre symphonique de Minneapolis (enregistré en 1935)
E. CHAUSSON, *Poème,* avec Zino Francescatti (violon) [enregistré en 1950]
D. CHOSTAKOVITCH, *Première Symphonie* (enregistré en 1959) ; *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1965) ; *Quinzième Symphonie* (enregistré en 1972)
A. COPLAND, *Appalachian Spring* (enregistré en 1969)
C. DEBUSSY, *La Mer* (enregistré en 1959)
A. DVOŘÁK, *Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde »,* Orchestre symphonique de Londres (enregistré en 1966)
E. GRIEG, *Concerto pour piano,* avec Arthur Rubinstein (enregistré en 1942)
C. IVES, *Deuxième Symphonie* (enregistré en 1974)
G. MAHLER, *Dixième Symphonie* (complétée par Deryck Cooke, enregistré en 1965)
C. NIELSEN, *Première Symphonie* (enregistré en 1967), *Sixième Symphonie* (enregistré en 1966)
S. PROKOFIEV, *Première Symphonie, « Classique »*, et *Cinquième Symphonie* (enregistré en 1957)
S. RACHMANINOV, *Concertos pour piano n^o 1, n^o 3* et *n^o 4,* avec Serge Rachmaninov (enregistré en 1939, 1940 et 1941) ; *Concertos pour piano n^o 1* et *n^o 4,* avec Philippe Entremont ; *Danses symphoniques* (enregistré en 1960) ; les trois symphonies (enregistré en 1966, 1959, 1967)
M. RAVEL, *Concerto pour la main gauche,* avec Robert Casadesus (enregistré en 1947) ; *La Valse,* Orchestre symphonique de la Radio bavaroise (enregistré en 1959)
O. RESPIGHI, *Les Fontaines de Rome* (enregistré en 1957) ; *Les Pins de Rome* (enregistré en 1958) ; *Vitraux d'église* (enregistré en 1964)
N. RIMSKI-KORSAKOV, *Schéhérazade* (enregistré en 1947, 1962 et 1973)
R. SCHUMANN, *Concerto pour violoncelle,* avec Pablo Casals, Orchestre du festival de Prades (enregistré en 1953) ; *Concerto pour piano,* avec Rudolf Serkin (enregistré en 1964)
J. SIBELIUS, *Première Symphonie* (enregistré en 1962) et *Quatrième Symphonie* (enregistré en 1954) ; *Quatre Légendes du Kalevala* (enregistré en 1979)

ØRSTED PEDERSEN NIELS-HENNING (1946-2005)

L’Europe a souvent offert aux grands solistes de l’histoire du jazz un asile chaleureux et un public de connaisseurs enthousiastes. Elle a parfois donné naissance à de grands musiciens qui ont apporté à la musique afro-américaine les acquis culturels – arcanes du contrepoint et subtilités harmoniques – du Vieux Continent, sans pour autant contrarier sa pulsation originelle. Le contrebassiste danois Niels-Henning Ørsted Pedersen, que l’on désignait familièrement par ses seules initiales – NHOP –, en est, avec quelques autres, la parfaite illustration.

Niels-Henning Ørsted Pedersen naît le 27 mai 1946 à Osted, dans la grande île danoise de Seeland. Sa mère tient l’orgue de l’église locale. Tout naturellement, il aborde la musique par l’étude du piano, et, à treize ans, après avoir entendu Oscar Pettiford, jette son dévolu sur la contrebasse. Dès la fin des années 1950, il se fait sur ce nouvel instrument une enviable réputation dans les orchestres amateurs danois. À quinze ans, à la fin de 1961, il commence à jouer au célèbre club Jazzhus Montmartre de Copenhague. Sa maîtrise et son expérience sont à ce point reconnues qu’il est appelé en 1963 – il n’a que dix-sept ans – à remplacer au pied levé le bassiste défaillant du big band de Count Basie, alors en tournée à Copenhague. Difficile de rêver plus glorieuse entrée en matière !

Dès lors, NHOP est celui que l’on appelle pour accompagner les plus grands : Bud Powell et Quincy Jones (1963), Roland Kirk (1964), Souny Rollins, Bill Evans, John Lewis, Dexter Gordon preuve tout au long de sa carrière d'un éclectisme sans frontières : c'est avec la même aisance qu'il soutient le jeu flexible de Lee Konitz ou de Frank Foster et pondère les imprécations avant-gardistes d'Albert Ayler (*My Name is Albert Ayler*, 1963), Archie Shepp (en duo dans l'album *Lookin' At Bird*, 1980) ou Anthony Braxton. Des assises rythmiques infaillibles qui permettent parfois de se passer de batterie, un toucher soyeux allié à une souplesse de phrasé rare, une fine sensibilité qui se dissimule sous un jeu sobre définissent l'élégance naturelle d'un musicien discret jusqu'à se faire oublier. C'est ce qu'on appelle l'évidence.

Pierre BRETON

ORY KID (1886-1973)

Tromboniste (mais aussi chanteur, saxophoniste, clarinettiste, cornettiste, contrebassiste et batteur) de jazz américain, Edward, dit Kid, Ory naît à Laplace (Louisiane) le 25 décembre 1886. Encore enfant, il fonde un orchestre avec des musiciens de son âge. Il appartient à la formation du légendaire cornettiste Buddy Bolden, premier « king » de l'histoire du jazz. Il dirige, en 1911, un groupe qui aura King Oliver puis Louis Armstrong pour trompettistes. De 1919 à 1924, il réside en Californie, où il grave son premier disque, rejoint l'année suivante Oliver à Chicago et participe aux enregistrements du célèbre Hot Five d'Armstrong. Kid Ory gagne ensuite New York, où il travaille dans les studios avant d'être contraint par la crise de 1929 à se consacrer à l'élevage de poulets. Une dizaine d'années plus tard, redécouvert par Orson Welles, il devient l'un des héros du New Orleans Revival, et une seconde carrière commence alors pour lui. Il apparaît dans un certain nombre de films (*New Orleans*, d'Arthur Lubin, 1947 ; *The Benny Goodman Story*, de Valentine Davies, 1956) et visite l'Europe à la tête de son orchestre.

Après plusieurs années de semi-retraite à Los Angeles, il s'établit à Honolulu, où il meurt le 23 janvier 1973, des suites d'une pneumonie.

Ory n'est certes pas un grand improvisateur, mais il tient admirablement sa partie dans les passages en polyphonie spontanée, caractéristiques du style louisianais. Il a contribué aussi à l'émancipation de son instrument en se faisant le champion du jeu

OTIS JOHNNY (1921-2012)

Chef d’orchestre, batteur, vibraphoniste, chanteur et producteur américain, promoteur du rhythm and blues et du rock and roll, Johnny Otis a joué un rôle important dans la carrière de plusieurs grands interprètes de rhythm and blues.

Né le 28 décembre 1921, à Vallejo (Californie), Johnny Otis, de son vrai nom John Veliotes, est issu d’une famille d’immigrants grecs installée à Berkeley (Californie). Il sera toujours attiré par la culture afro-américaine, dont il célèbre la vitalité et la capacité à unir les peuples au-delà des frontières raciales. Il en vient à se considérer comme un « Noir par conviction ». Après avoir quitté l’école pour jouer dans des orchestres dans tout le Midwest, Otis s’installe à Los Angeles en 1943 et joue notamment avec Charlie Parker, Lester Young, Count Basie et Art Tatum. Il monte ensuite son premier big band de swing, mais abandonne vite le genre malgré le succès de sa version de *Harlem Nocturne* (1947). En réduisant la section cuivre de son orchestre et en accentuant davantage le rythme, il participe à l’émergence du rhythm and blues. Il découvre et assure la promotion de Willie Mae « Big Mama » Thornton (dans son disque *Hound Dog* [1953], il tient la batterie), Little Willie John, Etta James et Little Esther Phillips. Il développe aussi la carrière de Hank Ballard et Jackie Wilson. À la tête de son propre orchestre, The Johnny Otis Orchestra, il inscrit quinze titres de rhythm and blues au top 40 de 1950 à 1952 ; il connaît son plus grand succès avec *Willie and the Hand Jive* en 1958. Artiste et pasteur, il s’engage dans la défense des droits civiques. Il a écrit *Listen to the Lambs* (1968), un compte-rendu pénétrant des émeutes de Watts en 1965, *Upside your Head ! Rhythm and Blues on Central Avenue* (1993) et *Red Beans & Rice and Other Rock 'n' Roll Recipes* (1997). Johnny Otis meurt le 17 janvier 2012 à Altadena (Californie).

E.U.

OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)

Un physique élancé ainsi qu’un timbre ambigu la prédisposaient aux emplois de travestis. La Suédoise Anne Sofie von Otter a en effet remporté dans ces rôles – dont les plus connus portent la signature de Gluck, de Haydn, de Mozart et de Richard Strauss – de mémorables et constants succès. Elle saura néanmoins, sans violenter les limites d’une voix ténue mais souple et sensible, élargir intelligemment son répertoire – vers les partitions baroques tout autant qu’en direction des musiques de son temps – et rester l’une des mezzo-sopranos les plus fêtées des scènes internationales.

Fille d’un diplomate suédois, Anne Sofie von Otter voit le jour à Stockholm le 9 mai 1955. Elle commence ses études musicales au Conservatoire royal de sa ville natale, et les poursuit à la Guildhall School of Music and Drama de Londres avec Vera Rosza pour le chant ; elle étudie aussi l’art du lied avec les pianistes Erik Werba (à Vienne) et Geoffrey Parsons (à Londres), maîtres incontestés de l’accompagnement. Tout au long de sa carrière, elle pratiquera, le plus souvent avec le clavier de Bengt Forsberg – le début de leur collaboration date de 1980 –, le lied mais aussi les mélodies françaises et suédoises, et cela avec autant d’art que de simplicité. En 1981 et 1982, elle appartient à la troupe qui donne régulièrement dans le Théâtre du château royal de Drottningholm, près de Stockholm, des opéras du XVIII^{e} siècle en costumes – instrumentistes compris – et décors d’époque (c’est ce cadre qu’avait choisi Ingmar Bergman pour tourner, en 1974, son film *La Flûte enchantée,* d’après le Singspiel de Mozart).

chanteur pop Elvis Costello et *Love Songs* (2010) au côté du pianiste de jazz Brad Mehldau.

Anne Sofie von Otter a assumé plusieurs créations : *Three Distracted Women* d'Elvis Costello (1996), *Treizième Quatuor à cordes « Island Dreaming »*, avec voix, de Peter Sculthorpe (1996, avec le Quatuor Brodsky), *Ståden* de Sven-David Sandström (rôle de Sorl, 1998), *...lontana in sonno...* d'Anders Hillborg (2003).

Pierre BRETON

OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)

Le bassoniste et chef d'orchestre français Fernand Oubradous a joué un rôle déterminant dans la diffusion de la musique pour instruments à vent et, plus tard, dans le domaine pédagogique.

Né à Paris le 15 février 1903, il est admis au Conservatoire en 1916 dans la classe de solfège de Paul Rougnon, puis comme auditeur dans la classe de piano d'Isidore Philipp (1921). Il travaille le basson avec son père, François Oubradous, et entre en 1922 dans la classe de Bourdeau d'où il sort, un an plus tard, avec un premier prix. Parallèlement, il étudie, en privé, l'harmonie, le contrepoint, l'écriture et la direction d'orchestre avec André Bloch, Jean Gallon, Jules Mazelier et Philippe Gaubert. Entre 1925 et 1930, il assure la direction musicale au théâtre de l'Atelier, à Paris. En 1927, il fonde le Trio d'anches de Paris (hautbois, clarinette, basson) avec M. Morel et Pierre Lefebvre ; de nombreux compositeurs écrivent pour cette nouvelle combinaison instrumentale : Jacques Ibert, Darius Milhaud, Albert Roussel, Florent Schmitt, Bohuslav Martinů... Oubradous s'impose rapidement comme la figure dominante de sa discipline : lors de la fondation de l'Orchestre national, en 1934, Désiré-Émile Inghelbrecht l'engage comme basson solo. Il n'y reste qu'un an pour occuper ensuite les mêmes fonctions à l'orchestre de l'Opéra de Paris (1935-1953) et à la Société des concerts du Conservatoire (à partir de 1936). En 1939, il fonde son propre orchestre, issu de la transformation en orchestre de chambre de la Société d'instruments à vent qu'avait créée Paul Taffanel en 1879 : l'Association des concerts de chambre de Paris deviendra, en 1943, musique contemporaine et on lui doit la création d’œuvres de Maurice Emmanuel, Jacques Ibert (*Suite élisabéthaine,* 1943), André Jolivet (*Concerto pour flûte,* 1950), Bohuslav Martinů (*Concerto da camera,* 1954), Georges Enesco (*Symphonie de chambre,* 1955), Henri Sauguet, Jean Françaix, Reynaldo Hahn, Jean Langlais, Frank Martin, Henri Tomasi, Jean Wiener, Jean Rivier, Daniel-Lesur... Comme compositeur, il laisse une symphonie, une ouverture pour orchestre (1941), un *Concerto de basson ou de violoncelle d’après Bodin de Boismortier* (1955) et plusieurs partitions de musique de chambre (*Variations sur un thème populaire* pour basson et piano, 1942 ; *Fantaisie dialoguée* pour quintette à vent, 1949 ; *Quintette à vent d’après Rameau,* 1955).

Alain PÂRIS

OUM KALSOUM (1904-1975)

Introduction

Pendant plus d’un demi-siècle, la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum fut l’objet d’un culte sans précédent dans le monde arabe. Par les extraordinaires qualités de sa voix et par le prodigieux effet de son chant sur la sensibilité arabe, elle a pris place au tout premier rang des phénomènes de l’art vocal.

• L’Astre de l’Orient

Née d’un cheikh peu fortuné d’un village du delta du Nil, Tamaï Ezzahaïra, dans la *moudirieh* (province) de la Dakahlieh, et d’une mère que la voix populaire désignait comme une descendante du Prophète, elle reçut à sa naissance le nom d’une des filles de Mahomet, Oum Kalsoum (encore translittéré sous les formes Oum Kalthoum, Umm Kulthum...). De son véritable nom Fatima Ibrahim al-Sayyid al-Beltagui, elle serait née le 4 mai 1904 selon certaines sources, le 18 décembre 1898 selon d’autres, le 31 décembre 1904 d’après des sources officielles égyptiennes. Les années 1902 et 1906 ont aussi été avancées.

Sa vie ressemble à un conte. La petite fille fréquente un *koutab* (école coranique) dont le maître la terrifie et la contraint à effectuer de dures besognes domestiques. Son père, homme d’une piété rigoureuse, se rend très souvent, avec son fils Khaled, doué d’une belle voix, aux cérémonies religieuses publiques ou privées pour y psalmodier les versets du Coran. Un jour, la petite fille remplace inopinément son frère malade. L’auditoire voudra réentendre cette voix qui l’avait charmé. Ainsi naît une vocation. Oum Kalsoum quitte le *koutab* détesté et interprète des chants religieux, souvent habillée en garçon, car le cheikh, de mœurs austères, considère que le chant n’est pas un métier pour une jeune fille.

Pourtant, la réputation d’Oum Kalsoum s’étend. On l’invite à se produire partout dans la Dakahlieh et même au chef-lieu, Zagazig. Un des chanteurs les plus renommés du temps, le cheikh Abou El Ala Mohamed, l’entend, lui donne des leçons et convainc, non sans peine, le père de le laisser emmener la jeune fille au Caire. Ce sera l’ascension. Oum Kalsoum donne, avec un énorme succès, sa première soirée payante le 6 décembre 1922. Elle surpassera toutes ses rivales pour atteindre cette gloire sans partage qui la fait régner sur l’ensemble du monde arabe. Pachas opulents, riches commerçants, personnalités politiques et artistiques se disputent Oum Kalsoum pour donner à leurs fêtes un lustre suprême. Ses cachets deviennent fabuleux. Elle fait de nombreuses tournées à l’étranger. Elle donnera à Paris, en 1967, deux récitals pour 170 000 francs.

On l’appelle l’Astre de l’Orient, la Dame, la Quatrième Pyramide, la Cantatrice du peuple ; ce dernier titre lui a été décerné par le président Sadate. Nasser, dont elle était la chanteuse préférée, l’avait exonérée d’impôt à vie. Au Caire, on disait alors : « L’Égypte, c’est Nasser, Oum Kalsoum et les pyramides. » Le premier jeudi de chaque mois, à 22 heures, toute vie s’apaisait dans le monde arabe : Oum Kalsoum chantait sur les ondes de Radio-Le Caire. Quand, en 1967, la chanteuse se retire de la scène, elle a 400 chansons à son répertoire, pour la plupart enregistrées. Elle meurt au Caire le 3 février 1975.

• L’engagement

La voix d’Oum Kalsoum, d’une puissance et d’une étendue extraordinaires, embrassait toute la tessiture du *oud* (luth), c’est-à-dire toute la gamme orientale. L’émission, au timbre très pur, inlassablement prolongée avec de subtiles modulations, plongeait l’auditeur oriental dans une sorte d’extase voluptueuse. Ses chansons de scène duraient plus d’une heure. Oum Kalsoum a tenu la gageure de chanter, sans contradiction, simultanément, l’amour et le sentiment religieux. Elle avait commencé sa carrière au moment où le public prisait tout particulièrement les chansons frivoles et grivoises. Or la fille du cheikh n’avait à son répertoire que des chants religieux. Et elle ne se dépouilla jamais de la plus grande pudeur, et même d’un certain ascétisme. Pourtant, Oum Kalsoum, qui restera la chanteuse de l’amour, mais d’un amour sublimé, faisait naître chez ses auditeurs une exaltation où l’extase mystique n’avait guère de part.

Alors que, au cours des années 1920, la chanson arabe s’abâtardissait par l’imitation du chant occidental, Oum Kalsoum régénéra le chant arabe authentique. On chercherait vainement dans ses chansons la plus infime trace d’influence occidentale. Et c’est sans doute pourquoi elle a tant ému les masses arabes. Elle donnait aux Arabes le sentiment profond de la grandeur et de l’originalité de leur civilisation. Elle les ramenait à leurs sources, à leur irréductible identité. Ils se reconnaissaient en elle. Elle les révélait à eux-mêmes en un temps où, pour la plupart, ils étaient des peuples colonisés. Elle leur faisait sentir leur solidarité. Et ce qu’elle chantait, la manière dont elle le chantait, il semble bien que seul un Arabe pût en sentir et en goûter pleinement la beauté.

Toutefois, l’envoûtement exercé par la voix d’Oum Kalsoum sur les Arabes de toutes conditions (les plus riches payaient à prix d’or des places pour assister à ses concerts, les plus pauvres l’écoutaient agglutinés autour des postes de radio) a suscité de la part de certains de ses compatriotes ou coreligionnaires de vives critiques. Ils lui reprochaient d’agir comme une sorte de narcotique, d’être un facteur de démobilisation des énergies révolutionnaires malgré ses sentiments indéniablement patriotiques (l’hymne national égyptien fut, de 1960 à 1979, une chanson d’Oum Kalsoum, *Walla Zaman Ya Selahy*) et sa contribution à la collecte de fonds pour l’effort militaire. Mais, chez elle, la générosité s’accompagnait de beaucoup d’ostentation, et elle avait amassé une immense fortune. Ces contingences n’ont cependant guère affecté sa gloire d’artiste, et le nombre de ses admirateurs dépasse de loin celui de ses détracteurs.

Raymond MORINEAU

Bibliographie

H. Ben Hammed, *Oum Kalsoum : la diva de l’Orient*, éd. du Layeur, 2000

G. Braune, *Die Qasīda im Gesang von Umm Kultūm : die arabische Poesie im Repertoire der grössten ägyptischen Sängerin unserer Zeit*, Musikalienhandlung Wagner, Hambourg, 1987 ; *Umm Kultūm : ein Zeitalter der Musik in Ägypten : die moderne ägyptische Musik des 20. Jahrhunderts*, Lang, Francfort-sur-le-Main, 1994

V. Danielson, *« The Voice of Egypt » : Umm Kulthūm, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1997

F. Lagrange, *Musiques d’Égypte*, Cité de la musique-Actes sud, Paris-Arles, 1996

S. Nassib, *Oum*, Balland, Paris, 1994

Y. Saïah, *Oum Kalsoum, l’étoile de l’Orient*, Denoël, Paris, 1985, nouv. éd. Y. Saïah-Baudis, éd. du Rocher, Monaco, 2004

Y. Saïah-Baudis, *Oum Kalsoum*, Denoël, Paris, 1995.

OZAWA SEIJI (1935-)

Introduction

Seiji Ozawa est le premier chef d'orchestre originaire d'Extrême-Orient qui se soit imposé à l'échelon international dans le répertoire musical occidental. Avant lui, le Japon et, dans nne moindre mesure, la Corée et la Chine avaient certes formé des interprètes de talent, mais aucun n'était parvenu à une telle stature, réalisant la synthèse des cultures et s'imposant comme l'un des principaux chefs d'orchestre de son temps.

• De Tōkyō à Vienne

Seiji Ozawa naît à Hoten (anciennement Moukden, aujourd'hui Shenyang), en Mandchourie, le 1er septembre 1935, d'un père bouddhiste et d'une mère presbytérienne. Il reçoit une éducation chrétienne qui le met en contact avec la musique religieuse occidentale. C'est l'époque de l'occupation japonaise en Mandchourie. En 1941, sa famille retourne au Japon. Il commence à étudier le piano avec Noboru Toyomasu dès l'âge de douze ans, mais un accident de rugby, dans lequel il se brise les deux index, l'empêche de poursuivre dans cette voie. À l'âge de seize ans, il entre à l'école de musique Tōhō de Tōkyō, où il travaille la composition et la direction d'orchestre, notamment avec le grand pédagogue, violoncelliste et chef d'orchestre Hideo Saito, qui l'influence profondément. En 1958, il obtient ses diplômes de composition et de direction d'orchestre. Il a déjà commencé à diriger quelques orchestres de son pays. Mais l'Europe l'attire. Il

En 1984, Seiji Ozawa fonde au Japon l’Orchestre international Saito Kinen (littéralement « en hommage à Saito »), qui réunit chaque été les principaux instrumentistes nippons membres des grands orchestres occidentaux. En 1992 se déroule pour la première fois à Matsumoto, au sein des montagnes japonaises, le festival et l’Académie de Saito Kinen autour de cet orchestre, pour lequel une salle a été spécialement construite, une sorte de pendant asiatique à Tanglewood. L’académie permet à Ozawa de poursuivre l’œuvre missionnaire de son maître Saito. Seiji Ozawa est également conseiller artistique de l’Orchestre de chambre de Mito, au Japon. Directeur musical de la Staatsoper de Vienne de 2002 à 2010, il devient le premier chef d’orchestre japonais invité à diriger le fameux concert du Nouvel An de l’Orchestre philharmonique de Vienne (2002). En 2005, il fonde et prend la direction musicale d’une nouvelle compagnie lyrique, le Tokyo Opera Nomori (« Opéra de la forêt de Tōkyō »), qui doit son nom au parc dans lequel est basée la compagnie. Toujours en 2005, il fonde l’International Music Academy Switzerland (I.M.A.S.), qui réunit à Rolle, sur les rives du lac Léman, quelques jeunes instrumentistes à cordes venus travailler le répertoire du quatuor et de l’ensemble à cordes avec les meilleurs professeurs de la spécialité. Il s’implique lui-même dans l’enseignement. Gravement malade, il interrompt sa carrière en 2010 et en 2012. Il reprend sa baguette en 2013, mais limite ses engagements.

• Un passeur entre Orient et Occident

La personnalité de Seiji Ozawa sort du moule classique du chef d’orchestre. Il possède un charisme étonnant, une force de travail et une mémoire qui lui permettent de retenir instantanément les partitions les plus complexes ; il œuvre toujours dans le calme et la sérénité. Les musiciens de l’Orchestre symphonique de Boston ont souvent souligné qu'il leur avait redonné confiance en eux après la période difficile pendant laquelle ils avaient été dirigés par William Steinberg. En répétition, Ozawa parle peu. Il fait jouer les orchestres et sa précision infaillible permet aux interprétations de se mettre en place avec un minimum de commentaires. Tout passe par le non-dit, par ce fluide magique que seuls possèdent quelques grands chefs. Ozawa n'a de cesse de donner davantage, de transmettre le message musical sous toutes ses formes, connues et inconnues. Dans ce domaine, il fut le premier véritable passeur entre l'Orient et l'Occident culturels. Il possède un sens de l'amitié inébranlable : il disait de Rostropovitch que c'était son grand frère, il considère Yo-Yo Ma comme son petit frère ; il est très proche de Martha Argerich ou de Peter Serkin. Sa direction, souple et brillante, redonne aux éléments rythmiques leur place naturelle dans un raffinement de sonorités exemplaire.

Ozawa possède un répertoire excessivement varié où la routine n'a pas sa place et il a fait connaître de nombreux compositeurs japonais en Occident et inversement. Il a imposé dans le monde entier la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, la musique de Dutilleux, Lutosławski ou Tōru Takemitsu. Il réussit particulièrement bien les grandes fresques, comme les *Gurrelieder* de Schönberg, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, la *Quatrième Symphonie* de Charles Ives ou la *Huitième Symphonie « des Mille »* de Mahler, compositeur dont il a dirigé des cycles complets. Il s'est fait le champion de la musique française, de Berlioz à nos jours. C'est peut-être dans le répertoire classique et préromantique qu'il semble le moins à l'aise. Il a créé des œuvres de Ernst Krenek (*Perspectives*, 1968), Darius Milhaud (*Musique pour San Francisco*, 1972), Iannis Xenakis (*Polla ta Dhina*, 1974), György Ligeti (*San Francisco Polyphony*, 1975), Tristan Murail (*Sillages*, 1985), John Cage (*One Hundred and One*, 1989), Hans Werner

Henze (*Huitième Symphonie,* 1993), Alexander Goehr (*Colossos of Panic,* 1993), Oliver Knussen (*Opening Signal,* 1994), Henri Dutilleux (*The Shadows of Time,* 1997 ; *Le Temps l'horloge,* 2009), Osvaldo Golijov (*Last Round,* version pour cordes, 2000), Helmut Eder (*Musica concertante,* 2002), Krzysztof Penderecki (*Largo,* pour violoncelle et orchestre, avec Mstislav Rostropovitch, 2005), Tōru Takemitsu (*November Steps,* 1967 ; *Crossing,* 1970 ; *Cassiopeia,* 1971 ; *Aki* [*Automne*], 1973 ; *Yume mado* [*Dream/Window*], 1985 ; *From Me Flows What You Call Time,* 1990 ; *Ceremonial. An Autumn Ode,* 1992).

Seiji Ozawa a été marié à la pianiste Kyoko Edo, dont il a divorcé avant d'épouser une ex-mannequin et décoratrice eurasienne, Vera Motoki-Ilyin. Leur fils, Yushioki Ozawa, est un acteur célèbre au Japon pour ses apparitions dans des séries télévisées.

Alain PÂRIS

Dans le catalogue important de ses créations, il faut retenir, parmi les œuvres qui permettent de suivre les étapes de son évolution : *Móvil,* pour deux pianos, encore attaché aux principes sériels (1958) ; *Radial,* pour vingt-quatre instruments (1960), et *Polar,* pour voix, saxophone, clarinette basse et percussion (1961, révisé en 1999). Ces premières tentatives vers l'aléatoire sont suivies, dans le même esprit, par *Glosa,* pour voix et instruments (1961), et *Prosodia,* pour six instruments (1962). La série des *Módulos* tente de définir les principes d'une nouvelle grammaire musicale : *I,* pour ensemble de chambre (1965) ; *II,* pour double orchestre (1966) ; *III,* pour dix-sept instruments (1967) ; *IV,* pour quatuor à cordes (1967) ; *V,* pour orgue (1967) ; *VI,* pour vingt-quatre instruments (1968), tandis que *Heterogéneo,* pour orchestre (1968), est une réflexion sur le passé de la musique. Suivent : *Por diversos motivos,* pour voix, images projetées et ensemble de chambre (1969) ; *Vielleicht,* pour six percussionnistes (1973) ; *Al son que tocan,* pour huit instruments, voix et bande magnétique (1975, révisé en 2000). Luis de Pablo revient vers des voies plus classiques avec deux concertos pour piano (1978-1979 et 1979) et le concerto pour violoncelle *Frondoso Misterio* (2002), *Serenata,* pour instruments à vent et chœur (1985) ou encore *Numeros,* six pièces pour octuor (2011). Il donne la primauté à la voix avec cinq opéras, *Kiú* (1983), *El Viajero Indiscreto* (1990), *La madre invita a comer* (1992), *La Señorita Cristina* (1999) et *Un parque* (2005), et deux cantates, *Passio,* pour soliste, chœur d'hommes et orchestre, sur des textes de Primo Levi (2006), et *Martinus,* pour récitant, baryton, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre de chambre (2008).

Brigitte MASSIN

PACHELBEL JOHANN (1653-1706)

Organiste et compositeur allemand né et mort à Nuremberg. Pachelbel se forme à Ratisbonne auprès de Kaspar Prentz, puis à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne avec Johann Kaspar Kerrl ; il occupe des postes à Eisenach (1677), où il se lie d’amitié avec la famille Bach, à la Predigerkirche d’Erfurt (1678), aux cours de Stuttgart et de Gotha (1690-1695) et enfin, jusqu’à sa mort, à la Sebalduskirche de Nuremberg. Il constitue, après Frescobaldi, Froberger et Muffat, le dernier maillon de la chaîne d’organistes originaires du Sud aboutissant à Bach et se caractérisant, par opposition à la liberté formelle et au souffle épique des organistes du Nord (de Sweelinck et de Scheidt à Buxtehude), par une plus grande rigueur et une écriture plus serrée. Peu enclin aux contrastes et aux violences, porté vers la solidité et l’élégance ainsi que vers la clarté de la forme, l’équilibre et la concision, il ne s’en approprie pas moins, fait capital, le choral protestant, naturellement étranger aux provinces méridionales catholiques de l’Allemagne, et lui donne dans sa production une place d’honneur. À ce titre, il influence d’innombrables organistes d’Allemagne du Centre, tout en affirmant sa position en flèche parmi les prédécesseurs de Bach. Ses paraphrases de chorals ayant essentiellement pour fonction de préluder au chant des fidèles, il marque une préférence certaine, contrairement à ses contemporains du Nord, ayant à leur tête Buxtehude, pour le *cantus firmus* sans ornements. On lui doit des préludes de choral, des chacones et des toccatas (même là il renonce à la virtuosité), quatre-vingt-quatorze fugues sur le *Magnificat*, des

PADERESKI IGNACY JAN (1860-1941)

Pianiste, compositeur et homme d’État polonais. Né à Kurylówka en Podolie, Paderewski étudie à Varsovie et à Berlin, puis enseigne le piano au Conservatoire de Varsovie (1878-1883). À la même époque, il travaille la composition et l’orchestration avec Friedrich Kiel et Heinrich Urban à Berlin (1881). L’actrice Modjeska, qu’il rencontre en 1883, le pousse à entreprendre une carrière de virtuose et l’incite à travailler avec Theodor Leschetizky à Vienne (1884). Sans devenir l’un de ses disciples, il en hérite les qualités sonores et sa carrière prend rapidement un essor considérable après un an de professorat au Conservatoire de Strasbourg (1885-1886). Entre 1889 et 1909, il passe l’été en Suisse, où il se consacre à la composition. De 1909 à 1913, il est directeur du Conservatoire de Varsovie. Puis il se fixe aux États-Unis, où il acquiert en 1913 un ranch en Californie.

Dès le début de la Première Guerre mondiale, Paderewski fonde un Comité d’assistance aux victimes de guerre en Pologne ; il recommence à jouer, collecte d’énormes sommes et, surtout, fonde un mouvement favorable à l’indépendance de la Pologne. Dès 1917, le président Wilson est acquis à l’idée de l’indépendance polonaise. Paderewski devient le chef de quatre millions de Polonais d’Amérique ; en 1917, il recrute des volontaires pour l’armée polonaise créée en France et organise des camps d’entraînement au Canada. En 1918, il est ambassadeur à Washington. Le 17 janvier 1919, rentré à Varsovie, il forme un cabinet de coalition dans lequel il est président du Conseil et ministre des Affaires étrangères. Il

PAGE WALTER (1900-1957)

Le jazzman américain Walter Page a joué un rôle de premier plan dans l'émancipation de la contrebasse, instrument auquel il a conféré une agilité jusqu'alors ignorée. Il fut l'une des stars du grand orchestre de Count Basie pendant son âge d'or.

Walter Sylvester Page, né le 9 février 1900, à Gallatin, dans le Missouri, se produit occasionnellement au sein de l'orchestre de Bennie Moten au tout début des années 1920, avant de former à Oklahoma City, en 1925, son propre orchestre, les Blue Devils, avec lequel il effectue de nombreuses tournées dans le sud-ouest des États-Unis. Walter Page se forge une solide réputation de soliste, bien qu'il ne grave qu'un seul disque, *Blue Devil Blues / Squabblin'*, en 1929. Sa formation accueille des solistes exceptionnels : Hot Lips Page, William (futnr « Count ») Basie, Jimmy Rushing, Lester Young, Eddie Durham... À la fin de 1931, Walter Page est contraint, pour des raisons financières, d'abandonner la direction des Blue Devils, et il retourne chez Bennie Moten, où il reste jusqu'en 1933 (*Toby/Moten Swing,* 1932). De 1935 à 1943, Walter Page se produit au sein de la formation de Count Basie, alors au faîte de sa gloire, au sein d'une extraordinaire section rythmique – surnommée la All America Rhythm Section – qui comporte Freddie Green à la guitare et Jo Jones à la batterie. Walter Page est considéré comme le meilleur contrebassiste de la fin des années 1930. De cette période, on retiendra, comme sideman de Count Basie, les disques *Swinging at the Daisy Chain* (1937), *One o'Clock Jump* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938), *Pagin' the Devil* (avec les Kansas City Six issus de l'orchestre de Count

PAIK NAM JUNE (1932-2006)

Introduction

Né à Séoul le 20 juillet 1932, l'artiste coréen Nam June Paik débarque en Europe en 1956, proclamant : « Yellow peril, c'est moi ! » Comme il le fera toute sa vie, il mêle plusieurs langues en un sabir digne du Joyce de *Finnegans Wake*, dont il est un disciple à travers le joycien John Cage, son véritable maître. Au moment où il lance ce cri de guerre, Paik ignore encore qu'il va inventer une des rares formes d'expression radicalement nouvelles du xx^{e} siècle : l'art vidéo.

• Invention de la télévision abstraite

Paik se veut et se croit musicien d'avant-garde. Ayant étudié le piano en Corée et soutenu une thèse sur Schönberg à Tōkyō (1956), il vient à Munich travailler auprès de Stockhausen la musique électroacoustique. C'est alors qu'il rejoint Fluxus – un groupe d'artistes qui se réclame de Dada pour mieux réagir aux ruines morales laissées par la Seconde Guerre mondiale. La première composition fluxiste de Paik, la *Sonate n^{o} 1 pour violon solo*, consiste à briser sur un pupitre un violon, devant l'auditoire. Sa seconde œuvre remarquable, dans le même désordre d'idées, se présente, en mars 1963 à la Galerie Parnass de Wuppertal, comme un orchestre de treize téléviseurs déréglés. Au lieu de diffuser des images, ils exhibent des zébrures, provoquées par l'injection d'une fréquence sonore dans leur tube cathodique. « J'ai inventé la télévision abstraite », déclare fièrement celui que l'on n'allait bientôt plus nommer que « le pape de l'art vidéo ».

En 1964, Nam June Paik part pour New York, afin d'être plus près du cœur de Fluxus, qu'incarne le Lituanien George Maciunas (1931-1978). Ayant entre-temps abandonné la musique (non sans s'être autoproclamé « le plus mauvais pianiste du monde »), Paik invente au Japon, avec l'ingénieur Shuya Abe, un des premiers synthétiseurs vidéo (1969-1970). Avec cet instrument, il colorie et déforme les images des caméras, les modifiant parfois en les soumettant aux paramètres des sons. Commence alors pour lui une carrière de défricheur de formes électroniques. Il crée de faux directs pendant la visite de Paul VI à New York (1965), fabrique des clips avec des chansons des Beatles ou des morceaux de Beethoven (pour une télévision publique de Boston, en 1973) ; réalise des reportages aux couleurs irréelles sur la vie de New York (*Suite 212*, 1975).

• Un bricoleur de génie

Paik manigance des sculptures associant un téléviseur et un objet (*T.V. Chair*, 1968) ou une statue (*T.V. Buddha*, 1974, ou *T.V. Rodin*, 1978 – *Le Penseur* contemplant son image dans un téléviseur). Ses sculptures vidéo, au fur et à mesure qu'augmente sa célébrité, seront peuplées d'un nombre croissant d'écrans : 384 dans *Tricolor Vidéo*, pour le Centre Georges-Pompidou, en 1982 ; 1 003 pour la tour-média *Tadaikson* (*The More The Better*) au musée d'Art moderne de Séoul, à l'occasion des jeux Olympiques de 1988 qui met en question la médiatisation du monde. Paik est aussi l'auteur, à partir de 1986, d'une ribambelle de statues de l'homme de Cro-Magnon, de Benjamin Franklin, Samuel Morse ou Jean-Jacques Rousseau, faites de téléviseurs assemblés en forme de robots, ou de totems cybernétiques, que s'arrachent collectionneurs et musées.

L'artiste s'est fait connaître par son goût de la provocation humoristique : le 9 février 1967 à New York, son *Sextronic Opera* est interrompu par la police pour indécence, sous prétexte que son interprète, Charlotte Moorman, joue du violoncelle nue (elle a pourtant gardé son slip et son soutien-gorge). Paik prétend opérer une révolution : introduire le nu dans la musique.

C'est encore la musique qui lui fournit la matière de sa première émission de télévision, *Global Groove* (1974), sorte de zapping avant la lettre entre diverses stations imaginaires alternant rock, musique d'avant-garde (Cage), musique classique, musique ethnique (coréenne, navajo, africaine), mais aussi poésie sonore (Ginsberg) et publicités.

Plus encore qu'un subtil créateur de dispositifs plastiques, Paik s'est voulu le prophète du mélange mondial de toutes les formes, sous l'égide de la télévision. À l'ère du direct, toutes les cultures voisinent. Le rôle d'un artiste est de précipiter leurs rencontres, de faire entendre leurs accords imprévus. Paik en fait la démonstration éclatante à travers ses trois derniers chefs-d'œuvre, des émissions de *satellite art* connectant divers pays en direct : *Good Morning, Mr. Orwell* (depuis le Centre Georges-Pompidou à Paris, le 1er janvier 1984), *Bye Bye Kipling* (1986) ou *Wrap Around the World* (1988) – pendant plus d'une heure, des stars comme Laurie Anderson, David Bowie ou Ruychi Sakamoto donnent la main, par-dessus les frontières et les océans, à des princes de l'avant-garde comme John Cage et Merce Cunningham, le tout étant trafiqué, mixé, saturé de couleurs, et interpolé sans cesse.

Nam June Paik déclarait en 1965 : « Tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. » Il n'a cessé de travailler sur la réalité du temps et sur un médium omniprésent du xxi$^{\text{e}}$ siècle, l'image électronique télévisuelle. Il a été reconnu comme artiste majeur de l'art vidéo dès la fin des années 1980, avec des expositions au musée d'Art moderne de New York (1977), à Paris (1978) et au Whitney de New York (1982). Des rétrospectives majeures lui ont rendu hommage, notamment au musée Guggenheim de New York (2000), à Bilbao (2001) et à Berlin (2004).

Jean-Paul FARGIER

E.U.

Bibliographie

J.-P. FARGIER, *Nam June Paik,* art press, Paris, 1989
J. G. HANHARDT, *The Worlds of Nam June Paik,* catal. expos., Guggenheim Museum, New York, 2000
Global Groove 2004, catal. expos., Deutsche Guggenheim, Berlin, 2004
Nam June Paik : eine Database, catalogue de l'exposition du pavillon allemand de la biennale de Venise, éd. par K. Bussmaun et F. Matzner, textes en anglais, en français, en allemand et en italien, Cantz, Ostfildern, 1993
Nam June Paik : Fluxus, Video, catal. expos., éd. par W. Herzogenrath, Kunsthalle Bremen, Brême, 1999.

PAISIELLO GIOVANNI (1740-1816)

Un des plus célèbres compositeurs d'opéra bouffe italiens de la fin du XVIII^{e} siècle, Paisiello naît à Roccaforzata, près de Tarente, et, dès l'âge de quatorze ans, est envoyé à Naples, où il reçoit l'enseignement de Francesco Durante. Ses premiers opéras sont écrits pour Bologne, Venise, Modène, Parme. De retour à Naples (1766), il évince divers rivaux et assure tant bien que mal sa suprématie. Appelé par Catherine II à Saint-Pétersbourg en 1776, il y reste huit ans et y fait représenter notamment son œuvre la plus célèbre : *Le Barbier de Séville* (*Il Barbiere di Siviglia*, 1782), d'après Beaumarchais. Le succès en sera tel à travers toute l'Europe, et durera si longtemps, qu'en 1816 encore le public romain se refusera pour un temps à prêter attention à la partition du même nom de Rossini. En 1783, le roi Ferdinant IV de Naples le nomme maître de chapelle ; il quitte la Russie en 1784 : il produit alors, entre autres, *La Meunière* (*La Molinara*, 1788), dont deux airs serviront à Beethoven de thèmes de variations pour piano, et *Nina ou la Folle par amour* (*Nina o sia la Pazza per amore*, 1789). Lauréat en 1797 d'un concours organisé auprès des musiciens italiens pour une marche funèbre à la mémoire du général Hoche, il réussit deux ans plus tard, quand le régime change à Naples, à devenir directeur de la musique nationale de la République parthénopéenne. « Emprunté » par Napoléon (dont il est le musicien préféré) au roi de Naples, il organise pendant deux ans (1802-1804), à Paris, la musique du Premier consul, faisant jouer une *Proserpine* qui échoue complètement, composant pour le sacre du nouvel empereur des Français une *Messe* et un *Te Deum* à double chœur. Réinstallé à Naples en 1804, il y sert successivement Joseph Bonaparte et Murat, tombe en disgrâce au retour des Bourbons en 1815, et meurt l'année suivante sans avoir eu le temps de vraiment redresser sa situation.

Sa production instrumentale est assez réduite, avec notamment six quatuors à cordes, six concertos pour piano et deux volumes de sonates et caprices pour piano ; sa production religieuse est à peine plus abondante, mais le nombre de ses opéras dépasse quatre-vingt-dix. Il en composa du genre *seria*, mais c'est surtout dans le domaine *buffa* qu'il donna le meilleur de lui-même (ses plus connus datent de la même décennie que les grands de Mozart). Moins habile que Cimarosa dans les ensembles et en particulier les finales d'actes, il sut en revanche écrire des airs très vivants, fermes et élégants à la fois, et excella dans ceux de caractère tendrement expressif (celui de Rosina avec clarinettes, du *Barbier de Séville*, en est un remarquable exemple). D'ailleurs, à écouter aujourd'hui ce *Barbier*, que Joseph Haydn lui-même dirigea à Esterhaza en 1790, on comprend sans peine son fulgurant tour d'Europe : les temps morts y sont quasi inexistants, l'air de la Calomnie est sans doute supérieur à celui de Rossini ; quant au trio Bartolo (personnage principal de l'ouvrage), L'Éveillé et La Jeunesse, sans équivalent chez le musicien de Pesaro, il reste, qu'on le veuille ou non, avec ses bâillements et ses éternuements, un véritable morceau d'anthologie.

Marc VIGNAL

PALACIO ANDY (1960-2008)

Le musicien bélizien Andy Palacio a largement contribué, par son œuvre, à préserver et à faire connaître la culture des Garifuna, descendants d'Indiens Karib et d'esclaves noirs.

Né le 2 décembre 1960 dans le village côtier de Barranco, au Honduras britannique (aujourd'hui Belize), Andy Vivien Palacio anime dès 1981 une émission Garifuna sur les ondes de Radio Belize, afin de susciter l'intérêt pour cette culture et cette langue à travers sa musique et ses chants. L'alliance qu'il réalise entre des éléments de la musique traditionnelle Garifuna et les sonorités des guitares électriques va inspirer une nouvelle génération de jeunes musiciens, et créer un nouveau style urbain, le *punta rock* (la *punta* est une danse traditionnelle Garifuna). En collaboration avec d'autres interprètes et compositeurs réunis au sein du groupe Garifuna Collective, Palacio produit des albums influents, parmi lesquels *Keimuon* (1995), *Til da Mawnin* (1997), *Paranda* (1999) et *Wátina* (2007). Son pays lui décerne l'ordre du Mérite en septembre 2007 et, un mois plus tard, l'U.N.E.S.C.O. le nomme Artiste pour la paix. Le chantre de la culture Garifuna meurt peu de temps après, le 19 janvier 2008, à Belize City.

E.U.

Un événement allait donner une dimension nouvelle à cette existence modeste : l'ancien évêque de Palestrina, le cardinal del Monte, est élu pape et prend le nom de Jules III. Le nouveau pontife appelle aussitôt le jeune musicien, qu'il estimait, et lui confie la direction de la maîtrise de la chapelle Giulia à Saint-Pierre de Rome. En 1551, Pierluigi et sa famille s'installent définitivement à Rome. Pour remercier son protecteur, le compositeur lui dédie son premier livre de messes : ce *Primus Liber*, paru en 1554, comportait cinq messes, dont la première, sur le thème *Ecce sacerdos magnus*, constituait un hommage tout particulier au nouveau pape. Sensible à ce geste, Jules III admit sans examen Palestrina parmi les chantres de la chapelle Sixtine (passe-droit contraire aux usages, qui vaudra au bénéficiaire de sérieuses jalousies).

En 1555, Jules III meurt ; il est remplacé par Marcel II, qui ne devait régner que vingt et un jours. Mais ce pontife éphémère a laissé un nom dans l'histoire, parce qu'il est à l'origine d'une réforme de la musique d'église. Mécontent de la façon dont les chantres de la Sixtine avaient célébré l'office de la semaine sainte, il les convoqua pour les réprimander et les engager désormais à « réciter ce qui devait être récité et chanter ce qui devait être chanté de telle façon que les mots puissent être à la fois entendus et compris ». C'était une invitation à renoncer à une ornementation abusive au profit d'une plus grande clarté et d'un plus grand respect des textes sacrés. Palestrina fit aussitôt son profit de ces observations et les mit en pratique dans la célèbre *Messe du pape Marcel* qu'il écrivit entre 1555 et 1560 et qui demeure un des sommets de son œuvre.

Marcel II fut remplacé par le cardinal Pietro Caraffa, qui régna sous le nom de Paul IV. Celui-ci avait la ferme volonté de réformer l'Église et une de ses premières décisions fut de congédier de la chapelle pontificale les musiciens laïques mariés. Cette mesure brutale fit trois victimes : Domenico Ferrabosco, Antonio Barré et Palestrina. Ce dernier trouve alors un nouvel emploi à Saint-Jean-de-Latran, où il ne reste que cinq ans. Ce fut une période d'intense activité créatrice tant dans le domaine de la musique sacrée que dans celui de la musique profane (recueils de madrigaux édités à Rome et à Venise).

En 1561, Palestrina revient à la basilique de son enfance, Sainte-Marie-Majeure, en qualité de maître de chapelle. Les recueils de messes et de motets se succèdent. La réputation du maître grandit et franchit les frontières ; il domine de loin tous ses rivaux romains.

En 1567, l'ambassadeur d'Autriche lui propose la direction de la chapelle impériale à Vienne. Conscient de sa valeur, Palestrina formule des exigences financières qui ne sont point acceptées. Cependant, depuis 1564, il était en relation avec le cardinal Hippolyte d'Este et dirigeait notamment les concerts d'été à Tivoli (à la fameuse villa d'Este). En 1571, le nouveau pape, Pie V, réintègre Palestrina dans ses fonctions à la chapelle Giulia au Vatican. Suit une période assez sombre dans la vie du musicien : il perd un frère et deux de ses trois fils, Rodolfo et Angelo, puis sa femme, victimes de la terrible épidémie de peste qui ravage l'Italie centrale. Après la mort de son épouse (1580), il envisage d'entrer dans les ordres. Il reçoit même la tonsure, lorsque le destin le favorise d'une heureuse rencontre. En mars 1581, il épouse Virginia Dormoli, la riche veuve d'un marchand de fourrures. Il investit une partie de ses économies dans le commerce des peaux et jouit d'une situation matérielle plus aisée que celle qu'il avait jusqu'alors connue. Ce qui ne le détourne pas de son travail de créateur : il publie de nouveaux livres de messes, de motets et de madrigaux spirituels.

Depuis 1568, Palestrina était en rapport avec le duc de Mantoue, qui souhaitait disposer d'œuvres originales pour les services de la cathédrale Santa Barbara. Il composera pour le duc neuf messes (qui n'ont été retrouvées qu'en 1938) ; par Ia rigueur de Ieur facture, celles-ci peuvent être considérées comme « l'art de la fugue » du compositeur.

Un nouveau pape, Sixte Quint, intronisé en 1585, reçoit l'hommage d'une messe, *Tu es pastor ovium*. Pierluigi espère toujours accéder au poste envié de directeur de la chapelle pontificale (la chapelle Sixtine). Il ne connaîtra jamais cette consécration. Sixte Quint, en réduisant Ie nombre des chantres pontificaux, décida en effet que Ieur chef serait désormais désigné à l'ancienneté.

Mais Ie titre importait peu : Palestrina était depuis longtemps considéré comme le maître de l'école romaine et, en 1592, il se vit honorer par la publication à Venise d'un recueil de psaumes, hommage collectif de quatorze musiciens.

Il servit encore trois papes, Urbain VII, Grégoire XIV et Clément VIII, avant de songer à prendre sa retraite dans sa ville natale. Mais il ne devait pas connaître cette ultime joie : il mourut à Rome et fut inhumé dans la CappelIa nuova de Ia basilique Saint-Pierre.

• L'évolntion du style de la musique d'église

Il est préférable de parler d'évolution plutôt que de révolution à propos des changements survenus dans la musique sacrée au temps de Palestrina. On a certes surestimé l'importance du concile de

Repleatur os meum ; *Ad fugam*) s'apparentent encore au vieux style et se soumettent au principe du *cantus firmus.*

Mais, dès la *Messe du pape Marcel,* à six voix, les conceptions purement palestriennes s'affirment : le mode choisi est le plus limpide de tous, c'est l'*ut* majeur moderne. Point de *cantus firmus*. Palestrina, remarque André Pirro, « renouvelle sans cesse les éléments de son discours et ne procède que rarement par imitation. Il a établi cependant dès les premières mesures un rapport étroit de symétrie entre les intonations des deux basses et il a poursuivi un canon à trois voix sur les mêmes données dans le second *Agnus*. [...] Les paroles essentielles sont souvent accentuées par de fermes accords, ou bien elles émergent quasi récitées par un des chanteurs. La perception du texte est ainsi assurée... ».

À partir de cette œuvre, on note une évolution du style : le développement est fondé sur de courts motifs qui passent d'une voix à l'autre, chacun d'eux étant sujet à variation mélodique ou rythmique.

Parmi les compositions les plus représentatives et les plus belles, véritables chefs-d'œuvre de l'art sacré, on citera la messe à six voix *Assumpta est Maria,* la messe *Te Deum laudamus,* dont le charme tient à une sorte de conflit entre l'antique modalité et la tonalité moderne, la messe *Ecce ego Joannes,* enfin la messe *Laudate Dominum,* à huit voix, une des plus somptueuses constructions du maître romain.

• Les motets

On doit à Palestrina plusieurs centaines de compositions sur des textes liturgiques. Il existe près de quatre cents motets d'une durée de quelques minutes, en une ou deux parties, de quatre à douze voix (trois chœurs), sur des antiennes, des répons ou des offertoires ; on mentionnera, par ailleurs, des compositions plus importantes, dans lesquelles la polyphonie composée et notée doit être complétée lors de l'exécution par des séquences du plain-chant correspondant. Dans le domaine des pièces alternées, Palestrina a composé quatre séries de *Magnificat* pour les huit tons de l'église (trente-cinq *Magnificat* en tout), quatre séries de leçons de ténèbres sur les lamentations de Jérémie (quarante et un motets au total), onze série de litanies, quarante-cinq hymnes et plusieurs psaumes.

En ce qui concerne le motet traditionnel à quatre voix, il est évident que Palestrina doit céder la palme à Roland de Lassus, infiniment plus original et attentif à illustrer les moindres détails du texte. Deux pages de toute beauté dominent cependant cette production : *Sicut cervus* et *Super flumina Babylonis.* La principale qualité de Palestrina est ici le renouvellement perpétuel de l'invention mélodique. Quant au traitement polyphonique, il reste fidèle aux principes franco-flamands : chaque phrase du texte est supportée par une phrase musicale qui se répercute dans toutes les voix en imitations successives.

Quand la polyphonie s'enrichit (six voix et plus), la composition devient, comme dans les messes, une « symphonie vocale » d'autant plus riche et expressive que le mysticisme du texte trouve un écho dans l'âme fervente du musicien. Citons quelques sommets de cette abondante production : *Surge illuminare, Sum complerentur, Exaltabo Domine,* et les antiennes mariales *Ave Maria* et *Salve Regina.*

Dans les compositions à huit voix, Palestrina est influencé par l'école vénitienne, opposant deux chœurs dans des effets de masses

Fayard, Paris, 1994
M. BRENET, *Palestrina*, Paris, 1906, rééd. G. Montfort, Saint-Pierre-de-Salerne, 1983
L. COMES, *La Melodia palestrina e il canto gregoriano*, Venise, 1975
A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1949, rééd. 1971
K. G. FELLERER, *Palestrina*, Schwann, Ratisbonne, 1930, 2^{e} éd. Düsseldorf, 1960
J.-F. GAUTIER, *Palestrina, ou l'Esthétique de l'âme du monde*, Actes Sud, Arles, 1994
K. JEPPESEN, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1927, rééd. Copenhague, 1946 ; « The Recently Discovered Mantova Masses of Palestrina », in *Acta musicologica*, vol. XXII, 1950
L. LOCKWOOD, *Pope Marcellus Mass*, Norton, New York, 1975
A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV*^{e} *à la fin du XVI*^{e} *siècle*, Laurens, Paris, 1940
F. RAUGEL, *Palestrina*, Paris, 1930, rééd. Laurens, 1960
J. SAMSON, *Palestrina, ou la Poésie de l'exactitude*, Genève, 1939, nouv. éd. Henn, Genève, 1950
É. WEBER, *Le Concile de Trente et la musique : de la Réforme à la Contre-Réforme*, H. Champion, Paris, 1982.
Actes des séminaires de l'association Palestrina, Paris
Actes des congrès de l'institut Palestrina, 1975, 1986 et 1994.

PALMER ROBERT (1949-2003)

Chanteur et guitariste britannique de soul, de funk, de reggae et de pop. Passionné par le rhythm’n’blues, Robert Palmer participe en 1971 au projet de fusion jazz-rock entrepris par le groupe Vinegar Joe. En 1974, il enregistre à La Nouvelle-Orléans son premier album, d’inspiration très funky, *Sneakin’ Sally Through the Alley*. En 1977, il s’établit à Nassau (Bahamas), où il enregistre en 1978 *Double Fun*, un album de chansons sensuelles, aux rythmes tropicaux lancinants. Plusieurs de ses chansons connaîtront un grand succès : *Every Kinda People*, *Looking for Clues*, *Johnny and Mary*... En 1985, il s’associe à Duran Duran pour former le groupe Power Station. Un an plus tard, il est numéro un international avec *Addicted to Love*. II a participé à la composition de musiques de films, notamment celle de *Pretty Woman*, en 1990.

E.U.

PALMGREN SELIM (1878-1951)

Le pianiste, chef d’orchestre et compositeur finlandais Selim Palmgren est un des protagonistes de l’émergence du nationalisme dans la musique de son pays.

Né le 16 février 1878, à Pori, sur la rive orientale du golfe de Botnie (ville appartenant alors à l’empire russe), Selim Palmgren étudie de 1895 à 1899 à l’Institut de musique d’Helsinki, puis se perfectionne à Berlin de 1899 à 1901, auprès de Conrad Ansorge et de Ferruccio Busoni. En 1909, il devient chef d’orchestre à Turku, où il crée son opéra *Daniel Hjort* (en suédois, le 15 avril 1910 ; version en finlandais en 1929). Palmgren donne de nombreux récitals de piano, en soliste ou pour accompagner son épouse, la soprano Maikki Pakarinen. Enseignant la composition et la théorie musicale à l’Eastman School of Music de Rochester (État de New York) de 1923 à 1926, il devient ensuite critique musical à Helsinki et enseigne la composition à l’Académie Sibelius de cette même ville (1939-1951). Selim Palmgren est surtout connu pour ses partitions courtes pour piano, telles que les douze *Pièces lyriques finlandaises*, inspirées par des chansons populaires. Ses œuvres plus longues pour piano, notamment ses cinq concertos, traduisent l’influence de Liszt. Selim Palmgren meurt le 13 décembre 1951, à Helsinki.

E.U.

PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)

Les circonstances ont voulu que les premiers textes importants écrits sur la musique afro-américaine l’aient été par un homme de race blanche qui n’était pas américain, mais français, et ne pratiquait la musique qu’en amateur. Ce paradoxe devait d’ailleurs introduire, à propos de la critique de jazz, une ambiguïté qui pèse encore sur elle. Reste que Hugues Panassié, en faisant du jazz un sujet d’analyse esthétique, a grandement contribué à le faire reconnaître à une époque où les mélomanes bien-pensants vitupéraient tous la « musique de nègres ».

Courageusement, il s’exposa aux quolibets et se dépensa sans compter pour la défense et l’illustration de cet art. Jusqu’au bout, la conviction, l’enthousiasme, l’offensivité seront ses vertus cardinales.

Hugues Panassié laisse une œuvre considérable, fervente mais aussi minutieusement documentée. À diverses reprises, en effet, sa passion le fait se rendre aux États-Unis, où il rencontre grands et petits maîtres du jazz et où il les interroge systématiquement sur leur carrière. Ces enquêtes lui permettent notamment d’établir une documentation discographique considérable. Lui-même, tant en France qu’aux États-Unis, organise des séances d’enregistrement avec les musiciens qu’il aime : certaines sont restées fort célèbres. Beaucoup de solistes noirs professaient à son égard une amitié fraternelle et même une sincère admiration. Plusieurs lui dédièrent des morceaux, comme le *Panassié Stomp* de Count Basie ou le *Blue Panassié* de Lionel Hampton.

En 1934, il publie son premier ouvrage (*Le Jazz Hot*) et fonde avec quelques amis le Hot Club de France. Sa bibliographie, dès lors, ne va cesser de s'étoffer : *144 Hot Jazz Records* (1939), *La Musique de jazz et le swing* (1943), *Les Rois du jazz* (1944), *La Véritable Musique de jazz* (1946), *Douze Années de jazz* (1946), *Cinq Mois à New York* (1947), *Louis Armstrong* (1947), *Jazz Panorama* (1950), *Quand Mezzrow enregistre* (1952), *Dictionnaire du jazz* (1954, en collaboration avec Madeleine Gautier), *Petit Guide pour une discothèque de jazz* (1955), *Discographie critique des meilleurs disques de jazz* (1958), *Histoire du vrai jazz* (1959), *La Bataille du jazz* (1965). À partir de 1946, le ton de ses livres est souvent celui de la polémique. Panassié, en effet, considère que la révolution musicale introduite alors par les boppers (Charlie Parker, Dizzy Gillespie...) représente la négation de ce qui fait, selon lui, la spécificité du jazz. Il consacre alors son énergie à promouvoir le seul « vrai jazz » et à dénoncer chez les nouveaux créateurs les déviations « modernistiques ». Cette attitude intransigeante, ce manichéisme l'amènent à prononcer, dans le *Bulletin du Hot Club de France* qu'il crée, d'innombrables excommunications contre des musiciens, des critiques, voire des disciples de la première heure.

Ce n'est pas à cela, cependant, qu'il faut juger l'œuvre.

Toutes les grandes passions sont exclusives et jalouses. C'est ainsi que les précurseurs d'hier deviennent les conservateurs d'aujourd'hui. Panassié n'a pas fait exception à la règle. Il n'en est pas moins vrai qu'il a accompli, seul, dans la compréhension du jazz, une étape décisive et obligée. On se souviendra de lui comme de l'homme d'un amour fou.

Alain GERBER

catalogue comporte notamment dix symphonies, des pièces orchestrales, des concertos, de la musique de chambre, des partitions pour chœurs et des pièces pour voix solistes. Après la chute du communisme et trente-six ans d'exil, Panufnik rentre en Pologne en septembre 1990 et y dirige la première exécution en Europe de sa dernière symphonie.

Andrzej Panufnik publie en 1987 son autobiographie, *Composing Myself* (Methuen, Londres). Élevé au rang de chevalier en 1991, il meurt le 27 octobre de la même année, à Twickenham, dans la périphérie de Londres.

E.U.

PAQUERA DE JEREZ LA (1934-2004)

Chanteuse de flamenco. De son vrai nom Francisca Méndez Garrido. Issue d'une famille de chanteurs et de danseurs, de père gitan, elle se forme dans les cérémonies familiales et les fêtes privées. Son premier disque, *Maldigo tus ojos verdes* (1957), obtient un vif succès. En 1957, elle débute au *tablao* (cabaret) madrilène El Corral de la Morería. Avec Félix de Utrera et Pepín Cabrales, en 1959, elle triomphe partout en Espagne, avec son spectacle *Así se canta en Jerez*. Entre ses séjours dans les *tablaos,* elle tourne constamment dans tout le pays et porte le chant de Jerez en Europe, à Paris en particulier. Avec une discographie étendue et tous les prix possibles, l'artiste reste étonnante par son originalité et sa capacité d'improvisation dans un art dit fermé. En 1959 et 1960, son spectacle *España por bulería* (avec le danseur El Farruco et le « cantaor » El Chocolate) connaît un succès national. Elle a par ailleurs chanté dans le film *Vengo* (2000) de Tony Gatlif.

E.U.

PARKER CHARLIE (1920-1955)

Introduction

« Dans d’innombrables disques, lors d’innombrables apparitions, d’innombrables artistes jouent soudain une phrase qui vous amène immédiatement à l’esprit l’image de Charlie Parker », affirmait Duke Ellington. Et Lennie Tristano d’ajouter, quelques mois avant la disparition de Parker : « S’il voulait invoquer les lois sur le plagiat, il pourrait poursuivre presque tous ceux qui ont enregistré un disque au cours des dix dernières années. » En trente-cinq ans de vie terrestre, Charlie Parker a fondamentalement infléchi le cours de l’histoire du jazz, et l’on ne voit guère que Louis Armstrong ou John Coltrane dont l’influence puisse se mesurer à celle de ce géant de la musique. Le plus parfait soliste au saxophone alto, incontestablement le plus grand improvisateur qu’ait connu le jazz, l’un de ses plus grands créateurs aussi, tel est Charlie Parker. Aura-t-on jamais fini d’explorer les nouveaux horizons harmoniques et rythmiques qu’il a découverts pour que vive le jazz ?

• L’envol de l’oisean

Charlie Parker naît, Noir et Américain, le 29 août 1920 à Kansas City. Son jeu aérien lui vaut très vite le surnom de « Bird » (l’oiseau) et son allure gauche et embarrassée celui de « Yardbird » (soldat chargé des corvées en argot militaire américain). Il travaille d’abord le saxophone baryton puis le saxophone alto. À seize ans il est déjà un musicien professionnel qui joue dans les nombreux orchestres de sa ville natale. Dès cette époque, les influences de

Benny Carter, de Johnny Hodges et de tout le « middle jazz » sont pour lui parfaitement assimilées. Il nourrit une véritable passion pour le jeu de Lester Young. On le voit alors faire ses débuts chez Lawrence Keyes et Harland Leonard, en 1936. Il entre chez Jay McShann en 1937, retourne chez Harland Leonard en 1938 et se produit, en 1939, dans divers cabarets de New York. Donnons-lui la parole : « Je me souviens d'une jam session, une nuit, chez Dan Wall, une boîte de la 7e Avenue où l'on dégustait le « chili con carne ». C'était en décembre 1939. Je commençais à en avoir assez des harmonies stéréotypées qu'on utilisait à l'époque, sempiternellement, et je ne cessais de me dire qu'il y avait sans doute autre chose à faire. Cette « autre chose », je la sentais, je l'« entendais », mais je ne pouvais arriver à la jouer. Bref, cette nuit-là, tandis que j'improvisais sur *Cherokee*, je m'aperçus qu'en me servant des superstructures des accords comme d'une ligne mélodique, et à condition de lui fournir un cadre harmonique convenable, je pouvais jouer le genre de musique que je pressentais. Ce fut comme si je renaissais. » Le bop était en train de naître, et l'oiseau de prendre son vol.

• La révolution bop

Le bop voit ainsi le jour dans ces cabarets de New York qui ont pour noms le Minton's, le Play House, le Monroe's, le Three Deuces, où Charlie Parker retrouve, pour d'aventureuses sessions, les autres pionniers de cette nouvelle musique : Thelonious Monk (piano), Dizzy Gillespie (trompette) et Kenny Clarke (batterie). Le bop amène un sang neuf au jazz, et Parker en est l'un des principaux artisans. Il fait exploser cet ensemble parfait que constituait la section rythmique à l'époque du swing. Désormais, seule la contrebasse assure la continuité du rythme, le piano et les drums effectuant breaks et figures complexes. En s'appuyant sur un rythme avec le J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). C’est l’un des sommets de sa carrière musicale, c’est l’époque de *Now’s the Time*, de *Koko*, d’*Ornithology*. Mais il est miné par l’abus de la drogue et de l’alcool. Le 29 juillet, deux camarades soutiennent le Bird à bout de forces alors qu’il offre à la postérité une bouleversante version de *Lover Man*. Une version tellement poignante, au-delà du temps et du monde, qu’il la reniera par la suite. Il faut l’hospitaliser à Camarillo en pleine dépression nerveuse. Il revient sur la scène musicale en 1947. Il joue avec Erroll Garner, et constitue l’un des plus parfaits quintettes de l’histoire du jazz avec Duke Jordan, Tommy Potter, Miles Davis et Max Roach. Les titres de légende se multiplient : *Don’t Blame Me, Embraceable You, Out of Nowhere, Scrapple from the Apple, Bird Gets the Worm, Parker’s Mood, Half Nelson, Milestone,* etc. En 1949, il forme un nouveau quintette avec, notamment, Kenny Dorham et vient à Paris. Le J.A.T.P. le conduit en 1950 en Suède. En 1953 a lieu ce fameux concert qui réunit, à Massey Hall, Parker, Gillespie, Roach, Powell et Mingus. Grâce au magnétophone personnel de Mingus, cet instant d’exception a pu être conservé. Mais l’homme qui est sorti de Camarillo n’est plus tout à fait le même. Certes, il domine encore de la tête et des épaules tout ce qui à cette époque porte le nom de musicien, mais il s’assagit quelque peu. Le délire se calme en une sorte de classicisme. On le voit même, sous la pression de ses imprésarios, accepter de jouer – pour tenter de trouver une popularité qu’il n’a jamais vraiment eue ni auprès des Blancs ni auprès du public noir – avec des formations afro-cubaines (Machito), des ensembles quasi symphoniques (Neal Hefti), des orchestres de rumba, des orchestres swing, des petits ensembles de cordes. Son jeu reste toujours aussi admirable, même s’il ne retrouve pas toujours, dans ces conditions, sa vitalité d’antan. Hélas ! la drogue et l’alcool reprennent leur empire sur lui. En 1954 il est terriblement affecté par la mort de sa fille Pree et tente de se suicider. Il ne fera plus qu'un bref retour sur la scène, en 1955 à Birdland. Il meurt le 12 mars de cette même année à New York – chez la baronne Nina de Rothschild (plus connue sous le surnom de Pannonica de Kœnigswarter) – d'une crise cardiaque, rançon d'une vie qui ne s'était refusée ni aux excès ni à la flamme dévorante du génie.

• L'art de Parker

Si Charlie Parker peut être qualifié de révolutionnaire, le terme n'a pas toute la force qu'il prend lorsque l'on parle, par exemple, d'Arnold Schönberg. Comme le constate André Hodeir, « sa phrase, moins diatonique que celle d'un Lester Young, épouse souvent les prolongements des accords ». En effet, après avoir réalisé une synthèse des éléments mélodiques et expressifs du blues de Kansas City, Charlie Parker nous donne une interprétation libre des schémas harmoniques du jazz traditionnel. Il ne fait pas table rase du passé et il ne se lance pas dans l'inconnu, mais donne une extension inouïe à une somme culturelle traditionnelle. Tout d'abord il confère au jazz un univers tonal très élargi, et cultive les glissements mélodico-harmoniques par goût des accords inédits, la pratique d'un chromatisme exacerbé, et l'utilisation permanente d'accords de passage. La dissonance, sans être favorisée, n'est pas évitée. La rythmique de Parker se fonde essentiellement sur la décomposition du temps. Les valeurs brèves prennent chez lui une importance considérable. Si sa technique lui permet des tempos ultra-rapides, le trait volubile qu'il affectionne tant n'est pas pour lui simple fantaisie décorative ni remplissage gratuit. Il s'agit d'une véritable esthétique du tumulte, Parker se lançant parfois dans un débit haché et cahoté (*Koko, Salt Peanuts, Leap Frog*), d'une glorification du mouvement, de l'envolée lyrique. L'accentuation de sa phrase – quel qu'en soit le tempo – s'appuie tantôt sur le temps, tantôt à l'intérieur du tempo. Les accents épousent fidèlement les contours de la mélodie, en exploitent toutes les différences d'intensité. Parfois, Parker suggère suffisamment certaines notes pour que l'oreille les entende sans qu'elles soient effectivement jouées. Le silence lui-même n'est plus recherché comme simple moyen d'aérer le discours musical, mais comme élément expressif intégré à un langage, appelant le contrepoint rythmique ou la réplique d'un partenaire. Ses ponctuations inattendues – ivres de liberté – effacent la perception d'un tempo régulier.

Tous ces éléments libertaires ne s'assemblent pas de manière anarchique mais s'imbriquent dans une construction d'une rare rigueur, dans un swing renouvelé certes, mais irrésistible (*Bloomdido, An Oscar for Treadwell*). Cet improvisateur génial est aussi un grand interprète de blues et de ballades. Son modernisme ne le coupe jamais de ses racines. Il y obtient – au simple prix d'un changement de registre – une respiration prenante et un relief étonnant. Sa sonorité s'y révèle d'un très grand dépouillement. Il n'aime pas l'emphase et n'a pas le timbre opulent, ni les harmoniques généreuses d'un Coleman Hawkins. Avec lui, nous allons directement à l'essentiel. Le vibrato n'est plus un but en soi, mais seulement un élément de coloration, utilisé par le Bird avec une grande parcimonie. Mais les limites de l'analyse apparaissent ici très vite. Cette imagination hors du commun ne se laisse pas réduire aisément en ses éléments constitutifs. Le génie résiste à l'autopsie. Les disciples de Parker – un Sonny Stitt, un Phil Woods, un Julian Cannonball Adderley – n'ont pas mieux réussi à en percer le secret : ils se sont bornés à répéter les leçons du maître sans pouvoir respirer à la même hauteur. Et, faute de pouvoir marcher sur ses traces, nombre de musiciens – à l'instar du groupe Supersax d'Hollywood rejouant ses solos à quatre ou cinq voix – ne font que donner un pâle reflet de ses improvisations. Cet artiste maudit est devenu pour tous les musiciens le symbole de la liberté la plus pure. La colombe est bien celle de la paix.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. Gauffre & J.-L. Chautemps, *Charlie Parker*, Vade-retro, Paris, 1997
G. Giddins, *Celebrating Bird, le triomphe de Charlie Parker*, trad. A.-P. Guilhon, Denoël, Paris, 1988
D. Gillespie & A. Frazier, *To Be or not to Bop*, trad. M. Perrin, Presses de la Renaissance, Paris, 1981
M. Harrison, *Charlie Parker*, Cassell, Londres, 1960
A. Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954 nouv. éd., Parenthèses, Roquevaire, 1981
L. Malson, *Des musiques de jazz*, *ibid.*, 1989 ; *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1993 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, Paris, 1994
C. Parker, *Ma vie en mi bémol*, trad. L. Rovère, Plon, Paris, 1993
C. Parker & F. Paudras, *To Bird with Love*, Wizlow, Poitiers, 1981
R. G. Reisner, *Bird, la légende de Charlie Parker*, trad. F. Billard & C. Weinberger-Thomas, Belfond, Paris, 1989
R. Russell, *Bird, la vie de Charlie Parker*, trad. M. Perrin, L.G.F., Paris, 1988.

En 1883, il est nommé chef des chœurs de l’université d’Oxford et rejoint la faculté du Royal College of Music de Londres, dont il prend la tête en 1894, à la suite de George Grove. Il succède en 1900 à John Stainer comme professeur de musique à l’université d’Oxford, poste qu’il conserve jusqu’en 1908. Élevé au rang de chevalier en 1898, il accède à celui de baronnet en 1903. Il meurt le 7 octobre 1918, à Rustington, dans le Sussex. Hubert Parry laisse de nombreux ouvrages de musicologie, parmi lesquels *Studies of Great Composers* (1886), *Summary of the History and Development of Medieval and Modern European Music* (1893), *The Evolution of the Art of Music* (1896), *Johann Sebastian Bach : the Story of the Development of a Great Personality* (1909) et *Style in Musical Art* (1911).

E.U.

PARSONS GEOFFREY (1929-1995)

Accompagnateur hors pair, le pianiste australien Geoffrey Parsons s'était imposé comme le digne successeur de Gerald Moore aux côtés des plus grands chanteurs de son temps et savait transformer un récital de mélodies ou de lieder en une véritable séance de duo.

Il naît à Sydney (Australie) le 15 juin 1929 et fait ses études à Canterbury High School avant d'entrer au conservatoire de sa ville natale en 1941, où il travaille avec Winifred Burston. Pour son premier concert à Sydney, en 1946, il joue un concerto pour piano de Mozart. Deux ans plus tard, il effectue une première tournée en Australie, comme accompagnateur de la chanteuse Essie Ackland. L'expérience étant convaincante, il décide de se consacrer uniquement à l'accompagnement. Il vient poursuivre sa formation en Grande-Bretagne et se produit à Southampton en 1950, avec Peter Dawson. Il se fait remarquer cinq ans plus tard en accompagnant le baryton Gerard Hüsch dans *Le Voyage d'hiver* de Schubert, à Londres. En 1956, il va travailler à Munich avec Friedrich Wührer. Au fil des années, il affirme ses qualités d'accompagnateur dans le domaine du chant et donne un premier concert avec Elisabeth Schwarzkopf en 1961, à Londres. Il sera par la suite son partenaire attitré. Lorsque Gerald Moore quitte la scène, à la fin des années 1960, la plupart des grands chanteurs se tournent vers Geoffrey Parsons : Hans Hotter, Hugues Cuenod, Victoria de Los Angeles, Rita Streich, Joan Sutherland, Birgit Nilsson, Janet Baker, Christa Ludwig, Jessye Norman, Nicolaï Gedda, Thomas Hampson, qu'il accompagne sur les scènes du monde entier (dans plus de quarante pays différents, avec vingt-neuf tournées en Australie) ainsi que sur disque. Parmi les instrumentistes, le violoniste Nathan Milstein et le violoncelliste Paul Tortelier font souvent appel à lui. Il se consacre en outre à l'enseignement et donne des cours d'interprétation à Londres (à partir de 1977), en Suède, en Autriche, en Australie et aux États-Unis. En 1977, il est fait commandeur du British Empire. Entre 1982 et 1984, il anime au Barbican Centre de Londres une série de récitals de chant, *Geoffrey Parsons and Friends*, qui attire les plus grandes voix du monde entier. Un cancer fulgurant met fin à sa carrière en quelques semaines, et il meurt à Londres le 29 janvier 1995.

Son style était moins passionné que celui de Gerald Moore, ses sonorités moins généreuses mais probablement plus subtiles. Il possédait un sens très développé des nuances et des couleurs, et savait créer un climat de confidence et de poésie particulièrement bien approprié au lied romantique allemand et à la mélodie française. Une telle personnalité était autant un accompagnateur qu'un répétiteur pour les chanteurs, et son sens de la juste mesure a fait de lui le trait d'union naturel entre la génération des géants du lied (G. Hüsch ou E. Schwarzkopf) et les nouveaux talents.

Alain PÂRIS

PÄRT ARVO (1935-)

Introduction

Dans l'œuvre du compositeur estonien Arvo Pärt, le silence occupe une place prépondérante : « Parce que le silence est toujours plus parfait que la musique. Il faut seulement apprendre à l'entendre. » Le caractère incantatoire, archaïsant et dépouillé de sa musique – qui fait abstraction des courants modernistes du xx^{e} siècle et marque un retour aux sources de la tonalité – explique l'engouement qu'elle suscite auprès d'un public qui dépasse largement l'auditoire de la musique « classique ».

E.U.

• Du sérialisme au tintinnabuli

Arvo Pärt naît le 11 septembre 1935 à Paide, en Estonie. Élève de Heino Eller, il sort diplômé du Conservatoire de Tallinn en 1963. Pour gagner sa vie, il travaille comme ingénieur puis comme directeur du son à la radio d'État estonienne de 1957 à 1967. Il compose, entre autres pièces, des musiques de films ; il en aurait écrit plus d'une cinquantaine, mais cette production est difficile à évaluer car ces compositions de jeunesse ne figurent pas au catalogue officiel de son œuvre. De cette période, on peut néanmoins mentionner deux *Sonatines*, pour piano (officiellement, ses opus 1/1 et 1/2, 1958, 1959), une courte *Partita*, pour piano (1958), encore sous l'influence de Chostakovitch et de Prokofiev, un *Quatuor à cordes* (1959). La cantate *Meie Aed* (« Notre Jardin », 1959), pour chœur d'enfants et orchestre, et l'oratorio *Maailma Samm* (« L'Essor du monde », 1960) lui permettent de remporter, en 1962, le premier prix de composition de l'Union des jeunes compositeurs de l'U.R.S.S. Cette première manière, mélange de musique « alimentaire » et de préoccupations plus artistiques, débouchera sur l'application des théories dodécaphoniques. *Nekrolog*, pour orchestre, dédié aux victimes du fascisme (1960) en est le témoignage et le symbole. À cette époque, le pouvoir soviétique qualifie le dodécaphonisme et les recherches sérielles d'art décadent, marqué par une influence procapitaliste suspecte ; *Nekrolog* déconcerte évidemment les autorités culturelles. *Solfeggio*, pour chœur mixte et quatuor à cordes (1964), reste énigmatique. Pärt, entré pourtant dans une phase sérielle, expérimente déjà des techniques aboutissant à la consonance, en usant de procédés de « tuilage » annonçant bien des années à l'avance l'évolution du style de sa musique.

Ses trois symphonies reflètent une évolution qui le conduiront en définitive à une impasse. Sa *Première Symphonie « Polyphonique »* (1963) est entièrement composée dans un langage dodécaphonique ; la *Deuxième* (1966) combine l'aléatoire et des passages agressifs. La *Troisième Symphonie* (1971), composée dans une période charnière, porte en elle des éléments archaïques et des envolées mélodiques. Le musicien dévoile ici son attrait pour les techniques médiévales, mais celles-ci, incluses dans le moule formel de la symphonie, ne lui donneront pas entière satisfaction. En 1968, son *Credo*, pour piano, chœur mixte et orchestre accentue la brouille avec les autorités soviétiques. Il ne s'agit plus cette fois d'esthétique mais de religion, voire de politique. Le livret débute par « Je crois en notre Seigneur Jésus-Christ » suivi d'un passage de l'Évangile selon saint Matthieu. Il n'en faut pas plus pour que, après un premier concert, l’œuvre soit interdite. Avec *Credo* apparaît le Pärt croyant, celui que l’on connaît le mieux.

En 1969, il abandonne le sérialisme, qu’il perçoit comme une technique dangereuse, destinée à tuer la musique plus qu’à en renouveler la forme. Il étudie le chant grégorien, les polyphonies franco-flamandes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles (Machaut, Obrecht, Josquin des Prés...), et met au point un système qui sera au cœur de ses partitions à venir, le style « tintinnabuli », qui « donne à entendre le son continu d’un unique accord parfait, exprimé ou sous-entendu, un peu à la manière d’une cloche qui continue à sonner longtemps après l’émission de la note » (Paul Hillier).

• Tabula Rasa

Sa femme étant juive, Pärt demande un passeport pour Israël, qu’il obtient en 1980. Il s’arrête à Vienne et obtient la nationalité autrichienne. Une bourse d’étude allemande lui permet de s’installer définitivement à Berlin-Ouest en 1981. Pärt emporte des partitions dans ses bagages. En effet, depuis 1976, il compose dans un style tonal, cultive la simplicité et ne cache plus ses convictions religieuses, poussant ses préoccupations spirituelles jusqu’à la mystique orthodoxe la plus extrême. Sur le plan technique, ses créations s’articulent autour du silence et de la résonance propre au style tintinnabuli. Les emprunts à la musique médiévale ainsi que l’héritage de Bach, de Mozart ou de Britten sont intégrés par des techniques d’écriture contemporaines, parfois subtilement dissonantes (sensation de frottement), évoluant en spirales, toujours intériorisées et d’un effet plastique saisissant. Sa rencontre avec Manfred Eicher, producteur, fondateur et directeur du label discographique allemand E.C.M. (Editions of Contemporary Music), va être capitale. Ses compositions, dans un style éminemment provocateur pour l'avant-garde occidentale, qui ne jure que par la complexité, seront pourtant défendues et enregistrées par le violoniste Gidon Kremer, le compositeur Alfred Schnittke, le chef d'orchestre Dennis Russell Davies, le pianiste Keith Jarrett. Le premier enregistrement paru chez E.C.M., en 1984, comprend plusieurs « tubes » : deux versions de *Fratres* (1977), pour violon et piano et pour ensemble de violoncelles (qui sera décliné par la suite dans de nombreuses versions : quatuor, quatuor et percussion, orchestre à cordes...), feront le tour du monde ; *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1980), écrit à la mémoire de celui que Pärt admirait pour la pureté de sa musique, et, surtout, l'extraordinaire *Tabula Rasa* (1977), pour piano préparé, violon, et chœur.

Pärt connaît ainsi une renommée internationale. Son style attire un public qui n'est pas exclusivement composé des habituels mélomanes : des jeunes venus d'autres horizons, des amateurs de musique ancienne, des esprits séduits par sa personnalité mystérieuse (il donne peu d'interviews et fait de fréquents séjours dans des monastères). Les critiques n'hésitent pas à le classer dans la catégorie des minimalistes, à deux doigts des courants « planants » ou « New Age ». Pärt, en effet, annonce qu'il aime Erik Satie (un des pères de « l'esprit minimaliste ») et respecte le travail des répétitifs américains (Glass, Reich, Riley), tout en affichant un mépris métaphysique pour la musique sérielle, qualifiée d'antibiotique ! Il donnera pour la voix le meilleur de sa production. L'une de ses sentences la plus célèbre est : « La voix humaine est le plus parfait des instruments. » Depuis le début des années 1980, le chanteur Paul Hillier, d'abord avec son ensemble vocal Hilliard Ensemble, puis avec sa nouvelle formation, The Theatre of Voices, inscrit régulièrement à son répertoire *Summa* (1977), *De Profundis* (1980), un chef-d'œuvre, sa *Passion selon saint Jean* (1982), un *Stabat Mater* (1985) bouleversant pour voix et trio à cordes, *Miserere* (1989), *Kanon Pokajanen* (1997), *Littlemore Tractus* (2001), *L'Abbé Agathon* (2005)...

Les compositions se suivent et sans cesse Pärt trouve un public fidèle, en particulier aux États-Unis et en Europe du Nord (Suède, Danemark, Pays-Bas et Allemagne). Le Chœur de chambre philharmonique estonien dirigé par Tõnu Kaljuste participe également à son essor. Un *Te Deum* (1984-1985), un *Magnificat* (1989), une *Berliner Messe* (1990) témoignent de l'attrait de Pärt pour les textes sacrés de la liturgie latine. La légende affirme que *Litany* (1994), inspiré par la célèbre prière pour toutes les heures du jour et de la nuit de saint Jean Chrysostome, a été écrit pendant un séjour dans un monastère.

Depuis le changement stylistique, l'approche de l'orchestre symphonique se limite à de précieuses miniatures comme *Festina Lente* (1988), *Silouans Song* (1991), *Trisagion* (1992), *Psalom* (1995), *Orient and Occident* (1999). Le chef d'orchestre américain d'origine estonienne Neeme Järvi met souvent à son répertoire les œuvres symphoniques d'Arvo Pärt. Son fils, Paavo Järvi, également chef d'orchestre, a enregistré en 1996 *Nekrolog* et la *Première Symphonie*, signe que ces pages, en apparence éloignées du véritable Pärt, constituent le terreau fertile sur lequel a germé son art.

Patrick WIKLACZ

Bibliographie

H. Conen dir., *Arvo Pärt : die Musik des Tintinnabuli-Stils*, Dohr, Cologne, 2006
P. Hillier, *Arvo Pärt*, Clarendon Press, Oxford, 1997
O. Kautny, *Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2002

PARTCH HARRY (1901-1976)

Au début du xx^{e} siècle, quelques compositeurs américains vont tenter de s'affranchir de l'influence de la tradition européenne en remettant en question le matériau sonore et en créant un univers musical inouï. Carl Ruggles (1876-1971), Henry Cowell (1897-1965), George Antheil (1900-1959) ou Harry Partch, dont les traits communs sont l'éclectisme de la pensée, la réflexion expérimentale et la puissance novatrice, appartiennent à cette première avant-garde américaine.

Né à Oakland (Californie) le 24 juin 1901, Harry Partch passe une grande partie de son enfance dans les États du Sud-Ouest (Arizona et Nouveau-Mexique), où il s'imprègne d'influences aussi diverses qu'inattendues : berceuses et chants folkloriques, musiques mexicaines, africaines, orientales, danses et chants des Indiens d'Amérique, notamment Yaqui... Il entame des études de musique classique, qu'il abandonne rapidement. Âgé d'à peine vingt ans, Partch, qui s'est établi à San Francisco, est pleinement conscient de sa vocation de compositeur, mais il sait aussi qu'il ne mettra jamais les pas dans les traces de ses aînés. Il veut inventer un langage nouveau, explorer des terres musicales inconnues. Il découvre en 1923, dans une traduction en anglais, le traité de Helmholtz de 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (traduit en français sous le titre *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*), qui l'amène à rejeter le tempérament égal, dans lequel l'octave est divisée en douze intervalles d'un demi-ton égaux entre eux. Adhérant aux idées de Helmholtz sur les sensations de consonance et de dissonance (intonation juste), il va concevoir, entre 1923 et 1933, des systèmes d'intervalles des plus originaux et opérer un retour à la monophonie, qu'il considère comme représentant l'essence primitive, rituelle et magique, de la musique : son harmonie va être ainsi fondée sur des échelles non tempérées usant de divisions de l'octave en 29, 37, 39, 41 et même 55 micro-intervalles égaux. En 1941, il optera pour un système de 43 micro-intervalles. Sa rythmique, s'appuyant elle aussi sur des divisions rationnelles, sera une polyrythmie. Sa radicalité l'amène à détruire en 1930 la quasi-totalité des œuvres qu'il avait composées dans le système du tempérament égal depuis le milieu des années 1910.

Ces recherches ne suffisent pas à étancher la soif de nouveauté de Partch, qui va également s'attacher à élaborer un instrumentarium insolite en construisant des instruments accordés d'après ses échelles. Dans son état définitif, celui-ci comprendra des cordophones, instruments à cordes frottées, pincées ou frappées auxquels ils donnent par exemple les noms de guitare adaptée, d'alto adapté, de « kithara » (cithares à 72 cordes), de « canons harmoniques » à 44 cordes, de « crychord » ; des idiophones, qui sont des percussions accordées (marimbas en bois ou en verre, « gourd tree » et « cone gongs » en métal...) ; des aérophones, parmi lesquels des harmoniums accordés, les « chromelodeons », à 43 touches par octave.

Ses premières compositions en intonation juste reposent sur des poèmes chinois, la Bible ou Shakespeare. Il crée ainsi, le 9 février 1932, à San Francisco, quatre pièces monophoniques pour une voix et alto adapté : *17 Lyrics of Li Po, By the Rivers of Babylon* (d'après le psaume CXXXVII), *Potion Scene from Romeo and Juliet, The Lord is My Shepherd* (d'après le psaume XXIII) ; par leur esthétique, ces pièces font référence aux opéras de Gluck et de

Moussorgski, à Debussy et au Sprechgesang du *Pierrot lunaire* de Schönberg. Au début des années 1940, Partch puise son inspiration dans des scènes de la vie quotidienne aux États-Unis, dans les tribulations des hobos, chez James Joyce : *Barstow : Eight Hitchhiker Inscriptions from a Highway Railing at Barstow, California* (1941), d'après des inscriptions murales à Barstow ; *Dark Brother* (1942-1943), d'après *God's Lonely Man* de Thomas Wolfe ; *US Highball : a Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip* (1943) ; *San Francisco : a Setting of the Cries of Two Newsboys on a Foggy Night in the Twenties* (1943), inspiré par les cris des vendeurs de journaux de San Francisco ; *The Letter : a Depression Message from a Hobo Friend* (1943) ; *Two Settings from Finnegans Wake* (1944). Au début des années 1950, Partch se consacre à des compositions faisant appel à de vastes effectifs et il innove encore en faisant de chaque concert un spectacle ; il s'agit de drames fondés sur ce qu'il appelle le « corporéalisme » (*corporeality*). En 1953, il crée sa propre formation, le Gate 5 Ensemble, afin de diffuser largement sa musique ; cet ensemble représente et enregistre *Plectra and Percussion Dances* (1952) et *Œdipus* (1952-1954). Le 26 mars 1957, à Urbana (Illinois), il crée avec la Alwin Nikolais Dance Company un mimodrame, *The Bewitched*. Ses conceptions théâtrales et musicales culminent dans *Delusion of the Fury : a Ritual of Dream and Delusion*, une pièce en deux actes pour acteurs, danseurs, chœur et ensemble instrumental, d'après une pièce du théâtre nō japonais et un conte africain ; la création a lieu à Los Angeles le 9 janvier 1969.

Harry Partch meurt à San Diego (Californie) le 3 septembre 1974. L'interprétation de sa musique pose un problème, car elle ne peut être exécutée que sur ses instruments, qui ont heureusement été préservés à la Montclair State University (Upper Montclair, New Jersey) et dont quelques répliques ont été réalisées. Son œuvre influencera certains courants postsérialistes, en particulier les minimalistes américains.

Alain FÉRON

Bibliographie

Partch a exposé ses théories dans un livre, *Genesis of a Music : an Account of a Creative Work, its Roots and its Fulfillments*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1949 ; 2^{e} éd. révisée et augmentée, Da Capo Press, 1974

H. Partch, *Bitter Music : Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, T. McGeary éd., University of Illinois Press, Urbana, 1991

B. Gilmore, *Harry Partch : a Biography*, Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1998.

directeur musical du théâtre de l’Athénée, qui vient d’ouvrir ses portes, et, en 1868, il succède à Léon Carvalho à la direction du Théâtre-Lyrique, où il dirige pour la première fois en France *Rienzi*, de Wagner, et *Un bal masqué*, de Verdi. Il consacre en outre une part importante de ses activités au Conservatoire de Paris, où il enseigne le solfège dès 1841, le piano entre 1847 et 1850, avant de se voir confier la classe d’ensemble choral (1855-1868).

Ruiné par la guerre de 1870, il parvient à faire redémarrer les Concerts populaires, avec lesquels il effectue quelques tournées. Mais les hommes et les structures de la vie musicale française ont changé. Pasdeloup, qui occupe le terrain depuis une dizaine d’années, résiste difficilement à la concurrence d’Édouard Colonne et de Charles Lamoureux, qui fondent chacun un orchestre du même type, respectivement en 1873 et en 1881. Ces nouvelles formations, mieux organisées, parviennent à un niveau d’exécution sensiblement plus élevé et se tournent résolument vers la musique de leur temps. Malgré quelques créations importantes (*Le Rouet d’Omphale* de Saint-Saëns, 1872 ; *Patrie* de Bizet et *Wallenstein* de Vincent d’Indy, 1874 ; l’ouverture du *Roi d’Ys* de Lalo, 1876 ; *Lénore* de Duparc, 1877), les Concerts populaires cessent leurs activités en 1884 après un ultime concert au Trocadéro, qui assure à Pasdeloup une retraite supérieure à cent mille francs. Il meurt à Fontainebleau le 13 août 1887. L’orchestre renaîtra en 1919 sous l’impulsion de Serge Sandberg et adoptera le nom de Concerts Pasdeloup.

Les témoignages de l’époque s’accordent à reconnaître que Jules Pasdeloup ne possédait pas la stature d’un grand chef d’orchestre. Mais il a su apporter dans la vie musicale parisienne un contrepoids important à la Société des concerts du Conservatoire, jusqu’alors réservée à une élite sociale. Et si le niveau de son orchestre ne pouvait faire de l’ombre à une formation alors considérée comme l’une des meilleures au monde, il a joué un rôle de défricheur essentiel en partant à la recherche d’un nouveau public qui allait justifier la création de nouveaux orchestres (Colonne et Lamoureux) — et provoquer la chute de cet « apôtre illuminé de la musique classique » (Adolphe Jullien). Bizet en avait fait le dédicataire de *Carmen*.

Alain PÂRIS

textuellement et que sa discographie complète a été rééditée de nombreuses fois. Parmi ces rééditions, *Charley Patton. Complete Recordings, 1929-1934* (JSP Records 7702), qui regroupe en cinq CD tout l'œuvre enregistré de Patton, est celle qui possède la meilleure qualité sonore.

Gérard HERZHAFT

PATZAK JULIUS (1898-1974)

Le ténor autrichien Julius Patzak n'avait pas vraiment une « belle » voix : la projection en était courte et le timbre un peu nasal. Mais il transcendait ces défauts par la sensibilité et l'intelligence. Avec lui, c'était l'âme même qui se faisait entendre. Il voulait être chef d'orchestre, tout en ayant appris le chant en autodidacte. En l'entendant, le directeur de l'Opéra de Reichenberg l'engagea. Chanteur malgré lui, il y débuta en Radamès (*Aïda* de Verdi), avant de gagner Brünn (aujourd'hui Brno, en République tchèque), puis, en 1928, la Staatsoper de Munich, où il resta dix-sept ans, occupant presque tous les emplois de ténor lyrique. En 1945, il devint l'une des vedettes de l'Opéra de Vienne et l'hôte régulier du festival de Salzbourg où, outre sa présence dans des opéras de Mozart, il participa à plusieurs créations. Des soixante-dix rôles qu'il interpréta, l'enregistrement a péreunisé son Florestan (*Fidelio* de Beethoven), son Hérode (*Salomé* de Richard Strauss) et son Palestrina de Pfitzner. Il fut par ailleurs un mémorable Évangéliste des *Passions* de Bach. Son *Chant de la terre*, au côté de Kathleen Ferrier, reste une des légendes du disque. Admirable interprète de lieder, il laisse des Schubert bouleversants. Enfin, il se fit le chantre de sa Vienne natale à travers les opérettes de Johann Strauss ou les chansons populaires. Musicien généreux et fraternel, il s'imposait partout par son engagement et son imagination vocale.

Né à Vienne, le 9 avril 1898, Julius Patzak est mort à Rottach-Egern, en Bavière, le 26 janvier 1974.

Philippe DULAC

PAUL LES (1915-2009)

Nombreux sont ceux qui ne connaissent le nom de Les Paul que par les célèbres modèles de guitare qu'il a créés, en particulier la « Log », une guitare électrique à corps entier, sans rosace, mise au point en 1940 et qui a totalement bouleversé l'usage de cet instrument ; des modèles dérivés (parmi lesquels la « Les Paul », en 1952) seront fabriqués par les firmes Gibson, Fender ou Bigsby. Mais son génie de l'invention (outre la conception de la guitare électrique dès sa prime adolescence, il a mis au point la technique du *rerecording*, le magnétophone multipistes et perfectionné le microphone) ne doit pas faire oublier son talent de guitariste, innovant et aventureux.

C'est que Les Paul ne se laisse pas facilement enfermer dans une catégorie. En fait, il en a été de sa carrière musicale comme de sa carrière d'inventeur : l'homme fut un fantasque touche-à-tout, un bricoleur enthousiaste et, par-dessus tout, ne se prit jamais au sérieux, plus proche de Géo Trouvetout que de Django Reinhardt, à qui le liaient une grande amitié et une mutuelle admiration.

Les Paul (de son vrai nom Lester William Polfuss) naît le 9 juin 1915 à Waukesha, dans le Wisconsin. Il enregistre abondamment dès le début des années 1930, en tant qu'accompagnateur de plusieurs artistes de blues (Georgia White, Casey Bill Weldon...), puis en jazz, à la tête de son Les Paul Trio, tout en gravant de nombreux disques de country music sous le pseudonyme de Rhubarb Red. En 1941, Les Paul gagne Hollywood, où il va être de plus en plus associé aux studios d'enregistrement. Ses pièces instrumentales *Lover*, *Brazil*, *Nola*, *Josephine* ou *Tiger Rag* attirent l'attention par leurs innovations techniques, stupéfiantes pour l'époque. Mais, déçu par les ventes de ses disques, Les Paul se tourne vers les variétés, en particulier après 1952 et son mariage avec la chanteuse et guitariste Colleen Summers, qui devient, pour la scène, Mary Ford. Le duo entame alors une carrière fructueuse, enregistrant plusieurs dizaines de titres qui présentent toujours au moins un solo fulgurant de guitare (dont une sélection figure dans l'album *Les & Mary. The Very Best of Les Paul & Mary Ford*). Les Paul meurt le 13 août 2009 à White Plains (État de New York).

L'influence de Les Paul a été énorme sur presque tous les guitaristes des années 1940 et 1950, de Chet Atkins (avec lequel il a enregistré l'album *Chester and Lester*, 1975) à B. B. King. Sa première œuvre, la plus proche du jazz et de la country, est intégralement rééditée sur le double album *Les Paul. The Complete Decca Trios - Plus (1936-47).*

Gérard HERZHAFT

PAVAROTTI LUCIANO (1935-2007)

Introduction

Le plus célèbre ténor de la seconde moitié du xx^{e} siècle, l’Italien Luciano Pavarotti, est, selon le critique Rodolfo Celletti (*Il Canto*, 1989), « le parfait exemple d’un timbre hors du commun, argentin, solaire, doux et éclatant à la fois ; et aussi d’une voix dotée d’une émission dont la spontanéité est exceptionnelle. [...] Pavarotti, comme Gigli, est l’image du ténor *„di grazia“* tel qu’on le concevait à la naissance de l’opéra préromantique : hardi, fier, éblouissant, si nécessaire, mais toujours porté par la doucenr du timbre et du phrasé vers une expression délicate et élégiaque ».

• De Modène à New York

Luciano Pavarotti naît le 12 octobre 1935 à Modène (Émilie), ville qui voit naître la même année la soprano Mirella Freni, au côté de laquelle il triomphera souvent (leurs mères travaillent dans la même entreprise). Son père, Fernando, boulanger, est doté d’une voix d’une belle qualité, qui aurait pu lui permettre de faire une carrière de chanteur ; il se contentera d’être un amateur particulièrement doué. C’est grâce à lui que son fils a la révélation des beautés de la musique : « C’est son amour du chant qui a éveillé mon intérêt lorsque j’étais enfant », n’hésitera pas à confier son illustre rejeton (*De vive voix*, 1996). Mais, dans sa jeunesse, Luciano ne pense pas à devenir un artiste et souhaite se diriger vers l’enseignement. Il n’exercera pas longtemps le métier d’instituteur, car il finit par découvrir sa voix, qu’il travaille notamment avec le ténor Arrigo Pola, qui l’influencera durablement. « D’autres gens découvrent qu’ils ont une belle voix, ils étudient ensuite la musique et ensuite ils s’intéressent au chant. Pour moi, cet intérêt pour la musique et pour le chant est venu en premier. C’est plus tard que j’ai découvert ma voix. »

Le 29 avril 1961, à vingt-cinq ans, il fait ses débuts sur scène, au Teatro municipale de Reggio nell’Emilia, dans Rodolfo de *La Bohème* de Puccini, un personnage qu’il fera sien et qui deviendra l’un de ses favoris. Il aimait à le dire, Rodolfo, fut « [son] premier amour, le symbole de [sa] rencontre avec le monde merveilleux de l’opéra ». La même année voit d’autres prises de rôle : le Duc de Mantoue de *Rigoletto* (à Carpi), Alfredo dans *La Traviata* (à Belgrade), ses deux premières incarnations verdiennes. La beauté et la luminosité de son timbre, la facilité de son émission le font très vite remarquer et, dès 1963, sa réputation commence à s’établir hors des frontières italiennes : il apparaît au Covent Garden de Londres et à l’Opéra de Vienne. Deux ans plus tard, c’est la Scala de Milan qui l’applaudit. Son répertoire s’est accru de deux ouvrages de Donizetti – *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), à Amsterdam, et *L’Élixir d’amour* (Nemorino), lors d’une tournée en Australie en compagnie de Joan Sutherland –, auxquels s’ajoute en 1966 *La Fille du régiment* (Tonio, et sa redoutable suite de contre-*ut*), au Covent Garden. En 1968, il triomphe dans Rodolfo au Metropolitan Opera de New York, une scène à laquelle il restera fidèle pendant plus de vingt-cinq ans. Paris, qui l’avait applaudi en concert à la salle Pleyel en 1965, attendra 1974 pour lui ouvrir les portes du Palais-Garnier.

• Un vrai ténor populaire

Pavarotti est désormais célèbre et les plus grandes scènes s'enorgueillissent de l'accueillir. Ses talents de comédien sont limités, mais la splendeur de sa voix balaie toutes les réticences. Dès le début, les comparaisons vont bon train, et le nom de Caruso revient fréquemment sous la plume des critiques.

À ses qualités purement vocales et à sa musicalité innée (car, il ne s'en cache pas, il ne sait pas lire la musique), il joint une prudence méritoire, ne force jamais ses moyens, et se borne la plupart du temps au répertoire italien. Dans des récitals, il se risque à un air du *Faust* de Gounod, à l'« air de la fleur » de la *Carmen* de Bizet, mais, s'il a longtemps promis un Werther de Massenet, il ne s'aventurera jamais dans l'opéra français. Parmi ses regrets, deux rôles : celui de Don Alvaro dans *La Force du destin* de Verdi, et le rôle-titre de *Lohengrin* de Wagner – sans doute eût-il été un Chevalier au cygne lumineux. Ses incursions dans Mozart (Idamante d'*Idomeneo* en 1964 à Glyndebourne puis, bien plus tard, en 1982, le rôle-titre du même opéra, dans la production de Jean-Pierre Ponnelle au Metropolitan Opera et à Salzbourg), son goût pour le bel canto (Arturo des *Puritains* de Bellini, Fernando dans la version italienne de *La Favorite* de Donizetti), son amour de Verdi (Rodolfo de *Luisa Miller*, Riccardo du *Bal masqué*, Manrico du *Trouvère*) et de Puccini ne l'empêchent pas d'attendre et de n'aborder que progressivement des emplois plus lourds, comme Cavaradossi de *Tosca* (1976), Calaf de *Turandot* (1977) et Radamès d'*Aïda* (1981). Ce n'est qu'en 1991, à cinquante-six ans, qu'il ose *Otello*, et pour quelques concerts seulement, à Chicago et à New York, sous la baguette de Georg Solti ; il en souligne les côtés les plus lyriques et, avec les moyens qui lui sont propres, finit par livrer une incarnation émouvante et personnelle. En 2004, il fait ses adieux à la scène, au Metropolitan, en Cavaradossi.

Ténor adulé, Pavarotti a réussi à franchir le cercle des mélomanes : populaire, il l'est, et il en profite, ce que certains ne manquent pas de lui reprocher. S'il connaît un échec retentissant au cinéma avec *Yes, Giorgio*, de Franklin J. Schaffner (1982), il cède à l'attrait de la publicité, notamment pour une célèbre marque de café italien ! Avec ses amis vedettes du rock, de la pop et de la chanson (Liza Minelli, Elton John, Sting, George Michael, Florent Pagny, Céline Dion...), il met sa notoriété au service de causes humanitaires, et organise les fameuses soirées « Pavarotti and Friends », qui attirent des dizaines de milliers de spectateurs en même temps qu'elles exaspèrent les puristes. Sans oublier les concerts des « Trois Ténors » (avec Plácido Domingo et José Carreras), et les disques qui s'ensuivent, une affaire qui s'avère particulièrement lucrative pour les trois compères, qui encaissent des cachets et des royalties astronomiques. Ceux qui lui reprochent le plus ces activités oublient cependant une chose : au début des années 1990, lorsqu'il les a commencées, il avait déjà derrière lui trente ans de carrière, et n'avait plus rien à prouver.

Luciano Pavarotti avait deux violons d'Ingres : la peinture, son jardin secret, et les chevaux. Faut-il y ajouter la mise en scène ? Il s'y était essayé en 1988, à Venise, avec *La Favorite*. Il avait récidivé à Fano, en 2004, avec son opéra fétiche, *La Bohème*. Depuis 2006, on le savait gravement malade ; il s'est éteint le 6 septembre 2007 dans sa chère ville de Modène, laissant dans l'affliction la foule de ses admirateurs. Une voix comme la sienne, c'est vrai, ne se rencontre qu'une ou deux fois par siècle. Mais ce soleil continue de briller : les disques de Pavarotti demeurent pour perpétuer son souvenir.

Michel PAROUTY

Bibliographie

P. L. Berbotto dir., *Luciano Pavarotti : canto e controcanto,* Quattro venti, Urbino, 1995
C. Bonvicini, *Luciano Pavarotti : un mito della lirica,* Editalia, Rome, 1989
R. Celletti, *Il Canto,* Vallardi, Milan, 1989
R. Celletti dir., *Le grandi voci : dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica,* Istituto per la collaborazione culturale, Rome, 2001
R. Celletti & G. Corzolani, *Pavarotti : 25 anni per la musica,* Ruggeri, Modène, 1986
G. Gualerzi, « Luciano Pavarotti », in *Opera,* vol. XXXII, pp. 118-124, 1981
J. Kesting, *Luciano Pavarotti : ein Essay über den Mythos der Tenorstimme,* E.C.O.N. Verlag, Dusseldorf, 1991 (trad. angl. *Luciano Pavarotti : the Myth of the Tenor,* Northeastern University Press, Boston, 1996)
L. Magiera, *Luciano Pavarotti : metodo e mito,* Ricordi, Milan, 1990
M. Mayer, *Grandissimo Pavarotti,* Doubleday, Garden City (N.Y.), 1986
M. Parouty, « Luciano Pavarotti par lui-même », in *Diapason,* n° 524, pp. 28-40, 2005
L. Pavarotti (avec W. Wright), *My Own Story,* Doubleday, Garden City (N.Y.), 1981 ; *My World,* Crown, New York, 1995 (trad. franç. J. Sébastien, *De vive voix,* Plon, Paris, 1996).

Discographie sélective

V. Bellini, *Beatrice di Tenda,* rôle d'Orombello, avec Joan Sutherland, Orchestre symphonique de Londres, direction Richard Bonynge (1966) ; *I Puritani,* rôle d'Arturo, avec Joan Sutherland, Piero Cappuccilli, Orchestre symphonique de Londres, direction R. Bonynge (1973) ; *La Sonnambula,* rôle d'Elvino, avec J. Sutherland, Nicolai Ghiaurov, National Philharmonic Orchestra, direction R. Bonynge (1980)
A. Boito, *Mefistofele,* rôle de Faust, avec Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Montserrat Caballé, National Philharmonic Orchestra, direction Oliviero de Fabritiis (1980-1982)
G. Donizetti, *L'Elisir d'amore,* rôle de Nemorino, avec J. Sutherland, English Chamber Orchestra, direction R. Bonynge (1972) ; *La Fille du régiment,* rôle de Tonio, avec J. Sutherland,

Georg Solti (1982-1983) ; *Macbeth*, rôle de Macduff, avec Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, London Philharmonic Orchestra, direction Lamberto Gardelli (1970) ; *Luisa Miller*, rôle de Rodolfo, avec M. Caballé, National Philharmonic Orchestra, direction Peter Maag (1975) ; *Otello*, rôle-titre, avec Kiri Te Kanawa, Leo Nucci, Orchestre symphonique de Chicago, direction G. Solti (1991) ; *Rigoletto*, rôle du Duc de Mantoue, avec J. Sutherland, S. Milnes, London Symphony Orchestra, direction R. Bonynge (1971) ; *Il trovatore*, rôle de Manrico, avec Joan Sutherland, Marilyn Horne, National Philharmonic Orchestra, direction R. Bonynge (1976-1977) ; *Requiem*, avec Joan Sutherland, Marilyn Horne, Martti Talvela, Orchestre philharmonique de Vienne, direction G. Solti (1967).

Vidéographie

G. PUCCINI, *La Bohème*, avec M. Freni, N. Ghiaurov, Opéra de San Francisco, mise en scène Francesca Zambello, direction Tiziano Severini (1988)
G. VERDI, *Aida*, avec Maria Chiara, Ghena Dimitrova, Scala de Milan, mise en scène Luca Ronconi, direction Lorin Maazel (1986) ; *Don Carlo*, avec Daniela Dessí, Samuel Ramey, Scala de Milan, mise en scène Franco Zeffirelli, direction Riccardo Muti (1992) ; *Requiem*, avec Leontyne Price, Fiorenza Cossotto, Nicolai Ghiaurov, réalisation Henri Georges Clouzot, direction Herbert von Karajan (1967).

de Schütz, il chante aussi volontiers *Idoménée* de Mozart, David des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, *Œdipus-Rex* de Stravinski ou des pages de Purcell, dont il réalise l'édition moderne de l'œuvre vocal avec Benjamin Britten. Il chante sur les plus grandes scènes du monde : Scala de Milan, Opéras de Vienne, Munich, Zurich, festival de Salzbourg, Metropolitan Opera de New York où il fait ses débuts en 1974. Avec le guitariste Julian Bream ou le harpiste Ossian Ellis, il perpétue la tradition des chansons populaires anglaises. Avec Britten, puis avec Murray Perahia (qui assurait en sa compagnie la direction du festival d'Aldeburgh depuis 1982), il donne d'inoubliables séances de lieder. Anobli en 1977, il meurt à Aldeburgh le 3 avril 1986.

La personnalité et la carrière de Peter Pears ne correspondent à aucune des normes habituelles que l'on rencontre dans le monde du chant : l'incitation à créer qu'il provoque chez les compositeurs de son temps peut se comparer à celle d'un Mstislav Rostropovitch, d'un Jean-Pierre Rampal ou d'un Isaac Stern. La diversité des genres qu'il aborde est aussi rare pour un chanteur de notre temps. Pears était doté d'une voix de ténor aigu claire et expressive, qu'il utilisait comme un instrument. Profondément musicien, il refusait toutes les licences de style qu'impose souvent la voix humaine et recherchait un dialogue véritablement instrumental avec le piano ou l'orchestre qui l'accompagnait. Une telle approche s'accommodait mal des traditions en usage dans le monde de l'opéra, et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles sa carrière lyrique a été ainsi taillée sur mesure.

Alain PÂRIS

PEDRELL FELIPE (1841-1922)

L’influence de Felipe Pedrell, compositeur, historien, musicologue, critique espagnol, d’origine catalane, fut et demeure considérable — à côté de celle de son contemporain Francisco Asenjo-Barbieri (1823-1894) — sur l’entrée de la musique espagnole dans le mouvement esthétique moderne. Son élève, Manuel de Falla, a écrit à son sujet : « Pedrell fut un *maître* dans toute l’acception du mot : par sa parole et par son exemple, il a montré et ouvert aux musiciens d’Espagne un chemin que l’on croyait déjà fermé sans espoir, au début du siècle dernier, pour la musique nationale. » Wagner avait salué en lui l’artiste qui, seul, avait restitué à son pays une place de premier plan. Ce n’est pas un mince mérite ; mais l’Espagne demeure ingrate envers sa musique.

Enfant de chœur à Tortosa, sa ville natale, il étudia la musique avec Juan Mir ; à la cathédrale, il connut dès son enfance quelques pages de la musique polyphonique de tradition hispanique. Cependant, il est avant tout un autodidacte doué d’une prodigieuse capacité de travail : « Il composa, écrivit, édita, rédigea des catalogues, fouilla les archives, fut chef d’orchestre, académicien, enseigna pendant trente ans au Conservatoire de Madrid et jeta à lui seul les bases de la musicologie espagnole contemporaine » (D. Devoto). Prenant à son compte le principe énoncé par le jésuite Eximeno (XVIIIe s.) : « C’est sur la base des chansons populaires nationales que chaque peuple doit construire son système musical », Pedrell sut rechercher les traditions dont il avait subi les influences dès son jeune âge, influences populaires paysanne, villageoise (chansons de métier) et prolétarienne à la fois. Il commença de composer à l'âge de quinze ans (musique religieuse) ; il ne quitta sa région natale tarragonaise qu'à dix-huit ans pour visiter la capitale catalane, Barcelone. Le premier opéra national qu'il composa, *L'Ultimo Abenzerragio* (1874) ignore encore le folklore. Sur la douzaine d'opéras qu'il écrivit, il convient de citer la trilogie *Els Pireneus, La Celestina* et *Ramón Llull, El Conde Arnau, La Matinada*. On peut rappeler sa musique de scène (*Le Roi Lear* de Shakespeare), le *Requiem*, le *Te Deum*, ainsi que des œuvres symphoniques telles que *Lo Cant de los montanyes, Excelsior, I Trionfi, Marcha de la Coronación a Mistral*, ou des mélodies (*Orientales, Consolations, Canciones arabescas*). Ses écrits littéraires fort nombreux eux aussi portent aussi bien sur l'histoire du passé que sur l'action à entreprendre dans le présent. Le manifeste *Por nuestra música* porte en sous-titre : « Quelques observations sur la grande question d'une école lyrique nationale » ; il y définit le drame lyrique national : « Le lied développé dans les proportions voulues par le drame ; c'est le chant populaire transformé. » En 1894, paraît son premier travail lexicographique : *Diccionario técnico de la música* (Barcelone), suivi des premiers fascicules du *Diccionario biográfico-bibliográfico de los músicos españoles* (1894-1897), de l'*Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (Barcelone, 1901), des deux volumes *Catálech de la biblioteca de la Disputació de Barcelona* (1908-1909), de son étude sur *Las Formas pianísticas* (2 vol., Madrid, 1918). Ses articles et ses monographies sur des sujets fort divers sont innombrables. Il étudie *Vitoria* qu'il réédite en huit volumes (1902-1912), publie une anthologie de l'ancienne musique espagnole depuis les *Cantigas* d'Alfonso el Sabio jusqu'au XVIII^e^ siècle, édite quatre volumes du *Cancionero musical popular español* (1919-1922), *Salterio sacro hispano* (1882-1905), *Hispaniae schola musica sacra* (8 vol., 1894-1896), *El Teatro lírico* liturgiques : *Psalmus* (musique électronique, 1961), *Ekechejria* (pour bande magnétique, 1972).

C'est du reste la nouveauté et l'originalité de son langage qui, avec *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1959-1960), a attiré en premier lieu sur le compositeur l'attention internationale ; l'œuvre est conçue pour un ensemble de cinquante-deux instruments à cordes. La recherche sur les sons (emploi des clusters), sur le timbre des instruments à cordes (glissandi, bois tapé, cordes frottées) et même sur les objets « musicaux » (sirène, sifflet, machine à écrire, sonnerie électrique, etc.) font partie intégrante de son écriture. Pour lui, tous ces éléments doivent soit tendre à se fondre, soit mettre en évidence un fond sonore continu très représentatif de son style. Penderecki pratique volontiers la progression par blocs sonores ou par « nappes de sons ».

À partir du milieu des années 1970, Penderecki va cependant peu à peu abandonner les aspects avant-gardistes de son langage, ce qui lui vaudra des jugements très sévères de la part du milieu musical, mais l'assentiment du grand public. Son écriture s'enferme dans une néotonalité postromantique, se teinte de germanisme – le *Requiem polonais* (1980-1984) évoque *Un requiem allemand* de Brahms –, se rapproche, l'expression de la foi en plus, de la « nouvelle simplicité » allemande. En témoignent le *Te Deum,* pour soli, deux chœurs mixtes et orchestre (1979-1980), le *Chant de Chérubin,* pour chœur mixte a cappella (1987), *Benedicamus Domino,* pour chœur d'hommes a cappella, l'oratorio *Seven Gates of Jerusalem,* pour soli, récitant, trois chœurs mixtes et orchestre (1996), le *Credo,* pour soli, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre (1998), *Sanctus et Benedictus,* pour chœur d'enfants a cappella (2002).

Brigitte MASSIN

PENDERGRASS TEDDY (1950-2010)

Interprète américain de rhythm and blues, Teddy Pendergrass incarna la soul music sophistiquée de la Philadelphie des années 1970 – le fameux Philly Sound (son de Philadelphie) – en tant que chanteur principal du groupe Harold Melvin and The Blue Notes, avant de se lancer avec succès dans une carrière solo.

Né le 26 mars 1950 à Kingstree, en Caroline du Sud, Theodore DeReese Pendergrass chante du gospel dans les églises de Philadelphie et apprend la batterie en autodidacte avant de rejoindre The Blue Notes en 1969. Deux ans plus tard, le groupe signe un contrat avec les producteurs Kenny Gamble et Leon Huff, fondateurs du label Philadelphia International Records, une décision qui va donner naissance à de nombreux « tubes ». Le premier album, éponyme, que Harold Melvin and The Blue Notes enregistre pour cette firme, en 1972, contient notamment les titres à succès *I Miss You* et *If You Don't Know Me by Now*. Teddy Pendergrass est alors considéré comme l'un des meilleurs chanteurs masculins de rhythm and blues. Bien qu'il ne possède pas l'étendue vocale d'Al Green ni la virtuosité de Stevie Wonder, il s'impose par sa présence scénique, caractérisée par une masculinité débridée. À partir de 1976, Pendergrass poursuit une carrière solo, mettant à profit son image de don juan baryton, en particulier avec ses célèbres concerts réservés aux femmes (« for women only »). Il connaît de nombreux succès, parmi lesquels *I Don't Love You Anymore* (de l'album *Teddy Pendergrass*, 1977) et *Love T.K.O.* (de l'album *TP*, 1980).

Un accident de la route qui le laisse paraplégique en 1982 semble remettre en cause sa carrière musicale. Néanmoins, après une année de rééducation, le chanteur sort en 1984 un nouvel album, *Love Language,* qui deviendra un disque d'or. Il monte de nouveau sur scène en 1985, en fauteuil roulant, à l'occasion du concert de bienfaisance Live Aid donné à Philadelphie. S'il ne retrouve pas le succès d'antan, il parvient à se hisser en tête du hit-parade du rhythm and blues avec des albums comme *Joy* (1988) et le titre *It Should've Been You* (de l'album *Truly Blessed,* 1991). Teddy Pendergrass cesse d'enregistrer en 2006, consacrant une grande partie de son temps à la fondation Teddy Pendergrass Alliance, créée afin de venir en aide aux personnes souffrant comme lui de lésions de la moelle épinière. Il meurt le 13 janvier 2010, à Bryn Mawr, en Pennsylvanie.

E.U.

PÉPIN CLERMONT (1926-2006)

Le compositeur québécois Clermont Pépin compte parmi les figures dominantes de la vie musicale canadienne du xx^{e} siècle, tant par son activité créatrice que par son rôle important dans le domaine pédagogique.

Jean-Josephat Clermont Pépin voit le jour à Saint-Georges-de-Beauce (province de Québec) le 15 mai 1926. Son premier professeur est Georgette Dionne-Lagacé, qui lui enseigne le piano et l'harmonie. En 1937, il reçoit un prix spécial de composition de la Canadian Performing Rights Society pour son *Invention pour piano* et un *Ave Maria*. De 1937 à 1941, il travaille à Montréal le piano avec Arthur Letondal, l'harmonie et le contrepoint avec Claude Champagne. En 1941, une bourse lui permet de poursuivre sa formation au prestigieux Curtis Institute de Philadelphie, où il obtient ses diplômes en 1944 après avoir fréquenté les classes de Jeanne Behrend pour le piano et de Rosario Scalero pour la composition. De retour au Canada, il étudie au Conservatoire de musique du Québec à Montréal (1944-1946) – avec Jean Dansereau (piano), Claude Champagne (composition), Louis Bailly (musique de chambre) et Léon Barzin (direction d'orchestre) – puis au Royal Conservatory of Music de Toronto, avec Lubka Kolessa (piano), Arnold Walter (composition) et Nicholas Goldschmidt (direction d'orchestre). Le prix d'Europe de l'Académie de musique du Québec, qu'il remporte en 1949, lui permet de venir à Paris (1949-1955) travailler avec Arthur Honegger et André Jolivet (composition), Yves Nat et Lazare Lévy (piano). Il fréquente la classe d'analyse d'Olivier Messiaen au Conservatoire, où Pierre l’écriture musicale. Dans *Nombres,* pour deux pianos et orchestre (1962), il crée une spatialisation du son en plaçant des haut-parleurs dans la salle afin que les auditeurs soient complètement immergés dans la musique. Plus tard, c’est le dépouillement qui semble constituer sa préoccupation principale, avec une série de huit pièces, échelonnées entre 1964 et 1998, portant le titre générique *Monade,* terme inspiré de Leibniz et qui signifie « substance simple, active, indivisible ». Mais au travers de ces différentes formes d’expression, c’est toujours une nature sensible et romantique qui perce. Parmi ses œuvres marquantes, il faut aussi retenir trois ballets, *Les Portes de l’enfer* (1953), *L’Oiseau-phénix* (1956) et *Le Porte-rêve* (1957-1958), le *Cycle Eluard,* sept mélodies (1949), une *Sonate pour piano* (1947) et cinq quatuors à cordes. En « important » au Québec l’héritage de Honegger et les techniques d’écriture enseignées par Messiaen à Paris, Pépin a joué un rôle pédagogique essentiel. Parmi ses élèves figurent les principaux compositeurs de la Belle Province, comme Micheline Coulombe Saint-Marcoux, François Dompierre, André Gagnon, Jacques Hétu ou André Prévost.

Alain PÂRIS

(1928). En 1737, Pepusch, dont les qualités de pédagogue sont très recherchées, devient l'organiste de la célèbre école de Charterhouse, où il comptera parmi ses élèves William Boyce, Benjamin Cooke, John Travers, George Berg, Ephraim Kellner... Pepusch y rassemble également une exceptionnelle collection d'ouvrages de musique et de partitions. Cofondateur, en 1726, de l'Academy of Ancient Music, Pepusch a largement contribué à encourager le goût pour la musique « ancienne » en Angleterre. Son élève William Boyce publiera ainsi une anthologie de la musique sacrée anglaise du XVI^{e} et du XVII^{e} siècles intitulée *Cathedral Music... by Several English Masters of the Last 200 Years* (3 vol., Londres, 1760, 1768, 1773). Pepusch a par ailleurs édité des sonates et concertos d'Arcangelo Corelli (Londres, 1732). Sa production personnelle comporte des musiques de scène, des odes, des cantates profanes, des anthems, des concertos et des pièces de musique de chambre, parmi lesquelles des sonates en trio. Il a publié un traité d'harmonie, *A Treatise on Harmony : Containing the Chief Rules for Composing in Two, Three and Four Parts* (Londres, 1730 ; rééd. fac-similé Bronde Brothers, New York, 1966).

E.U.

PERAHIA MURRAY (1947-)

Le pianiste et chef d’orchestre américain Murray Perahia naît à New York, le 19 avril 1947, dans une famille d’origine italienne. Il reçoit dès l’âge de trois ans ses premières leçons de piano. Jeanette Haien, assistante d’Abram Chasins – lui-même élève de Josef Hofmann et de Leopold Godowski –, le prend en charge trois ans plus tard. Il parachève sa formation à la High School of Performing Arts de New York. En 1964, il étudie la composition avec Carl Bamberger, à la Mannes School of Music de Manhattan, où il s’initie aussi à la direction d’orchestre. Jusqu’à ses vingt-cinq ans, Murray Perahia suivra donc une voie assez éloignée de celle qui est habituellement prise par les apprentis solistes les plus ambitieux. En dehors de quelques leçons occasionnelles données par Artur Balsam et Mieczyslaw Horszowski, il ne prend les conseils de personne et travaille seul. Il se produit rarement en récital mais collabore parfois avec des orchestres de chambre. En 1967, il se fait remarquer au festival de Marlboro et joue avec Pablo Casals, Alexander Schneider et Rudolf Serkin. Ce dernier, conquis, le choisit comme assistant au prestigieux Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il enseigne. L’année suivante, Murray Perahia fait ses débuts de pianiste au Carnegie Hall de New York, sous la baguette d’Alexander Schneider. Mais ce n’est pas encore l’heure de la célébrité. Le charme discret de la musique de chambre – avec les Quatuors Guarneri, de Budapest et Galimir – le tient quelques années encore à l’écart du devant de la scène. Un parcours très atypique donc, privé de l’aura que donne le soutien d’un maître réputé et plus centré sur la musique que sur la virtuosité galopante qui fait les succès rapides.

En 1972, Perahia remporte, à la surprise générale, le concours international de piano de Leeds, redoutable épreuve où, traditionnellement, les infaillibles techniciens écrasent les doux poètes. Sa carrière prend alors un tout autre essor avec des chefs comme Georg Solti, Riccardo Muti, Rafael Kubelík, Kurt Masur, Claudio Abbado, Zubin Mehta, Neville Marriner, Karl Böhm... Il joue beaucoup les concertos pour piano de Mozart en dirigeant l'orchestre du clavier : il en réalisera ainsi une très belle intégrale au disque avec l'English Chamber Orchestra. Ses partenaires en musique de chambre sont de premier plan : le violoniste Pinchas Zukerman, le violoncelliste Paul Tortelier, le pianiste Radu Lupu, le ténor Peter Pears... En 1981, il est appelé comme co-directeur par le festival d'Aldeburgh, où il crée, le 22 juin 1986, les *Douze variations pour piano* du fondateur de ce festival, Benjamin Britten ; il occupera cette fonction jusqu'en 1989. À deux reprises, dans les années 1990, il doit quitter la scène : une interventions chirurgicale sur le pouce de sa main gauche ne peut être évitée. Grâce à un patient travail sur Jean-Sébastien Bach – ce qui nous vaudra un bel album consacré aux *Suites anglaises*, aux *Variations Goldberg*, aux *Partitas pour clavier* BWV 826 à 828, aux *Concerto pour clavecin* BWV 1052 à 1058 (qu'il interprète au piano, tout en dirigeant l'Academy of St. Martin in the Fields) –, il reprend le chemin des concerts et des studios. Peu attiré par la musique du xx^{e} siècle – ses limites semblent être Béla Bartók, dont il a enregistré la *Sonate pour piano* Sz 80 et la *Sonate pour deux pianos et percussion*, avec Georg Solti (second piano), Evelyn Glennie et David Corkhill (percussions) –, il marque une dilection particulière pour Mendelssohn, dont il a enregistré les deux concertos (en 1974, avec l'Academy of St. Martin in the Fields dirigée par Neville Mariner) et quelques pages pour piano seul (*Première Sonate* opus 6, *Variations sérieuses*, *Rondo capriccioso* opus 14...). Avec

Radu Lupu, il a gravé des œuvres pour deux pianos ou quatre mains de Mozart (*Concerto pour deux pianos* K 365, *Sonate pour deux pianos* K 448, *Andante et variations pour piano à quatre mains* K 501...) et Schubert (*Fantaisie pour piano à quatre mains* D 940) avec un charme et une délicatesse qu'il sera difficile d'égaler. Bien mieux que l'éclat et la virtuosité, la finesse et la poésie sont le royaume de Murray Perahia.

Pierre BRETON

Après les premiers éléments d'éducation musicale reçus du violoniste Francesco Mondini et du maître de chapelle de la cathédrale de Jesi, Francesco Santi, il fut admis vers 1722 ou 1723 au célèbre conservatoire napolitain « dei Poveri di Gesù Cristo », probablement grâce à un marquis mécène de Jesi, C. M. Pianetti. Parmi les maîtres qui le formèrent, il faut relever les noms de Gaetano Greco, Leonardo Vinci et Francesco Durante.

Pergolèse avait vingt et un ans lorsqu'il termina ses études au conservatoire et fit présenter comme une sorte de « chef-d'œuvre », au sens artisanal du mot, l'oratorio *La Conversione di San Guglielmo d'Aquitania* dans la cour du cloître S. Agnello : il révéla subitement un don d'invention mélodique tout à fait exceptionnel et déjà cette capacité de caractériser en quelques traits une situation qui est sans doute l'une des qualités principales des compositeurs lyriques authentiques. Le succès fut tel qu'il reçut immédiatement la commande d'un opéra pour la saison qui commençait au théâtre San Bartolemeo ; cette *Salustia* est évidemment influencée par son maître Vinci, mais on y perçoit déjà tout ce qui fera le succès de ses partitions bouffes à venir.

À la fin de cette année 1732, qui vit la présentation des deux premiers opéras de Pergolèse sur les scènes napolitaines, la ville fut secouée par un violent tremblement de terre, et des services religieux solennels de supplication et de pénitence eurent lieu dans les principales églises. C'est à cette occasion que Pergolèse composa une messe solennelle à dix voix, double chœur, deux orchestres et deux orgues ainsi que les vêpres solennelles à cinq voix, dont le *Confitebor tibi, Domine,* particulièrement remarquable par ses richesses harmoniques et la structure originale des soli avec chœurs « en pédale ».

qualités éminentes de ces œuvres se trouvent concentrées dans le célèbre *Stabat Mater* en *fa* mineur pour deux voix de femmes, orchestre à cordes et orgue : une extraordinaire perfection formelle de la ligne mélodique au service d'un sentiment particulièrement intense, toujours inspiré par le texte, et qui n'est pas sans rappeler la spiritualité la plus « humaine » du Moyen Âge, symbolisée par les écrits de Bernard de Clairvaux.

Carl de NYS

Bibliographie

C. Boyer, « Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse », in *Mercure de France*, Paris, juill. 1772
C. de Brosses, *Voyage en Italie, 1739-1740*, H. Juin éd., Paris, 1964
A. Della Corte, *G. B. Pergolesi*, Turin, 1926
F. Degrada, « Le Messe di Giovanni Battista Pergolese », in *Studien zur italienischdeutsche Musikgeschichte*, vol. III, Cologne, 1966
F. Degrada dir., *Pergolesi Studies*, Pendragon, New York, 1987
R. Giraldi, *G. B. Pergolesi*, Rome, 1936
H. Hucke, « Die Neapolitanische Tradition in der Oper », in *Internationale Musikgesellschaft*, colloque, New York, 1961, Bärenreiter, Kassel, 1961 ; *Pergolesi, ibid.*, 1965
E. Luin, *Fortuna e influenza della musica di Pergolesi in Europa*, Ticci, Sienne, 1943
I. Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIII*^{e} *en France et en Italie*, C.N.R.S., Paris, 1972
M. E. Paymer, *G. B. Pergolesi, a Thematic Catalogue of the Opera Omnia*, Pendragon, 1976
M. E. Paymer & H. W. Williams, *Giovanni Battista Pergolesi. A Guide to Research*, Garland, New York, 1989
M. F. Robinson, *Naples and Napolitan Opera*, Clarendon, Londres, 1972.

PERKINS CARL (1932-1998)

On se rappelle ce couple de touristes japonais dans le film de Jim Jarmusch *Mystery Train* : perdus dans Memphis la nuit, ils se querellent pour savoir si Carl Perkins est meilleur qu'Elvis Presley. Cette scène donne une idée de l'impact de la musique de ce modeste fermier-guitariste dont la composition *Blue Suede Shoes*, son seul succès commercial, sorti le 1er janvier 1956 sous le label Sun de Sam Phillips, reste peut-être le symbole le plus achevé du rockabilly, chef-d'œuvre d'humour, de rythme, d'entrain et de bonne humeur, et qui demeure un des incontournables standards du rock'n'roll. Carl Perkins a cependant enregistré d'autres excellentes choses : *Dixie Fried*, *Tennessee*, *Roll Over Beethoven*, *Matchbox*, *Pink Pedal Pushers*...

Chanteur puissant, dans l'esprit du honky-tonk, superbe guitariste et talentueux compositeur, Carl Lee Perkins (né le 9 avril 1932 à Tiptonville, dans le Tennessee) n'a cependant guère connu le vedettariat. Son jeu de guitare, très inventif en staccato et inspiré de plusieurs grands guitaristes de western swing, a été considérablement imité, au point de devenir l'archétype même du style rockabilly.

Après un accident de voiture, le 22 mars 1956, qui laisse la place libre à son rival Elvis Presley, Perkins, dont rien dans l'apparence ni la manière ne pouvait faire une « idole » des adolescents nordistes, a été vite oublié par le grand public américain. Cependant, sa musique a eu un énorme impact sur les musiciens britanniques, au premier rang desquels les Rolling Stones, les Beatles ou Eric Clapton. Les

PERKINS PINETOP (1913-2011)

Légendaire pianiste (et, à l'occasion, vocaliste) américain de blues, Pinetop Perkins a accompagné les plus grands, de Robert Nighthawk (Robert Lee McCollum, ou Robert Lee McCoy), à Sonny Boy Williamson n° 2 (Aleck Ford, ou Rice Miller) en passant par Muddy Waters, avant d'entamer une carrière de leader dans les années 1980.

Né le 7 juillet 1913 dans une famille de métayers des environs de Belzoni, dans le Mississippi, Joe Willie Perkins, dit Pinetop Perkins, commence très jeune à s'occuper des travaux de la ferme. Mais c'est aussi très tôt qu'il nourrit un vif intérêt pour la musique. Guitariste de formation, il va cependant devoir abandonner son instrument de prédilection pour s'orienter vers le piano en raison d'une blessure au bras gauche occasionnée lors d'une rixe.

Son jeu pianistique puise ses influences dans le style boogie-woogie de Clarence « Pinetop » Smith (1904-1929), dont il emprunte le surnom et dont il reprendra plus tard le titre emblématique *Pinetop's Boogie Woogie*. Pinetop Perkins sillonne le delta du Mississippi, où il se produit dans des bars bon marché (les *juke joints*) et lors de soirées alcoolisées dites *house parties*. Il rejoint Robert Nighthawk, puis Sonny Boy Williamson n° 2 dans leurs émissions radio concurrentes sur les ondes de KFFA, qui diffuse depuis Helena, dans l'Arkansas : *Nighthawk's KFFA Radio* et *King Biscuit Time*, respectivement. En 1949, Pinetop Perkins effectue avec Robert Nighthawk une tournée dans l'Illinois, à l'issue de laquelle les deux partenaires enregistrent l'année suivante

Jackson Town Gal pour la label discographique Aristocrat Record (qui donne naissance à Chess Records en 1950). Au début des années 1950, Pinetop Perkins se produit en tournées avec le guitariste Earl Hooker. Pendant la décennie 1950, il joue aussi, dans les alentours de East Saint Louis (Illinois), avec des musiciens comme Little Milton (James Milton Campbell, Jr.) et Albert King.

Au début des années 1960, monté à Chicago, Pinetop Perkins s'éloigne du milieu de la musique, avant de remplacer en 1969 Otis Spann dans la formation de Muddy Waters, à la demande de ce dernier. Pinetop Perkins se produit dans le monde entier avec cette formation, et enregistre abondamment. « Aîné de l'orchestre, Perkins acquiert une dimension légendaire. Celle d'un des derniers pianistes à véhiculer la tradition des tripots sudistes » (Gérard Herzhaft). En 1980, il quitte cependant Muddy Waters avec beaucoup d'autres musiciens (parmi lesquels Jerry Portnoy, Calvin « Fuzz » Jones et Willie Smith) pour fonder le Legendary Blues Band. C'est avec *After Hours*, en 1988, que Pinetop Perkins commence à enregistrer sous son propre nom.

Reconnu comme l'un des musiciens les plus doués de sa génération, Pinetop Perkins verra son talent salué par l'attribution de nombreuses récompenses. Il reçoit ainsi en 2005 un prix d'excellence pour l'ensemble de sa carrière (Grammy Lifetime Achievement Award). La Blues Foundation lui décerne plusieurs Blues Music Awards (auparavant W. C. Handy Awards). En 2003, il a l'honneur d'entrer au panthéon du blues (Blues Foundation's Hall of Fame). Il meurt le 21 mars 2011, à Austin (Texas).

Martin L. WHITE

PERLEMUTER VLADO (1904-2002)

Rares sont les musiciens qui sont entrés dans l'intimité de Maurice Ravel au point de détenir une tradition authentique d'interprétation de sa musique. Vlado Perlemuter a connu Ravel au début de sa carrière de pianiste et les conseils qu'il a reçus de lui sont probablement restés gravés dans sa mémoire d'une manière plus objective que chez d'autres interprètes plus âgés au moment d'une telle rencontre, qu'il s'agisse d'Alfred Cortot ou de Marguerite Long. Mais il aura attendu longtemps la reconnaissance de ses pairs et du public.

D'origine polonaise, Vladislas Perlemuter naît à Kowno (aujourd'hui Kaunas, en Lituanie) le 26 mai 1904. Dès l'âge de huit ans, il commence à étudier le piano avec son père, cantor. Puis il travaille avec Moritz Moszkowski. En 1917, alors que sa famille a émigré à Paris, il entre au Conservatoire dans la classe de Cortot. Deux ans plus tard, nanti d'un premier prix, il donne ses premiers récitals. Il rencontre Fauré et Ravel, mais c'est surtout à la musique du second qu'il se consacre. Entre 1927 et 1929, il travaille la totalité des pièces pour piano de Ravel avec le compositeur et doune pour la première fois cette intégrale en deux concerts en 1929. Sa carrière se développe, et il commence à jouer en Grande-Bretagne en 1938, pays qui deviendra sa seconde patrie après la France. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il gagne la zone libre puis réussit à passer en Suisse en 1943. Atteint de tuberculose, il ne reprend ses activités qu'en 1951, de retour à Paris comme professeur au Conservatoire (jusqu'en 1977). L'enseignement occupe une part sans cesse croissante de sa carrière : en 1958, il est invité à la Dartington Summer School of Music, dans le Devon ; puis il donne des *master classes* à l'École Yehudi-Menuhin, à la Royal Academy of Music de Londres, au Canada et au Japon. Partout, les jeunes pianistes viennent chercher les secrets d'une tradition où la rigueur et l'imagination se mêlent harmonieusement. Perlemuter avait hérité de Moszkowski un usage des doigtés et de la pédale qui lui permettait de mettre en œuvre l'approche tellement personnelle de Cortot, notamment dans la recherche des couleurs pianistiques. Le brillant ne l'intéressait pas : c'est la phrase musicale qui était primordiale à ses yeux. Il avait une vue d'ensemble de la musique qui primait les détails, mais aussi une palette sonore qui lui permettait de créer une polyphonie de couleurs.

Le succès de son enseignement a certainement nui à sa carrière de concertiste. La France attendra la fin de sa vie pour reconnaître en lui l'un des maillons essentiels de son école pianistique, alors que la Grande-Bretagne en avait déjà fait une de ses idoles. Il euregistre ainsi la quasi-totalité de l'œuvre de Chopin pour la B.B.C., et la firme britannique Nimbus grave des œuvres de Ravel, Fauré, Chopin, Schumann et Beethoven dans les années 1970 et 1980, prélude à un retour tardif sur la scène internationale. Malheureusement, la cécité gagne du terrain et, dans les années 1980, Perlemuter se produit de plus en plus rarement en public. En 1989, il donne son dernier récital, consacré à Ravel, à Genève. Il meurt à Neuilly-sur-Seine le 4 septembre 2002.

Si Chopin et Ravel ont été les deux axes de sa carrière, Vlado Perlemuter possédait un répertoire assez large. Une série d'enregistrements gravés pour Vox dans les années 1950 en donnent un aperçu, avec notamment une intégrale des sonates pour piano de

Mozart et une version de référence des concertos de Ravel sous la baguette de Jascha Horenstein. Il pratiquait volontiers la musique de chambre, au sein d'un trio réunissant le violoniste Gabriel Bouillon et le violoncelliste Pierre Fournier, en sonate avec les violonistes Roland Charmy ou René Benedetti, plus tard au festival de Marlboro avec Pablo Casals, ou avec les violonistes Sandór Végh et Yehudi Menuhin. Il a consigné l'essentiel de ses souvenirs sur Maurice Ravel dans un livre écrit avec Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel* (1953), réédité en 1989 avec *Rencontres avec Vlado Perlemuter*, par Jean Roy (Alinéa, Aix-en-Provence).

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Sonates n^o^ 23 « Appassionata »* et *n^o^ 26 « Les Adieux », Variations « Eroïca »*

F. CHOPIN, *Sonates n^os^ 2* et *3*, *Quatre Ballades, Barcarolle* (enregistré en 1974), *24 Préludes* (enregistré en 1981), *Fantaisie, Berceuse* (enregistré en 1982), *27 Études* (enregistré en 1982 et 1983)

C. DEBUSSY, *Pour le piano, Images, L'Isle joyeuse*

G. FAURÉ, *Barcarolle n^o^ 5, Thème et variations, Nocturnes n^os^ 1, 6, 7, 12* et *13* (enregistré en 1989) ; *Quintette avec piano n^o^ 2*, Quatuor Parrenin (enregistré en 1966)

F. LISZT, *Sonate en si mineur*

M. RAVEL, *Jeux d'eau, Menuet sur le nom de Haydn, Miroirs, Pavane pour une infante défunte, Prélude en la mineur, Sonatine, Le Tombeau de Couperin, Concerto en sol, Concerto pour la main gauche*, Orchestre Colonne, dir. Jascha Horenstein (enregistré en 1955).

PERLMAN ITZHAK (1945-)

Introduction

Frappé dès l’âge de quatre ans par la poliomyélite, qui le prive de l’usage de ses jambes, l’Israélo-Américain Itzhak Perlman ne semblait pas promis à une grande carrière musicale. Celle-ci sera cependant, grâce à un style qui mêle avec bonheur la tradition violonistique russe et le goût français, l’une des plus brillantes qui soient, tant à la scène qu’au disque.

• Vaincre l’adversité

Itzhak Perlman naît à Tel-Aviv, en Palestine, le 31 août 1945. Malgré son handicap, il travaille le violon à l’Académie de musique de sa ville natale avec Rivka Goldgart, qui lui transmet la manière de l’école de Saint-Pétersbourg. Il se produit très vite à la radio israélienne. Isaac Stern est à ce point séduit par les dons de cet enfant de dix ans qu’il l’encourage à poursuivre ses études aux États-Unis. L’adolescent apparaît à la télévision américaine, dans le célèbre Ed Sullivan Show (1958). Il entre à la Juilliard School of Music de New York, où il se perfectionne avec Dorothy DeLay – disciple de Louis Persinger – et le légendaire Ivan Alexander Galamian, lui-même disciple de Lucien Capet, et qui comptera aussi parmi ses élèves Pinchas Zukerman, Kyung-Wha Chung, Sergiu Luca, Jaime Laredo, Michael Rabin...

Les débuts d’Itzhak Perlman ne sont pas pour autant des plus faciles, et il est souvent contraint de jouer pour des raisons un chic digne de Kreisler lui-même. Son répertoire s'étend de Bach aux œuvres qui ont marqué le début du xx^{e} siècle. Il montre une prédilection certaine pour le néo-romantisme finissant (les concertos pour violon de Julius Conus, Karl Goldmark, Erich Wolfgang Korngold, Christian Sinding, Henri Vieuxtemps) qu'affectionnait tant Jascha Heifetz, l'idole de toute une génération. Il a gravé le concerto pour violon de Tchaïkovski avec Alfred Wallenstein, Erich Leinsdorf, Eugene Ormandy et Zubin Mehta. Cet art rayonnant qui équilibre spontanéité et maîtrise trouve son accomplissement dans les concertos pour violon de Beethoven et de Brahms, enregistrés sous la direction de Carlo Maria Giulini (avec le Philharmonia Orchestra, 1980, et l'Orchestre symphonique de Chicago, 1976, respectivement ; collection Great Recordings of the Century de E.M.I.), et qui comptent parmi les plus durables références. De Beethoven toujours, il a donné une intégrale des sonates pour violon et piano (avec Vladimir Ashkenazy, 1973-1975) ainsi qu'une autre des trios pour piano, violon et violoncelle (avec Vladimir Ashkenazy et Lynn Harrell) qui tutoient les sommets de l'histoire du disque.

Pierre BRETON

PÉROTIN (XIIe-XIIIe s.)

Introduction

Pérotin est un compositeur français du Moyen Âge dont le nom reste attaché à l’essor de la polyphonie et de l’école parisienne dite école de Notre-Dame. C’est, en effet, alors que s’édifiait la cathédrale et que l’Université de Paris rayonnait dans tout le monde occidental, que les musiciens parisiens firent de leur cité un foyer artistique de renom international. La plupart de ces musiciens restèrent anonymes : seuls les noms de Maître Albert de Léonin et de Pérotin furent transmis à la postérité, quoique les découvertes musicologiques les concernant soient relativement récentes.

• Les sources

En 1864, le musicologue Edmond de Coussemaker mit au jour un certain nombre d’écrits théoriques du XIIIe siècle, publiés sous le titre : *Scriptorum de musica medii aevi*. Parmi ces documents, un traité anonyme, dit *Anonyme IV*, révèle l’existence de Maître Léonin, « organiste » (c’est-à-dire compositeur d’organum), auteur d’un *Grand Livre pour le Graduel et l’Antiphonaire*, et de Pérotin-le-Grand, salué comme *optimus discantor*, qui remania le livre de Léonin et l’enrichit d’œuvres personnelles d’une technique plus évoluée. Le nom de Pérotin apparaît encore dans le traité de Jean de Garlande, professeur à l’Université de Paris, qu’on date généralement de 1240-1250. Jean de Garlande précise qu’on trouve les grands *organa* quadruples (à quatre voix) de Pérotin en tête du *Grand Livre de Notre-Dame* (*Magnus Liber*).

Bibliothèque nationale, à Paris) ont été attribués à Pérotin par Leo Schrade (hypothèse plausible, mais non confirmée).

Le bilan peut paraître maigre : une dizaine d'œuvres, dont sept authentifiées. Mais ces quelques œuvres suffisent à mesurer l'importance de Pérotin dans l'histoire de la musique : elles constituent les premiers monuments de la musique française.

• Une identification difficile

Qui était Pérotin ? On s'accorde à penser que son nom est un diminutif de Pierre. Les musicologues se plongèrent dans l'étude des parchemins du temps de Philippe Auguste et de Saint Louis – notamment dans les archives de Notre-Dame – pour tenter de découvrir parmi les Pierre qui eurent quelque activité à la maîtrise de la cathédrale lequel pouvait être Perotinus Magnus. Notons que le chantier de la cathédrale fut ouvert en 1163 sous le règne de Louis VII et que, lorsqu'on parle d'école de Notre-Dame, il s'agit d'un répertoire concernant en fait tout le diocèse de Paris. Le traité de Jean de Garlande présente Pérotin comme un personnage dont la disparition est récente ; or ce traité a été daté de 1270 environ. Les recherches portent donc sur une longue période. Nous possédons quelques jalons : on sait, par exemple, par un texte de l'évêque Eudes de Sully, que le *Viderunt omnes* fut exécuté en 1198 et le *Sederunt principes* en 1199 ; comme il s'agit d'œuvres d'une technique avancée, on présume que leur auteur n'était pas un tout jeune homme lorsqu'il les a composées. D'autre part, si l'on suit Leo Schrade dans l'hypothèse ci-dessus mentionnée, Pérotin aurait écrit le « conduit » pour le sacre de Saint Louis, qui eut lieu en 1226. Le musicien aurait donc vécu dans le dernier tiers du XII^e siècle et le premier tiers du XIII^e siècle.

Plusieurs Pierre ont retenu l'attention des enquêteurs. Jacques Chailley fait état de cinq hypothèses dont la plus sérieuse semble être celle de Jacques Handschin : elle concerne un « sous-chantre » (*Petrus succentor*) dont le nom paraît dans divers actes de 1208 à 1238 et est mentionné après sa mort comme prêtre (*sacerdos*) en compagnie de l'évêque Odon et du doyen Hugues. Mais l'incertitude demeure.

• Nouveautés techniques

Deux nouveautés essentielles : l'enrichissement de la polyphonie et les progrès de la notation. Avant Pérotin, l'écriture polyphonique était à deux voix (déchant et organum). Les musiciens parisiens semblent être les continuateurs des moines de Saint-Martial de Limoges, dans le domaine de l'organum en particulier. On pense généralement que, dans le *Magnus Liber*, les organa à deux voix doivent être attribués à Léonin ; Pérotin ne fit que les réviser en les abrégeant. Par contre, avec Pérotin paraît l'écriture à trois et à quatre voix.

En fait, il existe un conduit à trois voix signé d'un certain Maître Albert (*Magister Albertus Parisiensis*) figurant en appendice dans le manuscrit d'un office, destiné à Saint-Jacques-de-Compostelle, qu'on peut dater des environs de 1140 (*Codex Calixtinus*). Cet exemple est unique et l'écriture en est encore assez gauche.

Avec Pérotin, l'écriture s'enrichit donc et s'affine. Qui plus est, la notation dite pérotinienne permet de préciser les rythmes : un ingénieux système de ligatures détermine la place des valeurs longues et des valeurs brèves, selon les modes rythmiques alors en usage. Il y avait six modes : le premier comportait l'alternance longue/brève ; le deuxième, l'alternance brève/longue ; le troisième, Le conduit à une voix, selon J. Chailley, est issu des *versus* limousins, eux-mêmes dérivant des tropes ; il alterne la déclamation syllabique et les abondants mélismes lyriques, surtout en fin de phase. Le *Beata viscera* de Pérotin est un modèle du genre, par sa ligne souple, expressive et variée et sa structure parfaitement ordonnée. L’analyse du *Beata nobis gaudia,* pour le sacre de Louis Vlll, également à une voix, semble donner raison à L. Schrade dans son hypothèse d’attribution à Pérotin. Quant au conduit polyphonique (deux ou trois voix), il repose sur le principe de la superposition de mélodies ayant chacune sa marche propre : c’est du contrepoint pur. « Qui veut composer un conduit, écrivait le théoricien Francon de Cologne, doit d’abord composer la plus belle mélodie qu’il pourra ; ensuite il lui adjoindra d’autres mélodies en veillant à leur propre valeur ainsi qu’aux consonances de l’ensemble selon les règles du déchant. » Les deux conduits authentifiés de Pérotin, *Salvatoris hodie,* méditation sur le rite de la circoncision, et *Dum sigillum Patris* sont assez développés et élaborés. Quant au *Gaude felix Francia,* c’est une pièce de circonstance exprimant la joie du royaume devant le couronnement du nouveau roi ; il comporte deux parties, chacune commençant par un long mélisme (peut-être destiné à une exécution instrumentale) ; le reste offre une déclamation syllabique.

Le motet est la troisième forme pratiquée par les musiciens du XIIIe siècle. Si les manuscrits nous livrent plusieurs centaines de textes de motets, aucun d’eux n’a pu être attribué à Pérotin. Cependant, si l’on accepte le fait que les clausules des organa ont pu avoir des exécutions séparées de l’ensemble pour lequel elles ont été conçues, on peut assimiler ces clausules à des motets.

L’œuvre de Pérotin représente l’apogée de ce qu’on peut appeler « le classicisme médiéval ».

PERRIN MIMI (1926-2010)

Chanteuse française et fondatrice du groupe vocal Les Double Six, Jeannine « Mimi » Perrin naît le 2 février 1926, à Saint-Maurice (auj. dans le Val-de-Marne). Elle étudie le piano classique, et se passionne très tôt pour le jazz, tout en suivant à la Sorbonne des cours d'anglais jusqu'à la licence. Elle commence à enseigner et joue en même temps du piano dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, où elle fait la connaissance des plus grands : Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell, Billie Holiday, Stan Getz, Chet Baker... Elle est également engagée comme choriste par les firmes discographiques, et elle a ainsi l'occasion d'accompagner vedettes de variétés et yéyés : pour l'anecdote, c'est Mimi Perrin qui relance, avec l'inoubliable « Un, deux, trois, elle tremblait de montrer quoi ? », les couplets de Richard Anthony dans la chanson *Itsy bitsy, petit bikini* (1960).

Elle appartient à l'octette vocal The Blue Stars de Blossom Dearie et, influencée par le célèbre trio vocal américain Lambert, Hendricks & Ross, elle fonde en 1959 Les Double Six, sextette vocal avec lequel elle s'évertue – et parvient – à reconstituer toutes les voix d'un grand orchestre de jazz, réussissant à faire chanter en français – langue qui s'y prête pourtant peu – des thèmes de jazz, solos compris, en sélectionnant les voix et les mots avec un soin tel que les arrangements sonnent comme l'original. Quincy Jones, Horace Silver et Dizzy Gillespie écrivent pour elle. « Elle compose, syllabe par syllabe, labiales et sifflantes pour les saxophones, implosives pour les trompettes, des textes qui collent. [...] Elle invente ces textes mirobolants qui eussent dû passionner les oulipiens » (Francis Marmande). Le personnel des Double Six, qui variera selon les sessions, mais formera en principe un sextette, rassemblera des personnalités comme Monique Guérin, Ward Swingle (futur fondateur des Swingle Singers), Christiane Legrand (sœur de Michel Legrand), Jacques Denjean, Jean-Claude Briodin (futur membre des Swingle Singers et des Troubadours), et même le futur organiste de jazz Eddy Louiss et le futur multi-instrnmentiste Bernard Lubat. Les Double Six, qui dégagent une formidable énergie, et dont le swing peut rivaliser avec celui des meilleurs instrumentistes, effectuent de nombreuses tournées mais n'enregistrent que quatre albums jusqu'à leur dissolution en 1965, à la suite de problèmes de santé de Mimi Perrin : *The Double Six of Paris* (Capitol, 1961), *The Double Six of Paris : Swingin' Singin'* (Philips, 1962), *Dizzy Gillespie & The Double Six of Paris* (Philips, 1963), *The Double Six Of Paris sing Ray Charles* (Philips, 1964). lls seront classés meilleur groupe vocal international par le magazine de référence *Downbeat* en 1961, 1965 et 1966.

Animée par sa passion des mots et de la syntaxe, Mimi Perrin se mue en traductrice : c'est à elle que l'on doit les traductions en français des autobiographies ou Mémoires de Dizzy Gillespie (*Dizzy Gillespie : to be or not to bop*, Presses de la Renaissance, Paris, 1981), Nina Simone (*Ne me quitte pas*, *ibid.*, 1982) et Quincy Jones (*Quincy*, avec sa fille Isabelle, Robert Laffont, Paris, 2003), ainsi que, à partir de 1989, avec sa fille lsabelle Perrin, celles des romans de John Le Carré. Mimi Perrin meurt le 16 novembre 2010, à Paris.

E.U.

PERSIANI ANDRÉ (1927-2004)

Pianiste, arrangeur et compositeur français de jazz. Il dirige ses propres formations dès 1945, joue avec les Be Bop Minstrels (1947-1948) et en duo avec le pianiste Eddie Bernard. Il enregistre avec Bill Coleman (1949, 1955-1956), Buck Clayton (1949, 1953), Mezz Mezzrow (1951) et Lionel Hampton (1953), joue avec Big Bill Broonzy, Albert Nicholas, Sidney Bechet. Il se produit à New York, notamment au Metropole (avec Zutty Singleton, Charlie Shavers ou Roy Eldridge) et au Birdland. Il écrit une série d’arrangements pour Henri Salvador, avant de s’installer en 1961 à New York ; il appartient, de 1961 à 1969, au quartette de Jonah Jones. De retour en France, il devient le pianiste du club Le Furstemberg, à Paris (1970-1988). Il se produit avec Charlie Shavers et Budd Johnson (1970), Milt Buckner (1973, 1975-1976), Arnett Cobb et Eddie Chamblee (1976), Al Grey (1977), Cat Anderson (1978)...

E.U.

PETERSON OSCAR (1925-2007)

Dans le piano du Canadien Oscar Peterson résonne un demi-siècle de l'histoire du jazz. S'unissent sous ses doigts le *stride* triomphant de James P. Johnson, la fantaisie de Fats Waller, les suites d'accords de Milt Buckner, la pudique élégance de Nat King Cole, l'imagination poétique de Bill Evans et, par-dessus tout, la virtuosité flamboyante d'Art Tatum. Comme celui d'Erroll Garner, son style, effleuré simplement par le be bop, ne se rattache à aucune école. Ce pianiste caméléon s'est tenu en marge des aventures sonores proposées par les novateurs de son temps : Bud Powell, Thelonious Monk, Cecil Taylor... Affirmant une sorte de classicisme sans complexe, il a gagné par sa perfection instrumentale les suffrages de ses pairs, et offert à un public dépassant largement le monde des amateurs de jazz une esthétique rassurante qui lui vaudra une popularité planétaire qui ne s'est jamais démentie.

Quatrième enfant d'une famille d'origine antillaise qui en comptera cinq, Oscar Emmanuel Peterson naît le 15 août 1925 à Montréal. Son père joue du piano et l'aînée initie Oscar au clavier. Dès ses six ans, il commence de sérieuses études musicales classiques : piano, orgue, clavecin et trompette. À quatorze ans, il remporte une compétition d'amateurs qui lui vaut de participer régulièrement à un programme hebdomadaire de radio. Le jeune prodige débute sa vie professionnelle en 1943, par un engagement à Québec, dans l'orchestre de danse renommé que dirige Johnny Holmes, et où il est le seul musicien noir. Il devient en peu de temps l'un des musiciens les plus réputés du pays.

Grâce à Norman Granz, il affronte enfin le public américain, en invité surprise, au cours d'un concert donné au Carnegie Hall en septembre 1949. Le succès est immédiat. Membre permanent du Jazz At The Philharmonic de 1950 à 1955, il est de toutes les tournées de l'ensemble, aux États-Unis et en Europe. En 1952, sur un modèle établi par Art Tatum et Nat King Cole, il fonde un groupe piano-guitare-contrebasse : le guitariste lrving Ashby sera rapidement remplacé par Barney Kessel puis, en 1953, par Herb Ellis ; la contrebasse est tenue avec une tranquille autorité par Ray Brown. Le trio, qui connaît à cette époque son âge d'or, réserve à chaque instrument, dans un style proche de la sophistication d'un John Lewis, des solos de même importance. À partir de 1958, le pianiste affirme plus nettement sa prééminence et le contrepoint mélodique de la guitare est remplacé par le soutien fonctionnel et rythmique d'une batterie, où se succéderont Gene Gammage, Ed Thigpen (1958), Louis Hayes (1965) et Bobby Durham (1967). En 1966, le très imaginatif Ray Brown cède la place au plus ordinaire Sam Jones.

Désormais composé d'un soliste et de deux faire-valoir, le trio ne connaîtra plus les mêmes sommets. Mais, en solo ou en compagnie des plus grands, au concert comme au disque, Oscar Peterson vole de succès en succès. Il joue, s'adaptant sans effort à la personnalité de chacun, avec tous ceux qui comptent au royaume du jazz : Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lionel Hampton, Stan Getz, Lester Young, Milt Jackson, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Count Basie, Duke Ellington, Ben Webster, Anita O'Day, Stéphane Grappelli, Sarah Vaughan, Sonny Stitt et même les plus inattendus Fred Astaire et ltzhak Perlman. En 1960, il fonde à Toronto, avec Ed Thigpen, Ray Brown et le compositeur clarinettiste Phil Nimmons, The Advanced School of Contemporary Music.

Dans les années 1970, il se produit seul ou au sein de trios et quartettes. On retiendra une participation au festival de Montreux en 1975 en compagnie de deux contrebassistes, Ray Brown et Niels-Henning Ørsted Pedersen ; avec ce dernier, le guitariste Joe Pass devient l'un de ses partenaires les plus réguliers. Une discographie considérable – plus de 100 albums, dont une rareté, *With Respect to Nat*, où l'on peut l'entendre chanter (1965) – a été saluée par huit Grammy Awards. Dans une aussi vaste production, le choix ne peut être que subjectif. On recommandera *The Complete Songbook*, avec le trio à son meilleur (1951-1955), une exceptionnelle rencontre avec Ella Fitzgerald, *At the Opera House* (1957), et un remarquable album de solos, *Tracks* (1970). Le compositeur se montre moins heureux que l'instrumentiste et n'évite pas toujours l'emphase et les développements creux. L'homme s'est engagé dans les années 1980 pour que soit mieux reconnue la diversité ethnique de la société canadienne.

En 1993, il est victime, en plein concert à New York, d'un accident cardio-vasculaire qui le prive de l'usage de la main gauche. Deux ans plus tard, à peine diminué, il est de retour sur scène. En 2007, il doit cependant renoncer à participer au festival de Toronto. C'est dans une banlieue de cette ville, à Mississauga, qu'il meurt, le 23 décembre 2007.

Malheureuse victime d'une technique spectaculaire et d'un universel succès, le jeu d'Oscar Peterson prête souvent le flanc à la critique et les puristes ne l'ont guère épargné. Cet art apollinien qui ne s'interroge guère sur lui-même, exploite sans y ajouter le moindre zeste de folie les recettes éprouvées du swing et du middle-jazz. Et de pointer une manière souvent répétitive qui n'élude ni les clichés ni les paraphrases mécaniques, un univers esthétique qui, avec une certaine naïveté, ne sait pas s'évader des reposantes certitudes. C’est sans doute oublier, au-delà des scories inévitables dans une aussi vaste production, l’immense valeur d’un instrumentiste d’exception. Oscar Peterson offre sous les dehors d’une aimable légèreté une musique souple et dynamique qui s’exprime avec conviction et générosité. Avec une totale indépendance des deux mains et un subtil jeu de pédales, il use d’une diversité de toucher rare, de la percussion la plus explosive à la plus moelleuse caresse. Dans une mise en place impeccable, la main droite sait dévaler sur un tempo d’enfer de longues phrases flexibles ponctuées par le commentaire d’une main gauche inventive et discrète. À son meilleur, l’improvisateur se montre capable des complexités rythmiques les plus imprévues, et, impérieux ou méditatif, mérite le respect. Son piano peut être bavard. Son sens du swing, le naturel de son phrasé, la netteté de l’attaque, la précision de l’articulation et l’aisance des variations harmoniques sont d’un grand maître.

Pierre BRETON

PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)

Le compositeur et pédagogue italien Goffredo Petrassi – le plus marquant de sa génération, avec Luigi Dallapiccola – naît dans une famille pauvre de Zagarolo, bourgade du Latium, près de Rome, le 16 juillet 1904. Entre 1913 et 1919, il étudie à la Schola cantorum di San Salvatore de Lauro, dans une atmosphère tout imprégnée d'art baroque et catholique qui exercera sur lui un rôle déterminant.

Après avoir occupé un emploi de commis dans un magasin de musique afin de gagner sa vie, il est admis en 1928 au Conservatorio di Santa Cecilia de Rome, où il suit l'enseignement d'Alessandro Bustini pour le piano et la composition ; il étudie l'orgue avec Fernando Germani et la direction d'orchestre avec Bernardino Molinari. Sa *Partita* pour orchestre, créée le 2 avril 1933 à l'Augusteo de Rome, le fait connaître au monde musical. Il enseignera l'analyse (1934-1937) à l'Accademia di Santa Cecilia puis la composition au Conservatoire de Rome (1939-1959). Nommé inspecteur des théâtres de l'État italien en 1935, il dirige durant trois ans (1937-1940) le théâtre de la Fenice de Venise et fonde, en 1944, l'ensemble de musique contemporaine Musica Viva. Il préside la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.) de 1954 à 1956. Goffredo Petrassi meurt à Rome le 2 mars 2003.

Petrassi est d'abord marqué par l'empreinte de Stravinski, avec lequel il présente par ailleurs bien des points communs : la rigueur contrapuntique, des harmonies ciselées par une instrumentation inventive et toujours surprenante, la richesse de l'univers rythmique, un sens thématique de l'ostinato. Il intègre aussi – de façon singulière et tout à fait personnelle – des concepts baroques à son langage propre. Il sera séduit tardivement, dans les années 1950, par le dodécaphonisme, par l'éclatement du matériau à la Webern. Ce créateur protéiforme, qui adopte comme credo qu'un compositeur doit concevoir sa propre tradition, n'est donc pas prisonnier des étiquettes. Mais, quelle que soit l'esthétique qu'il choisit d'explorer, son style reste des plus reconnaissables.

À ses débuts donc, son langage garde les traces de celui dont il fut aussi l'ami, Alfredo Casella. À cette influence il faut encore ajouter celle de Hindemith ainsi que la volonté affirmée d'unir l'esprit du passé aux techniques du présent. Cette revitalisation de la tradition (qui n'a rien à voir avec le néoclassicisme et encore moins avec l'aspect baroque et conservateur des postmodernes), Petrassi l'accomplit au travers d'œuvres dont la munificence est empreinte de l'héritage de la Renaissance : *Psaume IX* (1936), *Magnificat*, pour soprano, chœur et orchestre (1939-1940), *Coro di Morti*, madrigal dramatique, sur de sombres poèmes de Leopardi, pour chœur d'hommes, trois pianos, cuivres, contrebasses et percussions (1940). Ses ballets (*La Follia di Orlando*, avec récitatifs pour baryton, 1942-1943 ; *Il Ritratto di Don Quixote*, 1945), son opéra en un acte *Il Cordovano* – d'après l'intermède *Le Vieux Jaloux*, tiré du *Jaloux de l'Estramadure*, une des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (1949) –, ou encore sa *Sonata di camera*, pour clavecin et dix instruments (1948) adoptent pour matériau des archétypes baroques (celui de la sonate préclassique dans la *Sonata di camera*), et cela afin de réfléchir tout particulièrement sur le rapport timbre/rythme et sur la cohésion interne des éléments constituant le tissu musical. Déjà, dans cette *Sonata di camera*, l'emploi de procédés canoniques, d'une construction par cellules (ajoutées, retranchées, superposées) est fondé sur une approche originale de la technique sérielle dodécaphonique, approche annonçant ce qui deviendra un peu plus tard la signature pétrassienne, à savoir un processus d'abstraction auquel le créateur va soumettre les figures, thématiques aussi bien que formelles, de son langage musical jusqu'à les réduire à de simples signes métaphoriques d'articulation du discours.

Cette volupté sonore soumise à la raison va tout naturellement amener Petrassi à tenter de pousser chaque instrument dans ses ultimes retranchements. Cette exploitation du timbre et de la technique du geste instrumental pris comme matériau même de l'œuvre va se traduire par une suite quasi ininterrompue de pages de musique de chambre au caractère concertant et fortement polyphonique ainsi que dans un cycle de huit concertos pour orchestre (s'échelonnant de 1931 à 1972), dont seul le quatrième (1954) fera directement allusion à Bartók. Petrassi, délaissant l'aspect poético-littéraire d'un commentaire extra-musical ou d'un univers culturel préexistant à l'œuvre musicale, va ainsi se pencher sur le concret instrumental, sur le concret du matériau des timbres. Dans *Récréation concertante* (*Troisième Concerto pour orchestre*, 1949-1950), la dialectique entre timbre et rythme ne s'appuie désormais plus sur des thèmes ou sur des séries qui seraient porteurs du devenir musical ; les cellules elles-mêmes se raréfient. Et le matériau de Petrassi de se réduire à une articulation rythmique ou mélodique, à un intervalle ou à une succession d'intervalles, à une incise rythmique, à une figure élémentaire. Autant d'éléments qui prennent fonction de *modules* s'identifiant avec les procédures compositionnelles, dont l'évolution et le développement libre ne permettent plus que d'admirer la justesse ou l'évidence des rapports ainsi créés, qui a conquis sa liberté au gré d'une contrainte devenue imperceptible. À partir du *Troisième Concerto pour orchestre*, et plus particulièrement avec le *Sixième* (1957), Petrassi intègre le dodécaphonisme à sa pensée formelle et architecturale, ce qui le conduit, dès 1958 (*Sérénade*, pour cinq instruments), à renoncer à toute forme de thématique et, dès 1960 (*Concerto pour flûte*), à éparpiller rythmes et matériaux musicaux dans la continuité d'un Webern. Se consacrant alors principalement à ses recherches de timbres et de registres, Petrassi compose *Propos d'Alain*, pour voix et douze instruments (1960), son *Septième Concerto pour orchestre* (1961-1964), *Ottetto di Ottoni*, pour quatre trompettes et quatre trombones (1968). Et, si ses œuvres des années 1970, comme son *Huitième* et dernier *Concerto pour orchestre* (1972), *Orationes Christi*, pour chœur, vents, altos et violoncelles (1974-1975), *Poema*, pour cordes et quatre trompettes (1977-1980), semblent marquer un recul de ses préoccupations en se tournant vers l'expressionnisme négatif de ses *Cori di Morti* ou de la cantate *Noche Oscura* (1950-1951, d'après saint Jean de la Croix), ses partitions plus récentes – comme le *Grand Septuor*, avec clarinette concertante (1977-1978), *Laudes Creaturum*, pour récitant, trois clarinettes, deux trombones et violoncelle (1982), *Duetto*, pour violon et alto (1985) – renouent avec un langage plus *sensible* et avec une ironie distanciée, marques d'un art qui, ayant maîtrisé le matériau, parvient désormais à le transcender dans une simplicité retrouvée et assumée.

Petrassi a également composé des musiques de films : *Riso amaro* (*Riz amer*, 1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (*Pâques sanglantes*, 1950) et *Un marito per Anna Zaccheo* (*La Fille aux hommes*, 1953) de Giuseppe de Santis, *Cronaca familiare* (*Journal intime*, 1962) de Valerio Zurlini...

Alain FÉRON

PETRUCCI OTTAVIO ou OTTAVIANO DEI (1466-1539)

Premier éditeur de musique. On doit à Petrucci l'utilisation de caractères mobiles pour l'édition de la musique mesurée. Il quitta sa ville natale, Fossombrone, demeura quelque temps près du duc d'Urbino, Guidobaldo I^{er}, où il put connaître les imprimés allemands. C'est là qu'il eut l'idée d'adapter la technique à la musique. Il partit pour Venise et fonda en 1498 sa maison d'édition musicale. Le premier recueil de musique parut en 1501, l'*Harmonice musicae odhecaton*, comprenant des chansons françaises à trois et quatre voix. Quarante-cinq volumes environ de musique sacrée, profane et instrumentale (tablatures de luth) sortirent de ses presses. Bien qu'ayant eu un privilège d'une durée de vingt ans pour imprimer aussi des tablatures d'orgue, il n'en édita jamais aucune ; on en ignore la raison. Les grands compositeurs du temps furent édités par ses soins : soit, notamment, quinze livres de messes de Josquin (1502, 1505, 1514), Obrecht (1503), Antoine Brumel (1503), Jean Ghiselin dit Verbonnet (1503), Pierre de La Rue (1503), Alexandre Agricola (1504), Marbriano De Orto (1505), Heinrich Isaac (1506), Gaspar van Weerbeke (1507), Jean Mouton (1515), Antoine de Févin (1515) ; onze livres de frottole, entre 1504 et 1515 ; six livres de tablature de luth, entre 1507 et 1515. Après avoir quitté Venise pour Fossombrone en 1511, il continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1520 (*Musica de meser Bernardo pisano sopra le canzone del Petrarcha*).

Pierre-Paul LACAS

Michel Petrucciani Trio (Owl Records, 1981). Il part en 1982 pour la Californie, où il se fixe à Big Sur, là où s'était retiré Henry Miller, pour lequel il éprouve une grande admiration. Il va désormais partager son temps entre l'Amérique, où il signera en 1985 un contrat avec la firme discographique Blue Note, et la France, où il enregistrera pour Dreyfus. Sur son insistance, Charles Lloyd accepte de revenir sur scène ; le saxophoniste l'appellera souvent dans son nouveau quartette et ils se produisent en particulier au festival de Montreux en 1982 (*Live in Montreux 1982*, Elektra, 1983). Avec lui, mais aussi en duo avec Lee Konitz en 1981-1982 (*Toot Sweet*, Owl Records, 1982), Michel Petrucciani multiplie les tournées mondiales et les rencontres avec de fortes personnalités comme Gary Peacock et Roy Haynes – avec lesquels il joue en trio piano, contrebasse, batterie, une formation qu'il affectionne –, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Ron Carter, Charlie Haden, Jack DeJohnette, Bob Brookmeyer... Il enregistre en duo avec Eddy Louiss (*Conférence de presse*, Dreyfus, 2 vol., 1994 et 1995), en quartette avec Stéphane Grappelli (*Flamingo*, Dreyfus, 1996), Didier Lockwood... Les concerts et les récompenses – notamment trois victoires de la musique en 1984, 1988 et 1994 – s'accumulent dans une bien courte carrière. On gardera le souvenir de sa participation au festival de Montreux 1985 en trio avec Jim Hall et Wayne Shorter (*Power of Three*, Blue Note, 1987), ainsi que celui de son ultime performance, le 19 décembre 1998, au Vatican, en présence du pape Jean-Paul II. En solo, citons *Promenade with Duke* (Blue Note, 1993), *Au Théâtre des Champs-Élysées* (Dreyfus, 1997) et *Solo Live* (Dreyfus, 1998). Une foudroyante infection pulmonaire l'emporte le 6 janvier 1999, à New York.

L'extrême popularité de Michel Petrucciani tient à la simplicité et à la lisibilité d'un jeu où les audaces sont rares. Son tempérament lyrique et impétueux utilise essentiellement, en alternant délicatesse

Harry « Doc » Pettiford, qui effectue des tournées dans le Midwest et le Sud. De janvier à mai 1943, il est bassiste dans le big band de Charlie Barnet, où il côtoie Chubby Jackson et commence à se forger une réputation.

Au printemps de 1943, Oscar Pettiford décide de s'établir à New York, où il s'affirme rapidement comme un des protagonistes des clubs de la 52^{e} Rue : il joue au sein d'un quintette dirigé par Roy Eldridge, qui triomphe alors à l'Onyx Club ; de novembre 1943 à avril 1944, toujours à l'Onyx Club, il codirige avec le remuant Dizzy Gillespie l'un des tout premiers orchestres de style be-bop. Il se produit et enregistre aux côtés de Billy Eckstine, Cootie Williams, Art Tatum, Shelly Manne, Louis Armstrong, Billie Holiday, Barney Bigard, Boyd Raeburn, Coleman Hawkins (son solo sur *The Man I Love*, enregistré le 23 décembre 1943, est célèbre), Lionel Hampton, Max Roach, Earl Hines, Ben Webster, Charlie Parker, Dizzy Gillespie... De 1945 à la fin de 1947, il joue dans le grand orchestre de Duke Ellington. En 1948, il fonde son trio personnel avec le pianiste Erroll Garner (parfois remplacé par George Shearing) et le batteur J. C. Heard. À la fin de 1948 et au début de 1949, un éphémère Oscar Pettiford All Stars se produit au club The Clique de Broadway (qui deviendra le Birdland) : il comprend Fats Navarro, Kai Winding, Lucky Thompson, Milt Jackson, Bud Powell et Kenny Clarke, auxquels se joindra Miles Davis. Oscar Pettiford joue chez Woody Herman en 1949.

En 1950, Oscar Pettiford profite de quelques mois d'inactivité dus à un accident pour se mettre à pratiquer le violoncelle, instrument qu'il va utiliser avec brio en pizzicati ; le 13 septembre 1950, Oscar Pettiford, His Cello & Quartet (avec Duke Ellington au piano, Billy Strayhorn au célesta, Lloyd Trotman à la contrebasse et Jo Jones à la batterie) enregistre *Take the « A » Train, Blues For*

Blanton et *Perdido*. Pettiford enregistre avec le sextette de Miles Davis en 1952 (aux côtés de J. J. Johnson, Jackie McLean, Gil Coggins et Kenny Clarke) et, en 1955, avec le quartette de Miles Davis (aux côtés de Red Garland et de Philly Joe Jones). Il rejoue au sein du big band de Duke Ellington de 1951 à 1954, se fait entendre dans de petites formations de 1954 à 1957 (Milt Jackson Sextet, Art Blakey Percussion Ensemble, Kenny Dorham Quintet, Ray Charles-Milt Jackson Sextet...) et à la tête d'un big band (1956-1957). Venu en Europe à la fin de 1958 avec la tournée Jazz from Carnegie Hall, il décide de s'installer sur le Vieux Continent, d'abord à Baden-Baden puis à Copenhague. Il joue avec Stan Getz, Kenny Clarke, Bud Powell, Lucky Thompson, notamment, et avec la fine fleur des jazzmen européens, sur lesquels il exercera une durable influence. Oscar Pettiford meurt soudainement à Copenhague, le 8 septembre 1960.

Pierre BRETON

PHILIPPOT MICHEL (1925-1996)

Compositeur, théoricien, pédagogue, musicologue et musicographe (il a en particulier signé de nombreux articles de l'*Encyclopædia Universalis*), Michel Philippot, né à Verzy, dans la Marne, le 2 février 1925, était l'un de ces musiciens d'exception pour qui l'expression de leur art passe nécessairement par la pratique de plusieurs disciplines.

La guerre éclate alors qu'il a entrepris des études de mathématiques, qu'il doit donc interrompre. Il participe à la Résistance et est arrêté à Lyon. À la Libération, il se tourne vers la musique, qu'il étudie notamment avec Georges Dandelot au Conservatoire de Paris (1945-1947) et avec l'apôtre du dodécaphonisme, René Leibowitz (1945-1949). D'abord professeur d'enseignement musical dans les écoles du département de la Seine (1946-1949), il entre ensuite à la Radiodiffusion française, comme musicien metteur en ondes (1949-1959). Entre 1959 et 1961, il est adjoint de Pierre Schaeffer au Groupe de recherches musicales (G.R.M.) de la R.T.F., puis Henry Barraud l'appelle à ses côtés à la direction de la chaîne France Culture (1961-1963). Il se voit alors confier le service des créations musicales de l'O.R.T.F. (1963-1964) avant de devenir sous-directeur de la radiodiffusion à l'O.R.T..F. (1964-1967) et responsable des productions et émissions musicales (1964-1972). Il est conseiller du directeur général de l'O.R.T.F. (1972-1975) et du président de l'Institut national de l'audiovisuel (I.N.A., 1975-1976). Parallèlement, il enseigne la musicologie et l'esthétique aux universités de Paris-I et de Paris-IV (1969-1976). Il

PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)

Compositeur et organiste anglais, né en 1560 ou 1561, peut-être à Londres, mort en 1628 à Bruxelles, Peter Philips fut réputé à son époque pour ses madrigaux, ses motets et ses pièces pour clavier.

Issu d’une famille catholique romaine, Peter Philips (ou Phillipps, ou Phillips) doit fuir l’Angleterre anglicane en août 1582 ; il s’installe à Rome, où il devient organiste du Collegio Inglese et bénéficie de la protection du cardinal Alexandre Farnèse (1582-1585). En 1585, il entre au service de lord Thomas Paget – qui est également un catholique romain exilé –, avec qui il va voyager beaucoup, en Italie, en Suisse, en Espagne, en France et aux Pays-Bas. Après la mort de lord Paget en 1590, Philips s’établit en 1591 à Anvers, dans les Pays-Bas du Sud, alors espagnols. En 1593, il rend visite à Jan Pieterszoon Sweelinck à Amsterdam ; à son retour, il est arrêté par les autorités hollandaises, qui l’accusent de vouloir attenter à la vie de la reine Élisabeth I^{re} d’Angleterre ; il est emprisonné à La Haye (c’est alors qu’il compose sa *Pavan and Galliard Dolorosa*) mais, après enquête, il est disculpé et relâché. En 1597, Philips s’installe à Bruxelles et devient un des trois organistes de la chapelle de l’archiduc d’Autriche Albert, fonction qu’il occupera jusqu’à sa mort. Ordonné prêtre en mars 1609, il est élevé au rang de chanoine l’année suivante.

Philips a publié plusieurs livres de madrigaux italiens (en 1596, à six voix ; en 1598, à huit voix ; en 1603, à six voix) ainsi que de nombreuses pièces de musique sacrée. Parmi ces dernières, mentionnons deux livres de *Cantiones sacrae* (1612, à cinq voix ; 1613, à huit voix) et trois recueils de motets (*Gemmulae sacrae*, 1613 ; *Deliciae sacrae*, 1616 ; *Paradisus sacris cantionibus consitus*, 1628). Il est également l'auteur d'un recueil de messes publié à titre posthume, qui a aujourd'hui disparu. Nombre de ses œuvres apparaissent dans des recueils contemporains, comme le *First Booke of Consort Lessons* (1599) de Thomas Morley et le *Fitzwilliam Virginal Book*, qui contient dix-neuf de ses pièces pour claviers. Le style de Philips dénote les influences italiennes – romaines plus que vénitiennes – et flamandes dans ses œuvres vocales, les influences anglaises dans ses ouvrages pour clavier.

E.U.

PHILLIPS JOHN (1935-2001)

Chanteur, compositeur et guitariste américain. En 1964, il fonde à New York le groupe vocal de folk-pop The Mamas and The Papas, qui rassemble son épouse Michelle Gilliam, Denny Doherty et Cass Elliott. Caractérisé par des harmonies vocales douces et un swing mêlant des influences folk et gospel, ce groupe, qui s'établit à Los Angeles, devient un symbole de la culture hippie et californienne. Il laisse des classiques du style dit *sunshine pop*, au premier desquels *California Dreamin'* (1966) et *Monday Monday* (1973). The Mamas and The Papas se séparera et se reformera à plusieurs reprises, la mort de Cass Elliott, en 1974, mettant un terme définitif au groupe d'origine. Phillips est également le compositeur de « tubes » interprétés par Scott McKenzie (*San Francisco*, 1967) ou les Beach Boys (*Kokomo*, 1988).

E.U.

PHILLIPS SAM (1923-2003)

La création du rock'n'roll, notamment de sa forme sudiste, le rockabilly, doit beaucoup au producteur Sam Phillips, fondateur des disques Sun et découvreur d'Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash et bien d'autres.

Cadet d'une famille très pauvre de huit enfants, Samuel Cornelius Phillips (né le 5 janvier 1923 à Florence, Alabama) passe des nuits entières à écouter les chanteurs et musiciens locaux, blancs et noirs, qui conjurent dans la musique leur malheur économique et psychologique. Son goût pour la musique le pousse à devenir disc-jockey à Memphis (Tennessee) en 1945 tout en travaillant sur la partie technique de sa station de radio, enregistrant des émissions sur acétates. À la recherche de talents, il réalise que Memphis danse et s'amuse au son des orchestres de rhythm and blues ou de honky tonk électriques et regorge d'artistes très populaires qui n'ont jamais enregistré de disque ; la ville n'a d'ailleurs plus été visitée par les compagnies de disques, alors toutes nordistes, depuis le début des années 1930.

En 1949, Sam Phillips crée donc le premier studio d'enregistrement de Memphis, Memphis Recording Service. Dans un premier temps, il ne fait qu'enregistrer et produire des artistes locaux qu'il essaie de vendre à des compagnies établies, découvrant ainsi plusieurs grands noms du blues comme B. B. King ou Howlin' Wolf. La qualité des séances tient d'abord au fait qu'il ne se fie qu'à ses propres goûts. Il aime la musique qu'il a entendue dans son enfance, celle des *juke joints* et des pique-niques au bord du fleuve.

son enfant. Édith passe ses premiers mois à Barbès, chez Aïcha, sa grand-mère maternelle, qui la nourrit de biberons de vin rouge. Elle rejoint sa grand-mère paternelle, tenancière d'une maison close à Bernay, en Normandie, et y reste plusieurs années, choyée par les prostituées et nourrie à sa faim. Vers l'âge de huit ans, victime d'une kératite, elle perd momentanément la vue. La grand-mère emmène ses « filles » et Édith prier sur la tombe de sainte Thérèse de Lisieux et, huit jours plus tard, l'enfant recouvre la vue. Toute sa vie, Édith Piaf gardera la médaille de la sainte autour du cou.

Elle devient, à l'âge de douze ans, la partenaire de son père et quête après ses spectacles de rue. Trois ans plus tard, en compagnie de Mômone – Simone Berteaut, sa sœur « adoptive » –, elle chante dans les rues. À dix-sept ans, elle a une fille, Marcelle, qui mourra deux ans plus tard d'une méningite foudroyante.

En 1935, Louis Leplée, directeur du Gerny's, un cabaret situé rue Pierre-Charron, tout près des Champs-Élysées, l'entend chanter au coin de la rue Troyon, dans le XVII^{e} arrondissement. Il lui propose son premier contrat, la baptise la Môme Piaf et l'introduit auprès du Tout-Paris. En décembre de la même année, elle enregistre chez Polydor et donne ses premières interviews à la radio.

Leplée, prince interlope des nuits parisiennes, est assassiné en 1936 ; Édith Piaf est placée quarante-huit heures en garde à vue. Son ascension est stoppée. Jacques Canetti, à l'origine de ses premiers passages sur les ondes de Radio-Cité, lui trouve des engagements à Paris et en province, et arrange la rencontre avec Raymond Asso, qui va devenir son Pygmalion. Asso écrit pour elle des textes mis en musique par Marguerite Monnot et prend sa carrière en main. Trois ans après leur rencontre, il est appelé sous les drapeaux. Leur association est terminée. Il l'a sortie du milieu

Hors collection, Paris, 2003
M. Cerdan (junior) & G. Durieux, *Piaf et moi*, Flammarion, Paris, 2000
P. Crocq & J. Mareska, *La Vie pas toujours rose d'Édith Piaf*, éd. du Rocher, Monaco, 2007
M. Crosland, *Piaf*, Hodder and Stoughton, Londres, 1985
P. Duclos & G. Martin, *Piaf*, Seuil, Paris, 1993, rééd. coll. Points, Seuil, 1995
M. Henke, *Édith Piaf : « süchtig nach der Sehnsucht »*, Econ-und-List-Taschenbuch-Verlag, Munich, 1998
M. Lange, *Édith Piaf : die Geschichte der Piaf ; ihr Leben in Texten und Bildern ; mit einer Discographie*, Insel-Verlag, Francfort-sur-le-Main, 2007
D. Lelait-helo, *Sur un air de Piaf*, Payot, Paris, 2003, rééd. J'ai lu, 2005
F. Lévy, *Passion Édith Piaf : la môme de Paris*, Textuel, Paris, 2003
É. Piaf, *Au bal de la chance*, Jeheber, Paris, Genève, 1958 (avec une préface de Jean Cocteau), nouv. éd. présentée par Marc Robine, Éditions de l'Archipel, Paris, 2003, rééd. coll. Archipoche, 2007
É. Piaf & M. Cerdan, *Moi pour toi. Lettres d'amour*, Le Cherche-Midi, Paris, 2002, rééd. J'ai lu, Paris, 2004
Piaf, emportée par la foule... (documentation et agendas réunis par Bernard Marchois et l'Association des amis d'Édith Piaf, livre-CD), Vade Retro, Paris, 1995.

PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)

Introduction

L’Américain d’origine ukrainienne Gregor Piatigorsky fut à bon droit considéré comme le meilleur violoncelliste du monde après Pablo Casals (1876-1973) ; son style annonce l’autre géant de l’instrument, Mstislav Rostropovitch (1927-2007).

• « Mein Don Quixote »

Gregor Piatigorsky, né à Ekaterinoslav (aujourd’hui Dniepropetrovsk), en Ukraine, le 17 avril 1903, connaît de fulgurants débuts : initié au violoncelle dès l’âge de sept ans, il entre à neuf ans au Conservatoire de Moscou, où il est l’élève d’Alfred von Glehn ; il effectue immédiatement ses premières tournées en Russie. Surviennent la Première Guerre mondiale et la révolution d’Octobre, événements peu propices aux études artistiques. En 1919, il est nommé premier violoncelle de l’orchestre du Bolchoï et il rejoint le Quatuor Lénine de Moscou.

Le jeune musicien fuit l’U.R.S.S. en 1921, gagne Berlin et Leipzig, où il travaille avec Julius Klengel, véritable père de l’école allemande du violoncelle, qui a notamment formé Emmanuel Feuermann et Paul Grümmer, futur membre du Quatuor Busch. En 1924, Wilhelm Furtwängler l’engage comme violoncelle solo de l’Orchestre philharmonique de Berlin. Il se révèle un incomparable interprète du poème symphonique avec violoncelle principal *Don*

Quichotte de Richard Strauss, qui l'appellera « mein Don Quixote ». Il joue en sonate avec le pianiste Arthur Schnabel, en trio avec Schnabel et le violoniste Carl Flesch. En 1929, il quitte son poste à l'Orchestre philharmonique de Berlin pour entamer une brillante carrière internationale de soliste, d'abord en Europe – mais il refusera pendant près de vingt ans de se produire en France à la suite d'une mauvaise critique parue dans *Le Figaro* – puis aux États-Unis.

Le 29 décembre 1929, il soulève l'enthousiasme dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre philharmonique de New York dirigé par Willem Mengelberg. Il se fixera en 1939 aux États-Unis, dont il adoptera la nationalité en 1942. Il consacre beaucoup de temps et d'énergie à la musique de chambre et forme avec les plus grands des ensembles réguliers de très haute tenue : c'est ainsi qu'il constitue en 1930 un trio avec le violoniste Nathan Milstein et le pianiste Vladimir Horowitz ; en 1949, il formera un autre trio avec Jascha Heifetz et Arthur Rubinstein. Pour les concertos, ses partenaires préférés restent les chefs Alfred Wallenstein et Fritz Reiner.

Il enseigne le violoncelle au Curtis Institute of Music de Philadelphie (1942-1951), où il succède à Emanuel Feuermann, à l'université de Boston (1957-1962) ainsi qu'à l'université de Californie du Sud à Los Angeles (1962-1976), où il fonde en 1961, avec Heifetz, les fameux concerts Heifetz-Piatigorsky, consacrés à la musique de chambre, auxquels se joint souvent son ami l'altiste William Primrose. Il dirige en outre le département de musique de chambre au Berkshire Music Center de Tanglewood. Parmi ses élèves figurent le Danois Erling Blöndal Bengtsson, l'Américain Paul Olefsky, l'Américaine d'origine coréenne Myung-Wha Chung, le Britannique Raphael Wallfisch. Il participe à la fondation de aisance à concevoir des mélodies originales le signale à l'attention des producteurs de films et des directeurs de théâtre. Il leur offrira un nombre important de compositions (*Tango, l'exil de Gardel, Sur* de Fernando Solas, *Famille d'artistes* d'Alfredo Arias), tout en restant attentif à une autre perspective créatrice : dès 1952, sa *Rapsodia Portena* conquiert les États-Unis ; l'année suivante, une *Symphonie Buenos Ayres* lui vaut le prix Fabien-Sevitzky ; puis, une *Sinfonietta* obtient celui de la critique ; ses trois *Mouvements symphoniques* sont créés par Paul Klecki en 1963.

En 1967, *Maria de Buenos Ayres,* premier opéra-tango, écrit en collaboration avec le poète Horacio Ferrer, lui apporte une célébrité que ses compatriotes n'hésiteront pas à contester à cause du visage nouveau qu'il confère déjà à l'intouchable tradition nationale qu'est le tango. Il récidive avec *Milonga en ré* et *Tangaso,* écrit pour Ignacio Calderon, et, surtout, la *Balada por un loco,* que Julien Clerc devait répandre dans le public francophone sous sa traduction littérale *Ballade pour un fou.* En compagnie de Ferrer, il poursuit son chemin de lumière avec des mélodies où Stravinski et les musiciens du groupe des Six se rejoignent sous le signe du jazz et de la liberté.

L'autre aspect de sa vocation le sollicite pourtant, avec *Pueblo juven,* composé à Paris et diffusé en 1973 sur la première chaîne austro-allemande ; un peu plus tard, c'est le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1981), que crée Rostropovitch, et la musique de scène pour *Le Songe d'une nuit d'été* monté à la Comédie-Française dans une production de Lavelli (1987).

Que lui importe à présent le reniement de son pays natal sclérosé dans sa vision du tango ? Son *Tango argentino,* mis en vedette à Broadway en 1985, le libère des dernières hésitations qu'il aurait pu conserver dans la conception des lettres de noblesse à donner à un genre, populaire en Europe depuis cinquante ans. Mieux encore, les musiques d'atmosphère qui coulent de source sous ses doigts et sous sa plume font de lui un irremplaçable compositeur de musique de films et les amateurs n'ont pas besoin de plus de quelques mesures pour reconnaître sa « patte ». Ce monde qu'il évoque ou qu'il invente est bien à lui, comme le fut, dans des temps déjà lointains, celui d'un Maurice Jaubert. Et sans que l'idée de folklore vienne à l'esprit.

Terrassé par une attaque en 1990, Astor Piazzolla supporta deux ans d'agonie avant de s'éteindre, à Buenos Aires, le 5 juillet 1992. Son œuvre, qui pouvait être déconcertante en fonction des classifications habituelles, a trouvé une audience au sein d'un public pour lequel l'équilibre plastique et spirituel se révèle d'instinct et s'impose comme par magie.

Un dernier disque maintiendra l'équivoque sur l'étiquette qu'il convient d'apposer sur son œuvre. Les quatre tableaux qui illustrent son *Histoire du tango* vont, en effet, des allusions conventionnelles aux hauts lieux où on pouvait l'entendre au cours des premières décennies du xx^e siècle (« Bordel 1900 », « Café 1930 », « Night-Club 1960 ») à un « Concert d'aujourd'hui » qui mêle les figures rythmiques habituelles à une syntaxe plus spécieuse. Mais la flûte et la guitare qui prennent ici la relève du bandonéon apparaissent moins convaincantes que l'instrument cher à l'auteur et qu'il a joué en grand initié.

André GAUTHIER

PICCINNI NICOLA (1728-1800)

Compositeur italien d'opéra né à Bari, connu surtout pour la querelle qui, en 1777-1778 à Paris, opposa ses partisans à ceux de Gluck. Élève à Naples de Leo et de Durante, Piccinni donne son premier opéra (*Le Donne dispettose*) dans cette ville en 1754. Appelé à Rome en 1758, il y écrit *Alessandro nell'Indie*, de style *seria* (sur un livret de Métastase), et en 1760 *La Cecchina ossia la buona figliola* d'après Goldoni, de style *buffa*. Une cinquantaine d'opéras suivront en une dizaine d'années. En 1776, il se rend à Paris sur l'invitation de Marie-Antoinette, y entreprend immédiatement six opéras français et y fait notamment jouer *Roland*, sur un livret de Marmontel (1778). Gluck vient alors de donner *Armide* (1777). Bientôt se déclenche la « querelle des gluckistes et des piccinnistes », envenimée par les nombreux écrits des partisans respectifs des deux compositeurs. Piccinni, qui représente la musique italienne, se voit confier la direction d'une troupe transalpine. Deux ans après l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il fait représenter son opéra du même nom (23 janv. 1781) : Gluck a quitté la place, mais l'ouvrage de Piccinni n'obtient qu'un succès d'estime. Un nouveau rival lui est alors suscité en la personne de Sacchini : la cour ayant commandé un opéra à chacun d'eux, Sacchini donne *Chimène* (1784), et lui-même *Didon* (1783). Le plus étonnant dans cette affaire est que Piccinni tient Gluck comme Sacchini en très haute estime : il prononce l'éloge du second devant sa tombe ouverte (1786), et en 1787, à la mort de Gluck, tente en vain d'organiser à Paris des cérémonies commémoratives annuelles. Au début de la Révolution, il retourne à Naples, puis se réfugie à Venise, où il écrit encore *La Griselda* (1793). Accueilli de nouveau par la France en 1798, il est nommé inspecteur de l'enseignement du Conservatoire en 1800, peu avant sa mort survenue à Passy.

Marc VIGNAL

PICKETT WILSON (1941-2006)

Né le 18 mars 1941, à Prattville, dans l'Alabama, aux États-Unis, Wilson Pickett est un chanteur et auteur-compositeur américain, dont le style explosif a contribué à définir la musique soul des années 1960. Pickett est un produit de l'Église noire du Sud, et le gospel est au cœur de son style musical et de son personnage sur scène. C'est davantage un témoin qu'un chanteur, un prédicateur qu'un crooner. Ses interprétations sont marquées par la ferveur de ses convictions religieuses, même si ses chansons sont profanes.

Tout comme des milliers d'autres fermiers du Sud, Pickett émigre dans les années 1950 dans la ville industrielle de Detroit, dans le Michigan, où son père travaille dans une usine de construction automobile. Il fait ses premiers enregistrements dans le domaine du gospel pur. Il chante avec les Violinaires et les Spiritual Five, prenant pour modèle Julius Cheeks, un chanteur des Sensational Nightingales, qui crie de manière tonitruante.

Pickett passe rapidement à la musique profane. Il fait partie des Falcons, un groupe vocal de rhythm and blues, et chante *I Found a Love* (1962), un titre de sa composition qui incite Jerry Wexler, producteur d'Atlantic Records, à s'intéresser à lui comme soliste. « Pickett est un pistolet », dit Wexler, qui le surnomme « Wicked Pickett » et l'envoie à Memphis, dans le Tennessee, écrire avec le collaborateur d'Otis Redding, le guitariste Steve Cropper de Booker T. and the MG's. Il en résulte un single à grand succès, *In the Midnight Hour* (1965). Dès lors, Pickett est une vedette. Avec son allure éblouissante et très assurée, il est l'un des principaux avocats de l’école sudiste du chant soul. Son approche directe et instinctive est acceptée, voire vénérée, par une culture pop empreinte de la thématique des droits civiques.

Après sa première série de tubes – *Land of 1 000 Dances* (1966), *Mustang Sally* (1966), *Funky Broadway* (1967) –, Pickett est produit par les Kenny Gamble et Leon Huff, qui calment un peu son style enflammé dans *Engine Number 9* (1970) et *Don’t Let the Green Grass Fool you* (1971). Avant de quitter Atlantic Records, Pickett connaît quelques autres grands succès, notamment avec *Don’t Knock my Love* (1971), *Call my Name, I’ll Be There* (1971) et *Fire and Water* (1972). L’avènement des groupes funk et du disco fait baisser sa popularité, mais certains critiques considèrent *Groove City* (1979) chez E.M.I. comme un salut au disco, un rythme de danse phénoménal. Sa production baisse au cours des années 1980 et 1990, mais son influence sur les jeunes générations de chanteurs de soul, de Johnny Gill à Jonny Lang, reste forte.

David RITZ

pour son ami Samson François. Entre 1960 et 1975, il occupe divers postes à la Radiodiffusion française (qui deviendra l'O.R.T.F.) : il y est responsable du service de musique légère (1960-1965), des créations musicales (1965-1970) et de la musique de chambre (1970-1975). En 1958, son opéra bouffe *Furia italiana* est sélectionné pour le prix Italia. En 1963, il est nommé directeur général de l'École normale de musique de Paris, poste qu'il ne quittera que peu avant sa mort. On le retrouve à la télévision, animant des émissions de musique classique destinées au grand public avec une verve et un humour sans égal : « Presto », « Contre-ut », « Figaro-ci, Figaro-là », « Accords parfaits ». Après avoir assuré un temps la critique musicale au *Figaro littéraire*, il succède à Bernard Gavoty (Clarendon) au *Figaro* en 1975, dans la droite ligne d'illustres critiques compositeurs comme Berlioz, Dukas, Fauré ou Reynaldo Hahn (les deux derniers avaient été ses prédécesseurs au *Figaro*). À Radio-Télé-Luxembourg, il est également conseiller musical, à partir de 1980, et producteur, à partir de 1983. Ces multiples activités pèsent sur sa carrière de compositeur, mais il continue à écrire pour ses amis interprètes : Jean-Pierre Rampal (*Petite Suite*, pour flûte et piano, 1963), Ida Presti et Alexandre Lagoya (*Concerto pour deux guitares*, 1964), l'Orchestre de Paris, pour qui il compose un pastiche d'une grande finesse, *Storia* (1971), le corniste Georges Barboteu (*Quatre pour cinq*, pour quintette de cuivres, 1974). En 1982, il devient président du jury du Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud. La même année, la S.A.C.E.M. lui décerne son grand prix de la musique. Actif jusqu'à ses derniers jours, il meurt à Paris le 8 juillet 2000.

Pierre-Petit aimait autant la musique que la vie. Il avait un sens de l'amitié poussé à l'extrême et était capable de se mettre au piano pour improviser avec ses complices Samson François, Rampal ou

PILKINGTON FRANCIS (1570 env.-1638)

Compositeur et luthiste anglais, né vers 1570, mort en 1638 à Chester, dans le Cheshire, Francis Pilkington a connu la renommée grâce à ses pièces pour luth et à ses madrigaux.

Bachelor of music du Lincoln College de l'université d'Oxford en 1595, Francis Pilkington devient chantre à la cathédrale de Chester en 1602, puis chanoine mineur en 1612 ; il en devient le maître de chapelle (*precentor*) en 1623. Son *First Booke of Songs or Ayres* (Londres, 1605) contient vingt et une pièces pour quatre voix ainsi que des versions de ces pièces pour voix seule avec accompagnement de luth – avec les chefs-d'œuvre que constituent *Down a Down Thus Phillis Sung, Beautie Sate Bathing, Diaphenia* et, surtout, *Rest Sweet Nimphes* – ainsi qu'une pavane pour luth et basse de viole, *Pavin for the Lute and Base Violl*. Pilkington publie en outre deux livres de madrigaux (*The First Set of Madrigals and Pastorals,* à 3 à 5 voix, Londres, 1613-1614 ; *The Second Set of Madrigals, and Pastorals,* à 3 à 6 voix, Londres, 1624) ; le second contient un madrigal sacré à six voix et une fantaisie pour les violes, *A Fancie for the Violls*. Ces œuvres, qui ne sont peut-être pas des plus originales, n'en demeurent pas moins plaisantes et parfaitement construites. Francis Pilkington est surtout connu pour son madrigal à six voix *O Softly Singing Lute*. Il est également l'auteur d'un certain nombre de pièces pour luth seul, parmi lesquelles six gaillardes et six pavanes. Il a contribué au madrigal à cinq voix *When Oriana Walked to Take the Air* des *Triumphs of Oriana,* successivement secrétaire général, vice-président, président, puis de 1956 à sa mort le 20 juin 1974, à Paris, président honoraire.

Il a été également rédacteur en chef du *Monde musical* (1925-1927), de la revue *Musique* (1927-1930), directeur artistique de la société Pleyel (1927-1955), secrétaire général du festival d'Aix-en-Provence pendant les heures glorieuses de 1955 à 1963, et, jusqu'à sa mort, président de fondation de l'académie Charles-Cros. L'Académie royale de Belgique en fait un de ses membres associés (1958) et il est également membre d'honneur de la Royal Musical Association de Londres (1966) et de la Société internationale Henrich Schütz (1968). Infatigable chercheur, il étudie spécialement le monde de la musique instrumentale italienne des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, sur des points aussi secrets et controversés que la cadence et l'ornementation, traite de l'origine du quatuor, de la condition sociale des violonistes, de l'influence des conditions économiques sur les styles et les compositions, du rôle du mécénat, de l'importance de la Tchécoslovaquie, « terre des virtuoses », de l'incidence de la virtuosité sur l'évolution du langage, alors qu'il ne cesse de s'interroger sur la signification de son métier de critique. De nombreux écrits, ouvrages et articles de revue jalonnent cette carrière. Sa mort interrompt une histoire de l'opéra et un ouvrage sur le concerto. Il a également travaillé à des rééditions de musique ancienne, notamment des œuvres pour violon de Jean-Marie Leclair, qu'il honore d'un ouvrage en 1952.

Le musicologue, qui s'est fixé pour limites de ses investigations les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, n'a pas été insensible au mouvement musical de son temps comme lui en faisait d'ailleurs obligation sa mission de critique et de témoin. La place d'Albert Roussel dans le courant musical en France et à l'étranger ne lui a pas échappé. Il le dit tout au long d'un ouvrage qu'il lui consacre en 1957. Face à l’éparpillement des tendances de la musique actuelle, Marc Pincherle est tout à la fois sceptique et curieux. Il se fait un devoir de découvrir, mais il remarque avec clairvoyance que la définition même de la musique est modifiée. Elle se crée différemment aujourd’hui « dans son écriture et dans ses buts ». S’il se méfie des attitudes épigonales, s’il conseille de travailler en autodidacte, s’il regrette secrètement « la musique consolatrice », il se garde du mépris facile, use plus d’humour que de verdict, se souvenant qu’à Vivaldi aussi on a reproché d’être « plus préoccupé du soin d’étonner l’oreille que de celui de la charmer ».

Guy ERISMANN

PINK FLOYD

Groupe de rock britannique leader de la musique psychédélique des années 1960, qui a ensuite vulgarisé l'album concept pour le public de masse du rock dans les années 1970. Les principaux membres sont Syd Barrett (de son vrai nom Roger Keith Barrett ; né le 6 janvier 1946, à Cambridge, dans le Cambridgeshire, mort le 7 juillet 2006 à Cambridge), Roger Waters (né le 6 septembre 1944, à Great Bookham, dans le Surrey), Nick Mason (né le 27 janvier 1945, à Birmingham, dans les West Midlands), Rick Wright (Richard Wright ; né le 28 juillet 1945, à Londres, mort le 15 septembre 2008 à Londres) et David Gilmour (né le 6 mars 1944, à Cambridge).

Formé en 1965, le groupe change plusieurs fois de nom avant de combiner les prénoms de deux bluesmen géorgiens, Pink Anderson et Floyd Council. Leur première orientation est due au chanteur, guitariste et auteur-compositeur Barrett, dont le mélange de styles de blues et de music-hall, de références à Lewis Carroll et de musique psychédélique dissonante fait de ce groupe une pierre angulaire de l'underground britannique. Ils signent avec E.M.I. et, au début de l'année 1967, remportent leur premier succès britannique avec une chanson controversée sur un travesti, *Arnold Layne*. Vient ensuite leur premier album, *The Piper at the Gates of Dawn*, riche enregistrement expérimental qui deviendra un classique du rock. Leur son est de plus en plus novateur : il incorpore des effets sonores, l'utilisation savante de la guitare et des claviers, et de longues improvisations comme dans *Interstellar Overdrive*.

En 1968, Barrett, qui a abusé du LSD et se bat contre la schizophrénie, est remplacé par le guitariste Gilmour. Sans Barrett et ses textes chocs, le groupe s'écarte du marché des singles pour se concentrer sur les concerts en direct. Il poursuit ses innovations dans le domaine du son et de la lumière, mais avec plus ou moins de succès. Après avoir enregistré une série d'albums de musique de film, le groupe entre au classement américain avec *Atom Heart Mother* (1970) et *Meddle* (1971). Avec des disques fondés sur la mélodie mais dont l'approche est thématique et qui comprennent de longs passages instrumentaux, le groupe participe largement à la vulgarisation de l'album concept. Sur le plan commercial, il décroche le gros lot avec *Dark Side of the Moon* (1973), sombre évocation de la mort et de la débâcle émotionnelle. Renforcé par l'écriture sombre de Waters, cet album fait monter les Pink Floyd dans la catégorie des superstars et reste au hit-parade de la musique pop américaine pendant plus de dix ans. La suite, *Wish You Were Here* (1975), comprend *Shine On You Crazy Diamond,* chanson écrite pour Barrett : bien qu'elle soit numéro un aux États-Unis comme en Grande-Bretagne, de nombreux critiques la jugent décevante et pompeuse.

Au moment de la parution d'*Animals* (1977), il ressort clairement que Waters est devenu la figure dominante du groupe. Un conflit a grandi au sein des Pink Floyd. Leur isolement (les uns des autres comme vis-à-vis de la société contemporaine) s'impose au grand jour lors de la tournée entreprise en 1979 pour la sortie de l'album best-seller *The Wall,* et qui voit la construction d'un véritable mur en briques pour séparer le groupe du public au cours du concert. Après *The Final Cut* (1983), dont le nom est parfaitement choisi, les Pink Floyd cessent toute activité et la propriété du nom du groupe donne lieu à des querelles juridiques. Waters, qui écarte Wright après *The Wall* et reprend la majeure partie de l’écriture des chansons, dirige encore davantage le groupe. Ce dernier se scinde alors, mais, au grand dépit de Waters, Gilmour, Mason et Wright se réunissent et continuent à se produire sous le nom de Pink Floyd. À la fin des années 1980, Wright, Gilmour et Mason sortent deux albums, dont le pesant *A Momentary Lapse of Reason* (1987) et *The Division Bell* (1994), tandis que Waters mène sa carrière en solo.

Lucy O'BRIEN

PINZA EZIO (1892-1957)

Ezio Fortunato Pinza naît à Rome, le 18 mai 1892. Un jeu de pleins et de déliés, une calligraphie vocale impeccable, conquise sur un timbre d'une sombre texture : cette basse italienne mythifiée par le Metropolitan Opera de New York y symbolisera l'âge d'or de l'opéra. L'universalité de son art, ouvert aux styles les plus divers, de Mozart et Verdi à Wagner, et aux compositeurs russes et français, repose sur une rigueur toute classique. La pondération de ce chant exempt d'emphase et pourtant si intense restera longtemps dans les mémoires. Parmi ses grands rôles verdiens, on retiendra particulièrement Fiesco de *Simon Boccanegra*, Padre Guardiano de *La Forza del destino* et Ramfis d'*Aïda*. Il incarne Tigellino lors de la création de *Nerone* d'Arrigo Boito, à la Scala de Milan, le 1er mai 1924. Dès 1937, à Salzbourg, il est l'interprète d'inoubliables *Don Giovanni* ; il y sera également Figaro pour Bruno Walter, qui le choisira ensuite comme Sarastro au Met. La comédie musicale et le cinéma relaieront ces succès de théâtre, Pinza incarnant à l'écran le légendaire Chaliapine, pourtant si étranger à sa nature, celle d'un aristocrate à la voix d'une couleur capiteuse qui trouve, dans le *Requiem* verdien, des accents d'une rare profondeur. Ezio Pinza est mort à Stamford, dans le Connecticut, le 9 mai 1957.

Jean CABOURG

PISTON WALTER (1894-1976)

Le catalogue du compositeur américain Walter Piston comporte essentiellement des pièces pour orchestre – parmi lesquelles un corpus de huit symphonies – et de la musique de chambre. Théoricien et pédagogue, Walter Piston a joué un rôle de premier plan dans l’émergence, au xx^{e} siècle, du style néoclassique aux États-Unis.

Né le 20 janvier 1894, à Rockland, dans le Maine, Walter Hamor Piston, Jr. étudie la musique à l’université Harvard, dont il sort diplômé en 1924. Il se rend ensuite à Paris, où il se perfectionne auprès de Nadia Boulanger et de Paul Dukas, de 1924 à 1926. C’est lors de ce séjour qu’il se familiarise avec le néoclassicisme français, Gabriel Fauré et Albert Roussel, qui vont durablement l’influencer ; il découvre également le jazz, qui va imprégner certaines de ses œuvres. De retour dans son pays natal, il enseigne la musique à Harvard de 1926 jusqu’à sa retraite, en 1960. Professeur renommé, il va exercer une influence considérable sur la musique américaine du xx^{e} siècle par l’intermédiaire de ses élèves, au rang desquels figurent Arthur Berger, Elliott Carter, Leonard Bernstein, John Harbison, Conlon Nancarrow. Walter Piston a publié quatre traités importants : *Principles of Harmonic Analysis* (1933), *Harmony* (1941), *Counterpoint* (1947) et *Orchestration* (1955).

Ses œuvres, de style néoclassique, parfois teintées de romantisme, se distinguent par leur structure claire et leur vivacité rythmique. Parmi sa musique à programme, citons la suite pour orchestre *Three New England Sketches*, dédiés à Paul Paray (1959).

Son unique composition pour la scène est la suite de ballet *The Incredible Flutist* (1938). Walter Piston a entretenu d'étroites relations avec Serge Koussevitzky et l'Orchestre symphonique de Boston, qui lui commandera et créera plusieurs œuvres, parmi lesquelles sa *Troisième Symphonie* (1948). Dans ses œuvres pour orchestre et pour soliste et orchestre, il faut mentionner deux concertos pour violon (1939 et 1960), un concerto pour alto (1957), un concerto pour deux pianos (1958), un *Capriccio* pour harpe et orchestre à cordes (créé par Nicanor Zabaleta le 19 octobre 1964), un concerto pour clarinette (1967), la *Lincoln Center Festival Overture* (1962), ainsi qu'un concerto pour quatuor à cordes, vents et percussion (1976). Parmi sa musique de chambre, citons cinq quatuors à cordes, un quintette avec piano et un quintette pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor. Walter Piston meurt le 12 novembre 1976, à Belmont, dans le Massachusetts.

E.U.

PLEYEL IGNAZ (1757-1831)

Compositeur autrichien naturalisé français, dont le nom évoque surtout de nos jours celui du fondateur de la plus célèbre fabrique française de pianos et de clavecins. Ignaz Pleyel naît à Ruppersthal (Basse-Autriche) et se révèle très tôt si doué que, par l'intermédiaire du compositeur tchèque Vanhal et du comte Ladislas Erdödy, son instruction musicale est confiée à Joseph Haydn, auprès de qui il passe cinq ans (1772-1777). Après quelque temps au service du comte Erdödy, il devient en 1783 vice-maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. À la mort du maître de chapelle Franz-Xaver Richter en 1789, il hérite de sa charge. À la fin de 1791 et au début de 1792, il est à Londres, où il participe aux mêmes concerts que son ancien maître Haydn. En 1795 il s'installe à Paris où, comme éditeur de musique, il fait paraître en 1802 la première édition complète des *Quatuors* de Haydn ; il fonde en 1807 sa fameuse manufacture de pianos, dont il assurera la direction jusqu'à sa mort.

Pleyel ne produisit que peu de musique vocale (opéra *Ifigenia in Aulide*, Naples, 1785), mais son œuvre instrumentale est immense, et le fit souvent comparer à Haydn, en particulier par Mozart, qui, après avoir pris connaissance du deuxième opus de Pleyel qui ait été publié *Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo fu suo Maestro il Signor Giuseppe Haydn in segno di perpetuo gratitudine*, alla jusqu'à écrire : « Il serait bon et heureux pour la musique que Pleyel puisse être en mesure, avec le temps, de nous remplacer Haydn » (24 avr. 1784). On lui doit une trentaine de symphonies, de nombreux concertos et symphonies concertantes (dont une produite à Londres en concurrence avec l'unique symphonie concertante de Haydn), beaucoup de musique de chambre (du duo au septuor), quelque quinze sonates pour piano et une méthode de piano, parue en 1797 et souvent rééditée depuis. A noter que deux de ses trios furent longtemps attribués à Haydn (n^{os} 3 et 4 du catalogue Hoboken) qui, d'ailleurs, porta la responsabilité entière de cette confusion courante à l'époque.

Marc VIGNAL

homme) du Concours international d’exécution musicale de Genève (le premier prix est décerné à Dominique Merlet) ; en 1958, il est également deuxième prix de ce même concours (le premier prix n’est pas décerné) ; en 1959, alors qu’il vient d’obtenir son diplôme du Conservatoire Giuseppe-Verdi, il est premier prix au concours Ettore-Pozzoli de Seregno (Italie) ; surtout, il remporte en 1960 le premier prix au Concours international de piano Frédéric-Chopin de Varsovie, où il passionne l’ensemble du jury et notamment son président, Arthur Rubinstein. Dans la foulée, il réalise la même année, pour E.M.I., avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Paul Kletzki, un enregistrement du *Premier Concerto pour piano* de Chopin qui le rend célèbre.

• Méditation et engagement

Après les accueils mitigés que reçoivent certains de ses concerts, et alors qu’il est à l’orée d’une éblouissante carrière – il n’a que dix-huit ans –, Maurizio Pollini renonce brutalement à tous les engagements qu’on lui propose. Pendant plusieurs années, il préfère développer sa personnalité loin du tumulte vain des succès faciles, prendre le temps de lire, d’écouter, de méditer, de voyager. Il vient chercher des conseils de musique et de vie auprès d’Arturo Benedetti Michelangeli. Les grandes scènes internationales fêteront son retour, en 1968, par de véritables triomphes. Il se produit en solo ou sous la baguette des plus grands chefs, notamment de son ami Claudio Abbado, avec lequel il partage le même enthousiasme pour les musiques de son temps ainsi que le même idéal politique et social.

Il va réaliser pour Deutsche Grammophon une série d’enregistrements qui font date : de Beethoven, une intégrale des cinq concertos pour piano (avec l’Orchestre philharmonique de

Berlin sous la direction de Claudio Abbado) et les cinq dernières sonates pour piano (*n^{os} 28* à *32*), les *Études* de Chopin, la *Fantaisie* en *ut* majeur de Schumann, les deux premiers concertos pour piano de Bartók (avec l'Orchestre symphonique de Chicago sous la direction d'Abbado), l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Schönberg, les *Variations pour piano*, opus 27, de Webern, la *Deuxième Sonate* de Boulez...

C'est dans le grand répertoire que se révèlent le mieux les qualités fondamentales de Maurizio Pollini : ébouriffante virtuosité, contrôle des plans sonores, maîtrise du phrasé, large éventail de couleurs. Beethoven, Chopin et Brahms trouvent en lui un interprète à la fois solaire et puissant. Un soupçon de froideur distante, sans doute né de la recherche même de la perfection, prive parfois ses Schubert et Schumann du frémissement sensuel qui rend leur musique si émouvante. Mais quel élan, quelle intelligence, quelle vie dans ces concertos pour piano de Bartók avec Abbado !

Maurizio Pollini a toujours consacré beaucoup de temps et d'énergie, en compagnie de Claudio Abbado, à rapprocher la musique des plus défavorisés, dans les usines, les hôpitaux, les prisons... Et, toute la gloire qu'il a conquise en jouant Chopin, il l'offre à la musique de son temps : il bataille pour Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Nono, Sciarrino. En signe de reconnaissance, Nono a dédié à Pollini et à Abbado *Como una ola de fuerza y luz*, pour soprano, piano, orchestre et bande magnétique (1972), ainsi que son « action scénique » *Au grand soleil d'amour chargé* (1975, 1978) ; il a dédié à Maurizio et à son épouse Marilisa Pollini sa pièce pour piano et bande magnétique *...sofferte onde serene...* (1976), que Maurizio Pollini a créée à Milan le 17 avril 1977. Pollini est également le dédicataire et le créateur, en 1977, de *Masse « Omaggio a Edgar Varèse »*, pour piano et orchestre, de

PONCHIELLI AMILCARE (1834-1886)

Le compositeur italien Amilcare Ponchielli demeure avant tout l’auteur de l’opéra *La gioconda*, quintessence du mélodrame romantique.

Né le 31 août ou le 1er septembre 1834, à Paderno Fasolaro, près de Crémone, en Lombardie (ville qui sera en 1950 rebaptisée en son honneur Paderno Ponchielli), Amilcare Ponchielli se forme au Conservatoire de Milan, où il sera professeur de composition à partir de 1881 : parmi ses élèves figurent Giacomo Puccini et Pietro Mascagni. Il se fait remarquer en 1856 avec son opéra *I promessi sposi* (sur un livret d’après le roman éponyme d’Alessandro Manzoni, Teatro Concordia de Crémone, 30 août 1856), dont la version révisée, créée au Teatro Dal Verme de Milan le 4 décembre 1872, deviendra très populaire en Italie et à l’étranger. *I Lituani* (d’après le poème épique *Konrad Wallenrod* de Adam Mickiewicz), créé à la Scala de Milan le 7 mars 1874, connaît un succès d’estime. *La gioconda*, sur un livret d’Arrigo Boito d’après le drame *Angelo, tyran de Padoue* (1835) de Victor Hugo, remporte un triomphe lors de sa création à la Scala le 8 avril 1876 ; cet ouvrage sera révisé trois fois : à la fin de 1876, en 1877 et en 1879. Il comporte à l’acte III un ballet qui deviendra célèbre, *La Danse des heures*. *La gioconda* demeure le cheval de bataille des plus grands interprètes : « L’œuvre bat de deux têtes le *Trouvère* de Verdi qui demande „les quatre plus grands chanteurs du monde“ puisqu’elle en requiert six » (Piotr Kaminski) ; on citera, parmi les interprètes du rôle-titre : Lillian Nordica, Florence Easton, Giannina Arangi-Lombardi, Rosa

Ponselle, Zinka Milanov, Maria Callas, Renata Tebaldi, Leonie Rysaneck, Montserrat Caballé. « Dans cet opéra, dont le succès ne s'est jamais démenti, Ponchielli réussit habilement à jeter un pont entre les dernières exigences du grand opéra, avec ses ensembles de style verdien, et le chant plus déclamé qu'adoptera bientôt la „jeune école" » (Roland Mancini). De 1881 à 1886, Ponchielli officie comme maître de chapelle à la basilique Sainte-Marie-Majeure de Bergame, et il s'adonne à la composition de pièces instrumentales et sacrées. Il revient au genre lyrique avec *Il figliuol prodigo* (Scala de Milan, 26 décembre 1880) et *Marion Delorme* (Scala de Milan, 17 mars 1885). Amilcare Ponchielli meurt le 16 janvier 1886, à Milan.

E.U.

partitions soit un substitut des drogues, de ce que l’on appelle la vie en général. Lorsque je passe deux heures sur une partition de Mozart, c’est pour moi une sorte d’éros, un sentiment de satisfaction maximale. » Ponnelle était sans cesse en quête des nouvelles aventures offertes par le théâtre, et se tournait de plus en plus vers le cinéma et la télévision. Le plus étonnant dans sa carrière-éclair de scénographe, puis de metteur en scène, est la qualité de son travail, qui a toujours été d’un haut niveau au fil des années. Ce n’est que dans la dernière phase de sa vie, notamment dans le contexte de la diffusion mondiale de ses œuvres, qu’il a été victime d’un maniérisme issu d’une imagination visuelle excessive, mais aussi d’une certaine routine, certainement à cause de la maladie. Reste qu’aucun autre metteur en scène d’opéra de l’après-guerre n’a su étonner le monde international de l’opéra avec un pouvoir créateur aussi fort et aussi durable.

Jean-Pierre Ponnelle naît à Paris le 19 février 1932. Peu de temps après la guerre, en 1945, sa famille s’installe à Baden-Baden, où son père, pour le compte des forces d’occupation françaises, est l’un des cofondateurs de la Südwestfunk, station de radio qui devait devenir l’un des principaux centres de la nouvelle musique en Allemagne. Le responsable musical en était le chef d’orchestre Hans Rosbaud, dont l’influence sur le jeune Ponnelle sera marquante. Après des études au lycée français de Baden-Baden et l’obtention du baccalauréat à Strasbourg, Ponnelle étudie la philosophie et l’histoire de l’art à la Sorbonne, la peinture avec Fernand Léger – dont il a peu appris, si l’on en croit ses propres dires – puis le graphisme, avec Jonny Friedländer. L’un des éléments déterminants de sa carrière théâtrale est son amitié avec le compositeur allemand Hans Werner Henze, qui avait été enthousiasmé par le talent pictural du jeune Français. Ponnelle effectue ses débuts en 1950, à Wiesbaden, où il dessine les décors et les costumes pour la création de *Jack Pudding*, un ballet de Henze (Hessisches Staatstheater, 30 décembre 1950). Il connaît le succès en 1952 au Landestheater de Hanovre, avec les décors pour la création de *Boulevard Solitude*, un opéra de Henze (17 février 1952). Une carrière internationale commence alors. Ponnelle travaille comme décorateur avec des partenaires comme Fritz Kortner, Carl Ebert et Karl Heinz Stroux, un metteur en scène auquel il devra beaucoup, « que ce soit par sa manière de jeter une lumière critique sur les œuvres ou d'exiger des acteurs qu'ils fassent le maximum ».

La guerre d'Algérie marque une rupture dans sa carrière artistique fulgurante. Entre 1959 et 1961, Ponnelle effectue son service militaire, période importante, ne serait-ce que parce qu'il y prend le temps de réfléchir à l'avenir. Il se décide à aborder également la mise en scène. Revenu en Allemagne, il présente en 1961 sa première mise en scène, au Schauspielhaus de Düsseldorf, avec *Caligula* de Camus. En 1963, il aborde pour la première fois la mise en scène d'opéra avec *Tristan et Isolde* de Wagner, au Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf. Dans les premières années, le théâtre parlé domine son activité. En 1968, au festival de Salzbourg, sa mise en scène du *Barbier de Séville* de Rossini, sous la direction de Claudio Abbado, est triomphalement accueillie. À compter de cette date, il est invité permanent du festival – où il mettra en scène *Les Noces de Figaro, La Clémence de Titus, Idoménée, Don Giovanni, La Flûte enchantée* et *Così fan tutte* ainsi que *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg –, mais aussi de tous les grands opéras d'Europe et d'Amérique. À part quelques retours sporadiques au théâtre, par exemple à Zurich, Ponnelle consacrera alors exclusivement son activité à l'opéra.

Toute la réflexion de Ponnelle en tant que metteur en scène d'opéra a tourné autour de Mozart : sa confrontation avec l'œuvre

Jacques GHEUSI

PONSELLE ROSA (1897-1981)

Quelques semaines avant sa mort, Tullio Serafin confiait à son ami Walter Legge : « Dans ma longue vie, il y a eu trois miracles, Caruso, Ponselle et Ruffo. Hors ceux-ci, il y a eu quelques bons chanteurs. »

Du miracle Caruso, nous savons tout ou presque. Du miracle Ruffo, il nous reste des traces importantes. En revanche, la discographie peu abondante de Rosa Ponselle n'a laissé que de trop faibles échos du miracle que fut en elle l'alliance de la grandeur et de la souveraine beauté de la voix, de l'élégance de la silhouette, du charme de la personnalité et de la force du tempérament dramatique.

Née dans le Connecticut où ses parents, émigrés napolitains, géraient chichement une épicerie-boulangerie, Rosa Ponzillo apprit la musique dès sa plus tendre enfance, comme en se jouant. L'organiste de son église lui donna ses premières leçons de chant, mais elle avait déjà une voix si puissante que le saint homme la priait de se taire quand la chorale paroissiale se produisait en public. À quinze ans — premier engagement, premiers cachets — elle sonorisait au piano des projections de films muets. Vint ensuite le café-concert où elle chantait tant bien que mal et très fort des airs du répertoire classique. Puis, en compagnie de sa sœur Carmela, somptueux mezzo, ce fut le duo Those Italian Girls qui, avec un numéro se terminant par le trio final de *Faust* arrangé à deux voix, fit une tournée de trois ans à travers les États-Unis. Un professeur de chant entendit l'étrange duo et fit immédiatement auditionner la jeune Rosa par le célèbre Caruso. Six mois plus tard, après avoir travaillé le chant nuit et jour, mais sans avoir tenu le moindre rôle sur la plus petite scène, elle était Léonore aux côtés du célébrissime ténor lors de la création de *La Force du destin* au Metropolitan Opera de New York. Dans le public, ce fut la stupeur, l'enthousiasme, le délire... Une étoile était née. Mais à quel prix. Au prix d'un trac indescriptible, d'une « véritable agonie », comme elle ne craignait pas de le dire, d'un trac qui ne la quitta pas tout au long de sa carrière et qui, de guerre lasse et quel qu'ait été le prétexte de son départ, lui fit abandonner prématurément la scène.

Rosa Ponselle fit la presque totalité de sa carrière au « Met ». En dix-neuf ans, elle y chanta vingt et un rôles, dont certains dans des ouvrages donnés pour la première fois sur la grande scène américaine, tels *Obéron, Don Carlos, Luisa Miller, Le Roi d'Ys, La Vestale...*

Rosa Ponselle consacra le reste de ses jours à la promotion et à l'enseignement du chant.

Jean ZIEGLER

PONTY JEAN-LUC (1942-)

Les violonistes se sont invités en intrus au royaume du jazz. Pourtant bien présents dès l'origine, leur sonorité ténue peine à se faire entendre face à la puissance dominatrice des cuivres. Rares sont ceux qui ont réussi, sur les traces de Joe Venuti (1903-1978), d'Eddie South (1904-1962), de Stuff Smith (1909-1967) et de Michel Warlop (1911-1947), à s'affranchir de l'esthétique classique et à s'imposer comme solistes à part entière. Le Français Jean Luc Ponty est parvenu à se libérer des arabesques aériennes tissée par l'archet de l'enchanteur Stéphane Grappelli pour défricher un territoire inconnu dont une nouvelle génération d'instrumentistes – Didier Lockwood, Dominique Pifarély, Pierre Blanchard – poursuivra l'exploration.

Jean Luc Ponty naît le 29 septembre 1942, à Avranches (Manche). Ses parents, tous deux professeurs de musique, lui donnent, dès ses cinq ans, de premières leçons de violon et d'harmonie. En 1955, il délaisse ses études secondaires pour se consacrer exclusivement à son instrument, avec l'ambition de devenir soliste. Il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1958 et y achève sa formation avec un premier prix de violon décerné en 1960. Entre-temps, il a découvert le jazz dans les clubs de la capitale et s'est même essayé à la clarinette ainsi qu'au saxophone ténor. Pendant trois ans, il appartient à l'Orchestre des Concerts Lamoureux, mais intègre parallèlement la formation de Jef Gilson, qui tente de rapprocher, avec les meilleurs improvisateurs français – comme Michel Portal, Bernard Lubat, Jacques Thollot, Ivan Jullien, Jacques Di Donato, Henri Texier, sens mélodique constant, un phrasé rebondissant et une intarissable invention.

Pierre BRETON

PORPORA NICOLA ANTONIO GIACINTO (1686-1768)

Le compositeur italien Porpora est, durant la première partie du XVIIIe siècle, c'est-à-dire à l'âge d'or du bel canto, l'un des principaux représentants de ce qu'il est convenu d'appeler l'école napolitaine. Sa carrière comporte deux types d'activités : la composition (environ 150 œuvres connues comprenant de très nombreux opéras, des cantates profanes et sacrées, des oratorios, des pièces religieuses et un groupe d'œuvres instrumentales) et la pédagogie musicale. Il enseigne le chant et la composition dans son école privée, dans les institutions de bienfaisance napolitaines et vénitiennes ainsi qu'à des personnes de l'élite aristocratique. Parmi ses multiples élèves, il compte les célèbres castrats Carlo Broschi — dit Farinelli —, Gaetano Majorano — dit Caffarelli —, Antonio Uberti — dit Porporino —, Felice Salimbeni et la soprane Regina Mingotti.

Porpora naît à Naples, le 17 août 1686. Son père est un commerçant aisé de la ville. En septembre 1696, il entre au Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, où il séjourne pendant dix ans comme élève payant, puis sans frais. En novembre 1708, Porpora présente son premier opéra (*Agrippina*) au palais royal puis au théâtre San Bartholomeo de Naples. En 1711, il est maître de chapelle du prince de Hessen-Darmstadt et, en 1713, de l'ambassadeur du Portugal. L'année suivante, il reçoit sa première commande (*Arianna e Teseo*) pour la cour de Vienne. De 1715 à 1722, Porpora est *maestro* au conservatoire napolitain de

Sant'Onofrio, composant parallèlement des *opere serie* et des cantates pour les théâtres et la cour de Naples et commençant à enseigner la musique en privé. À partir de 1720, on lui commande des œuvres pour les théâtres de grandes villes italiennes (Rome, Milan, Turin...). Après un passage rapide à Vienne (1725), Porpora enseigne, de 1726 à 1733, à Venise, à l'Ospedale degli Incurabili. En 1733, sa candidature à un poste dans la chapelle de la basilique Saint-Marc ayant été rejetée, il part pour Londres fonder, avec de très bons chanteurs comme Farinelli, Senesino, Francesca Cuzzoni, une troupe rivale de celle de Haendel, The Opera of the Nobility. Après avoir composé cinq opéras pour cette compagnie, il quitte l'Angleterre, durant l'automne de 1736, sur une impression de demi-échec. Du printemps de 1737 à l'automne de 1738, il reprend son ancien poste aux Incurabili de Venise. À cette date, il revient à Naples, occupant jusqu'au 6 octobre 1741 le poste de maître de chapelle au conservatoire de Santa Maria di Loreto. En 1742, on le trouve à nouveau à Venise, *maestro di coro* à l'Ospedale della Pietà, puis à l'Ospedaletto. En 1747, Porpora se rend, à la suite de l'ambassadeur vénitien, à Vienne puis à la cour de Dresde où il entre en concurrence avec Johann Adolf Hasse. Avant d'être nommé Kapellmeister en 1748, il enseigne le chant à la princesse électorale Maria Antonia Walpurgis. En 1752-1753, il est de nouveau à Vienne, où le jeune Joseph Haydn devient son élève et son valet. C'est, pour Porpora, le début d'une période de déclin artistique et financier. Ses œuvres ne plaisent plus et la cour d'Autriche en difficulté ne parvient pas à le payer. Il rentre à Naples au printemps de 1760. Nommé premier *maestro* à Sant'Onofrio, il doit quitter cette charge dès l'automne de l'année suivante. Il s'éteint à Naples le 3 mars 1768, après sept années d'extrême indigence.

Porpora a composé une cinquantaine d'opéras, presque tous dans la veine seria, c'est-à-dire sur des sujets héroïco-historiques. Ses librettistes sont A. Zeno, S. Stampiglia, A. Salvi, Métastase... et P. Rolli à Londres. Parallèlement, il a écrit une vingtaine de grandes cantates et sérénades, souvent à l'occasion de fêtes princières protocolaires et dédiées à de hauts personnages (douze d'entre elles sont adressées à l'électeur de Bavière et publiées à Londres en 1735). On compte aussi cent trente-deux cantates à une voix. Porpora est un compositeur cosmopolite dont le style musical « napolitain » s'enrichit de ses expériences artistiques européennes. Sa production sacrée est abondante et variée. Il compose plusieurs messes, deux Te Deum, environ quinze oratorios exécutés à Naples, Rome, Venise et Londres. Une grande partie de ses œuvres furent écrites pour les « filles » des *ospedali* de Venise et pour voix féminines : une cinquantaine de motets et psaumes, des Introductions, un *Magnificat en « sol » mineur* (1742), *In exitu Jerusalem* (1744). Ses partitions religieuses dénotent un fort enracinement dans le style traditionnel napolitain de la fin du XVII^{e} siècle (homophonique et contrapuntique), mais il n'en utilise pas moins dans certaines pièces l'écriture mélodique ornée de la musique profane.

Ses œuvres instrumentales sont nombreuses : Porpora compose six *Sinfonie da camera*, six *concerti*, douze sonates pour violon et continuo, six autres sonates pour violon, violoncelle et continuo dédiées à Maria Antonia Walpurgis. *Sei Sinfonie da camera a tre*, opus 2, sont publiées à Londres en 1735. Dans ce domaine, Porpora sait faire la synthèse entre la conduite contrapuntique rigoureuse des voix et les différents styles rencontrés au cours de ses voyages (ornementation, rythmes de danses, pointé « à la française »...).

Après 1750, Porpora est supplanté par des compositeurs germaniques comme Jean-Chrétien Bach et Gluck. On donne souvent de lui une opinion peu flatteuse. Charles de Brosses le trouve, par exemple, « naturel mais peu inventif » et Charles Burney écrit que ses cantates « ont toujours été estimées en fonction de l'excellence de leurs récitatifs, du bon goût et du style des airs. Mais [ajoute l'historiographe anglais], en confinant rigoureusement ses airs et ses cantates à des passages convenant uniquement à la voix, [ceux-ci] semblent manquer d'esprit quand on essaie de les transposer sur un instrument ».

Généralement, les commentaires portés par leurs contemporains sur les compositeurs napolitains de la génération de Porpora (Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Pergolèse) se rejoignent : cette musique est essentiellement vocale et doit beaucoup aux très grands chanteurs qui l'interprètent. Oubliant même les activités de compositeur de Porpora, Charles Burney remarque que celui-ci fut « longtemps considéré comme le meilleur professeur de chant en Europe, car il eut du succès avec les voix qu'il lui fallut former, particulièrement avec celle de Farinelli », castrat dont le style vocal, note par ailleurs l'historiographe, est fidèlement calqué sur celui de son maître.

Sylvie MAMY

L’itinéraire de Michel Portal défie constamment l’académisme : s’il est vrai qu’il obtint en 1959 le premier prix de clarinette du Conservatoire de Paris, puis le deuxième prix (premier prix non décerné) du concours international d’exécution musicale de Genève (1963), le premier du Jubilé suisse (1963) et celui du concours international de musique de Budapest (1965), cela ne l’empêcha nullement de jouer dans des orchestres de danse (Pérez Prado, Aimé Barelli...), après avoir pratiqué dès l’enfance les musiques populaires de son Pays basque (il est né à Bayonne le 25 novembre 1935). Les années 1960 le voient parcourir toutes les provinces de l’univers musical, au sens le plus large : des orchestres qui accompagnent les grands artistes de variétés à ceux qui divertissent le Lido ou les Folies-Bergères, il vit le « métier » du musicien, dans son prosaïsme et sa diversité. Mais il participe aussi aux orchestres de jazz, pour jouer les musiques de Pierre Michelot, Jef Gilson, Jean-Luc Ponty, Ivan Jullien ou André Hodeir... Parallèlement, il s’implique dans le free jazz dès que ce courant s’exprime sur la scène française, notamment aux côtés du pianiste François Tusques, du trompettiste Bernard Vitet, ou du batteur américain Sunny Murray. Il s’affirme, dans le même temps, comme l’interprète indispensable aux compositeurs contemporains, qui trouvent dans l’étonnante étendue de ses modes de jeu et dans son intelligence musicale le médiateur idéal sur ce difficile instrument qu’est la clarinette. Il suffira, pour éclairer ce rôle, de citer ses multiples participations à l’ensemble Musique vivante de Diego Masson, notamment pour *Domaines*, de Pierre Boulez, et sa collaboration avec de nombreux compositeurs comme Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar – qui lui dédie *Ausstrahlungen* (1971) –, Franco Donatoni – qui écrit pour lui *Portal*, pour clarinettes et orchestre (1995) –, ou Luc Ferrari – *Portrait de Michel Portal*, pour bande (« son mémorisé comportant des interviews de Michel Portal et des plages musicales destinées à ses improvisations en concert ») et clarinette (1995). Avec Globokar, qui est également tromboniste, il se produira dès 1969 au sein du New Phonic Art, ensemble de « musique de chambre contemporaine improvisée » qu'ils ont créé en compagnie du pianiste-compositeur Carlos Roqué Alsina et du percussionniste Jean-Pierre Drouet.

L'année 1971 voit naître le Michel Portal Unit, structure ouverte dévolue à l'improvisation libre, et où vont se croiser pendant plusieurs lustres quelques-uns des musiciens les plus aventureux du jazz et de la musique improvisée, d'Amérique ou d'Europe. Cela n'empêchera nullement le clarinettiste (dans cet univers clarinettiste-basse ou saxophoniste, le plus souvent) de se joindre aussi, selon des formules dont la plus intime sera le duo, à de très grands improvisateurs. Sans prétendre à l'exhaustivité, et dans le seul but de mettre en relief la diversité de ces partenaires, il convient de citer les saxophonistes John Surman, Anthony Braxton, Jean-Louis Chautemps, Harry Sokal, Dave Liebman, Louis Sclavis, François Jeanneau ; les batteurs ou percussionnistes Pierre Favre, Charles « Bobo » Shaw, Daniel Humair (*Quatre Fois trois*, 1997), Aldo Romano, Paul Motian, Han Bennink, Mino Cinelu, Jack DeJohnette (*Baïlador*, 2010), Trilok Gurtu, André Ceccarelli ; les contrebassistes Jean-François Jenny-Clark, Léon Francioli, Beb Guérin, Henri Texier, Charlie Haden, Jean-Paul Céléa ; les pianistes Martial Solal (*Fast Mood*, 1999), Joachim Kühn, Andy Emler ; ou encore les guitaristes Claude Barthélemy et Christian Escoudé, l'organiste Eddy Louiss, le violoniste Didier Lockwood, le tromboniste Albert Mangelsdorff, l'accordéoniste et bandonéoniste Richard Galliano (*Concerts*, 2004), le tubiste-poly-instrumentiste Howard Johnson, le trompettiste Markus Stockhausen et, depuis toujours, Bernard Lubat, l'homme-orchestre (*Improvista*, 2006) ;

sans oublier, dans un registre différent, la danseuse Carolyn Carlson...

• Une incessante remise en cause

Cette activité plurielle sur tous les fronts des musiques d'aujourd'hui ne doit évidemment pas occulter l'importance du clarinettiste classique, soliste et chambriste dont la renommée s'affirmera plus tardivement : en décembre 1975, la salle Pleyel l'accueille enfin, alors qu'il est depuis longtemps demandé sur les grandes scènes du jazz ou de la musique contemporaine (Châteauvallon, Donaueschingen, Royan...) et rares seront désormais les critiques ou les mélomanes rétifs à lui reconnaître cette liberté de saute-frontière, de brouilleur d'étiquettes que son insatiable appétit d'émois musicaux conduit d'un univers à l'autre. Et les plus honnêtes admettront vite que, loin d'altérer son insigne qualité de concertiste, cette diversité de pratiques enrichit au contraire sa musicalité, et l'émotion qu'elle communique. Dans le domaine de la musique de chambre, il donnera ainsi la réplique aux pianistes Georges Pludermacher, Maria-João Pires, Michel Dalberto, Mikhail Rudy..., aux violoncellistes Frédéric Lodéon, Boris Pergamenschikow..., aux altistes Gérard Caussé, Youri Bashmet..., aux quatuors Melos, Talich, Orlando...

Ultime facette d'un portrait dont les multiples touches disent assez la complexité, il convient de ne pas oublier le compositeur pour l'image : en effet, Michel Portal écrit des musiques pour le cinéma et la télévision ; de cette importante activité on citera, notamment, sa fidélité au cinéaste et critique de jazz Jean-Louis Comolli (*La Cecilia*, 1975 ; *L'Ombre rouge*, 1981 ; *Balles perdues*, 1983) ; sans oublier bien sûr trois césars obtenus pour *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1983), *Les Cavaliers de l'orage*

(Gérard Vergez, 1985) et *Champ d'honneur* (Jean-Pierre Denis, 1988) et deux 7 d'Or pour les téléfilms *Ami Giono : L'Onorato* (Marcel Bluwal, 1990) et *Eugénie Grandet* (Jean-Daniel Verhaeghe, 1995).

Par-delà les apparents clivages d'une activité plurielle, ce qui frappe, chez Michel Portal, c'est une invocation quasi rituelle de la solitude, conjuguée au désir éperdu de communiquer, de partager : avec les musiciens qui le côtoient sur scène, mais aussi avec le public. Ce haut degré d'exigence d'une réponse, d'une implication de l'autre, est la légitime attente d'un musicien qui s'investit constamment jusqu'à la limite, jusqu'au danger. On trouve chez l'improvisateur cette grandeur, ce courage d'accepter l'absence de partition avec le risque, l'angoisse que cela induit : que jouer, maintenant ? On trouve chez l'interprète classique cette lucidité qui s'en remet au texte sans entraver, selon l'analyse de Patrick Szersnovicz, l'instauration d'un « climat, au sens propre, extraordinaire, fait de pulsions, mais qui retrouve l'ardeur première de l'œuvre ». Son art, dans l'un et l'autre cas, se construit par l'enlacement de tensions dramatiques, d'échappées de gaieté surgies de la gravité même ; écrite ou improvisée, sa musique paraît sans cesse remise en jeu. Et, s'il recourt souvent à l'Afrique, pour le caractère irrépressible de ses rythmes, pour ses spontanéités de fête, Michel Portal sait aussi le secret de Mozart, Schumann, Brahms et Alban Berg. Constamment saisi d'un doute fécond, il sait que l'art ne saurait advenir sans cette part de violence faite à toutes les certitudes.

Xavier PRÉVOST

PORTER COLE (1891-1964)

Compositeur et parolier américain, Cole Porter a apporté un élan international à la comédie musicale américaine, incarnant dans sa vie la sophistication de ses chansons.

Né le 9 juin 1891 à Peru, dans l'Indiana, Porter est le petit-fils d'un spéculateur millionnaire et l'aisance dans laquelle il a vécu a probablement joué un rôle dans l'assurance et l'urbanité de son style musical. Il commence à étudier le violon à l'âge de six ans et le piano à huit ; à dix ans il écrit une opérette dans le style de Gilbert et Sullivan et voit sa première composition, une valse, publiée un an plus tard. Pendant ses études à Yale, il compose environ trois cents chansons, notamment *Eli*, *Bulldog* et *Bingo Eli Yale*, ainsi que des spectacles pour la faculté ; il poursuit ses études à la Law School de Harvard (1914) et à la Harvard Graduate School of Arts and Sciences in Music (1915-1916). Il fait ses débuts à Broadway avec la comédie musicale *See America First* (1916), qui quitte cependant l'affiche après quinze représentations.

En 1917, après l'entrée en guerre des États-Unis, Porter se rend en France (sans rejoindre les troupes alliées, comme il sera dit plus tard). Il devient un play-boy itinérant en Europe et, bien qu'il soit assez ouvertement homosexuel, épouse une riche Américaine divorcée plus âgée que lui, Linda Lee Thomas, le 18 décembre 1919 ; ils passent les vingt années suivantes à courir les soirées mondaines et à faire des voyages de groupe, parfois ensemble, parfois séparément.

En 1928, Porter compose plusieurs chansons pour une pièce qui triomphe à Broadway, *Paris*. Suivent une série de comédies musicales à succès, notamment *Fifty Million Frenchmen* (1929), *Gay Divorcée* (1932), *Anything Goes* (1934), *Red, Hot and Blue* (1934), *Jubilee* (1935), *Dubarry Was a Lady* (1939), *Panama Hattie* (1940), *Kiss me, Kate* (1948, d'après *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare), *Can-Can* (1953) et *Silk Stockings* (1955). Il travaille en même temps à la musique de plusieurs films. Au fil des ans, il écrit des chansons et des lyrics aussi brillants que *Night and Day, I Get a Kick out of you, Begin the Beguine, I've Got you Under my Skin, In The Still of The Night, Just One of Those Things, Love for Sale, My Heart Belongs to Daddy, Too Darn Hot, It's Delovely, I Concentrate on you, Always True to You in My Fashion,* et *I Love Paris*. Il a l'art de faire des chansons qui sont entrées au répertoire, comme *Let's Do It* et *You're the Top,* les plus connues.

Porter est l'un des paroliers les plus spirituels au monde, avec une expression subtile et une grande maîtrise du rythme intérieur. Son œuvre demeure un modèle d'élégance et de raffinement dans le genre de la chanson populaire. Il aurait pu écrire encore davantage si un accident de cheval ne l'avait pas laissé à moitié infirme en 1937, nécessitant trente opérations et, en fin de compte, l'amputation d'une jambe.

Cole Porter est mort le 15 octobre 1964 à Santa Monica (Californie).

E.U.

Malgré ses faiblesses, *L'Internationale*, écrite par Pottier en juin 1871 à Paris, est l'un de ses textes les plus riches du point de vue idéologique. Parce qu'« elle offre cet avantage qu'elle condense en six couplets les conceptions essentielles du prolétariat socialiste » (A. Zévaès) et qu'elle est portée par une musique (composée par un ouvrier tourneur belge, Pierre Degeyter, en 1888) parfaitement adaptée aux nécessités d'un chant de combat, *L'Internationale* devint, en moins de trente ans, l'hymne du mouvement socialiste international.

Jean-Claude KLEIN

POULENC FRANCIS (1899-1963)

Introduction

Avec Arthur Honegger et Darius Milhaud, Francis Poulenc est l'un des trois compositeurs du groupe des Six dont l'œuvre a acquis aujourd'hui une renommée internationale. On ne saurait mieux caractériser cet artiste qu'en le disant « musicien français » par excellence. Francis Poulenc est français en effet par la clarté, le sens des proportions, la sensualité et l'imagination visuelle. La musique pure l'inspire peu, ou, du moins, ne constitue pas son domaine de prédilection. Mais la rencontre des poètes, les climats musicaux à créer, les caractères à dessiner aiguisent ses facultés. Il a merveilleusement assimilé les langages poétiques d'Apollinaire, de Max Jacob et de Paul Eluard, et c'est en s'appliquant d'abord à traduire avec exactitude le texte de Bernanos qu'il a fait des *Dialogues des Carmélites* un chef-d'œuvre sans équivalent sur la scène lyrique. Pour la première fois, en effet, la vie religieuse n'y est pas dénaturée, et Poulenc lui-même a pu dire qu'il avait composé un opéra dont le sujet était « la Grâce et le transfert de la Grâce ».

• Primauté du style

Francis Poulenc naît à Paris le 7 janvier 1899, aveyronnais par son père, parisien par sa mère. Il s'est formé en dehors de l'enseignement officiel (ses maîtres ont été Ricardo Viñes, pour le piano, et Charles Kœchlin, pour la composition) ; se trouvant tout naturellement accordé à son temps, il n'a pas eu à lutter, si ce n'est contre sa propre facilité. Tout en se fiant à son propre goût, à son seul instinct, il s'inscrit pourtant dans la tradition de Chabrier, de Stravinski et de Satie. Francis Poulenc a toujours reconnu la dette qu'il avait contractée à leur égard : Chabrier a été, en quelque sorte, son « grand-père spirituel », Stravinski et Satie jouant pour lui le rôle à la fois de garants et d'exemples. Mais c'est moins du côté des musiciens que de celui des poètes et même des peintres (souvent cités dans ses écrits) que Francis Poulenc a recueilli les leçons qui lui ont permis de faire entendre une voix entre toutes personnelle, celle d'un musicien à qui l'on doit quelques-uns des plus beaux cycles de mélodies pour chant et piano composés au xx^{e} siècle. N'est-il pas significatif que son premier chef-d'œuvre, écrit en 1919, soit *Le Bestiaire*, sur des poèmes d'Apollinaire ?

Au groupe des Six, Francis Poulenc doit certainement la liberté, l'audace, la franchise de ses débuts. La mode était alors aux œuvres brèves et cela convenait parfaitement au jeune musicien qui n'avait pas encore étoffé son langage. Trop longtemps regardé comme un « petit maître », même après avoir écrit des œuvres aussi importantes que le cycle de mélodies *Tel jour telle nuit* ou le *Concerto pour orgue et orchestre*, le compositeur est apparu sous un autre visage vers 1950, après la création de son *Stabat Mater* au festival de Strasbourg. Les *Dialogues des Carmélites*, créés en 1957 à Milan puis à Paris, achèvent de lui donner, aux yeux de la critique et du public, sa véritable stature.

On ne doit à Francis Poulenc aucune innovation d'ordre technique. Il n'est pas de la race des révolutionnaires ; encore moins de celle des théoriciens. Aux recherches sur le vocabulaire musical il a préféré l'invention et le perfectionnement d'un style. Mais s'il n'a pas innové, il a *rénové* la mélodie pour chant et piano, le motet (*Stabat Mater*), l'opéra bouffe (*Les Mamelles de Tirésias*), l'opéra

(*Dialogues des Carmélites*). La musique vocale est, chez lui, un domaine privilégié. Par une conséquence toute naturelle, la primauté accordée au dessin mélodique se retrouve dans sa musique instrumentale. Francis Poulenc n’est pas un symphoniste ; il ne développe pas des thèmes, mais juxtapose et enchaîne des motifs mélodiques que l’orchestration met en valeur. Les couleurs instrumentales, d’une sobriété volontaire (ce qui n’empêche nullement leur éclat, leur mordant), ne viennent jamais surcharger le dessin. Une des grandes vertus de la musique de Francis Poulenc est d’être conçue dans des proportions parfaites, c’est-à-dire parfaitement mesurée par rapport à ses ambitions. Elle est à la fois exactement *cadrée* et *située.* Charmer, toucher, enchanter par le bonheur de l’expression juste, émouvoir par une confidence qui n’est jamais impudique, mais le plus souvent secrète (et comme à demi-mot), laisser ici toute liberté à la fantaisie, la contraindre ailleurs – tout cela procède d’un style, qui, sans être unique, est toujours accordé à son sujet.

Claude Rostand a défini Francis Poulenc par une phrase qui a fait fortune : « Il y a chez lui du moine et du voyou. » Le Poulenc à casquette du *Bal masqué* (cantate profane sur des poèmes de Max Jacob) et de l’*Embarquement pour Cythère* (valse musette pour deux pianos) coexiste avec le musicien qui « entre en religion » lorsqu’il écrit ses *Motets pour un temps de pénitence*.

• Du divertissement aux œuvres religieuses

On peut distinguer plusieurs périodes dans l’œuvre de Francis Poulenc. De 1917 à 1923, le musicien ne compose que des œuvres de petite dimension : *Trois Mouvements perpétuels* pour piano (1918), *Le Bestiaire,* six mélodies sur des poèmes d’Apollinaire (1919), *Cocardes,* trois chansons populaires sur des poèmes de Jean

Cocteau (1919), *Le Gendarme incompris,* une comédie bouffe (restée inédite) sur un texte de Jean Cocteau et Raymond Radiguet (1921). Il collabore, avec Georges Auric, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud et Arthur Honegger, aux *Mariés de la tour Eiffel* (1921), écrit (entre 1918 et 1922) de brèves sonates pour piano à quatre mains, pour deux clarinettes, pour clarinette et basson, pour cor, trompette et trombone. Ces œuvres se rattachent à l'esthétique prônée par Cocteau : mélodies d'allure populaire, rythmes alertes, sonorités crues rappelant le music-hall et le cirque. Mais déjà dans *Le Bestiaire* apparaissent une sensibilité et une poétique personnelles, teintées de mélancolie.

De 1923 à 1935, le musicien réalise des œuvres où le métier s'affermit en même temps que s'enrichit sa palette expressive. *Les Biches,* ballet créé à Monte-Carlo par Serge de Diaghilev (1923), le *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre, écrit pour Wanda Landowska (1928), *Aubade,* concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments (1929), le *Concerto en ré mineur* pour deux pianos et orchestre (1932) témoignent de sa jeune maîtrise. Il compose des œuvres de musique de chambre : un *Trio pour piano, hautbois et basson* (1926), un *Sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor,* marquant ainsi sa préférence pour les instruments à vent. Sa musique vocale se tourne vers le pastiche et le divertissement (*Chansons gaillardes,* 1926), retrouve une verve plus personnelle avec les *Cinq Poèmes de Max Jacob* (1931) et *Le Bal masqué* (1932), et atteint la perfection avec les *Quatre Poèmes de Guillaume Apollinaire* (1931). Si 1935 est l'année du premier concert à Paris du duo Bernac-Poulenc et des premières mélodies sur des textes de Paul Eluard, 1936 est l'année décisive qui marque un tournant très important dans l'œuvre de Francis Poulenc avec les *Sept Chansons a cappella,* les *Litanies à la Vierge noire* et le cycle de mélodies sur des poèmes d'Eluard *Tel jour telle nuit* (achevé en

Jean ROY

Bibliographie

Écrits

Entretiens avec Claude Rostand, Julliard, Paris, 1954 ; *Chabrier*, La Palatine, Genève, 1961 ; *Moi et mes amis, ibid.*, 1963 ; *Journal de mes mélodies*, Grasset, Paris, 1964, nouv. éd. Cicéro-Salabert, Paris, 1993 ; *Correspondance 1915-1963*, Seuil, Paris, 1967.

Études

P. BERNAC, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Buchet-Chastel, Paris, 1978
« *Dialogues des Carmélites, La Voix humaine* », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 52, 1983
H. HELL, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris, 1978
G. R. KECK, *Francis Poulenc*, Greenwood, New York, 1990
W. MELLERS, *Francis Poulenc*, Oxford Univ. Press, Londres, 1993
D. PISTONE dir., « Poulenc et ses amis », in *Revue internationale de musique française*, n° 31, 1994
J. ROY, *Francis Poulenc*, Seghers, Paris, 1964.

POULET GASTON (1892-1974)

Violoniste, chef d’orchestre, pédagogue, animateur, Gaston Poulet a joué, entre les deux guerres, un rôle essentiel dans la vie musicale parisienne. Né à Paris le 10 avril 1892, il se tourne rapidement vers la musique. Admis très jeune au Conservatoire, il travaille avec Lefort et Jean Huré avant de remporter, en 1910, un premier prix de violon particulièrement remarqué, car il est rare à l’époque d’obtenir cette distinction si jeune.

Gaston Poulet s’impose rapidement comme l’un des meilleurs violonistes de son temps, et Pierre Monteux l’engage comme premier violon dans l’orchestre des Ballets russes : il participe ainsi à la création des plus grandes œuvres chorégraphiques commandées par Diaghilev avant la Première Guerre mondiale. En 1914, il vient de fonder le quatuor à cordes qui porte son nom, lorsqu’il est mobilisé ; mais il tombe malade et, réformé, il réunit à nouveau ses partenaires Henri Giraud, Albert Leguillard et Louis Ruyssen et forme avec eux un ensemble de musique de chambre voué à la jeune musique.

Enthousiasmé par l’exécution qu’ils donnent de son *Quatuor*, Claude Debussy se lie d’amitié avec les quatre artistes et c’est à Gaston Poulet qu’il confie la création de sa *Sonate pour violon et piano* en 1916.

Deux ans plus tard, Gaston Poulet devient professeur au Conservatoire de Paris. En 1926, il se tourne vers la direction d’orchestre et, ainsi, révèle une nouvelle face de son talent :

abandonnant progressivement le violon pour la baguette, il continue à se mettre au service des jeunes compositeurs dont, désormais, il révèle la musique avec des moyens plus importants.

L'année 1926 voit la création des Concerts Poulet, qui vont être le théâtre de cette « mission ». La première saison est consacrée à la musique de chambre et, dès 1927, les Concerts prennent une nouvelle dimension avec la création d'un orchestre symphonique.

Dans le contexte musical parisien des années 1920, la création de cet orchestre était indispensable pour répondre à un public qui reprenait goût aux problèmes artistiques et pour compenser la disparition des scènes parisiennes d'un animateur essentiel, Diaghilev, et de deux orchestres voués à la jeune musique, les Concerts Koussevitzky et Golschmann. Toutes ces raisons expliquent non seulement l'apparition des Concerts Poulet, mais aussi d'autres formations symphoniques (Concerts Straram et Siohan, Orchestre symphonique de Paris), dont la concurrence est un excellent stimulant. Parmi les œuvres que Gaston Poulet dirige en première audition, citons les suites de *L'Amour des trois oranges* et du *Pas d'acier* de Prokofiev, *Çançunik* de Florent Schmitt, le *Premier Concerto pour violon* de Milhaud. Il impose aussi bien Roussel et Caplet que les jeunes du groupe des Six ou Jacques Ibert, et, parmi les étrangers, Scriabine, Richard Strauss et Stravinski trouvent en lui un ardent défenseur.

Nommé directeur du conservatoire de Bordeaux (1932-1940), il partage ses activités entre ses concerts parisiens et l'Orchestre symphonique de Bordeaux, qu'il anime avec le même enthousiasme. En 1935, les concerts Poulet et Siohan fusionnent, première étape d'une série de difficultés matérielles qui conduisent à leur disparition progressive. C'est à la même époque que Gaston

Poulet fait ses débuts au théâtre lyrique : si Paris ne lui ouvre pas ses plus grandes scènes, de nombreux opéras font appel à lui, et il triomphe à Genève et au Teatro Colón de Buenos Aires, notamment.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il dirige les Concerts Colonne, rebaptisés Concerts Pierné par l'occupant ; mais l'époque n'est plus la même et les noms de Beethoven et de Wagner se succèdent plus souvent à l'affiche que ceux des jeunes compositeurs français. À la fin des années 1940, il participe à la fondation du Festival de Besançon puis revient au Conservatoire de Paris, où on lui offre une classe de musique de chambre (1948-1962). De nombreux jeunes violonistes, dont son fils Gérard Poulet, ont bénéficié de son enseignement et ont hérité de cette tradition vivante qui faisait de lui l'un des animateurs les plus enthousiastes de sa génération.

Il s'est éteint à Draveil (Essonne) le 14 avril 1974.

Alain PÂRIS

POUSSEUR HENRI (1929-2009)

Le plus brillant représentant de la musique belge contemporaine, né le 23 juin 1929 à Malmedy (Belgique), Henri Pousseur, qui fit ses études musicales à Liège, puis à Bruxelles, fut l'un des musiciens de son temps les plus préoccupés d'élargissement et de renouvellement des connaissances.

L'aventure musicale dans laquelle il sest engagé tout entier est une aventure intellectuelle qui dépasse le simple domaine de la prospection du son et rejoint par ses préoccupations celle où peuvent être engagés d'autres esprits en d'autres domaines : André Souris en esthétique, Michel Butor dans l'ordre du langage, deux personnalités qui ont beaucoup compté dans sa recherche personnelle.

Étonnamment ouvert à la pensée d'autrui, Pousseur tire parti de toute rencontre. Par Pierre Froidebise (son professeur à Liège et son ami), il découvre Webern (et compose dès 1955 un *Quintette à la mémoire d'Anton Webern*). Avec Boulez, Stockhausen et Berio, de peu ses aînés, ce sont des échanges fructueux qui entraînent sa participation au studio de musique électronique de Cologne (*Séismogrammes*, 1954), au Domaine musical tout récemment fondé (*Symphonie à quinze solistes*, 1954-1955), puis au studio de la R.A.I. de Milan (*Scambi*, 1957) et qui l'amènent à fonder à son tour le studio de musique électronique de Bruxelles, fixé à Liège par la suite (*Rimes*, 1958-1959 ; *Trois Visages de Liège*, 1961). Parti d'une technique d'écriture wébernienne, Pousseur, un peu grâce à ses découvertes dans le domaine de l'électroacoustique, évolue vers une

La même volonté d'élargissement que prouve sa démarche créatrice détermine Pousseur à des recherches sur les formes de la pratique musicale (sociologie, pédagogie : il enseigne à Darmstadt, Cologne, Bâle, Buffalo, et est nommé directeur du Conservatoire de Liège en 1975 ; de 1983 à 1987, il assume la direction de la mise en chantier de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique du Parc de la Villette, à Paris). La conséquence de ces activités toujours réfléchies est une œuvre écrite importante sur les problèmes de la musique (*Les Écrits d'Alban Berg,*1957 ; *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, 1970 ; *Musique, sémantique, société*, 1972 ; *Schumann, le poète : vingt-cinq moments d'une lecture de « Dichterliebe »*, 1993 ; *Musiques croisées*, 1997). Henri Pousseur meurt à Bruxelles le 6 mars 2009.

Brigitte MASSIN

POWELL BUD (1924-1966)

S’imposant comme un des meilleurs pianistes de sa génération, Bud Powell participa au début des années quarante aux jam sessions du cabaret Minton’s de Harlem. Vers la fin d’une carrière souvent interrompue par la maladie, il forma un trio à Paris avec Kenny Clarke et Pierre Michelot. Héritier de cette lignée de pianistes qui va de Earl Hines à Nat King Cole, Bud Powell est, avec Thelonious Monk, à l’origine des innovations bop en matière de jazz pianistique. Son jeu est un modèle d’un phrasé de main droite volubile et capricieux, ainsi que d’un système d’accentuation de main gauche discontinu, sur lequel se régleront des centaines de pianistes modernes. Instrumentiste véloce, qui se mettait volontiers à l’école d’Art Tatum (notamment lorsqu’il improvisait sans accompagnement), il jouait de l’opposition créatrice entre un tracé extraordinairement ferme et une imagination mélodique pleine de tendresse. D’autre part, son dynamisme est générateur d’un swing ardent qui révèle une science rythmique consommée et ses conceptions harmoniques, largement influencées par celles de Monk, témoignent d’une audace mesurée, mais fort exaltante pour ceux qui l’accompagnent. Bud Powell, musicien « maudit », dont la vie fut un douloureux parcours à travers l’éthylisme, la toxicomanie, la psychose enfin, laisse également le souvenir d’un compositeur de thèmes particulièrement fécond (*Parisian Thoroughfare*).

Alain GERBER

Guillaume Le Grant ou Dufay. Un exemple révélateur de cette manière est le motet *Gloriosae Virginis*. Dans le traité *In Contrivd upon ye Gamme,* il étudie seulement l'art d'improviser le *quatrible* (déchant ajouté à la quarte supérieure) et le déchant ordinaire (deux voix chantées par de jeunes garçons).

Pierre-Paul LACAS

PRAETORIUS MICHAEL (1571-1621)

Fils d’un pasteur luthérien, né à Kreuzberg (Thuringe), Praetorius fait ses études à Francfort-sur-l’Oder et, après avoir débuté comme maître de chapelle à Lüneburg, devient organiste, maître de chapelle et secrétaire du duc de Brunswick à Wolfenbüttel. À la mort du duc, ses liens avec la cour se relâchent : jouissant d’une très grande célébrité, Praetorius est sollicité par les principales cours luthériennes d’Allemagne, et séjourne quelque temps à Dresde, chez l’électeur de Saxe Johann Georg, où il rencontre le jeune Heinrich Schütz. Il meurt, riche et honoré (en laissant par testament tous ses biens aux pauvres), à Wolfenbüttel. Sa production est considérable (1 244 motets dans le seul recueil des *Musae Sioniae*), et imprégnée d’esprit luthérien. Parti du grand style choral de Lassus, aboutissement de la tradition franco-flamande, il découvre le style nouveau originaire d’Italie, c’est-à-dire la somptueuse écriture polychorale des Vénitiens (dont s’était déjà préoccupé son prédécesseur allemand immédiat Hans Leo Hassler), et les « concerts vocaux » avec voix solistes, chœurs et instruments (qu’il fut au contraire le premier, quelques années avant Schütz, à introduire en Allemagne). Cet italianisme adapté aux exigences du culte luthérien se manifeste surtout dans son dernier recueil (*Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*), paru en 1619. Praetorius est également l’auteur de danses (*Danses de Terpsichore*), et du *Syntagma musicum*, véritable encyclopédie en quatre volumes (dont le dernier inachevé) traitant en détail des genres musicaux pratiqués

PRESLEY ELVIS (1935-1977)

Introduction

Ce pourrait être le début d’un roman de Faulkner. Le 8 janvier 1935, Gladys, vingt-trois ans, épouse de Vernon Presley, dix-neuf ans, un petit Blanc surendetté d’East Tupelo, dans le Mississippi, accouche de jumeaux. Le premier, Jesse Garon, est mort-né. Elvis Aaron (ou Aron), le second, se présente une demi-heure plus tard. On peut gloser à l’infini sur les répercussions qu’une naissance aussi tragique a pu avoir sur l’inconscient de celui qui restera un des plus grands mythes de la seconde moitié du xx^{e} siècle.

• Rock’n’roll attitude et apothéose américaine

L’enfance d’Elvis fut passablement conformiste, celle d’un élève moyen sans histoires. La vraie vie, de toute façon, est ailleurs, dans la parure et la musique. Dès l’âge de deux ans, il écoute et chante le gospel des Noirs à l’église pentecôtiste. Son oncle lui apprend la guitare quand il a une dizaine d’années, et il brille dans les concours musicaux locaux. Ce qu’il aime, c’est la gomina et les tenues voyantes, un look qui inspirera de fait ses costumes de scène au cours de toute sa carrière. Quand il suit ses parents qui partent s’installer à Memphis, il fréquente un collège où on refuse qu’il fasse partie de l’équipe de football et où on se moque de sa coiffure à la mode des voyous. C’est cependant pour lui l’occasion d’interpréter avec brio, au cours des fêtes scolaires, les succès du tout jeune rock’n’roll, et de jouer de ses talents d’amuseur, qu’il

Parker avait donné une dimension cinématographique à l'image d'Elvis (*Love Me Tender* de Robert D. Webb en 1956, par exemple). Il lui fait à présent tourner une série impressionnante de navets, souvent dirigés par des metteurs en scène de second ordre, et que sauvent de trop rares minutes pendant lesquelles il est donné au spectateur de voir Elvis interpréter de bonnes chansons : *Teddy Bear* dans *Loving You* de Hal Kanter (1957), les titres éponymes de *Jailhouse Rock* de Richard Thorpe (1957) ou de *King Creole* de Michael Curtiz (1958), dans lequel on trouve aussi *Trouble*... Pour contourner le fisc, la recette des concerts est désormais affectée à des œuvres caritatives, et Parker va même prendre la décision de ne plus faire monter Elvis sur scène. Cette absence durera huit ans, de 1960 à 1968. Il épouse Priscilla Beaulieu à Las Vegas le 1er mai 1967 et devient le 1er février 1968 père d'une petite fille ; en 1967, il signe un nouveau contrat qui accorde 50 p. 100 des parts au « colonel » ; il enregistre des gospels et des chansons d'amour, s'adonne à sa passion pour les chevaux, les Cadillac, les armes à feu et aussi les sciences occultes.

• Misère du génie

L'histoire, cependant, évolue rapidement : le son du rock'n'roll a considérablement vieilli sous les coups de la pop anglaise des Beatles ou des Rolling Stones, et les crooners célèbres comme Bing Crosby, Frank Sinatra ou Johnnie Ray appartiennent déjà à un autre temps. La jeunesse occidentale se mobilise contre la guerre du Vietnam, le sexe et les drogues ont imposé au marché culturel une nouvelle doune. C'est alors qu'Elvis réussit un extraordinaire « come back », à la télévision en 1968, dans les studios de Memphis, et au cours des concerts qui reprennent à cette occasion. Durant les étés de 1969 et de 1970, il donne un très grand nombre de shows à l'International Hotel de Las Vegas, accoutré de ses combinaisons blanches qui resteront célèbres dans l'imagerie du rock'n'roll. Il est en pleine possession de son magnétisme animal, de sa voix et de sa gestuelle légendaires (il suffit pour s'en convaincre de voir son interprétation de *Polk Salad Annie* dans le film que Denis Sanders réalise à partir de ces concerts privés, *That's the Way It Is*, 1970).

Cette suractivité et la reconnaissance retrouvée (un milliard de téléspectateurs pour la retransmission d'un concert à Honolulu le 14 janvier 1973) se traduisent pendant trois ou quatre ans par un nombre fabuleux de concerts, et plusieurs disques de gospel ou riches en morceaux lents. Mais le déclin physique et moral a déjà commencé. Les bouffissures de l'alcool et des drogues dures, les kilos de sucreries et de sandwiches au beurre de cacahuète sont moins dégradants peut-être que la poignée de main au président Richard Nixon qui l'engage, à sa demande, comme agent de la brigade des stupéfiants... Divorce, maladies pulmonaire et intestinale, concerts annulés, partouzes avec des mineures et sordides règlements de comptes avec les membres de ce qui depuis longtemps constitue sa mafia. Les six dernières semaines de sa vie, Elvis les passe claquemuré à Graceland, dans la désespérance et la violence paranoïaque. Il meurt le 16 août 1977, à quarante-deux ans. On trouvera dans son corps autopsié un cocktail invraisemblable de drogues prescrites par un médecin criminel. Aujourd'hui encore, Elvis est l'objet d'un culte nécrophilique puissant : visiteurs de Graceland par dizaines de milliers chaque année, innombrables rééditions de ses albums, films, ventes aux enchères de ses effets personnels, biographies innombrables... L'acteur et metteur en scène Martin Fontaine montera en 1995 au Québec la comédie musicale (reprise à Paris en 2003) *Elvis Story*.

Elvis Presley n’a pas créé le rock’n’roll, il en fut l’accoucheur mythique. Légende de la musique populaire américaine, *sex symbol* qui demeure aussi le plus gros vendeur de disques de tous les temps (entre un et deux milliards), le King étonne toujours par sa voix de baryton aux inflexions plaintives, ses timbres chauds venus du bel canto et du gospel, et qui pourtant gardent quelque chose de la rusticité de la musique country. « Elvis the pelvis » (le bassin) est le symbole le plus visible d’une révolution dans l’art populaire au xx^{e} siècle. Il fut une icône à la tête vide sans doute. Mais il toucha au génie dans la quête maladive de l’amour et de Dieu, la grâce d’une voix alliée à de beaux yeux tristes et des sourires figés, la violence esthétisée du sexe et du cœur qui disent, dans la vanité d’un paraître baroque, l’ennui et l’absence à soi-même des idoles modernes.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

S. Danchin, *Elvis Presley ou la revanche du Sud*, Fayard, Paris, 2004

M. Evans, *Elvis : a Celebration. Images of Elvis Presley from the Elvis Presley Archive at Graceland*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. franç. M.-O. Kastner, *Elvis, le livre officiel : images d’Elvis Presley tirées des archives Elvis Presley à Graceland*, Vade retro, Paris, 2003)

P. Guralnick, *Last Train to Memphis : the Rise of Elvis Presley*, Little, Brown, Boston, 1994

J. Hopkins, *Elvis : A Biography*, Simon & Schuster, New York, 1971 (trad. franç. A. Bodard, *Elvis : biographie*, Solar, Paris, 1972)

G. Marcus, *Dead Elvis : a Chronicle of a Cultural Obsession*, Doubleday, New York, 1991 (trad. franç. J. Malle, *Dead Elvis. Chronique d’une obsession culturelle*, éd. Allia, Paris, 2003)

Remembering Elvis : 30 years later, Life Books, New York, 2007

D. Ritz dir., *Elvis by the Presleys*, Crown, New York, 2005 (trad. franç. A. Le Kim, *Elvis par les Presley*, Michel Lafon, Paris, 2005)

G. Rodman, *Elvis after Elvis : the Posthumous Career of a Living*

Legend, Routledge, Londres, 1996
E. SAVITZKAYA, *Un jeune homme trop gros*, éd. de Minuit, Paris, 1978
G. SEGRÉ, *Au nom du king : Elvis, les fans et l'ethnologue*, Aux lieux d'être, Montreuil, 2007
J. & M. STERN, *Elvis World*, A. A. Knopf, New York, 1987 (trad. franç. *Le Monde d'Elvis*, Ramsay, Paris, 1987).

PRESTI IDA (1924-1967)

L'une des plus prestigieuses guitaristes de l'histoire de la musique. Le nom d'Ida Presti est lié à celui d'Alexandre Lagoya, avec qui elle s'associa pour former un duo de guitaristes qui marqua un tournant dans l'évolution de l'art de cet instrument. Elle naquit à Suresnes (près de Paris), de mère italienne et de père français ; celui-ci lui enseigna la guitare et le piano. À l'âge de huit ans, elle donne son premier concert public ; à dix ans, elle se produit à la salle Pleyel, engagée par la société des concerts du Conservatoire. Sa carrière de guitariste internationale ne fait que commencer. Après avoir fait la connaissance de Lagoya, elle l'épouse en 1952 et ils fondent leur duo. En mars 1956, Fernand Oubradous dirige, à la salle Gaveau, le *Premier Concerto pour deux guitares et orchestre à cordes*, composé par Gontran Dessagnes. De nombreux compositeurs écrivent pour elle et pour son mari : Jean Wiener, Pierre-Petit, André Jolivet, Daniel-Lesur (*Élégie*), John Duarte, Fernande Fernandez Lavie (professeur de guitare au Conservatoire de Strasbourg). Ida Presti a aussi écrit plusieurs compositions pour son instrument, telles *Jardin dans Grenade, Guitare, Danse rythmique* (pour une seule guitare) et *Danse d'Avila, Sérénade, Étude, Valse* (pour deux guitares). Elle fut la première vice-présidente de l'Académie de guitare de Paris. Elle mourut subitement à l'âge de quarante-deux ans à Rochester (État de New York), alors qu'elle devait créer avec son mari, le 18 juin 1967, au festival de Strasbourg, sous la direction de Charles Münch, le *Concerto pour deux guitares* que leur avait dédié Henri Tomasi.

Pierre-Paul LACAS

enregistre son premier disque en 1961. Il dirige régulièrement à l'Opéra de Paris (1959-1970), où il débute dans *Faust* avant de diriger, entre autres ouvrages, la création au Palais-Garnier de *Médée* de Cherubini (1962). Il est également au pupitre lors de la création de *L'Opéra d'Aran* de Gilbert Bécaud (1962) au Théâtre des Champs-Élysées.

La carrière de Georges Prêtre se développe alors rapidement à l'étranger et il est invité à diriger dans les plus grands théâtres lyriques du monde : Civic Opera de Chicago (*Thaïs* de Massenet, 1959), Covent Garden de Londres (1961), Staatsoper de Vienne (*Capriccio* avec Elisabeth Schwarzkopf, 1962), Metropolitan Opera de New York (*Samson et Dalila, Parsifal, Le Trouvère, Faust, La Traviata, Tristan et Isolde,* 1964-1967, puis 1976-1977), Scala de Milan (dix-sept saisons à partir de 1965). L'Orchestre national de la R.T.F. l'invite pour la première fois en 1960, prélude à une longue collaboration à Paris et en tournée aux quatre coins du monde. En 1962, il remplace Hans Knappertsbusch pour une série de concerts à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne. La même année, il devient chef associé du Royal Philharmonic Orchestra, avec lequel il effectue plusieurs tournées internationales (1962-1963). En 1966, il fait ses débuts au festival de Salzbourg, en concert, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il dirigera régulièrement par la suite. En 1970, il accepte le poste de directeur général de la musique à l'Opéra de Paris, mais il démissionne un an plus tard, faute de moyens pour mettre en œuvre sa politique artistique. Ses relations avec la première scène lyrique française sont intermittentes par la suite. Rolf Liebermann (1973-1980) et Massimo Bogianckino (1983-1985) font régulièrement appel à lui : *Don Quichotte* de Massenet (1974 et 1986), *Les Contes d'Hoffmann* (1974 et 1975), *Don Carlos* (1975 et 1984), *Samson et Dalila* (1975 et 1976), *Madame Butterfly* (1978), *Moïse* de Rossini (1983), *Werther* (1984), *Macbeth* (1984). Il ne revient ensuite qu'en 1997, pour *Turandot* avant de se limiter au seul domaine du concert.

Parallèlement, il se produit avec l'Orchestre national de France et l'Orchestre de Paris, notamment en tournée. Hors de France, il est invité régulièrement par les principaux orchestres allemands, anglais et italiens. En 1982, avec Placidó Domingo, l'orchestre et les chœurs de la Scala de Milan, il enregistre la bande sonore des versions filmées de *Cavalleria rusticana* et *Paillasse*, réalisées par Franco Zeffirelli. De 1986 à 1991, il est premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Vienne, dont il reste ensuite chef honoraire. Le 13 juillet 1989, il dirige le spectacle d'inauguration de l'Opéra Bastille. Révolté par la montée en puissance du pouvoir des metteurs en scène, il s'éloigne progressivement de l'opéra et se consacre surtout au concert. De 1995 à 1998, il est chef invité d'honneur de l'Orchestre radio-symphonique de Stuttgart. En 2002, il commence une collaboration très régulière avec la Staatskapelle de Dresde. L'Orchestre philharmonique de Vienne l'invite à conduire son prestigieux concert du Nouvel An en 2008 ; aucun chef d'orchestre français n'avait jamais dirigé ce concert avant lui.

Le style de direction de Georges Prêtre repose principalement sur la couleur et l'enthousiasme. Quelle que soit l'esthétique de l'orchestre qu'il dirige, il parvient à créer une palette sonore transparente et d'un grand raffinement. Sa longue pratique du répertoire lyrique a peut-être infléchi chez lui la rigueur rythmique au profit d'une souplesse expressive et d'un excès de rubato qui lui ont été souvent reprochés. Mais sa démarche artistique est toujours exigeante et sincère ; elle ne cherche en rien à briller gratuitement. Depuis Charles Münch et Paul Paray, Georges Prêtre est probablement le seul chef d'orchestre français à avoir acquis une telle reconnaissance internationale. Les plus grands chanteurs se

PREVIN ANDRÉ (1929-)

Pianiste, compositeur et chef d’orchestre américain d’origine allemande, né le 6 avril 1929 à Berlin.

Fuyant la persécution nazie, la famille d’André Previn, de son vrai nom Andreas Ludwig Priwin, s’installe à Los Angeles en 1939. Dès son adolescence, Previn est reconnu comme un pianiste de jazz et un orchestrateur talentueux. Il réalise diverses orchestrations et arrangements pour la Metro-Goldwyn-Mayer dans les années 1940 et travaille à la M.G.M. de 1952 à 1960. Il orchestre ensuite des musiques de film pour plusieurs studios. Il devient parallèlement un célèbre pianiste du répertoire classique et jazzy, et commence à diriger des orchestres. Il est ainsi chef principal de l’Orchestre symphonique de Houston de 1967 à 1970, de l’Orchestre symphonique de Londres de 1968 à 1979, ainsi que de l’Orchestre symphonique de Pittsburgh de 1976 à 1984. Il est ensuite directeur musical de l’Orchestre philharmonique de Los Angeles de 1985 à 1989, ainsi que du Royal Philharmonic Orchestra de Londres de 1985 à 1986. Il poursuit sa carrière dans ce dernier orchestre en tant que chef principal jusqu’en 1991. Il est chef d’orchestre lauréat de l’Orchestre symphonique de Londres depuis 1993. De 2002 à 2006, il assure la direction musicale de l’Orchestre philharmonique d’Oslo. En 2009, il est nommé chef invité principal de l’Orchestre symphonique de la N.H.K. à Tōkyō.

Outre ses orchestrations pour Hollywood, récompensées par plusieurs prix, il est l’auteur d’une symphonie, de concertos, de musiques de chambre, de chansons, de deux opéras et de musiques

PREY HERMANN (1929-1998)

À l’opéra, le baryton Hermann Prey a marqué les principaux rôles mozartiens de sa personnalité. Au concert, il s’est imposé comme l’un des plus remarquables chanteurs de lieder allemands.

Né à Berlin, le 11 juillet 1929, il entre à l’âge de dix ans dans le chœur Mozart de sa ville natale. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il échappe à l’enrôlement dans les bataillons nazis. Il commence des études musicales professionnelles en 1948, à la Hochschule für Musik de Berlin, où il est l’élève de Günther Baum, de Jaro Prohaska et de Harry Gottschalk. Il donne son premier récital de lieder trois ans plus tard.

En 1952, il est lauréat d’un concours de chant organisé à Nuremberg par l’armée américaine d’occupation : le prix consiste en une tournée aux États-Unis. À son retour, il est engagé à l’Opéra de Wiesbaden pour chanter Moruccio dans *Tiefland* d’Eugen D’Albert, puis le deuxième prisonnier dans *Fidelio* de Beethoven. Un an plus tard, Günther Rennert lui propose un contrat à l’Opéra de Hambourg (1953-1960) : il y découvre tous les grands rôles mozartiens qui vont marquer profondément sa carrière, mais il y chante aussi le répertoire contemporain (Rolf Liebermann, Luigi Dallapiccola...). En 1955, il incarne Figaro dans *Le Barbier de Séville* à l’Opéra de Vienne et crée le rôle de Meton dans *Pallas Athene weint* d’Ernst Krenek à Hambourg. En 1959, il débute sur la scène du festival de Salzbourg dans le Barbier de *La Femme silencieuse* de Richard Strauss et, un an plus tard, au Metropolitan Opera de New York dans Wolfram (*Tannhäuser*). La même année

PRICE LEONTYNE (1927-)

Introduction

Il fut un temps où, pour les artistes de couleur, la vie aux États-Unis n’était pas un chemin parsemé de roses, même pour ceux et celles qui se consacraient à des arts considérés comme « nobles », tel le chant classique. Ainsi, il fallut attendre 1955 pour qu’une cantatrice noire, la merveilleuse contralto Marian Anderson, se produise dans ce temple de l’art lyrique qu’est le Metropolitan Opera de New York – elle avait alors près de cinquante-huit ans. La soprano Leontyne Price appartient à la génération suivante et elle connut moins de difficultés pour imposer son talent dans son pays ; même si les questions raciales y étaient toujours d’actualité, elles n’empêchèrent pas son ascension fulgurante.

• Des débuts éclectiques

Mary Violet Leontyne Price naît dans la petite ville de Laurel (Mississippi), le 10 février 1927. Son goût pour la musique se manifeste de bonne heure – la légende veut qu’à trois ans elle donne déjà des « récitals » sur un piano-jouet ! –, et elle commence par étudier le piano ; mais sa voix est vite remarquée au sein de chorales et lors de fêtes locales, et, grâce à une riche famille de sa ville natale, elle obtient en 1949 une bourse pour étudier à la fameuse Juilliard School of Music de New York. C’est là qu’elle interprète pour la première fois un personnage d’opéra, celui d’Alice Ford dans *Falstaff* de Verdi.

Life, Sagamore Publishing, Champaign (Illinois), 1991.

Discographie sélective (chez R.C.A., sauf indication contraire)

S. Barber, *Hermit Songs*, avec Samuel Barber, piano (C.B.S., 1954) ; *Hermit Songs* (création le 29 octobre 1953), *Knoxville : Summer of 1915*, airs de *Antony and Cleopatra*, avec Samuel Barber, piano, New Philharmonia Orchestra, direction Thomas Schippers (1953-1968)
G. Bizet, *Carmen*, rôle-titre, avec Franco Corelli, Mirella Freni, Robert Merrill, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (1963)
G. Gershwin, *Porgy and Bess* (extraits), rôle de Bess, avec William Warfield, R.C.A. Victor Orchestra, direction Skitch Henderson (1963)
W. A. Mozart, *Così fan tutte*, rôle de Fiordiligi, avec Tatiana Troyanos, Judith Raskin, George Shirley, Sherrill Milnes, Ezio Flagello, New Philharmonia Orchestra, direction Erich Leinsdorf (1967) ; *Don Giovanni*, rôle de Donna Elvira, avec Birgit Nilsson, Cesare Siepi, Cesare Valletti, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Erich Leinsdorf (Decca, 1959) ; *Don Giovanni*, rôle de Donna Anna, avec Elisabeth Schwarzkopf, Graziella Sciutti, Eberhard Wächter, Walter Berry, Cesare Valletti, Rolando Panerai, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (enregistré au festival de Salzbourg en 1960)
G. Puccini, *Madama Butterfly*, rôle de Cio-Cio-San, avec Richard Tucker, Orchestre de la R.C.A. italienne, direction Erich Leinsdorf (1962) ; *Tosca*, rôle-titre, avec Giuseppe Di Stefano, Giuseppe Taddei, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan (Decca, 1962) ; *Tosca*, rôle-titre, avec Plácido Domingo, Sherrill Milnes, New Philharmonia Orchestra, direction Zubin Mehta (1972)
R. Strauss, *Ariane à Naxos*, rôle d'Ariane, avec Tatiana Troyanos, Edita Gruberová, René Kollo, Orchestre philharmonique de Londres, direction Georg Solti (Decca, 1977) ; *Quatre Derniers Lieder*, extraits de *La Femme sans ombre*, New Philharmonia Orchestra, direction Erich Leinsdorf (1973)
G. Verdi, *Aïda*, rôle-titre, avec Rita Gorr, Jon Vickers, Robert Merrill, Orchestre de l'Opéra de Rome, direction Georg Solti (Decca, 1962) ; *Aïda*, rôle-titre, avec Grace Bumbry, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ruggero Raimondi, Orchestre symphonique de Londres, direction Erich Leinsdorf (1970) ; *Un Bal*

masqué, rôle d'Amelia, avec Shirley Verrett, Reri Grist, Carlo Bergonzi, Robert Merrill, Orchestre de la R.C.A. italienne, direction Erich Leinsdorf (1966) ; *Ernani*, rôle d'Elvira, avec Carlo Bergonzi, Orchestre de la R.C.A. italienne, direction Thomas Schippers (1964) ; *La Force du destin*, rôle de Leonora, avec Richard Tucker, Shirley Verrett, Robert Merrill, Orchestre de la R.C.A. italienne, direction Thomas Schippers (1964) ; *Le Trouvère*, rôle de Leonora, avec Rosalind Elias, Richard Tucker, Leonard Warren, Orchestre de l'Opéra de Rome, direction Arturo Basile (1959) ; *Le Trouvère*, rôle de Leonora, avec Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, New Philharmonia Orchestra, direction Zubin Mehta (1970) ; *Le Trouvère*, rôle de Leonora, avec Giulietta Simionato, Franco Corelli, Ettore Bastianini, direction Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon, enregistré au festival de Salzbourg en 1962) ; *Le Trouvère*, rôle de Leonora, avec Elena Obraztsova, Franco Bonisolli, Piero Cappuccilli, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Herbert von Karajan (E.M.I., 1977) ; *Requiem*, avec Rosalind Elias, Jussi Björling, Giorgio Tozzi, Orchestre philharmonique de Vienne, direction Fritz Reiner (Decca, 1960) ; *Requiem*, avec Janet Baker, Veriano Luchetti, José Van Dam, Orchestre symphonique de Chicago, direction Georg Solti (1977).

Récitals

Leontyne Price sings Mozart, orchestres sous la direction de Peter Herman Adler, Nello Santi, Francesco Molinari Pradelli, Edward Downes (1965 à 1977) ; *Puccini Heroines*, orchestres sous la direction d'Edward Downes, Nello Santi ; *Leontyne Price sings Strauss arias*, orchestres sous la direction d'Erich Leinsdorf, Fausto Cleva (1965, 1973) ; *Airs de Verdi et de Puccini*, orchestre sous la direction d'Oliviero De Fabritiis (1960) ; *Airs de Verdi*, Israel Philharmonic Orchestra, direction Zubin Mehta (Decca, 1980) ; *Puccini/Verdi : duos avec Plácido Domingo*, orchestres sous la direction de Nello Santi, Erich Leinsdorf, Zubin Mehta (1970 à 1974) ; *A Programme of Songs : Fauré, Poulenc, Richard Strauss, Hugo Wolf*, avec David Garvey, piano (1959) ; *Christmas with Leontyne Price*, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan (Decca, 1961) ; *Leontyne Price : The Prima Donna Collection* (1965-1979) ; *Mozart, Verdi, Meyerbeer, Puccini, Cilea, Barber, Gershwin*, Orchestre de la Radio-Télévision française, direction Nicolas Rizchin, Paris, 15 février 1968 (Arkadia) ; *Leontyne Prince Live !* (gala pour l'ouverture de l'Ordway Music Theatre à Saint Paul, Minnesota, le 8 janvier 1985), avec David

Garvey, piano (ProArte) ; *Leontyne Price : Return to Carnegie Hall* (26 janvier 1991), avec David Garvey, piano ; *Right as the Rain. Gershwin, Previn, Rodgers...*, avec André Previn, piano, Ray Brown, contrebasse, Shelly Manne, percussions (1967).

Vidéographie sélective

G. Verdi, *La Force du destin*, rôle de Leonora, avec Giuseppe Giacomini, Leo Nucci, Orchestre du Metropolitan Opera de New York, direction James Levine (Deutsche Grammophon, 1984) ; *Requiem*, avec Fiorenza Cossotto, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov, Orchestre de la Scala de Milan, direction Herbert von Karajan, réalisation de Henri Georges Clouzot (Deutsche Grammophon, 1967)
The Art of Leontyne Price : acte III d'*Aïda*, 1958, concert à Montréal, 1982 (V.A.I.)
Christmas with Leontyne Price, Orchestre symphonique de Montréal, direction Charles Dutoit (V.A.I., 1983).

PRICE MARGARET (1941-2011)

Cette soprano galloise applaudie en Cherubino des *Noces de Figaro* de Mozart dès 1963 n'aurait-elle chanté que Schubert qu'elle aurait sa place au firmament des cantatrices d'exception. La pureté de son timbre et celle de son legato suffiraient à la rendre inoubliable. À l'opéra, toutefois, son art n'est pas moins raffiné. À Londres, elle aura été, avec Pamina (*La Flûte enchantée*), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), une mozartienne en constant état de grâce. L'Allemagne et Vienne ne s'y tromperont pas, et Paris ne la laissera pas lui échapper. Elle y offrira son incandescente Comtesse des *Noces*, une superbe Fiordiligi ainsi qu'une très noble Donna Anna. On gardera par ailleurs le souvenir d'une Desdemona (*Otello* de Verdi) d'une candeur et d'une aura véritablement poignantes. Technique vocale maîtrisée, aigus sans vibrato mais exempts de fixité, étoffe moirée et souffle inépuisable lui permettront ensuite d'affronter Elisabetta (*Don Carlo* de Verdi) aussi bien que les rôles-titres de *Norma* de Bellini, ou d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss, sans oublier, chez Wagner, un *Tristan et Isolde* de rêve enregistré au début des années 1980 avec Carlos Kleiber à la tête de la Staatskapelle de Dresde.

Margaret Berenice Price naît le 13 avril 1941, à Blackwood, petite ville du pays de Galles située entre Tredegar et Cardiff, dans le Monmouthshire (aujourd'hui Gwent). Elle souffre à sa naissance de graves déformations des jambes, qui, bien que soignées dès l'âge de quatre ans, constitueront toujours un handicap. Margaret Price commence des études de biologie ; mais, passionnée par le chant, elle obtient une bourse qui lui permet de partir étudier avec Charles Kennedy Scott – fondateur de l’Oriana Choir – au Trinity College of Music de Londres. Elle se produit brièvement au sein des Ambrosian Singers, avant de débuter sur scène en 1962, au Welsh National Opera, comme mezzo-soprano, dans le rôle de Cherubino. Son père l’encourage à travailler sa technique pour évoluer vers la tessiture de soprano, lui décroche une audition à Covent Garden, où elle ne convainc malheureusement pas Georg Solti, directeur musical du Royal Opera. Elle est toutefois engagée comme étudiante dans la prestigieuse institution, où elle remplace en juin 1963, au pied levé, Teresa Berganza, souffrante, dans Cherubino, aux côtés de Mirella Freni et de Tito Gobbi : le triomphe est total ; à vingt-deux ans, sa carrière internationale est lancée. Elle se produit au festival de Glyndebourne en 1968 (Konstanze, *L’Enlèvement au sérail* de Mozart), débute l’année suivante aux États-Unis (Pamina, en anglais, à l’Opéra de San Francisco). 1970 marque une deuxième étape décisive dans sa carrière, avec le travail qu’elle effectue sous l’égide du metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle à l’occasion d’une nouvelle production de *Così fan tutte* à San Francisco. C’est Ponnelle qui l’encourage à aborder Donna Anna pour ses débuts en Allemagne, à Cologne, en 1971. Elle passe de nombreuses années à la Bayerische Staatsoper de Munich, où elle fera ses adieux en 1999. En 1972, elle débute à la Staatsoper de Vienne (Konstanze). En mai 1973, au Palais-Garnier, à Paris, elle est une inoubliable Comtesse des *Noces de Figaro* dans la légendaire mise en scène de Giorgio Strehler. Elle aborde peu à peu Verdi : en 1976, au Palais-Garnier, elle incarne sa première Desdemona, sous la baguette de Georg Solti, au côté de Plácido Domingo ; en 1979, elle incarne pour la première fois Aïda, à Munich, en 1980 Amelia (*Simon Boccanegra*, à San Francisco). En 1984, à Munich, elle ajoute à son répertoire les rôles-titres d’*Adrianna Lecouvreur* de Cilea et impose, liée aux dimensions de l'instrument, sensiblement supérieures à celles du violon, et une technique d'archet spécifique, excluant toute pression au profit de la souplesse latérale, le bras restant toujours en dessous de l'archet.

Outre le *Concerto* de Béla Bartók, devenu en quelques années l'une des pièces maîtresses du répertoire, Primrose a suscité le *Concerto pour alto, piano, instruments à vent et percussion* de Karl Amadeus Hartmann (1956), le *Concerto pour alto* de Quincy Porter (1948) ainsi que les *Lachrymae* pour alto et orchestre à cordes de Benjamin Britten (1976). Parmi les pages qu'il a créées figurent aussi des œuvres d'Edmund Rubbra, Iain Hamilton et Peter Racine Fricker. Ila joué successivement sur un Amati de 1600, sur un Andrea Guarnerius de 1697, qu'il jouait en alternance avec deux Stradivarius, le *Gibson* (1734) et le *MacDonald* (1700).

Primrose meurt à Provo (Utah), le 1er mai 1982.

Alain PÂRIS

Bibliographie

W. PRIMROSE, *Technique is Memory. A Method for Violin and Viola Players*, Londres, 1960 ; *Walk on the North Side* (*Memoirs of a Violist*), Brigham Young Univ. Press, Provo (Utah), 1978 / Y. MENUHIN & W. PRIMROSE, *Violon et alto*, trad. de l'anglais M.-S. Pâris, Hatier, Paris, 1978

D. DALTON,*Playing the Viola : Conversations with William Primrose*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1988.

La musique intense de Prince fait écho à ses paroles, qui évoquent souvent la sexualité et le désir sur un ton direct. Une grande partie de son œuvre, dans ses paroles et à travers ses images, s'élève contre les contraintes dues aux conventions et à l'appartenance à certaines catégories sociales. Prince explore des modes typographiques nouveaux dans les titres et les paroles de ses chansons, trouvant ainsi un autre moyen d'échapper aux conventions. En 1993, il annonce qu'il prend désormais pour nom un symbole imprononçable associant les symboles féminin et masculin, que l'on finira par appeler *Love symbol.* On sent en outre une forte influence religieuse dans certains de ses morceaux, parfois sous la forme d'une sorte d'expérience érotique sacrée qui trouve ses racines dans les églises noires américaines.

La carrière de Prince prend un tournant avec la sortie en 1983 du tube *Little Red Corvette*, diffusé sur M.T.V. à une époque où quasiment aucun artiste noir n'apparaît sur cette nouvelle chaîne de référence. *Purple Rain* (1984) fait de lui l'une des plus grandes stars des années 1980 et demeure son album le plus vendu. Trois des titres de l'album deviennent des tubes : le frénétique *Let's Go Crazy*, l'androgyne et néanmoins fragile *When Doves Cry* et celui qui donne son nom à l'album et qui devient un véritable hymne. Prince continuera ensuite à produire une musique originale propre à séduire un large public.

Pendant l'essentiel de sa carrière, l'inventivité extraordinairement prolifique de Prince se heurtera à la politique de sa maison de disques, la Warner, qui consiste à ne sortir qu'un album par an. Tandis que s'entassent les enregistrements achevés mais non commercialisés, Prince donne ses chansons à d'autres artistes – dont un certain nombre enregistrent des albums dans les studios de Paisley Park, pour le label éponyme qu'il a créé dans la banlieue de Minneapolis –, de même qu’il fonde des groupes prétendument indépendants, à l’exemple de The Time, pour enregistrer ses chansons. En 1996, *Emancipation* fête la fin prochaine du contrat qui le lie à la Warner, événement qui lui permettra ensuite de produire autant d’albums qu’il le souhaite grâce à son label N.P.G. Plus tard, il expérimente de nouvelles façons de vendre ses œuvres, sur lnteruet ou grâce à des accords particuliers avec certaines chaînes de magasins, dans une volonté de ne pas se plier aux règles édictées par les grandes maisons de disques. En 1999, il sort néanmoins *Rave Un2 the Joy Fantastic* sous le label Arista. Cet album, pour lequel il a travaillé avec Sheryl Crow, Chuck D, Ani DiFranco, notamment, reçoit un accueil mitigé de la critique et ne parvient pas à toucher un large public. Son contrat avec la Warner arrivant officiellement à échéance la même année, Prince cesse d’utiliser le symbole qu’il s’était donné en guise de nom. En 2004, il est admis au Rock and Roll Hall of Fame et sort l’album *Musicology*, bien accueilli à la fois par le public et par la critique.

Robert WALSER

E.U.

le tintement profond qui s'arrondit en des pâleurs de perles. Que n'a-t-elle chanté davantage ? Un perpétuel embarras du choix la rendait anxieuse. Jouant la comédie avec une voix mélodieuse, elle ne chantait si bien certaines mélodies que parce qu'elle les jouait à merveille. Ces deux aspects de son art demeurent inséparables.

Bernard GAVOTY

PRITCHARD JOHN (1921-1989)

Le chef d’orchestre britannique John Pritchard appartient, comme Colin Davis et Neville Marriner, à une génération de musiciens britanniques qui ont grandi en même temps que s’édifiait la vie musicale de leur pays et qui ont été les premiers, après Thomas Beecham, à mener une carrière internationale.

Né à Londres le 5 février 1921, il commence à travailler le violon avec son père et aborde le piano avec Egon Petri avant de partir pour l’Italie, où il étudie le piano, l’alto et la direction d’orchestre. Il y découvre l’opéra, qui sera l’axe majeur de sa carrière. Il fait ses début à Londres à la tête du Derby String Orchestra, qu’il dirige entre 1943 et 1945. En 1947, il est engagé comme répétiteur au festival de Glyndebourne, dont il est nommé chef de chœur l’année suivante. Il saisit sa chance en 1951 lorsqu’il doit remplacer Fritz Busch, saisi d’un malaise au milieu d’une représentation de *Don Giovanni*. Il se voit confier aussitôt la direction des grands opéras de Mozart. Il est invité par les principaux orchestres britanniques et dirige le Jacques Orchestra (1950-1952).

En 1952, il débute à 1’Opéra de Vienne (*La Force du destin*) et à Covent Garden (*Un bal masqué*), où il va diriger régulièrement par la suite. Nommé directeur musical du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (1957-1963), il restructure cet orchestre et renouvelle son répertoire, créant notamment un cycle de musique contemporaine, Musica Viva, qui fait de Liverpool l’un des centres les plus dynamiques de la vie musicale britannique. Commandeur de l'ordre du British Empire en 1962, il est directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Londres (1962-1966), qu'il emmène en tournée au Moyen-Orient, aux États-Unis et en Chine (1971). Il revient au festival de Glyndebourne comme conseiller musical (1963-1969) puis comme directeur musical (1969-1978). À partir de 1973, il est également directeur de la Huddersfield Choral Society.

Sa carrière se développe beaucoup à l'étranger : il fait ses débuts aux États-Unis en 1963 avec l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, dont il devient le principal chef invité, au festival d'Aix-en-Provence en 1963 (*La Flûte enchantée*), au festival de Salzbourg et au Teatro Colón de Buenos Aires en 1966, au Metropolitan Opera de New York en 1971 (*Così fan tutte*), à l'Opéra de Paris en 1981 (*Peter Grimes* de Britten). Il dirige régulièrement à l'Opéra de Marseille entre 1966 et 1968. En 1975, il reçoit le prix Shakespeare à Hambourg. Un an plus tard, il dirige les représentations de *La Clémence de Titus* de Mozart avec la troupe de Covent Garden en visite à la Scala de Milan.

Il est *Chefdirigent* à l'Opéra de Cologne (1978-1989), premier chef britannique à occuper un poste aussi important dans un théâtre lyrique allemand. Gérard Mortier l'appelle à ses côtés comme directeur musical du Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles (1982-1989). Il succède à Guennadi Rojdestvenski à la tête de l'Orchestre symphonique de la B.B.C. à Londres (1982-1989), dont il était déjà le premier chef invité depuis 1979. Il est anobli en 1983. En 1986, l'Opéra de San Francisco crée pour lui le poste de directeur musical. C'est dans cette ville qu'il meurt le 5 décembre 1989.

Formé à l'école lyrique de Glyndebourne dans la tradition de Fritz Busch, Pritchard a consacré l'essentiel de sa carrière à la fosse

PRIVAT JO (1919-1996)

Grande vedette de l’accordéon traditionnel, Jo Privat demeura, jusqu’à ses derniers moments, un défenseur acharné de la chanson populaire française, qu’il voulait préserver de l’influence anglo-américaine. Il mena cette lutte en participant très efficacement à des rencontres et à des prestations à l’occasion desquelles il donnait le maximum de lui-même pour faire revivre la grande tradition du musette et des guinguettes. Nommé en 1992 président d’honneur de l’association Culture-Guinguette (fondation Francis-Bauby), il put assister au renouveau que ce mouvement a suscité auprès d’une jeunesse enthousiaste et voir à Paris et sur les bords de la Marne la réouverture de ces établissements.

Georges, dit Jo, Privat, naît le 15 avril 1919 à Paris dans le populaire XX^e^ arrondissement. Il passe son enfance dans un quadrilatère inscrit entre le boulevard de Ménilmontant, la rue de Ménilmontant, la rue des Pyrénées et l’avenue Gambetta. Il commence à jouer de l’accordéon à douze ans. Il se fait entendre chez Marius, au bal du Petit Jardin puis au Balajo, fondé par Jo France et Jo Lallemand, repreneurs du bar Vernet, au numéro 9 de la rue de Lappe (à deux numéros du célèbre bal Bousca), qui va devenir son port d’attache de 1936 à 1973 et dont il sera la vedette incontestée. Il rencontre Django Reinhardt et se fait accepter par les gens du voyage. Ses plus beaux enregistrements seront réalisés avec des musiciens manouches – Baro Ferret, entre autres –, ce qui lui vaudra le surnom de « Gitan blanc ». Un nouveau style de composition, traditionnel dans la forme mais beaucoup plus souple dans la modulation mélodique, un phrasé personnel, donnant à ses compositions, surtout les valses, une ambiance nostalgique chère au romantisme du XIX^e siècle, vont l'imposer durant un demi-siècle, de 1940 à 1990, comme le chantre du genre musette. Jo Privat use de toute son influence pour s'opposer aux « nouvelles musiques » qui, en fait d'art populaire, recherchent surtout des débouchés commerciaux en remplaçant les orchestres par des « machines à sons ». Mais il ne néglige par pour autant les accents du jazz.

Parmi ses compositions (plus de cinq cents), on retiendra évidemment *Balajo*, valse composée en 1939, mais aussi *Nuit blanche, Papillons noirs, Mystérieuse, La Ritale, La Folle, Dinalie mineure*.

« L'empereur de la rue de Lappe » meurt à Bry-sur-Marne, dans le Val-de-Marne, le 3 avril 1996. Durant cinquante ans, il aura défendu la cause du musette ainsi que le droit de parler, de penser et de respirer parisien.

On pourra consulter : C. Lépidis, *Monsieur Jo : roman d'une vie*, Le Pré aux Clercs, Paris, 1986 et P. Monichon, *L'Accordéon*, Van de Velde-Payot, Paris-Lausanne, 1985.

Pierre MONICHON

PROKOFIEV SERGE (1891-1953)

Introduction

La notoriété parfois tapageuse de Stravinski semble avoir relégué au second plan Prokofiev, son cadet d’une dizaine d’années. Celui-ci, qui s’est souvent abrité derrière une façade un peu rude, voire audacieuse, a su pourtant incarner, mieux qu’aucun autre, la continuité de la musique russe, par-delà les événements politiques et artistiques qui ont secoué la première moitié du xx^{e} siècle.

• Les débuts en Russie (1891-1918)

Serge Prokofiev voit le jour à Sontsovka (district d’Ekaterinoslav, en Ukraine) le 23 avril 1891. Il est initié à la musique par sa mère, puis étudie l’harmonie avec Reinhold Glière (1902-1903). Dès l’âge de cinq ans, il compose ses première œuvres, des pièces pour piano, suivies d’une symphonie, de deux sonates et de quelques opéras (*Le Géant*, 1900 ; *Sur les îles désertes*, 1902 ; *Ondine*, 1904-1907). En 1904, il entre au conservatoire de Saint-Pétersbourg où ses maîtres sont Anatoli Liadov (harmonie), Nikolaï Rimski-Korsakov (orchestration), Yasep Vitol (composition), Anna Essipova (piano) et Nikolaï Tcherepnine (direction d’orchestre). Déçu par l’enseignement académique des premiers, il ne se sentira vraiment à l’aise que dans la classe de Tcherepnine. Prokofiev donne ses premiers récitals de piano en 1908 et publie quelques œuvres qui montrent déjà sa volonté de s’inscrire en réaction face aux courants issus du XIX^{e} siècle. Son cinquième opéra, *Maddalena* (1911), créé seulement en 1979 après reconstitution de l'orchestration inachevée, révèle déjà un réalisme dramatique hors du commun. En 1914, il obtient son diplôme de piano au conservatoire de Saint-Pétersbourg et triomphe au concours Rubinstein en jouant son propre premier concerto. La même année, il rencontre Serge de Diaghilev auquel il propose, en vain, un opéra d'après *Le Joueur* de Dostoïevski. Il se résigne à lui livrer un ballet, *Ala et Lolly*, que Diaghilev refuse ; c'est de cette partition que sera tirée la *Suite scythe* dont la création à Saint-Pétersbourg, en 1916, provoque un scandale comparable à celui du *Sacre du printemps* : effrayé par une telle audace, Glazounov quitte ostensiblement la salle. Rarement une œuvre avait réclamé un tel effectif instrumental : son utilisation agressive soulignait la nouveauté d'un langage harmonique très dur. La page du romantisme est définitivement tournée : Prokofiev cultive à la fois un langage violent et un retour au classicisme qui s'épanouit dans la symphonie n° 1 dite *Symphonie classique*. Au lendemain de sa création, en 1918, il obtient l'autorisation de quitter l'U.R.S.S. et se fixera aux États-Unis.

• La période occidentale (1918-1932)

Les trois années de son séjour américain lui permettent de se faire connaître comme pianiste et comme compositeur. Son opéra *L'Amour des trois oranges*, d'après une fable de Carlo Gozzi, est créé à Chicago en 1921. À quelques mois d'intervalle, il présente dans la même ville son troisième concerto pour piano, l'une de ses œuvres les plus populaires, qui figure maintenant au répertoire de la plupart des pianistes. Mais c'est Paris qui l'attire, il y retrouve Diaghilev qui lui commande trois ballets (*Chout*, 1921 ; *Le Pas d'acier*, 1928 ; *Le Fils prodigue*, 1919) et Serge Koussevitzky qui avait édité ses premières œuvres en Russie. Koussevitzky vient de former à Paris un orchestre exceptionnel avec lequel il crée le premier concerto pour violon (1923) et la deuxième symphonie (1925) de Prokofiev. Plus tard, il lui commandera sa quatrième symphonie pour le cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston (1930). En 1923, Prokofiev épouse une soprano espagnole, Lina Llubera, de son vrai nom Carlina Codina. Il se tourne alors vers le constructivisme (symphonie n° 2, *Le Pas d'acier*), poussant l'utilisation d'une structure mécanique à son paroxysme, comme le fera Honegger dans *Pacific 231*.

Vers la fin des années 1920, Prokofiev commence à ressentir le besoin d'un retour en U.R.S.S. : il évolue dans un milieu auquel il n'a pas le sentiment d'appartenir, notamment les cercles d'émigrés russes, trop conservateurs à son gré. L'homme semble en quête perpétuelle d'un équilibre impossible à trouver. Un séjour dans les Alpes bavaroises lui permet de terminer son opéra *L'Ange de feu*. En 1927, il effectue un premier séjour en U.R.S.S. ; il y retourne deux ans plus tard, salué comme l'enfant prodigue. La mort de Diaghilev, en 1929, fait disparaître l'un des liens essentiels qui l'attachaient encore au monde occidental. Après une nouvelle tournée aux États-Unis, il compose ses deux derniers concertos pour piano. Le quatrième, pour la main gauche (1931), est refusé par son dédicataire, le pianiste autrichien manchot Paul Wittgenstein (à l'intention duquel Ravel avait également composé son *Concerto pour la main gauche*) ; le cinquième est une sorte de couronnement pour Prokofiev qui le crée lui-même avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Wilhelm Furtwängler (1932). Quelques années plus tard, Sviatoslav Richter se fera le champion de cette œuvre, qu'il imposera en U.R.S.S.

• La période soviétique (1933-1953)

En décembre 1932, Prokofiev choisit de se fixer en Union soviétique. Il reçoit rapidement des commandes d'État : *Lieutenant Kijé,* une partition destinée au film de Feinzimmer, dont il tirera une suite d'orchestre (1933), le conte pour enfants *Pierre et le loup* (1936), *Roméo et Juliette* (1935-1938) qui marque les débuts de sa collaboration avec les ballets soviétiques. En 1937, il obtient sans trop de difficulté la citoyenneté soviétique (il avait, en effet, quitté son pays natal avec l'autorisation des autorités légales et, à ce titre, n'avait pas de statut de réfugié lorsqu'il vivait en Occident). L'année suivante, il effectue sa dernière tournée aux États-Unis. Le régime stalinien commence alors à se durcir et l'emprise du pouvoir ne cesse de s'affirmer dans le domaine artistique. Sa *Cantate pour le XX*^{e} *anniversaire de la révolution* (1937) est refusée par la censure car les textes des grands théoriciens (Marx, Lénine...) ne doivent pas être mis en musique ! En 1938, il collabore avec Eisenstein au film *Alexandre Nevski* dont il tire une cantate. L'année suivante voit la naissance de son premier opéra soviétique, *Siméon Kotko,* inspiré des événements de la guerre civile en Ukraine.

En 1940, il rencontre sa future compagne, la poétesse Myra Mendelssohn, qu'il ne pourra pas épouser, n'ayant jamais divorcé de Lina Llubera. Elle jouera un rôle essentiel dans l'orientation dramatique et le choix des livrets de ses deux prochaines œuvres lyriques avant d'être condamnée, en 1946, à huit ans de camp de travail. Tous deux élaborent le texte d'un opéra-comique d'après *La Duègne* de Sheridan : *Les Fiançailles au couvent* (1940). Puis Prokofiev s'attaque à une réalisation monumentale, qui l'occupera pendant plus de dix ans, un opéra d'après *Guerre et paix* de Tolstoï (1941-1952). Pendant la guerre, il est évacué dans le Caucase, comme la plupart des intellectuels. Il travaille à un nouveau film d'Eisenstein, *Ivan le Terrible* (1945), dont le premier épisode est siècle, Prokofiev n'est pas, contrairement à Stravinski, un véritable novateur. En dehors de son instrumentation et de certains aspects de son langage harmonique, il reste très classique dans le choix des formes et dans la recherche des structures. Les contraintes de l'art officiel soviétique ont indéniablement pesé sur son évolution esthétique mais, si l'on fait abstraction du caractère descriptif inévitable de ses musiques de film, il est resté fidèle à la musique pure. Son lyrisme, d'abord caché, s'est affirmé progressivement au fil des partitions, faisant de lui l'un des plus authentiques musiciens russes du xx^e^ siècle.

Alain PÂRIS

Bibliographie

M. DORIGNÉ, *Prokofiev*, Fayard, Paris, 1994
M. HOFMANN, *Prokofiev*, Seghers, Paris, 1964
S. MOISSON-FRANCKHAUSER, *Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps*, Slatkine, Genève, 1974
S. PROKOFIEV, *Voyage en U.R.S.S., 1927*, Actes sud, Arles, 1991
H. ROBINSON, *Prokofiev*, Viking, New York, 1987
C. SAMUEL, *Prokofiev*, Seuil, Paris, 1960, rééd. 1988
V. SEROV, *Serge Prokofiev, a Soviet Tragedy*, Taplinger, Londres, 1979.

Nation of Islam, Louis Farrakhan, lui attire également la condamnation d'organisations juives. En 1991, l'album *Apocalyse 91... The Enemy Strikes Black* constitue leur meilleure vente, grâce notamment à la version de *Bring Tha Noize* enregistrée en duo avec le groupe de « trash metal » Anthrax.

Si le militantisme de Public Enemy incite d'autres artistes à aborder des thèmes d'actualité, l'influence du groupe décline au début des années 1990 lorsque d'autres apparaissent, plus jeunes et plus centrés sur les ghettos, tels N.W.A. (Niggers With Attitude) et Snoop Doggy Dogg. Le groupe semble se disloquer après l'album *Muse Sick N Hour Mess Age* (1994) mais revient en 1998 avec un nouvel album de chansons pour le film de Spike Lee *He Got Game*, avant de partir en tournée.

Après Public Enemy, la musique populaire ne sera jamais plus comme avant...

Eugène LLEDO

Greg TATE

E.U.

Madame Butterfly confirme, en Puccini, le dernier grand maître de l'opéra italien.

• Musique religieuse ou opéra ?

Héritier de quatre générations d'organistes et maîtres de chapelle, Puccini, né à Lucques, semble tout naturellement destiné à la musique religieuse et remporte, du reste, ses premiers succès scolaires dans la classe d'orgue de l'Institut Pacini. C'est la révélation d'*Aïda*, à Pise, en 1876, qui l'oriente vers l'art lyrique. Après trois ans d'études à Milan avec Antonio Bazzini et Amilcare Ponchielli, un *Capriccio sinfonico* attire sur lui l'attention de la critique, et le concours ouvert par Edoardo Sonzogno pour couronner un opéra en un acte lui donne sa première chance. Il échoue, mais *Le Villi*, remarqué par Arrigo Boïto, est cependant présenté à Milan, au Teatro dal Verme, en 1884, et obtient un grand succès. Cet acte légendaire inspiré d'Alphonse Karr affirme, en effet, un tel sens dramatique que Giulio Ricordi lui offre aussitôt un contrat pour un ouvrage plus important dont la création pourrait avoir lieu à la Scala. Adapté d'Alfred de Musset, le nouvel opéra *Edgar* est pourtant un échec (1889). « Organisme théâtral défectueux », dira Puccini, le livret n'avait pas eu en lui la résonance nécessaire à une inspiration selon son cœur.

• Les opéras populaires

Le mérite de Giulio Ricordi fut de ne pas le décourager et de lui permettre le premier grand triomphe de sa carrière avec *Manon Lescaut* (1893), inspiré du célèbre roman de l'abbé Prévost que Jules Massenet, neuf ans plus tôt, avait déjà porté à la scène. Succédant à *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890) et au *Paillasse* de Leoncavallo (1892), cet opéra pouvait, huit jours avant

W. Ashbrook, *The Operas of Puccini*, Oxford Univ. Press, Londres, 1985
A. Baresel, *Puccini*, Sikorski, Hambourg, 1934
A. Bonaccorsi, *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Curci, Milan, 1950
M. Carner, *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, Londres, 1958 (*Puccini*, trad. C. Ludet, J.-C. Lattès, Paris, 1984)
E. Clausse, *Puccini*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980
G. Csáth, *Puccini*, Harmonia, Budapest, 1912
A. Fraccaroli, *La Vita di Giacomo Puccini*, Ricordi, Milan, 1925
A. Gauthier, *Puccini*, Seuil, Paris, 1961, rééd. 1981
H. Gerick, *Puccini*, M. Hesses, Berlin, 1937
G. Magri, *L'Uomo Puccini*, Mursia, Milan, 1992
G. R. Marek, *Puccini*, Simon and Schuster, New York, 1951
T. Nádor, *Puccini*, Zenemu"kiadó, Budapest, 1974
C. Sartori, *Puccini*, Nuova Accademia, Milan, 1958
R. Specht, *Giacomo Puccini*, M. Hesses, 1931
F. Thiess, *Puccini : Versuch einer Psychologie seiner Musik*, P. Zsolnay, Vienne, 1947.
« Tosca », in *L'Avant-Scène opéra*, n° 11, nouv. éd. 1993
« La Bohème », *ibid.*, n° 20, nouv. éd. 1994
« Turandot », *ibid.*, n° 33, 1981
« Madame Butterfly », *ibid.*, n° 56, nouv. éd. 1990
« Manon Lescaut », *ibid.*, n° 137, 1991.

PURCELL HENRY (env. 1659-1695)

Introduction

Après les dix années de « morne silence » du gouvernement de Cromwell, la restauration des Stuarts, en 1660, avec le roi Charles II, stimula de nouveau la vie artistique en Angleterre. Malgré le cosmopolitisme de la cour entretenu par les nombreux musiciens étrangers appelés par le roi, c'est à ce moment que la musique anglaise trouva son représentant le plus glorieux et le plus typiquement national, avec Purcell dont le seul nom résume toute l'histoire de la musique de ce pays dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Son œuvre est d'une si incomparable qualité que, dans tous les domaines, opéra, musique de scène, cantates, musique de clavier ou musique de chambre, il a éclipsé tout ce que ses contemporains ont pu composer dans ces mêmes genres. Ouvert aux influences françaises et italiennes en même temps que profondément enraciné dans les traditions nationales, il a su tirer de ces éléments opposés la plus heureuse « synthèse musicale ». Si, de son vivant déjà, la valeur de son œuvre a été reconnue et si, trois ans à peine après sa mort, il était consacré *Orpheus Britannicus* par son éditeur Henry Playford qui, en 1698, rassembla ses plus beaux airs en un recueil commémoratif, il n'est pas aussi connu de nos jours qu'on pourrait le supposer, car, même en Angleterre, nombre de ses œuvres n'ont encore jamais été exécutées. Il est vrai que l'édition de l'œuvre complète n'a été achevée qu'en 1968 par la Purcell Society. Il est vrai aussi que certaines des œuvres de Purcell dont les paroles

Vingt-Quatre Violons de Louis XIV. Enfin, en 1679, il succède à Blow à l'orgue de Westminster et, en 1682, il est l'un des organistes de la chapelle royale, chargé en outre de l'entretien des orgues et clavecins du roi, fonctions qu'il occupera jusqu'à sa mort.

• Musique profane et musique religieuse

Sa courte vie n'a pas empêché Purcell de laisser une œuvre importante, qui comprend un opéra proprement dit et cinq « pseudo-opéras », quarante-trois musiques de scène, vingt-cinq odes et *welcome songs*, dix cantates profanes, soixante-huit anthems, trois services, quarante-deux airs spirituels, cent cinquante-deux airs à une, deux et trois voix et basse continue, cinquante-trois *catches* (chansons), sans compter des fantaisies et sonates pour instruments à cordes et quelques compositions pour clavecin et orgue.

Œuvres instrumentales

Il est curieux que Purcell, organiste et claveciniste de métier, n'ait à peu près rien écrit pour les instruments à clavier et que ses *Suites* pour le clavecin aussi bien que ses *Voluntaries* pour l'orgue ne représentent que des pages de peu d'importance dans son œuvre. C'est aux violes qu'il consacrera son premier chef-d'œuvre, ses fantaisies écrites, d'après les dates que porte le manuscrit autographe (British Museum, *Add. 30930*), du 10 juin au 31 août 1680. Depuis la fin du xvi^e siècle, la fantaisie, ou *fancy* comme on l'appelait en Angleterre, jouissait d'une grande popularité dans ce pays où la musique de chambre était pratiquée par de nombreux groupes d'amateurs. Le compositeur pouvait y donner libre cours à son imagination et développer un simple fragment thématique, au moyen de tous les procédés de contrepoint, en d'ingénieuses combinaisons pour le plaisir des exécutants qui devaient surmonter les difficultés de leur propre partie tout en restant conscients de la marche de l’ensemble. Ce genre commençait cependant à passer de mode et les fantaisies de Purcell sont les dernières qui furent écrites pour un ensemble de violes, instrument qui perdait du terrain devant le plus brillant violon. Désormais, avec l’avènement de la basse continue et les genres nouveaux de musique instrumentale venus d’Italie, c’est un style bien différent qui envahit l’Angleterre et Purcell se tourne vers le genre plus moderne de la sonate à trois, confiant à Playford ses *Twelve Sonnatas of Three Parts* (1683), pour deux violons et basse, qui marquent un nouveau point de départ dans sa création. Deux ans après sa mort, en 1697, devant le succès remporté par ces sonates, sa veuve publiera un second volume de *Ten Sonnatas in Four Parts*, parmi lesquelles la célèbre *Golden Sonnata*, qui est une chaconne plutôt qu’une véritable sonate, puisque édifiée sur une basse immuable. L’influence italienne (revendiquée dans la préface au premier volume par Purcell lui-même) s’allie au style de tradition anglaise des fantaisies pour faire de ces sonates des créations typiquement « purcelliennes », car si elles adoptent la forme de la sonate d’Église telle que la pratiquait Corelli, Purcell ajoute au climat noble et serein du musicien italien ce que son contemporain Roger North qualifiait de « l’air anglais des sonates de Purcell », caractérisé surtout par l’emploi expressif du chromatisme et une harmonie aux inflexions inattendues qui touchent directement le cœur.

Œuvres vocales

C’est avant tout par ses œuvres vocales que Purcell avait gagné l’admiration de ses contemporains et, par leur nombre, elles occupent en tout cas la place la plus importante dans l’ensemble de son œuvre. Il est vrai qu’il y était porté non seulement par ses goûts personnels (étant lui-même un chanteur réputé), mais encore par ses obligations de musicien officiel, attaché à la fois à la cour et à l'Église.

Pour l'Église, Purcell a composé quelques services et surtout de nombreuses anthems, certaines suivant la tradition a cappella, tandis que d'autres, adoptant la forme de *verse-anthems*, font intervenir des ariosi pour une ou deux voix avec basse continue et quelquefois aussi une introduction et des intermèdes pour les Vingt-Quatre Violons du roi. Toujours dans le genre religieux, mais destinées aux exécutions privées, ses *sacred songs*, dont la plus grande partie est réunie dans les deux volumes de son *Harmonia sacra* (1688-1693), révèlent un style beaucoup plus personnel que les anthems, et plus passionné : ainsi *The Blessed Virgin's Expostulation*, sur des paroles de Nahum Tate, qui est traité en récit pathétique du plus grand effet théâtral, ou encore la scène à trois personnages *Saul and the Witch of Endor*, remarquable par ses effets tragiques et qui constitue un véritable petit oratorio.

Le service du roi imposait à Purcell de composer de nombreuses odes d'apparat qui ne sont pas toutes également inspirées, mais dont certaines jouissent encore de quelque faveur. Alors que les textes qui lui étaient proposés par de médiocres poètes maniant sans pudeur la flagornerie la plus pompeuse auraient pu tarir son inspiration, on est fort étonné de constater qu'il surmonte le plus souvent ce handicap et parvient à rehausser de son art les insignifiantes flatteries des poètes courtisans. Chaque printemps, pendant six ans, il écrira ainsi une ode pour l'anniversaire de la reine Mary, épouse de Guillaume III, la plus belle étant sans conteste la dernière, exécutée le 30 avril 1694, *Come Ye Sons of Art*, pour soli, chœurs et orchestre. L'ode pour la mort de la reine, le 24 décembre 1694, *O Dive Custos*, pour deux soprani et basse continue, montre avec évidence le génie mélodique de Purcell, celui qui se retrouve dans les nombreux airs à une ou plusieurs voix de l'*Orpheus Britannicus*, dont beaucoup sont tirés de ses œuvres théâtrales.

Œuvres pour le théâtre

Bien que la liste des œuvres que Purcell a écrites pour le théâtre ne comprenne pas moins de quarante-neuf numéros, dans ce domaine il n'a pu donner toute sa mesure. Ce compositeur, si généreusement doué pour traduire les émotions du cœur, les angoisses de l'âme et toutes les situations d'un drame, est malheureusement venu trop tôt en un siècle où, dans son pays, livré cependant à l'influence italienne, on résistait encore à l'opéra. On restait fidèle au genre hybride qui consistait à agrémenter une pièce parlée d'une musique de scène importante. Purcell suivit donc l'esthétique de ses contemporains. C'est en 1680 qu'il commence sa carrière théâtrale avec le *Theodosius* de Nathaniel Lee, représenté au Duke's Theatre et pour lequel il avait composé quelques airs, chantés entre les actes, et une grande scène de sacrifice qui, pour être assez simples, n'en révèlent pas moins déjà une accentuation expressive de la langue et comportent quelques effets dramatiques qui annoncent son génie futur. Suivent une dizaine de pièces auxquelles il participe pour la musique de scène de façon plus ou moins heureuse, lorsque, en 1689, l'occasion lui est enfin offerte de s'attaquer à une œuvre d'importance, celle qui lui vaut plus que toute autre la célébrité, *Dido and Æneas*. Il est assez curieux de constater que cette commande ne lui vint pas du théâtre, mais d'un certain maître de pensionnat de Chelsea, Josiah Priest, qui désirait offrir un divertissement à ses élèves. Si le compositeur dut se plier aux conditions que lui imposaient les moyens réduits de ses interprètes (les jeunes filles de l'école) et ne pas dépasser les limites de ce que Westrup appelle « un opéra de chambre pour amateurs », il n'en

QUAIFE PETE (1943-2010)

Membre fondateur du groupe britannique de pop rock The Kinks, le bassiste Pete Quaife (de son vrai nom Peter Alexander Greenlaw Quaife) naît le 31 décembre 1943, à Tavistock, dans le Devon, en Angleterre. Il fréquente la même école que les frères Ray et Dave Davies, avec lesquels il monte un groupe en 1961. Trois ans plus tard, la formation trouve un équilibre plus pérenne avec l’arrivée du batteur Mick Avory et adopte pour nom définitif The Kinks (que l’on peut traduire par « Les Tordus »). Leur premier « tube », au riff de guitare saturé, *You Really Got Me* (1964), les propulse sur le devant de la scène musicale : ce titre se classe en effet en tête des ventes au Royaume-Uni et se hisse au septième rang du hit-parade américain. Durant la période où Quaife demeure au côté des Kinks, onze autres titres de ce groupe se retrouvent parmi les dix meilleures chansons du moment au Royaume-Uni, au rang desquels figurent *All Day and All of the Night* (1964), *A Well Respected Man* (1965), *Tired of Waiting for You* (1965), *Dedicated Follower of Fashion* (1966), *Sunny Afternoon* (1966) et *Waterloo Sunset* (1967). Pete Quaife quitte les Kinks en 1969, principalement du fait de son manque de contrôle sur la création musicale. Il lance ensuite son propre groupe, Mapleoak, sans grand succès. Renonçant très vite à poursuivre dans cette voie, il part s’installer au Danemark comme graphiste ; il travaille également au Canada. Ses bandes dessinées relatant sa lutte contre de graves problèmes rénaux sont réunies dans un ouvrage en deux volumes intitulé *The Lighter Side of Dialysis* (2004, 2005). Introduit dans le panthéon américain du rock (Rock and Roll Hall of Fame) avec les Kinks en 1990, Pete Quaife

QUEEN

Le groupe de rock britannique Queen a fait la fusion du heavy metal, du glam rock, de l'opéra et de la comédie musicale devenant l'un des groupes les plus populaires des années 1970. Généralement rejeté par la critique, Queen a néanmoins réalisé un assemblage complexe du travail du guitariste virtuose Brian May, et d'une surimpression d'harmonies vocales animées par la présence haute en couleur de Freddie Mercury, le leader et principal auteur de chansons de l'ensemble. Les membres du groupe sont Freddie Mercury (de son vrai nom Farookh Bulsara ; né le 5 septembre 1946, à Zanzibar [aujourd'hui en Tanzanie], mort le 24 novembre 1991, à Londres), Brian May (né le 19 juillet 1947, à Twickenham, dans le Middlesex), John Deacon (né le 19 août 1951, à Leicester, dans le Leicestershire) et Roger Taylor (de son vrai nom Roger Meddows-Taylor ; né le 26 juillet 1949, à King's Lynn, dans le Norfolk).

Tous sont issus de deux groupes composés d'étudiants, notamment aux beaux-arts, qui se sont unis pour former Queen à Londres en 1971. Aidé par le producteur Roy Thomas Baker, Queen se hisse au sommet du hit-parade international avec son troisième album *Sheer Heart Attack* (1974). *A Night at the Opera* (1975), l'une des productions de musique pop les plus onéreuses, se vend encore mieux. Rejetant par défi l'utilisation de synthétiseurs, le groupe construit un son qui tient à la fois du music-hall anglais et de Led Zeppelin, comme l'illustre la pseudo-lyrique *Bohemian Rhapsody*, qui reste au top du hit-parade en Angleterre neuf semaines durant. Des succès spectaculaires suivent en 1977 avec *We*

RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)

Introduction

Compositeur appartenant à une génération « intermédiaire » de la musique russe, Rachmaninov incarne, à la suite de Tchaïkovski, un romantisme russe, à travers un style d’expression empreint d’une intense subjectivité, éloigné de la thématique historique et légendaire qui constitua le domaine privilégié de ses aînés – Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov. S’il est surtout connu pour ses œuvres pianistiques (concertos, préludes...), celles-ci ne doivent pas occulter des pages non moins remarquables de sa production orchestrale (trois symphonies, le poème symphonique *L’Île des morts*), de ses fresques chorales religieuses (liturgies, vêpres) et de ses nombreuses mélodies.

• Le compositeur russe

Sergueï Vassilievitch Rachmaninov naît à Oneg, dans la province de Novgorod, le 20 mars (ancien style ; 1er avril nouveau style) 1873. L’essentiel de sa formation musicale se passe à Moscou, où il est l’élève privé de Nikolaï Sergueïevitch Zverev pour le piano, et d’Anton Stepanovitch Arenski et de Sergueï Ivanovitch Taneïev en écriture musicale au Conservatoire. Ses débuts de compositeur sont encouragés par Tchaïkovski. Après des pièces pour piano et des mélodies écrites à la fin des années 1880, des œuvres plus significatives apparaissent : le poème symphonique *Prince*

Entre 1906 et 1910, Rachmaninov vit principalement à l'étranger, notamment à Dresde, où il compose sa *Deuxième Symphonie* et sa *Première Sonate pour piano.* En mai 1907, il participe avec d'autres musiciens russes (parmi lesquels Rimski-Korsakov, Glazounov et Scriabine) aux concerts russes qui sont organisés à Paris par Diaghilev. Ses tournées de virtuose l'emmènent à travers toute l'Europe (Berlin, Varsovie, Londres, Amsterdam) et aux États-Unis (automne de 1909, hiver de 1909-1910). Ses autres œuvres majeures de ces années sont le poème symphonique *L'Île des morts,* d'après le tableau d'Arnold Böcklin (1908-1909), et le *Troisième Concerto pour piano,* sommet de la difficulté pianistique. De retour en Russie, Rachmaninov se prend d'intérêt pour le chant religieux orthodoxe, dont l'esthétique est en pleine rénovation, avec un retour marqué aux sources nationales. Ses deux vastes cycles pour chœur a cappella – la *Liturgie de saint Jean Chrysostome* (1910) et, surtout, l'office des *Vêpres* (1915) –, composés pour d'importants effectifs vocaux, mais déployant des sonorités symphoniques, sont sans conteste des sommets du genre. Des dernières années pré-révolutionnaires datent les *Études-tableaux* pour piano opus 33 et 39 (1911 et 1916-1917), la *Deuxième Sonate pour piano,* de nombreuses séries de mélodies, et la cantate *Les Cloches,* d'après un poème de Konstantin Dmitrievitch Balmont (1913).

• L'interprète en exil

En décembre 1917, deux mois après la prise du pouvoir par les bolcheviks, Rachmaninov profite d'une tournée en Scandinavie pour émigrer. Il ne retournera jamais dans son pays, et passera les vingt-cinq dernières années de son existence entre l'Europe et les États-Unis. Sa vie matérielle s'organise rapidement, et sa renommée de virtuose hors pair lui apporte l'admiration et la fortune.

RADIOHEAD

Groupe de rock anglais qui s'est imposé, depuis les années 1990, comme une des influences majeures de la scène rock internationale. En perpétuelle recherche musicale, Radiohead transgresse les frontières du rock, emprunte à l'électro, au jazz ou aux musiques expérimentales pour offrir une musique puissante et tourmentée.

Formé sous le nom de On A Friday à la fin des années 1980 à l'école Abingdon, dans le comté d'Oxford, le groupe réunit à l'origine quatre jeunes étudiants : Thom Yorke (voix et guitare), Colin Greenwood (basse), Ed O'Brien (guitare), Phil Selway (batterie). Ils seront rapidement rejoints par Jonny Greenwood (guitare et clavier).

Fortement influencé par les groupes américains comme R.E.M., Pixies ou encore Nirvana, le groupe se produit à ses débuts dans les pubs. Après avoir terminé leurs études supérieures, ses membres signent chez E.M.I.-Parlophone en 1992 sous le nom de Radiohead, en référence à une chanson des Talking heads. Leur premier single, *Creep* – sorte d'hymne paradoxale au mal-être existentiel et au dégoût de soi – les révèle sur la scène internationale et leur permet de sortir leur premier album, *Pablo Honey* (1993). La réputation du groupe naît au cours de concerts où Thom Yorke, à l'apparence fragile et taciturne, affiche une énergie désespérée.

Leur deuxième opus, *The Bends*, sort en 1995 et assoit leur renommée. Évoquant un sentiment d'aliénation puissant sur fond de spleen parfois rageur, il se compose de morceaux de rock entraînants, comme *Bones*, qui alternent savamment avec des ballades lyriques et mélancoliques telle *High and Dry*. Lors de l'enregistrement de son troisième album, Radiohead commence sa collaboration avec le producteur Nigel Godrich, souvent considéré comme le sixième membre du groupe. Porté aux nues par la critique, *OK Computer* (1997) est à la hauteur du succès commercial de l'album *Dark Side of the Moon* (1973) des Pink Floyd : il affiche des sonorités profondes et une beauté d'une froideur saisissante, tandis que de multiples textures, sombres et denses, enveloppent la voix ténue de Thom Yorke dans des titres comme *Lucky* ou *Paranoid Android*. Les concerts de Radiohead deviennent des événements incontournables de la scène pop. Toutefois, les membres du groupe s'accommodent mal de la pression commerciale et médiatique que ce succès engendre et se retirent de la scène pendant deux ans.

La sortie dans les bacs de *Kid A* en 2000 puis d'*Amnesiac* en 2001 annonce clairement que Radiohead veut s'éloigner de la médiatisation que lui a value *OK Computer*. Leur musique est plus expérimentale avec l'introduction de l'électronique et du free jazz. Certains morceaux, en particulier *Kid A* et *Idioteque*, sont presque dépourvus de guitare et déconcertent un grand nombre d'auditeurs. Radiohead semble désavouer son héritage musical dans ces deux opus issus des mêmes sessions d'enregistrements. En s'éloignant de la ligne mélodique et de l'instrumentation rock pour créer des paysages complexes, il parvient à mêler cette nouvelle approche à ses racines guitaristiques dans l'album suivant *Hail to the Thief* (2003). En 2006, Thom Yorke, qui, malgré lui, est devenu pour certains la voix de sa génération, collabore avec le producteur du groupe Nigel Godrich pour donner naissance à un album solo, *The Eraser*.

RADULESCU HORATIU (1942-2008)

Il détestait être classé dans un quelconque courant. Mais le compositeur français d’origine roumaine Horatiu Radulescu a bel et bien contribué, à la suite de Gérard Grisey et de Tristan Murail, à établir les fondements de l’école dite spectrale. « La musique est la musique. Le reste est technique, secret de fabrication. On ne sait avec combien de dioxyde de carbone ou d’azote Dieu fabrique les nuages, mais ils sont beaux. » Réflexion pleine de sel de la part d’un champion de la musique spectrale, dans laquelle les sons sont décomposés en partiels – éléments dont les fréquences ne sont pas des multiples entiers de celle du son fondamental – pour former le matériau d’une pièce ; les mutations d’un son deviennent plus importantes que leur ordonnancement.

Né à Bucarest, en Roumanie, le 7 janvier 1942, Horatiu Radulescu commence l’étude du violon dès son plus jeune âge, en privé avec Nina Alexandrescu, elle-même élève de Georges Enesco et de Jacques Thibaud. Mais, en dépit de la passion pour l’instrument transmise par ce professeur, Radulescu ne souhaite pas mener une carrière de violoniste et se tourne vers la composition. En 1969, il obtient une maîtrise de composition à l’Académie de musique de Bucarest ; parmi ses professeurs figurent Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah et Aurel Stroe, tenants de l’avant-garde musicale. La même année, soupçonné d’avoir composé une « musique impérialiste » – l’œuvre en cause est *Taaroa*, qui est le nom d’un dieu polynésien, créateur du monde –, Radulescu quitte la Roumanie et vient s’installer à Paris, ville qu’il adopte complètement puisqu'il ne retournera dans son pays natal que vingt-trois ans plus tard ; il obtient la nationalité française en 1974.

Le début des années 1970 est marqué par des rencontres qui vont l'influencer profondément ; durant plusieurs étés, il participe aux cours de Darmstadt, où il fait la connaissance de John Cage, de György Ligeti, de Karlheinz Stockhausen et de Iannis Xenakis, dont il se sent extrêmement proche. Il suit également les cours de musique nouvelle de Cologne dispensés par Mauricio Kagel et Luc Ferrari. De 1979 à 1981, il prend à l'I.RC.A.M., à Paris, des cours de psycho-acoustique et de composition assistée par ordinateur.

En 1976, il a composé *infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite,* « pour quatuor à cordes et viole de gambe imaginaire à 128 cordes », en fait pour neuf quatuors à cordes – dont huit peuvent être enregistrés. Le titre est une réponse aux propos de Lao-Tseu : « l'être et le non-être s'engendrent mutuellement », des propos que le compositeur adoptera d'ailleurs ultérieurement comme titre pour sa *Deuxième Sonate pour piano « being and non-being create each other »*, composée en 1991. *infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite* exprime la dualité entre la finitude de notre existence et l'infini du non-être, ce que l'on appelle parfois la vie éternelle. Cette pièce « cosmique » sera créée en 1987 à l'Almeida Festival de Londres par le Quatuor Arditti, à qui elle est dédiée. Une disposition spatiale particulière prévoit de placer un des quatuors au centre du public et les huit autres autour ; le quatuor central est accordé en quinte juste à 431 hertz tandis que les huit autres sont accordés en suivant le spectre d'un *ut* fondamental à 1 hertz ; ces 128 cordes à vide figurent une viole de gambe circulaire imaginaire et utilisent des fréquences situées entre 36 et 641 hertz. En 1996, un préenregistrement des huit quatuors sera réalisé dans les studios de l'I.R.C.A.M. : pour cette version, dont une partie est électronique et une partie en direct, le Quatuor Arditti enregistra toutes les parties des huit autres quatuors à cordes.

En 1988, c'est en hommage au compositeur Giacinto Scelsi, qu'il considère comme son père spirituel, que Radulescu compose *Byzantine Prayer for Giacinto*, pour 24 flûtes. À propos de cette pièce et de sa démarche compositionnelle en général, Radulescu a écrit dans la note de programme, lors de la création de l'œuvre, en 1988, au festival de Metz, qu'il s'agissait d'une « musique de lutte contre le discontinu, qui crée des vies et des morts naturellement, phénoménologiquement. La musique est comme un fleuve – de même qu'il n'y a jamais rien d'abrupt dans la nature, même pas la mort ou la naissance, précédées d'une gestation ; il y a tout un halo autour de chaque événement – de chaque climat. Ainsi ma musique se rapproche davantage des phénomènes naturels, cosmiques ».

Il faut encore citer *Incandescent Serene*, pour contrebasse et bande magnétique (1982), *Sensual Sky*, pour flûte en *sol*, clarinette, saxophone alto, trombone, échantillons, violon, alto, violoncelle, contrebasse (1985), *Angolo Divino*, pour grand orchestre (1994), le *Sixième Quatuor à cordes « practising eternity »* (1993).

Horatiu Radulescu est mort à Paris le 25 septembre 2008, laissant plus de 100 opus musicaux, ainsi que des poèmes, des essais littéraires, des dessins et des peintures. Il a exposé ses idées dans l'ouvrage *Sound Plasma : Music Of The Future Sign* (Munich, 1975). Pour le compositeur Éric Tanguy, qui fut son élève, Radulescu était « le plus grand inventeur de formes, d'harmonies et de sons depuis des décennies ».

Juliette GARRIGUES

de Wagner, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Georg Solti (1958-1965). Il supervise les enregistrements historiques – qui demeurent des références – de *La Fille du régiment* de Donizetti (Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Richard Bonynge, avec Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, 1968), de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Richard Bonynge, avec Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov, 1971), de *Turandot* de Puccini (London Philharmonic Orchestra, dir. Zubin Mehta, avec Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Nicolai Ghiaurov, 1972), de *Madama Butterfly* de Puccini (London Philharmonic Orchestra, dir. Herbert von Karajan, avec Luciano Pavarotti, Mirella Freni, 1974), de *Wozzeck* de Berg (Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Christoph von Dohnányi, avec Eberhard Wächter, Anja Silja, 1979), de *Lohengrin* de Wagner (Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Georg Solti, avec Jessye Norman, Plácido Domingo, Siegmund Nimsgern, 1985), de *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss (dir. Georg Solti, avec Hildegard Behrens, Plácido Domingo, Julia Varády, 1989-1991)... Ces enregistrements permettront au label Decca de se présenter comme « The Opera Company ». Sa plus grande découverte est peut-être celle de Cecilia Bartoli, qu'il commence à faire enregistrer chez Decca en 1986, et qu'il guide au début de sa carrière. En dehors de l'opéra, Raeburn collabore étroitement avec les pianistes András Schiff et Vladimir Ashkenazy (avec qui il enregistre des intégrales des concertos pour piano de Mozart et de Beethoven), ou avec la violoniste Kyung-Wha Chung. Sa renommée est telle que l'Orchestre philharmonique de Vienne lui décerne en 1992 la médaille Franz Schalk, honneur qui est habituellement réservé aux chefs d'orchestre. Il prend sa retraite de Decca en 1991. Christopher Raeburn meurt à Ivinghoe (Buckinghamshire), le 18 février 2009.

E.U.

(2000). Mais Gerry Rafferty ne renouera jamais plus avec sa réussite passée. En proie à une dépression et à un alcoolisme chroniques, il sombrera inexorablement. Gerry Rafferty meurt le 4 janvier 2011, à Bournemouth, dans le Dorset (Angleterre).

Melinda C. SHEPHERD

RAHBANI MANSOUR (1925-2009)

Compositeur, parolier et poète libanais, Mansour (Mansur) Rahbani a forgé avec son frère aîné Assi (Asi, 1923-1986), également compositeur et parolier – ils formaient un duo connu sous le nom des « Frères Rahbani » –, un répertoire de plusieurs centaines de chansons ainsi qu'une vingtaine de comédies musicales, la plupart à l'intention de l'épouse d'Assi, la chanteuse Fairouz (Fairuz, Fayrouz, née en 1935), icône de la culture libanaise.

Mansour Rahbani, né le 17 mars 1925 à Antélias, près de Beyrouth, travaille, à l'instar de son frère, comme officier de police tout en étudiant la musique et tente de se lancer dans une carrière théâtrale. Allant à l'encontre de la tradition musicale arabe, qui privilégie les chansons-poèmes épiques, longues et complexes, les deux frères se mettent à composer des morceaux de trois minutes aux influences européennes, évoquant la vie quotidienne et l'amour : Assi écrit généralement la musique tandis que Mansour signe les textes. De confession grecque orthodoxe, les frères Rahbani se mêlent souvent à la communauté chrétienne libanaise, mais ils rencontrent leurs plus grands succès avec des musiques panarabiques, aux paroles dépourvues de signification religieuse, qui touchent toutes les couches de la société arabe. L'une de leurs pièces, *Biya el-khawatim,* adaptée au cinéma en 1965 par le réalisateur égyptien Youssef Chahine sous le titre *Le Vendeur de bagues,* présente la chanteuse Fairouz en tête d'affiche. Après la mort d'Assi, en 1986, Mansour poursuivra une carrière solo avec brio et créera une dizaine de comédies musicales. La dernière, *Le*

Retour du phœnix, se jouait encore à Beyrouth lorsqu’il s’y éteint le 13 janvier 2009.

E.U.

Visconti ; il succède à Giuseppe Di Stefano, qui incarnait le personnage depuis l'année précédente. La grande scène italienne – pour laquelle il assurera près de 270 représentations – réunit en 1957 cette prestigieuse équipe pour conduire *Anna Bolena* de Donizetti au triomphe : il y incarne Percy. La même année, il chante pour la première fois à la Staatsoper de Vienne (Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini), inaugurant une collaboration qui durera plus de vingt ans.

Gianni Raimondi s'illustre aussi bien dans Verdi – Alfredo, le Duc de Mantoue, Riccardo (*Un Ballo in maschera*) – que dans Puccini avec Cavaradossi (*Tosca*) et Pinkerton (*Madama Butterfly*). Il se joint à Joan Sutherland pour faire revivre de grandes partitions rossiniennes : *Mosè in Egitto* (rôle d'Amenofi, 1958) et *Semiramide* (rôle d'Idreno, 1962). En 1963, il remplace à Vienne Giuseppe Di Stefano dans le rôle de Rodolfo de *La Bohème* que dirige Herbert von Karajan. Le grand chef d'orchestre l'invitera à de nombreuses reprises et le retiendra pour figurer, au côté de la Mimì de Mirella Freni, dans le film consacré à cet opéra réalisé par Franco Zefirelli (1965). La soirée du 29 septembre 1965 voit les débuts simultanés de Gianni Raimondi et de Mirella Freni au Metropolitan Opera de New York, toujours dans les deux principaux rôles de *La Bohème*.

À l'apogée de son parcours musical, Gianni Raimondi se distingue par la vaillance de ses aigus, la chaleur de son timbre, la sûreté de son goût et la sobriété de son style. Brillant défenseur du bel canto romantique, il appartient sans conteste à l'élite des ténors légers de son temps. Les années 1970 voient son répertoire s'étendre à Pollione (*Norma* de Bellini) et Gennaro (*Lucrezia Borgia* de Donizetti, où il côtoie Leyla Gencer et Montserrat Caballé) ainsi qu'à de nouveaux Verdi (Carlo dans *I Masnadieri*, Arrigo dans *I vespri siciliani*, Gabriele Adorno dans *Simon*

Boccanegra). À l'âge de soixante-neuf ans, en 1992, il met fin à une carrière de 45 ans et se consacre à l'enseignement dans la ville de Budrio qui avait vu ses débuts ainsi qu'à l'Académie de la Scala de Milan. Injustement éclipsé par des chanteurs plus habiles à conquérir le cœur des foules, il ne nous laisse que fort peu de traces discographiques, des enregistrements souvent réalisés dans les conditions hasardeuses du direct. Parmi eux, il faut distinguer une superbe *Traviata* avec Renata Scotto et Ettore Bastianini, enregistrée à la Scala sous la direction d'Antonino Votto (1963). Gianni Raimondi meurt à Pianoro, près de Bologne, le 19 octobre 2008.

Pierre BRETON

BIBLIOGRAPHIE

D. RUBBOLI, *Gianni Raimondi : felicemente tenore*, Azzali, Parme, 1992.

RAKSIN DAVID (1912-2004)

Compositeur, arrangeur et chef d’orchestre américain. Il est engagé par Alfred Newman pour arranger et orchestrer, avec Edward B. Powell, la musique des *Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). Sa musique jazzy est parfaitement adaptée aux films noirs. Il devient célèbre en composant la musique de *Laura* d’Otto Preminger (1944), dont le thème obsédant va devenir un standard du jazz. Parmi ses partitions les plus connues figurent celles de *Forever Amber* (*Ambre*) de Preminger (1947), *Force of Evil* (*L’Enfer de la corruption*) d’Abraham Polonsky (1948), *The Bad and the Beautiful* (*Les Ensorcelés*) de Vincente Minnelli (1952, sans doute sa partition la plus aboutie), *Carrie* (*Un amour désespéré*) de William Wyler (1952), *Al Capone* de Richard Wilson (1959). Il a composé de la musique de chambre, des ballets, des comédies musicales, et tiré des suites symphoniques de ses partitions pour *Laura*, *Forever Amber* et *The Bad and the Beautiful*.

E.U.

Mais ce n’est qu’à l’âge de dix-huit ans qu’il se décida à devenir musicien professionnel.

Après un bref séjour à Milan, on le trouve, en 1702, maître de chapelle à Avignon, puis à la cathédrale de Clermont. En 1706, il « monte » à Paris et y publie son premier recueil de *Pièces de clavecin.* Il est alors organiste des Jésuites de la rue Saint-Jacques. En 1709, il revient à Dijon, où il succède à son père à l’orgue de la cathédrale. En 1713 et 1714, il est organiste à Lyon. Après quelques années de piétinement, semble-t-il, il retourne à Clermont, puis résilie son contrat pour s’établir définitivement à Paris (aux environs de 1722).

Il fait alors paraître son premier ouvrage théorique (*Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*) et son deuxième livre de *Pièces de clavecin.* En 1726, il publie son *Nouveau Système de musique théorique.* La même année, il épouse Marie-Louise Mangot, une musicienne de dix-neuf ans qui lui donnera quatre enfants. Il est toujours organiste chez les Jésuites, poste qu’il conservera jusqu’en 1738. L’événement marquant de sa vie a lieu en 1727 : sa rencontre avec le fermier général La Pouplinière, généreux mécène qui va le soutenir pendant vingt-cinq ans.

• Le grand essor

La Pouplinière entretenait un orchestre : il en confie la direction à Rameau. M^me^ de La Pouplinière devient son élève et fait de son hôtel un cénacle artistique, où Rameau rencontre l’abbé Pellegrin et Voltaire, qui lui donnent ses premiers livrets. C’est à l’hôtel de La Pouplinière qu’on crée, en concert, *Hippolyte et Aricie,* sa première tragédie lyrique, qui est ensuite représentée à l’Académie royale de musique le 1^er^ octobre 1733. Dès lors, c’est une étonnante floraison d’ouvrages lyriques (il en écrit deux ou trois par an) qui vont hisser le nom de Rameau au pinacle. Il devra cependant lutter pour les imposer : lutte contre les tenants de la tradition lulliste, effrayés de ses audaces harmoniques et de ses innovations dans le domaine de l’instrumentation ; lutte, plus tard, contre d’Alembert et Rousseau et les partisans des bouffons italiens. Il apparaît alors comme le champion de la musique française.

Rameau fournit des spectacles tant à l’Opéra qu’à la cour de Versailles, tragédies lyriques, opéras-ballets, divertissements et pastorales dont les principaux sont : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Les Fêtes d’Hébé* (1739), *Dardanus* (1739), *Platée* (1745), *La Princesse de Navarre* (1745), *Les Fêtes de l’hymen et de l’amour* (1747), *Pygmalion* (1748), *Les Surprises de l’amour* (1748), *Zoroastre* (1749), *Les Paladins* (1760). *Les Boréades* (1764). Cette dernière œuvre fut exécutée en concert en 1964 seulement.

En 1753, Rameau s’était brouillé avec La Pouplinière. Les dernières années de sa vie furent marquées par sa querelle aiguë et passionnée avec Rousseau qui, avec infiniment d’incompétence et de mauvaise foi, reprochait à Rameau la complexité de ses « symphonies » et son harmonie trop riche : « La tête a peine à tenir au tintamarre continuel », écrivait-il au baron Grimm. Rousseau avait réussi à entraîner les Encyclopédistes ; Rameau eut pour lui le roi, Voltaire et l’immense majorité du public. Mais il ne se grandit pas en se laissant entraîner dans une polémique stérile.

Il mourut à Paris et fut enterré à l’église Saint-Eustache.

• Un homme taciturne

Rameau était réputé d'abord difficile, volontiers solitaire, décourageant l'importun qui venait le déranger dans son travail. Il ne dédaignait point cependant la discussion avec ses pairs, aidant même de jeunes confrères (un Dauvergne, un Balbastre). Mais il s'emportait facilement : ses yeux alors étincelaient et sa voix, qu'il avait naturellement rude et rocailleuse, devenait cassante. Un de ses ennemis, Charles Collé, le décrit comme « le mortel le plus impoli, le plus grossier et le plus insociable de son temps ». Cependant l'examen des divers portraits que nous avons de lui (croquis de Carmontelle, peintures d'Aved, de Greuze, pastel de Quentin de La Tour) nous livre une image moins rébarbative, où l'intelligence la plus vive semble se mêler à une certaine sensualité. Rameau lui-même a écrit des phrases qui renseignent mieux que tout commentaire sur sa vie intérieure : « C'est à l'âme que la musique doit parler », ou encore : « La vraie musique est le langage du cœur. »

• Le théoricien

Rameau est un de ces rares créateurs qui ont cherché à analyser leur propre démarche créatrice. On lui doit la première théorie cohérente de l'harmonie, fondée sur des principes physiques et les découvertes du mathématicien Joseph Sauveur (1653-1716). Pour lui, la musique est à la fois une science physico-mathématique (fondée sur le son, phénomène physique, et les rapports mathématiques des sons entre eux) et un art dont la finalité est d'exprimer et de susciter des passions.

Les principaux ouvrages théoriques de Rameau sont, dans l'ordre chronologique : le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) et le *Nouveau Système de musique théorique* (1726), déjà cités, puis *La Génération harmonique*

(1737), *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical* (1750). Il convient d'ajouter à ces ouvrages essentiels, la série des lettres critiques à d'Alembert et aux éditeurs de l'*Encyclopédie*.

Partant de la résonance d'nne corde vibrante, Rameau note les harmoniques natureIs : octave supérieure, 12^{e} (quinte de I'accord parfait), 2^{e} octave, 17^{e} majeure (tierce de I'accord parfait majeur) et les sons les plus aigus perçus par une oreille exercée, et il conclut que tous les accords issus de la combinaison de ces sons sont identiques ; c'est le principe du renversement des accords. Ainsi, d'un seul son fondamentaI, iI déduit I'unité de I'harmonie ; Ies 2^{e} et 3^{e} harmoniques formant la *triade majeure*, les dissonances naissant des tierces ajoutées. De plus, il formule la théorie des deux séries de quintes, ascendantes et descendantes. D'autre part, il remarque que lorsque des cordes 2, 3, 4 et 5 fois plus longues entrent en vibration aux côtés de la corde résonante, eIles fournissent des harmoniques inférieurs qui, ramenés à l'intérieur d'une octave, donnent la *triade mineure* (explication figurant dans la *Génération harmonique*). Il en déduit les rapports étroits entre la *dominante*, la *sous-dominante* et la *tonique*, fondement de l'harmonie classique. Enfin, il attribue aux tonalités et aux harmonies des effets psychologiques et des fonctions expressives. Ainsi, Ia joie et la magnificence se traduisent par des consonances ou des dissonances préparées, tandis que les dissonances non préparées expriment la fureur et le désespoir. Il pense que « le diatonique a l'agréable en partage, le chromatique, le varié, que le mode mineur tient du tendre et du triste, que l'enharmonique effraie, épouvante, met partout le désordre... ». Il en vient ainsi tout naturellement à formuler une esthétique fondée sur l'harmonie, dont le rôle est de « pénétrer l'âme [...] C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la méIodie ne tire sa force que de cette source dont eIle émane qu'il y a d'actes dans la pièce [...] Chaque acte est un petit opéra dont l'action est extrêmement réduite, où le sujet galant n'est qu'un prétexte à la danse. » Le goût du public français pour les ballets était resté très vif depuis *Le Ballet comique de la reine* (1582), ancêtre des ballets de cour, et on ne concevait point de spectacle lyrique sans danse. Ainsi, dans l'opéra-ballet, le divertissement amenait l'action, tandis que dans la tragédie lyrique l'action amenait le divertissement. Mais partout la danse était présente.

Toutes les œuvres lyriques de Rameau offrent des caractères communs : les livrets sont généralement médiocres, textes conventionnels, sujets le plus souvent mythologiques, faisant appel à un merveilleux naïf nécessitant une machinerie compliquée. On peut sourire aujourd'hui de ces divinités descendant des cintres du théâtre, ou de ces monstres affreux surgissant des flots. Chez Racine, ces scènes fantastiques étaient narrées par Théramène ou l'un de ses émules ; à l'opéra, il était normal de montrer à un public exigeant les sortilèges les plus extravagants. Au moins ces scènes étaient-elles l'occasion pour le musicien d'écrire des pages descriptives et mouvementées. La musique, par sa qualité, faisait passer sur les invraisemblances comme sur la platitude des vers.

L'élément musical

Du point de vue strictement musical, trois éléments sont à considérer : les récits, les airs et les « simphonies ».

Le récitatif français, à la différence du *recitativo* italien, est chantant. C'est à lui qu'est confiée l'action dramatique, il supporte les dialogues essentiels et acquiert de ce fait un tour pathétique, voire passionné. Le récitatif de Rameau est très expressif : accompagné tantôt par le clavecin, tantôt par l'orchestre, il rejoint souvent l'« air », si bien qu'on passe insensiblement du récit à l'air et vice versa.

Les airs se distinguent des airs italiens (proches par leur structure du style instrumental) en ce que la musique y épouse le plus fidèlement possible le rythme du discours. « L'intérêt musical, souligne P.-M. Masson, réside surtout dans l'emploi expressif des accents mélodiques et de l'harmonie. » Dans les dialogues, les airs semblent se rapprocher des récits ; par contre, dans les monologues ils acquièrent plus d'individualité lyrique. Troisième forme d'airs, les airs de danse sont des reprises chantées des danses jouées à l'orchestre et qui s'insèrent dans les divertissements. Enfin, mentionnons l'ariette, ou air à vocalises dans l'esprit des airs italiens, destinée à mettre en valeur la virtuosité de l'interprète. En général ces ariettes ne sont pas en rapport direct avec l'action. Les ensembles vocaux sont des airs à plusieurs voix : duos, trios et chœurs. En écrivant ses chœurs, Rameau a bénéficié de son expérience de maître de chapelle ; certains d'entre eux, de style fugué, peuvent rivaliser avec les meilleures pages de Bach ou Haendel.

On appelait « simphonies » à l'époque de Rameau tout ce qui était instrumental ; le mot recouvrait à la fois l'ouverture, les interludes dramatiques et les morceaux purement chorégraphiques. Grande nouveauté pour l'ouverture : elle n'est plus une simple introduction décorative ; Rameau lui confère une réelle puissance dramatique et, en certains cas (*Zoroastre...*), elle s'inspire du sujet de la tragédie.

Préludes, interludes, accompagnement orchestral des airs prennent sous la plume de Rameau un relief neuf : attentif à souligner les péripéties de l'action, à mettre en valeur une situation

1741) constituent l’un des chefs-d’œuvre de l’école française. On y trouve des suites sur le modèle des anciennes suites de danses et des pièces poétiques, aux titres pittoresques et aux intentions descriptives ou imitatives (*Le Rappel des oiseaux, Les Tendres Plaintes, Les Niais de Sologne, Les Tourbillons, Les Cyclopes, La Villageoise, La Poule, Les Sauvages*, etc.). L’écriture en est plus élaborée que celle des pièces de Couperin. Rameau y met en application ses trouvailles harmoniques ; les modulations sont souvent audacieuses, les développements amples et variés. Mais aussi on note des nouveautés dans la technique du clavier (passages de pouces et croisements de mains), si bien que ces pièces supportent aisément d’être interprétées sur un piano moderne. Cette écriture riche sous-entend souvent l’orchestre. P.-M. Masson remarque : « Les morceaux de clavecin qui ne sont pas des danses ont tout à fait le caractère des *simphonies* descriptives ou expressives que nous retrouvons dans l’opéra. » Au reste, Rameau a instrumenté lui-même certaines de ces pièces pour les réutiliser dans les divertissements d’opéra.

• Motets et cantates

Si l’on songe que Rameau a été maître de chapelle pendant la première moitié de sa vie, on est surpris qu’il ait écrit si peu d’œuvres religieuses. Parmi les quelques motets qu’il a laissés, quatre (*In convertendo, Deus noster refugium, Quam dilecta, Diligam te*) se rattachent à la forme « motet à grand chœur et simphonie », forme à laquelle Michel Richard Delalande a donné le maximum d’éclat. Rameau n’innove point ici et seul le *Quam dilecta* se hisse au niveau des grandes œuvres. Quant au petit motet *Laboravi*, c’est une pièce à cinq voix de style fugué avec basse continue, dont le style rappelle celui de l’ancien motet polyphonique.

Les cantates sont des œuvres de jeunesse. Le genre, importé d'Italie avait connu la grande vogue à la fin du XVII^e siècle et au seuil du XVIII^e ; il était sur son déclin au temps de Rameau. À une ou deux voix avec accompagnement instrumental, les cantates de Rameau ont plus d'ampleur que leurs devancières et leur style annonce celui de l'opéra. Citons : *Les Amants trahis, Aquilon et Orithie, Le Berger fidèle, L'Impatience, La Musette, Orphée, Thétis.*

Roger BLANCHARD

Bibliographie

L'édition complète des œuvres musicales de Rameau a été entreprise en 1895, sous la direction de Saint-Saëns, chez Durand. 18 volumes étaient parus en 1913 (vol. XVII double). Cette édition reste inachevée. Les préfaces de Charles-Théodore Malherbe gardent tout leur intérêt.

Œuvres de J.-P. Rameau (édition originale entre parenthèses)

Complete Theoretical Writings, E. R. Jacobi éd., 6 vol., American Institute of Musicology, New York, 1967.

Code de musique pratique, Broude Brothers, New York, 1977 (Imprimerie Royale, Paris, 1760) ; *Démonstration du principe de l'harmonie, ibid.*, 1971 (Durant-Pissot, Paris, 1750) ; *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, ibid.*, 1969 (S. Jarry, Paris, 1755) ; *Génération harmonique, ibid.*, 1971 (Prault, Paris, 1737) ; *Nouveau Système de musique théorique, ibid.*, 1968 (Ballard, Paris, 1726) ; *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, ibid.*, 1975 (Durant-Pissot, 1752) ; *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, ibid.*, 1977 (Prault-Lambert-Duchesne, Paris, 1754) ; *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, ibid.*, 1965, Klincksieck, Paris, 1986 (Ballard, 1722).

Études

J. D'ALEMBERT, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris, 1752, éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1984

P. BEAUSSANT, *Rameau de A à Z*, Fayard, Paris, 1983

S. BOUISSOU, *Jean-Philippe Rameau : les Boréades*, Klincksieck,

RAMONE JOEY (1951-2001)

Chanteur américain, de son vrai nom Jeffrey Hyman, fondateur de The Ramones. Ce groupe de punk-rock new-yorkais, emblématique du mouvement punk, qui se veut l'expression brute d'une jeunesse révoltée et provocatrice, est fondé à New York en 1975 ; il rassemble Joey, Dee Dee (Douglas Colvin, basse), Johnny (John Cummings, guitare) et Tommy (Tamás Erdelyi, batterie), qui sera remplacé par Marky (Marc Bell) en 1978. Ses influences sont Chuck Berry, les Beach Boys, le rock garage, le doo-wop, l'esthétique trash. Sa musique est primaire, fruste, bruyante, extrêmement rapide, dénuée de solo. Ses textes, souvent teintés d'un humour nihiliste, traitent de l'aliénation, de la misère, psychologique et matérielle, de la violence et de la drogue ; en témoignent des titres comme *Cretin Hop* (dans l'album *Rocket to Russia*, 1977) ou *Now I Wanna Sniff Some Glue* (1977). La critique politique n'est pas absente : dans l'album *Too Tough to Die* (1985), Joey Ramone s'en prend violemment, dans le morceau *Bonzo Goes to Bitburg*, à Ronald Reagan après la visite du président américain dans un cimetière allemand de Bitburg abritant des tombes de SS. Le groupe disparaît en 1996.

E.U.

Bibliographie

J.-P. Rampal, *La Flûte,* Denoël, Paris, 1978 ; *Musique, ma vie : Mémoires,* Calmann-Lévy, Paris, 1991 (traduction de *Music, My Love,* Random House, New York, 1989)
D. Verroust, *Jean-Pierre Rampal : un demi-siècle d'enregistrements (de 1946 à 1992),* La Flûte traversière, Paris, 1991 (discographie commentée).

RATTLE SIMON (1955-)

Introduction

Il aura fallu à peine vingt ans au Britannique Simon Rattle pour s’imposer comme la figure marquante de la direction d’orchestre de sa génération, vingt ans passés presque exclusivement à la tête d’un seul orchestre, le City of Birmingham Symphony Orchestra. Cette carrière, construite sur l’approfondissement et la continuité du travail, a été consacrée par sa nomination de chef permanent et de directeur artistique de l’Orchestre philharmonique de Berlin à partir de la saison 2002-2003, où il a succédé à Claudio Abbado.

• De Birmingham à Berlin

Simon Denis Rattle, né à Liverpool le 19 janvier 1955, étudie le piano et la percussion avant de s’intéresser à la direction d’orchestre : il fonde et dirige le Liverpool Sinfonia (1970-1972) tout en étudiant à la Royal Academy of Music de Londres (1971-1974). En 1974, il remporte le premier prix au Concours international de direction d’orchestre John Player : à la clé, un engagement de chef assistant au Bournemouth Symphony Orchestra et au Bournemouth Sinfonietta (1974-1976). En 1977, il débute au festival de Glyndebourne, où il dirige *La Petite Renarde rusée,* de Leoš Janáček, et devient chef assistant du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et du B.B.C. Scottish Symphony Orchestra à Glasgow, postes qu’il occupera jusqu’en 1980. Il se produit pour la première fois à la tête d’une phalange américaine en 1979, avec l’Orchestre philharmonique de Los Angeles, dont il sera, de 1981 à 1994, premier chef invité.

En 1980, Simon Rattle devient, à vingt-cinq ans, chef principal et conseiller artistique du City of Birmingham Symphony Orchestra, qui va devenir, sous sa baguette, l’un des meilleurs orchestres britanniques. Avec lui, cet orchestre fondé en 1920 mais jusqu’alors sans rayonnement international effectue ses premières tournées en Extrême-Orient et en Amérique du Nord. Simon Rattle brise l’académisme de ses programmes, élargit son répertoire à des œuvres rarement jouées et à la musique contemporaine, tout en pratiquant ouvertement le mélange des genres : ainsi, dans le disque *Classic Ellington*, il n’hésite pas à diriger le City of Birmingham Symphony Orchestra auquel se sont joints des musiciens de jazz renommés – Lena Horne, Clark Terry, Joshua Redman... – dans des arrangements de morceaux du Duke effectués par Luther Henderson.

Simon Rattle est fait commandeur de l’Ordre de l’Empire britannique en 1987 et il est anobli en 1994. En quelques années, il s’est affirmé comme le modèle d’une nouvelle approche de la direction d’orchestre, que toutes les grandes phalanges du monde cherchent à s’attacher. Mais il préférera rester fidèle, jusqu’en 1998, au City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il est devenu en septembre 1990 directeur musical. En 1985, il fait ses débuts à l’English National Opera (avec *Kátia Kabanová*, de Janáček) et, en 1990, à Covent Garden (avec *La Petite Renarde rusée*). Dès 1993, il est invité à diriger chaque saison la plus traditionnelle des formations symphoniques, l’Orchestre philharmonique de Vienne, première étape d’une irrésistible montée en puissance. Sa nomination à Berlin émane directement de l’orchestre, qui a souhaité entrer dans une ère nouvelle sous sa direction.

Magnus Lindberg, Jonathan Lloyd, David Matthews, Nicholas Maw, Peter Maxwell Davies, Dominic Muldowney, Detlev Müller-Siemens, Tōru Takemitsu, Mark-Anthony Turuage...

La discographie de Simon Rattle est pléthorique. Parmi ses enregistrements qui ont été salués par la critique, il faut retenir : les *Concertos pour piano nos 1 à 5* de Beethoven (Alfred Brendel, Orchestre philharmonique de Vienne) ; *Porgy and Bess* de Gershwin (Willard White, Cynthia Haymon, Damon Evans, Glyndebonrne Festival Chorus, London Philharmonic Orchestra) ; les *Symphonies nos 60, 70* et *90* de Joseph Haydn (City of Birmingham Symphony Orchestra : C.B.S.O.) ; la *Messe glagolithique* et la *Sinfonietta* de Janáček (City of Birmingham Symphony Chorus & Orchestra, Philharmonia Orchestra) ; de Mahler, la *Symphonie no 2* (Arleen Augér, Janet Baker, City of Birmingham Symphony Chorus & Orchestra), la *Symphonie no 4* (Amanda Roocroft, C.B.S.O.), la *Symphonie no 7* (C.B.S.O.), la *Symphonie no 10* (Orchestre philharmonique de Berlin) ; la *Symphonie de chambre no 1, Erwartung* et les *Variations* op. 31 de Schönberg (Phyllis Bryn-Julson, B.C.M.G., C.B.S.O.) ; la *Symphonie no 5* et le *Concerto pour violon* de Sibelius (Nigel Kennedy, C.B.S.O.) ; de Szymanowski, le *Stabat Mater*, les *Litanies de la sainte Vierge*, la *Symphonie no 3* (City of Birmingham Symphony Chorus & Orchestra), *Le Roi Roger* et la *Symphonie concertante* (City of Birmingham Youth Chorus, City of Birmingham Symphony Chorus & Orchestra).

Alain PÂRIS

Bibliographie

N. Kenyon, *Simon Rattle. The Making of a Conductor*, Faber and Faber, Londres, 1987 ; *Simon Rattle : from Birmingham to Berlin*,

ibid., 2002.

RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)

Né le 9 octobre 1928 à Helsinki dans une famille de musiciens, le compositeur et pédagogue finlandais Einojuhani Rautavaara se retrouve orphelin à l’âge de seize ans : il perd sa mère en 1944 ; son père, le baryton Eino Rautavaara, vedette de l’Opéra d’Helsinki dans les années 1910 et 1920, était mort en 1939. L’adolescent est alors adopté par une sœur de sa mère qui lui enseigne le piano. Cet apprentissage se révèle décisif puisque, à la fin de ses études secondaires, en 1948, il choisit de persévérer dans la carrière musicale ; il étudie dès 1950 à l’Académie Sibelius de la capitale finlandaise, où il a notamment comme maître Aarre Merikanto et où il obtiendra son diplôme en 1957. Parallèlement, il étudie la musicologie à l’université d’Helsinki, dont il est diplômé en 1953.

En 1955, la fondation Koussevitzky offre à Jean Sibelius, en l’honneur de ses quatre-vingt-dix ans, la possibilité de remettre une bourse à un jeune compositeur finlandais de son choix afin que celui-ci puisse se perfectionner durant un an aux États-Unis. Sibelius choisit Rautavaara. En 1955 et 1956, Rautavaara étudie la composition auprès de Vincent Persichetti à la Juilliard School of Music de New York, puis auprès de Roger Sessions et d’Aaron Copland au cours d’été de Tanglewood. Il suit également l’enseignement de Wladimir Vogel à Ascona, en Suisse (1957), et de Rudolf Petzold à la Hochschule für Musik de Cologne (1957-1958).

Einojuhani Rautavaara est recteur de l’institut de musique Käpylä d’Helsinki (1965-1966) puis maître de conférences à l’Académie Sibelius à partir de 1966 ; il y sera professeur de composition de 1976 à 1990. Parmi ses élèves figurent les compositeurs finlandais Magnus Lindberg et Kalevi Aho.

Comme compositeur, Rautavaara résiste à toute classification. Personnalité complexe et contradictoire, il ne peut être rangé dans un mouvement esthétique donné, son style compositionnel ayant très souvent changé. Ses premières pièces appartiennent d’une certaine manière à la tradition, ne serait-ce que par le choix des formes, comme l’attestent ses suites pour piano *Pelimannit* (« Les Violoneux »), de 1952 (qui sera orchestrée en 1972), ou *Ikonit* (« Icônes »), de 1955, ou encore sa *Première Symphonie* de 1956 (révisée en 1988 et 2003). Mais cette époque est toujours celle des études et Rautavaara n’a pas encore trouvé un style personnel. Très vite cependant, il va verser dans un langage plus novateur. Au début des années 1960, il devient un compositeur constructiviste et adopte un langage sériel, dont témoigne, par exemple, *Arabescata I-IV*, pour grand orchestre (que le compositeur cataloguera en 1986 comme sa *Quatrième Symphonie*), créé à Helsinki le 26 février 1963. À la fin des années 1960, il se tourne vers un romantisme exacerbé, illustré par son *Premier Concerto pour piano* (composé en 1969, créé au festival d’Helsinki le 29 mai 1970), qui le mènera vers le mysticisme le plus radical. Ce mysticisme très ouvert se retrouve dans les titres mêmes de ses œuvres, évocateurs d’une foi solide : *Vigilia*, pour chœur mixte avec solistes a cappella, vêpres et matines sur des textes de la liturgie orthodoxe (créé au festival d’Helsinki le 28 août 1971 pour la première partie et le 9 septembre 1972 pour la seconde), *Annunciations*, concerto pour orgue, quintette de cuivres et orchestre à vent symphonique (créé à Stockholm le 13 septembre 1977), *Angels and Visitations*, pour orchestre (créé à Helsinki le 22 novembre 1978), le *Concerto pour contrebasse « Angel of Dusk »* (créé à Helsinki le 6 mai 1981), *Playgrounds for Angels*, pour 4 trompettes, 4 trombones, cor et tuba (créé à Helsinki le 12 septembre 1981), la *Septième Symphonie « Angel of Light »* (créée à Helsinki le 21 août 1995)... Fasciné par les anges, Rautavaara précise que « ces anges ne proviennent pas de contes de fée ou d'une religion de pacotille, mais de la conviction qu'il existe d'autres réalités au-delà de celles que nous percevons, des formes de conscience totalement différentes ». Dans ses œuvres, en effet, les anges ne sont pas les êtres purs et candides habituellement imaginés. Rainer Maria Rilke a dit que « tout ange est terrible » : inspiré par l'ange rilkéen des *Poèmes à la nuit* et des *Élégies de Duino*, le compositeur considère l'ange comme mystérieux et effrayant. Car l'ange est aussi une figure mortifère : « Ces oiseaux quasi mortels de l'âme », comme l'écrit Rilke dans les *Poèmes à la nuit*, sont également une création du poète qui lutte contre les forces mortifères, à l'instar de Jacob dans son combat contre l'ange, symbole pour Rilke de la création poétique. Dans son *Adagio céleste*, pour orchestre à cordes, composé en 1997, révisé en 2000 et créé le 18 mai 2002 à Helsinki par l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, auquel il est dédié, sous la direction de Mikko Franck, Rautavaara, inspiré par un vers d'un poème de son compatriote Lassi Nummi, « Comme la neige dehors dans le paysage obscur », présente là encore une vision très sombre d'un ange qui est tantôt protecteur, tantôt menaçant.

Dans les années 1970, Rautavaara adopte ce que l'on appellera plus tard le langage postmoderne, caractérisé par l'utilisation d'éléments de la tradition combinés avec un langage parfois très moderne. Symptomatique de ce style, *Cantus arcticus*, écrit en 1972 et créé à Oulu le 18 octobre 1972, se présente comme un concerto « pour oiseaux » et orchestre dans lequel la partie d'orchestre est

Zealand Symphony Orchestra sous la direction de Pietari Inkinen), Rautavaara donne un nouveau témoignage de son intérêt pour le genre du poème symphonique. Cette œuvre d'une grande expressivité comporte quatre mouvements : *Stars Swarming, Halcyon Days, Sighs and Tears, The Last Polonaise.* L'écriture de chacun de ces mouvements a été inspirée soit par un poème, soit par une histoire, soit par un souvenir : pour *Stars Swarming,* le compositeur s'est inspiré d'un poème de la Finlandaise d'expression suédoise Edith Södergran (1892-1923) intitulé *The Stars,* qui se présente comme un rêve, une vision surréaliste de la nuit où les étoiles tombent dans un jardin et le recouvrent complètement de leurs éclats.

L'opéra tient une place importante dans sa production. Les sujets en sont très divers : *Kaivos* (« La Mine »), écrit entre 1957 et 1963 pour la Télévision finlandaise, où il est créé le 10 avril 1963, traite du soulèvement hongrois de 1956 ; *Thomas,* composé entre 1982 et 1985, créé à Joensuu le 20 juin 1985, narre la vie du premier évêque de Finlande, Thomas Anglicus ; *Vincent,* composé en 1986 et 1987, créé à Helsinki le 17 mai 1990, raconte la vie du peintre Vincent Van Gogh ; avec cet opéra, Rautavaara accède à la renommée internationale. *Aleksis Kivi,* composé en 1995 et 1996, créé le 8 juillet 1997 au festival de Savonlinna, raconte la destinée du grand romancier et dramaturge finlandais. *Rasputin,* opéra en trois actes pour grand orchestre et 24 solistes, est créé le 19 septembre 2003 au Finnish National Opera, qui l'a commandé, sous la direction de Mikko Franck (dans la version de Lubeck de 2006, le rôle-titre de Raspoutine, initialement confié à une basse, est chanté par un baryton). Rautavaara en a signé le livret : c'est la dualité du personnage de Raspoutine qui l'a intéressé ; comme il l'écrit dans le programme, « Raspoutine était d'un côté un prophète, très religieux et ascétique, et de l'autre côté un pêcheur qui menait volontairement une vie de débauche et de fête. Ces contradictions exposent la nature humaine qui, je trouve, existe en chacun si l'on creuse assez profondément. »

Alors qu'il n'existe plus d'esthétique dominante et que l'on se retrouve face à un véritable labyrinthe de la création, Einojuhani Rautavaara, comme beaucoup de compositeurs de sa génération, s'est frayé un parcours personnel. Il conforte les acquis tout en réintégrant la tradition. Compositeur syncrétique, il revendique une liberté chèrement acquise et la possibilité de faire coexister des démarches différentes et des expressions plurielles. À propos de ses divers styles d'écriture et des critiques qu'il a reçues pour ne pas avoir appartenu à une seule école, Rautavaara a répondu qu'il serait triste, infantile, voire inquiétant, de commencer à écrire d'une certaine manière à l'âge de vingt ans et de continuer de la même façon jusqu'à soixante-dix ans !

On pourra consulter le programme publié par l'Opéra national du Rhin : *Aleksis Kivi d'Einojuhani Rautavaara* (Opéra national du Rhin, Strasbourg, 1998) ; l'ouvrage de Tim Howell *After Sibelius : Studies in Finnish Music* présente un panorama de la musique en Finlande après Sibelius [Ashgate, Aldershot (G.-B.), 2006] ; Wojciech Stepien a consacré une étude à l'importance des anges dans la musique de Rautavaara : *The Sound of Finnish Angels : Musical Signification in Five Instrumental Compositions by Einojuhani Rautavaara* [Pendragon Press, Hillsdale (N. Y.), 2011].

Jnliette GARRIGUES

RAVEL MAURICE (1875-1937)

Introduction

Avec Fauré et Debussy, dont il était le cadet, Ravel partage la gloire d’avoir « fait » la musique française du premier tiers du xx^{e} siècle. Élève du premier, auquel il dédia son *Quatuor à cordes*, la mode et le snobisme des premières années du siècle voulurent faire de lui un rival du second. Il s’agissait d’une erreur de perspective, comme il s’en produit fréquemment lorsqu’on manque du recul nécessaire, car la personnalité de Ravel est unique et toute comparaison avec un autre musicien, même avec l’un de ses obscurs épigones, ne saurait être qu’artificielle. Cette personnalité paraît d’ailleurs paradoxale, pour peu qu’on cherche à l’analyser. Novateur hardi, Ravel marque cependant assez faiblement de son empreinte les musiciens qui lui succèdent ; toutefois, durant de longues années, les candidats au prix de Rome se sont obstinés à l’imiter. Musicien rigoureux, amoureux des agencements sonores longuement calculés et réfléchis, il n’obtint pas, lui-même, cette récompense suprême. Inventeur audacieux de savoureux agrégats harmoniques, il manifeste un amour constant pour les formes musicales traditionnelles (son *Quatuor* est presque une forme « d’école » et il fait survivre dans plusieurs de ses œuvres l’esprit des « suites françaises »). Orchestrateur prodigieux, il lui arrive souvent de ne pas penser directement pour les timbres instrumentaux et d’orchestrer, ensuite, des œuvres déjà écrites pour le piano. Épris de liberté, il paraît s’imposer perpétuellement d’insolubles gageures. Mais il reste à cette personnalité au moins deux constantes : le perpétuel souci de la perfection et le culte de la clarté. Il est juste, d’ailleurs, de parler de constantes, car si, chez la plupart des musiciens, on observe une évolution entre la jeunesse et la maturité, l’œuvre de Ravel jouit d’une remarquable unité. Chez lui, point de balbutiements ou d’essais maladroits ; dès ses premières compositions, il accède à la maîtrise. En revanche, on ne trouve pas dans ses derniers travaux cette ascèse révolutionnaire qui est si caractéristique de la dernière manière de la plupart des grands musiciens. Le souci de la clarté et de l’unité semble avoir effacé chez lui, d’emblée, toute hésitation et avoir tracé définitivement sa route. À la fois typiquement français et étonnamment universel (il connut, très rapidement, une vaste audience internationale), Maurice Ravel est l’exemple parfait de l’artiste qui n’a jamais renoncé au souci du métier de l’artisan et du « compagnon » directement promu à la « maîtrise ».

• Des origines diverses

Ce musicien si français commence par recueillir un héritage en lequel se mêlent des origines diverses. Son grand-père paternel était de nationalité helvétique. Son père, ingénieur, épousa en 1874 une jeune fille d’origine basque, Maria Deluarte, à Ciboure, près de Saint-Jean-de-Luz et, le 7 mars de l’année suivante, naissait l’aîné de cinq enfants : Maurice. À l’âge de quatorze ans, celui-ci entre au Conservatoire de Paris dans la classe de piano, qu’il quitte dès 1897 pour les disciplines de l’écriture musicale : le contrepoint et la composition pour lesquelles il a pour maîtres André Gedalge et Gabriel Fauré. Il retient du premier la méticulosité dans l’invention qui rapproche le tempérament de l’ingénieur de celui du musicien, et du second la sensibilité contenue qu’il livrera ensuite dans ses œuvres. En 1901, Ravel obtient un second grand prix de Rome avec une cantate assez anodine : *Myrrha*. Il n’obtiendra jamais le premier grand prix car, après plusieurs échecs, il est déjà devenu un compositeur reconnu, à l'originalité incontestable et qui effraye les dignes membres du jury, à tel point qu'ils ne l'admettent même plus aux éliminatoires. En effet, en 1904, date de sa dernière tentative, Ravel a déjà écrit ses *Jeux d'eau* (1901), son *Quatuor à cordes* (1903), la *Pavane pour une infante défunte* (1899), les *Sites auriculaires* (1895) et *Schéhérazade* (1903). Peut-être est-il possible d'expliquer la relative discrétion de toute sa vie, le mépris des honneurs officiels, l'isolement aristocratique dans lequel il a aimé se réfugier par le détachement acquis à la suite d'échecs immérités. Peut-être aussi la maladie qui l'emporta et dont il ressentit les atteintes dès 1928 (une tumeur au cerveau) le prédisposait-elle à rechercher un refuge, une « tour d'ivoire » dans laquelle il pouvait méditer longuement une œuvre qui est le type même de la perfection préméditée. C'est en 1920 que Ravel s'installa à Montfort-l'Amaury, où il habita jusqu'à sa mort et où il écrivit bon nombre de ses chefs-d'œuvre. En 1937, une opération fut tentée, mais en vain ; il disparut, en pleine gloire, à l'âge de soixante-deux ans.

De ses origines, Ravel conserva des tendances apparemment contradictoires mais qui, en sa musique, se résolvent en une synthèse à l'équilibre étonnamment dosé. D'une part un goût « ibérique » de la couleur, voire du pittoresque, lequel se manifeste dans la richesse inégalée de son orchestration et aussi dans cet aspect de son inspiration qui lui fait rechercher des thèmes, des sujets souvent évocateurs. L'Espagne le fascine (*Rhapsodie espagnole,* 1907 ; *L'Heure espagnole,* 1907 ; le *Boléro,* 1928), mais il peut se laisser séduire par bien d'autres idées (les viennoiseries de *La Valse*, 1919 ; les rêveries de *Tzigane*, 1924 ; l'orientalisme de *Schéhérazade,* 1903 ; l'exotisme des *Chansons madécasses,* 1925-1926 ; ou le pittoresque littéraire, de nombreuses autres œuvres en témoignent) ; toutefois, il tient à rester, toujours, parfaitement laquelle l’extrême mobilité polyphonique supplée, sans qu’il y paraisse, aux impossibilités harmoniques de deux instruments dont la nature est foncièrement mélodique. Enfin, que dire de ce *Boléro*, qui est sans conteste son œuvre la plus célèbre, et cela, sans doute, à cause d’un absurde malentendu. Car, en effet, si le *Boléro* dut son succès à la répétition incantatoire d’une même ligne mélodique, le génie de son auteur réside en la variation perpétuelle de l’instrumentation et de l’orchestration qui, remplaçant les développements traditionnels, en font l’une des œuvres les plus originales du début du xx^e^ siècle.

• L’orchestre et l’instrument

Pour Ravel, le piano restera toujours l’instrument par excellence. Bien au-delà de tout ce qui s’était pratiqué avant lui, il innove, dans *Jeux d’eau*, une écriture pianistique qui rompt radicalement avec celle de Chopin ou de Liszt. C’est cette voie qu’il poursuit dans *Miroirs* (1906) et dans *Gaspard de la nuit*, dont la troisième pièce, *Scarbo*, est devenue l’un des morceaux de bravoure favoris des virtuoses. Mais s’il invente pour le piano, il rêve de sonorités à proprement parler inouïes, il rêve d’un orchestre neuf. « Il ne faut pas, disait-il à Maurice Delage, se contenter d’orchestrer des partitions de piano », et, toujours paradoxalement, il le fit fréquemment lui-même, soit avec ses propres œuvres (*Alborada del Gracioso*, *Valses nobles et sentimentales*, 1911 ; *Le Tombeau de Couperin* ; *Ma Mère l’Oye*), soit avec celles des musiciens qu’il admirait (*Les Tableaux d’une exposition* de Moussorgski, *Sarabande et danse* de Debussy, *Le Menuet pompeux* de Chabrier). Magnifiquement affirmé dès la *Rhapsodie espagnole*, son orchestre est à la fois un prolongement et une négation de celui de Berlioz. Un prolongement car il lui doit cette autonomie des timbres, ces dosages de sonorités, ces subtiles substitutions d’un instrument à un autre, qui donnent des couleurs si originales au fameux *Boléro* ; une négation parce que, contrairement à Berlioz, la couleur sonore, le timbre ne prévalent jamais, chez lui, sur la rectitude harmonique. Ce parfait technicien de l'écriture instrumentale était aussi un amoureux de l'écriture, de l'harmonie et du contrepoint.

Dans sa vie, Ravel fut aussi paradoxal que dans sa musique. Toujours élégant et même mondain, il aimait à vivre retiré. Ayant appartenu au groupe de ceux qui s'appelaient entre eux les « Apaches » (Léon-Paul Fargue, Tristan Klingsor, Michel Calvocoressi), il ne dédaignait pas de fréquenter le « grand monde », les endroits où l'on se montrait le plus volontiers conventionnel. Malgré la curiosité des critiques, nul ne parvint jamais à percer ce que fut sa vie privée. Maurice Ravel reste l'exemple le plus parfait du génie le plus sage et du révolutionnaire le plus conservateur.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

L. Davies, *Ravel Orchestral Music*, B.B.C., Londres, 1970
V. Jankélévitch, *Maurice Ravel*, Seuil, Paris, 1956, rééd. 1982
G. Léon, *Ravel*, Seghers, Paris, 1964
M. Long & P. Laumonier, *Au piano avec Maurice Ravel*, Billaudot, Paris, 1971
M. Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986
« Maurice Ravel hier et aujourd'hui », in *Revue internationale de musique française*, n° 24, 1987
A. Orenstein, *Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, Paris, 1989
A. Penesco dir., *Écrits sur la musique française : autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1994
P. Petit, *Ravel*, Fayard, Paris, 1969
M. Ravel, *Lettres à Roland-Manuel et à sa famille*, J. Roy éd., Calligrammes, Paris, 1986
Ravel par lui-même et ses amis, M. de Maule, Paris, 1987

H. H. STUCKENSCHMIDT, *Ravel*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981.

RAVENSCROFT THOMAS (1582 env.-env. 1635)

Le compositeur et théoricien anglais Thomas Ravenscroft doit sa notoriété à ses chansons et à son recueil de psaumes mis en musique.

Né vers 1582, probablement dans le Sussex, Thomas Ravenscroft obtient un diplôme de *bachelor* en musique à l’université de Cambridge, peut-être en 1605. De 1618 à 1622, il est maître de chapelle au Christ’s Hospital de Londres. Son *Whole Booke of Psalmes* (1621), qui rassemble plus de 150 psaumes, devient extrêmement populaire. Ravenscroft a harmonisé la moitié environ des mélodies de ce recueil, commandant ou compilant les autres. Plusieurs versions de ce psautier sont encore en usage.

Ses recueils profanes présentent un vif intérêt pour l’histoire de la musique populaire. *Pammelia* (1609), qui regroupe cent *catches* et *rounds* (canons vocaux), est la première anthologie du genre. *Deuteromelia* (1609) présente quant à lui trente et un airs, parmi lesquels la célèbre comptine *Three Blind Mice* (« Trois souris aveugles »). *Melismata* (1611) contient vingt-trois chansons « pour la cour, la ville et la campagne ». L’ouvrage théorique *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) Use of Charact’ring the Degrees...* (1614) comporte lui aussi en annexe d’autres pièces bien caractéristiques : chanson de chasse et de colporteurs, chansons à danser, chansons à boire, chansons d’amour. Thomas Ravenscroft vise à plaire à un public de la classe moyenne, très différent de

REBROFF IVAN (1931-2008)

Chanteur et acteur allemand. De son vrai nom Hans-Rolf Rippert, il naît à Spandau, un district de Berlin, le 31 juillet 1931. Il effectue des études de piano, de violon et de chant à Hambourg (1951-1959) et adopte en 1953 son nom de scène, Ivan Rebroff. Il commence par se produire dans des opéras (Don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini, rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, le Baron Ochs du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss). De stature imposante mais sans ascendance russe avérée, il adopte un look de cosaque – barbe drue, manteau ample, toque de fourrure – et devient célèbre pour ses interprétations de chants de Noël et de chansons traditionnelles russes, comme *Kalinka, Les Nuits de Moscou* ou *Les Yeux noirs*. Baryton-basse mettant à profit un registre d'une étendue exceptionnelle – plus de quatre octaves et demie, ce qui lui vaut de figurer dans le *Livre Guinness des records* –, il devient une vedette internationale avec le triomphe, en 1968 au Théâtre Marigny, à Paris, de la comédie musicale *Un violon sur le toit* – adaptation française de *Fiddler on the Roof* de Jerry Bock et Sheldon Harnick –, dans laquelle il tient le rôle du laitier Tevye, interprétant notamment *Ah ! si j'étais riche*. Il aurait interprété 1 476 fois ce rôle. Chantant en russe, en allemand, en français, en anglais ou en afrikaans, il a reçu un total de quarante-neuf disques d'or. Il meurt à Francfort-sur-le-Main le 27 février 2008.

E.U.

Les succès s'enchaînent vite – *I've Been Loving You Too Long (to Stop Now),* 1965 ; *Respect,* 1965 ; *Satisfaction,* 1966 ; *Fa-Fa-Fa-Fa-Fa (Sad Song),* 1966. L'influence de Redding s'étend au-delà de ses chansons réalistes. Comme compositeur, souvent en compagnie de Steve Cropper, il introduit une nouvelle sorte de rhythm and blues, épuré et très trempé. Il arrange ses chansons au fur et à mesure qu'il les écrit, chantant les parties de trompette et de la section rythmique aux musiciens et, en général, sculptant le son total. Ce son, la signature de Stax, va résonner pendant des décennies. Redding devient un leader de facto, présidant aux destinées d'un groupe qui sera aussi influent que les grands ensembles de rhythm and blues associés à Ray Charles et à James Brown qui l'ont précédé.

Redding entretient des relations extraordinaires avec sa section rythmique – Cropper à la guitare, Donald (« Duck ») Dunn à la basse, Al Jackson à la batterie et Booker T. Jones aux claviers (connus sous le nom collectif de Booker T. and the MG's). Redding s'avère également doué pour le duo ; les succès qu'il remporte avec Carla Thomas qui enregistre pour le même label (*Tramp* et *Knock on Wood,* 1967) renforcent son aura romantique.

Lorsque la *Stax/Volt Revue* vient électriser l'Europe, c'est Redding qui mène le jeu. Il convertit le style hippie en musique soul au festival pop de Monterey (en Californie) en 1967 et entame une nouvelle phase de succès lorsque son destin le rejoint. Le 10 décembre 1967, un avion s'écrase dans un lac du Wisconsin, près de Madison. Parmi les victimes figurent Otis Redding et son groupe. Redding a vingt-six ans.

Ironie du sort, le succès total que Redding a recherché ne viendra qu'après sa mort. Sa composition la plus lancinante, coécrite avec

Cropper, arrive en tête des classements : *(Sittin' on) The Dock of the Bay* (1968), une complainte douce-amère sur l'indolence et l'amour. Le public pleure sa disparition en écoutant ses disques. En 1968, trois autres chansons de Redding – *The Happy Song (Dum Dum)*, *Amen* et *Papa's Got a Brand New Bag* – sont à la une des classements. Il reste un géant du genre, un maître très vénéré du chant soul.

David RITZ

REED JIMMY (1925-1976)

Le bluesman Jimmy Reed (de son véritable nom Mathis James Reed) naît à Leland, dans le Mississippi, le 6 septembre 1925. D’abord métayer sur une plantation dans son État natal, Jimmy Reed gagne en 1943 Chicago avec son ami le guitariste Eddie Taylor pour travailler dans une aciérie. Son chant paresseux qui mange les mots, son jeu de guitare très simple mais efficace, tout en *walking bass* (basse « ambulante ») et ponctué de riffs d’harmonica, instrument dont il joue avec un teneur, lui permettent très vite de se produire dans les clubs de la ville en compagnie de Taylor, de John et Grace Brim, de Big Daddy Kinsey ou d’Albert King, qui était alors batteur. En 1953, la nouvelle compagnie de disques de Chicago Vee-Jay, une des premières dirigées par des Noirs, prend conscience que ce style alangui et paresseux, à l’impact érotique évident, recèle un potentiel commercial important. En outre, Reed possède un répertoire sans prétentions, largement dû à la plume sentimentale, presque fleur bleue de son épouse Mary, dite Mama Reed, qui le place aux antipodes des thèmes machistes voire brutaux de Muddy Waters ou de Howlin’ Wolf, et qui va être une des clés de son succès, lui permettant d’attirer un vaste public bien au-delà de la clientèle noire des ghettos.

Entre 1953 et 1960, Reed euregistre constamment pour Vee-Jay. Il est alors en pleine possession de ses moyens. Entouré de Eddie Taylor, du pianiste Henry Gray et du subtil batteur Earl Phillips, Jimmy Reed égrène des chefs-d’œuvre de décontraction, de swing et de légèreté : le « son » Reed, immédiatement reconnaissable, devient très populaire et la clientèle noire s’arrache ses disques.

Reed effectue dans tous les États-Unis des tournées au sein des shows de rhythm and blues puis de rock'n'roll. *You Don't Have To Go* devient en 1955 un « tube » colossal, encore dépassé, en 1957, par *Honest I Do,* le premier blues à pénétrer dans le Top 50 de variétés ! Suivent *Baby, What You Want Me to Do, Hush Hush, Big Boss Man, Bright Lights, Big City, Shame Shame Shame, You Got Me Dizzy, Ain't That Lovin' You Baby...,* qui font de Jimmy Reed la plus grosse vedette commerciale de l'histoire du blues, très au-dessus de tous ses concurrents.

Son style est alors abondamment imité, parfois jusqu'à la servilité, Slim Harpo, Lazy Lester, Jimmy Anderson, Frank Frost, Juke Boy Bonner, parmi tant d'autres, reprenant une formule musicale qui leur apparaît comme la clé du succès. Mais les bluesmen ne sont pas les seuls à être fascinés par la musique de Jimmy Reed. Des rockers comme Elvis Presley, Billy Lee Riley, Bobby Gentry ou Sleepy LaBeef connaissent de gros succès en reprenant ses blues. Et les groupes britanniques des années 1960 – The Animals, The Yardbirds, The Moody Blues, les Rolling Stones, Them ou The Spencer Davis Group... – interprètent aussi nombre de compositions de Jimmy Reed, contribuant à en faire des standards internationaux.

Mais, épileptique, alcoolique et instable, Reed ne sait pas profiter de l'énorme impact de sa musique. Les années 1960 voient sa déchéance physique et intellectuelle. Imprévisible, coléreux, « ingérable », Reed fait le vide autour de lui ; son entourage, qui a si largement contribué à sa gloire, se détourne peu à peu de lui : sa femme Mama le quitte, tout comme Eddie Taylor, pilier incontournable de sa musique. Reed traîne alors de scène minable en label de seconde zone et meurt dans une quasi-misère, le 29 août 1976, à Oakland, en Californie.

fidélité à l'esthétique rock des années 1960. Ce que ne démentiront pas des albums plus récents comme *Set the Twilight Reeling* (1996), *Perfect Night* (1998), *Ecstasy* (2000) ou *Animal Serenade* (live, 2004), où s'entend la nostalgie définitive des fulgurances du Velvet ; l'hommage lyrique à Edgar Poe dans le morceau *The Raven* entrouvre la porte d'une intimité autobiographique foncièrement tragique. Et quel bonheur de trouver une chanson de Lou Reed (*Leave Her Johnny*) sur l'album-concept *Rogue's Gallery* (2006), dans lequel Johnny Depp et Hal Willner ont réuni des chants de marins et de flibustiers. En 2011, Lou Reed s'associe une fois encore avec le dramaturge Robert Wilson et signe la musique de *Lulu*, d'après l'œuvre de Frank Wedekind. Un an plus tard, paraît *Rimes Rhymes*, un ouvrage qui réunit des photographies de l'artiste commentées par l'écrivain Bernard Comment.

Le rock de Lou Reed est métaphysique. Aux rockers il a emprunté la violence des pulsions électriques, des beatniks il a partagé la panique de vivre et l'illusion lyrique des paradis artificiels, de Warhol il a adopté le mépris esthète des contingences, avec Ornette Coleman il s'est risqué aux ruptures créatrices. La violence obsessionnelle du rock est alors devenue le terreau d'une philosophie et d'une éthique. Paroles, harmonies et orchestrations transposent la rage de vivre, les transgressions et la rébellion radicale en un irréfragable désir de pureté. Son intuition de la musique a transmué la mélancolie d'un homme défait par l'insoutenable pesanteur de l'être en une œuvre qui est, avec celle de Bob Dylan, la plus belle de l'histoire du rock.

On pourra regarder le documentaire que Timothy Greenfield-Sanders a consacré à Lou Reed en 1998, *Lou Reed. Rock and Roll Heart*, et lire, de Lou Reed, *Parole de la nuit sauvage, anthologie et interviews* (2002), *Traverser le feu* (2008) ainsi que, de J. Reed, *Waiting for the Man. A Biography of Lou Reed* (1994) et, de D. Pinckney, L. Reed et R. Wilson, *Time Rocker* (1998).

Michel P. SCHMITT

REGER MAX (1873-1916)

Compositeur allemand né à Brand (Bavière), élève de Hugo Riemann en 1890, Reger enseigne la composition au Conservatoire de Wiesbaden en 1893 tout en approfondissant sa connaissance de l’orgue, son instrument de prédilection. En 1901, il s’installe à Munich et voit sa réputation s’établir grâce au soutien de son ami Karl Straube, cantor à Saint-Thomas de Leipzig. Nommé en 1907 à Leipzig directeur de la musique à l’université (il ne conservera ce poste qu’un an) et professeur au Conservatoire, il dirige à partir de 1911 (tout en continuant d’enseigner à Leipzig) la chapelle ducale de Meiningen, à la tête de laquelle se sont trouvés jadis Hans von Bülow et Richard Strauss. En 1914, il se retire à Iéna et meurt subitement deux ans plus tard à Leipzig d’une crise cardiaque au cours d’une tournée. Auteur d’une production énorme (147 numéros d’opus totalisant un millier de pièces), ses maîtres à penser furent Bach et Brahms, ainsi que Beethoven, et ses domaines d’élection (il n’aborda l’orchestre que sur le tard et ignora totalement le théâtre) la musique de chambre, le lied, l’orgue et le piano. À Richard Strauss, qui, après avoir entendu ses *Quatre Poèmes symphoniques d’après A. Böcklin* op. 128 (*Vier Tondichtungen nach A. Böcklin*, 1913), lui disait : « Encore un pas, Reger, et vous serez des nôtres », il répondit : « Ce pas, justement, je me refuse à le franchir. » Il poussa le contrepoint jusqu’à ses plus extrêmes limites, mais c’est à tort qu’on se l’imagine lourd et rébarbatif. Hypersensible, affectionnant les nuances harmoniques infimes et attirant l’attention sur cet aspect de Bach, il pressentit le total chromatique au point d’écrire des séries de onze sons tout en cultivant les formes baroques de la fugue et de la variation. On lui doit notamment : pour

REGGIANI SERGE (1922-2004)

Acteur et chanteur. Serge Reggiani est né le 2 mai 1922 à Reggio nell'Emilia, en Italie du Nord. En 1930, les violences fascistes contraignent sa famille à l'émigration et à l'installation définitive à Paris, où les parents tiennent un salon de coiffure. L'enfant s'adapte vite et bien. Bon élève, mais apprenti maladroit, il se montre séduit par l'ouverture d'un Conservatoire des arts cinématographiques, avant de se tourner vers le Conservatoire national d'art dramatique. En 1941, deux seconds prix (tragédie et comédie) récompensent le jeune acteur. Au début de la guerre, il s'était hasardé sur les planches, pour distiller l'humour décapant de Roger Vitrac (*Le Loup-garou*), ou célébrer Baudelaire dans le cabaret d'Agnès Capri. Son talent s'épanouit dans Paris occupé. Lorsqu'il reprend *Les Parents terribles*, en 1942, il est victime de la cabale qui vise Jean Cocteau. Louis Daquin lui confie la « silhouette » de Bob, le mauvais fils, dans *Le Voyageur de la Toussaint* (1942). Son visage heurté retient l'attention. Après avoir vu *Le Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon (1943) Robert Brasillach s'enthousiasme, dans les *Chroniques de Paris*, « pour l'autorité et la force de l'acteur... mais aussi cet air fermé et têtu, l'éclat des yeux sombres, le feu intérieur ». Après la guerre, le cinéma tel qu'il se fait sous l'égide de Jacques Prévert le comble : il joue dans *Les Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946), *Les Amants de Vérone* (André Cayatte, 1948) et, tient le premier rôle de *La Fleur de l'âge* (Marcel Carné, 1947), qui demeure malheureusement inachevé. Il prête également sa voix au tendre ramoneur du dessin animé de Paul Grimault, *La Bergère et le Ramoneur* (1952). Cynique et persifleur, il campe le frère de *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1947). Dans *Retour à la* *vie* (Jean Dréville 1948), il remâche l'amertume d'un prisonnier français, marié à une Allemande, et en proie à la haine à son retour en France. Il lui revient également, en fantassin effronté, d'ouvrir et de fermer *La Ronde* de Max Ophüls (1950).

Au théâtre, Serge Reggiani interprète et met en scène *Hamlet* (1947), vit les affrontements de *La Terrasse de Midi* (Maurice Clavel, 1947) et les crises des *Justes* (Albert Camus, 1949). Il se prodigue dans *La Dévotion à la Croix* (Calderón, 1953) après avoir ferraillé dans une adaptation des *Trois Mousquetaires* (1951). Jacques Becker lui offre alors de jouer dans *Casque d'or* (1952) Manda, l'amant taciturne de Simone Signoret. Ce rôle admirable, où l'amour fou s'entrelace à la pure amitié, marqua si bien l'acteur que plus tard il chantait encore « un menuisier dansait » pour évoquer la valse éternelle de Casque d'or et de Manda sous les arceaux de la guinguette. L'échec incompréhensible de ce chef-d'œuvre blessa Reggiani. Il entreprit par la suite de jouer dans une douzaine de films italiens, dont *La Grande Pagaille* (Luigi Comencini, 1960), *Le Guépard* (Luchino Visconti, 1962), plus tard *Touche pas à la femme blanche* (Marco Ferreri, 1973) et *La Terrasse* (Ettore Scola, 1980). En France, Duvivier, Melville, Lelouch et Sautet l'ont également sollicité, mais aussi Angelopoulos et Kaurismäki.

L'année 1959 marque le triomphe, au théâtre de la Renaissance, des *Séquestrés d'Altona*, pièce de Jean-Paul Sartre et chant du cygne de l'acteur qui interprète le rôle de Franz von Gerlach. Bien conseillé, encouragé par Barbara, Serge Reggiani entame à quarante-deux ans un parcours de chanteur jalonné par des récitals à l'Olympia et à Bobino. Son sens dramatique, sa précision, l'âpre résonance de ses accents bouleversent ses auditeurs. Son fils Stéphan chante à ses côtés. Mais en 1980 le désespoir conduit au suicide ce garçon prometteur.

REICH STEVE (1936-)

Introduction

Steve Reich apparaît comme le compositeur le plus représentatif du courant – principalement américain – dit minimaliste. Dans le sillage de La Monte Young, il a créé, avec Terry Riley et Philip Glass, une alternative à l'avant-garde européenne en développant un style particulier qui favorise la continuité de la musique tonale. De loin le plus « classique » des répétitifs, ses compositions abstraites sont d'un raffinement extrême. Ses expérimentations, parfois réalisées grâce à des artifices technologiques (bande magnétique, travail de studio, *sampling*...) sont toujours profondément pensées. Elles excluent toute facilité et toute démagogie de son discours. Néanmoins, sa musique reste d'une écoute et d'une efficacité immédiates, facilitées par un sens de l'émotion doublé d'une sensualité trop souvent absente de l'« autre » musique contemporaine, la musique atonale.

• Une ascèse sophistiquée

Stephen Michael Reich naît le 3 octobre 1936 à New York. Adolescent, il s'intéresse au rythme et étudie les percussions avec Roland Kohloff, timbalier de l'Orchestre philharmonique de New York, ainsi qu'en écoutant les disques de John Coltrane et de Kenny Clarke. Diplômé de philosophie à la Cornell University, il étudie la composition avec Hall Overton (1957-1958), en privé, ainsi qu'avec Vincent Persichetti et William Bergsma à la Juilliard School of Music de New York (1958-1961) ; il se perfectionne au contact de

Darius Milhaud et de Luciano Berio au Mills College d'Oakland, en Californie, jusqu'en 1963.

L'année 1964 apparaît comme décisive pour Steve Reich. Il s'agit en effet de l'année où La Monte Young et Terry Riley signent deux œuvres qui résonnent comme un manifeste du minimalisme : Young compose *The Well-Tuned Piano*, pour piano préparé ; *In C*, de Riley, est créé le 4 novembre au Tape Music Center de San Francisco, dont le compositeur est un des membres fondateurs. Steve Reich, ainsi que les compositeurs Jon Gibson, Pauline Oliveros et Morton Subotnick figurent parmi les interprètes de la première de *In C*.

Les œuvres de jeunesse de Steve Reich laissent entrevoir, derrière le dépouillement et l'austérité, une idée fortement orientée sur la pulsation et la répétition de motifs. Apparaît également la technique du déphasage, consistant en un décalage dans le temps d'une voix par rapport à une autre, contrepoint générateur d'effets saisissants, canon virtuel ou encore glissement contrôlé. Le premier Reich ne pense pas vraiment à l'harmonie et à la mélodie. Ces « études » montrent l'ascétisme d'une démarche authentique et profonde. *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966) résultent de l'action de magnétophones mis en boucle, répétant à l'infini le même fragment de phrase, de manière à contrôler, à organiser minutieusement le temps musical ; le plus petit écart de vitesse de l'un par rapport à l'autre induit le fameux effet de déphasage.

Au début des années 1970, Steve Reich, comme d'autres musiciens – en particulier Philip Glass, avec lequel il partage de nombreux points communs –, est contraint, afin de diffuser ses compositions, de fonder son propre ensemble, le Steve Reich and Musicians. *Four Organs* (1970), pour quatre orgues électriques et maracas, va lui donner l'occasion de rencontrer un public plus large, séduit par un sens motorique envoûtant. Poursuivant avec logique l'orientation de ses débuts, Steve Reich part étudier à l'université d'Accra, au Ghana, les secrets de la musique africaine, fondée principalement sur les percussions. Il en résulte le merveilleux *Drumming* – pour huit petits tambours accordés, trois marimbas, trois glockenspiels, une flûte piccolo et deux voix de femme, créé au musée d'Art moderne de New York le 3 décembre 1971 –, qui ne donne pas une musique faussement exotique, mais assimile l'éclairage offert par une culture en l'intégrant dans une nouvelle manière. *Drumming* sera joué dans le monde entier. En France, l'Ensemble InterContemporain, alors peu enclin à défendre ce qui sort du cadre de la musique atonale, le mettra à l'affiche.

• Un nouveau départ

Reich approfondit et enrichit sans cesse son langage de multiples expériences. Les gamelans de Bali aiguisent sa curiosité : les cours de l'American Society for Eastern Arts Summer Program à Seattle (1973) vont la satisfaire. Peut-être cherche-t-il dans les anciennes civilisations ce qu'il a oublié de la sienne ? Il va étudier les formes traditionnelles de la cantilation (chantée) des écritures hébraïques à New York et à Jérusalem (1976-1977). Commence alors pour lui un itinéraire à la fois spirituel et artistique. Il met en musique, avec *Tehillim* (1981), des textes sacrés hébraïques. « Quant à *Tehillim,* c'est un nouveau départ. J'ai introduit le texte dans ma musique [...]. Je n'écris plus de mélodies, je ne fais que les découvrir. C'est le texte qui impose la ligne mélodique, le rythme, le tempo, le timbre, la voix. » L'opéra *The Cave* sera l'aboutissement des recherches commencées avec *Tehillim,* puis mises en forme et maîtrisées par un chef-d'œuvre, *Different Trains* (1988), pour quatuor à cordes et bande magnétique, une commande du Kronos Quartet, spécialiste américain de musique contemporaine. Dans ce « pseudo-quatuor » en trois mouvements – « mouvement étant pris ici au sens large du terme car les tempos changent fréquemment dans chaque mouvement : *America-Before the War* ; *Europe-During the War* ; *After the War* » (note de programme du compositeur) –, l’ensemble est démultiplié, plusieurs sections instrumentales se superposent en strates. Des voix échantillonnées sont reprises en timbre, rythme, intensité par les instruments. La deuxième partie évoque les trains de la mort de l’Holocauste.

Musicalement, l’opéra *The Cave* (1993) fonctionne suivant les mêmes principes. Sur scène, des écrans vidéo, un ensemble instrumental, des chanteurs. Les personnages filmés répondent à des questions, l’orchestre joue en suivant l’intonation de la voix, les chanteurs soulignent parfois une partie de phrase importante. Les techniques vocales utilisées par Reich n’ont pas grand-chose à voir avec l’opéra du XIX^{e} siècle. Volontairement, il utilise la voix « naturelle, sans vibrato, comparable à celle que l’on trouve dans la musique médiévale, ou dans celle de la Renaissance ». Des passages de la Genèse, du Coran, sont chantés ou affichés sur cinq écrans. *The Cave* (la caverne), c’est le lieu mythique où Adam et Ève, Abraham, sa femme Sarah et leurs descendants sont enterrés. La mystique juive affirme qu’elle est le lieu de passage vers le jardin d’Éden. Nommée par la suite grotte des Patriarches, la caverne est située dans la ville d’Hébron et sert de lieu de culte où juifs et musulmans viennent se recueillir. L’opéra est divisé en trois actes ; le premier concerne des Israéliens, le deuxième des Palestiniens, le troisième des Américains. Dans chaque acte sont posées les mêmes questions ; la réponse des intervenants est filmée par la vidéaste Beryl Korot. Crée à Vienne le 16 mai 1993 et représenté dans le cadre du Festival d’automne de Paris en 1993, cet opéra séduit par l’ouverture au monde contemporain, par un regard neuf porté sur un

Depuis le minimalisme des débuts, la musique de Steve Reich est devenue plus harmonique. Les accords répétés (appelés *patterns*) et les effets hypnotiques ont laissé la place à des créations sophistiquées, à une complexité sous-jacente, à un enrichissement des matériaux thématiques rendus nécessaires par une évolution naturelle du compositeur et de ses auditeurs. Si l'aspect répétitif est toujours présent, il se renouvelle en se fondant dans une orchestration chatoyante. Il s'inscrit, en fait, dans une profonde lame de fond qui donne une nouvelle vigueur à la musique tonale.

En 1999, des œuvres de Steve Reich – parmi lesquelles *Come Out*, *Drumming* et *City Life* – été remixées par quelques DJs et producteurs de la scène électronique internationale, comme Coldcut ou Howie B, pour le label Nonesuch. La musique de Steve Reich se prête facilement à cet art du collage et du détournement. En gardant et en magnifiant la pulsation sous-jacente de certaines de ses œuvres, ces artisans sonores ont su créer une bande son « haut de gamme », constituant une sorte de pont entre le monde des musiques populaires et la musique contemporaine écrite.

Patrick WIKLACZ

Bibliographie

C. Deliège, « Steve Reich » et « Les Idées de Steve Reich », in *Cinquante Ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, Mardaga, Sprimont, 2003

D. J. Hoek, *Steve Reich : a Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 2002

S. Lelong, *Nouvelle Musique : à la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris, 1996

W. Mertens, *American Minimal Music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Pro/Am Music Resources, New York, 1995

K. Potter, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge Univ. Cambridge (G.-

B.), 2000, nouv. éd. 2002

S. Reich, *Writings about Music*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974 (*Écrits et entretiens sur la musique*, trad. B. Reynaud, Bourgois, Paris, 1981) ; nouv. éd. *Writings on Music 1965-2000*, P. Hillier éd., Oxford Univ. Press, New York, 2002

K. R. Schwarz, « Dialogue à Manhattan. Les enjeux de la nouvelle musique américaine par deux grands compositeurs d'aujourd'hui, John Corigliano et Steve Reich », in *Diapason*, n° 436, pp. 26-32, 1997 ; *Minimalists*, Phaidon, Londres, 1996

E. Strickland, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music*, Indiana Univ. Press, Bloomington (Indiana), 1991 ; *Minimalism : Origins*, *ibid.*, 1993

« La Mémoire d'Abraham », interview de Steve Reich et Beryl Korot, in *Le Monde de la musique*, sept. 1993

Programme-livret de l'opéra *The Cave*, réalisé par MC 93 Bobigny et le Festival d'automne à Paris.

REICHA ANTON (1770-1836)

Compositeur, né à Prague ; devenu orphelin de bonne heure, Reicha est recueilli et élevé par Ia famille de son oncle Joseph, violoncelliste et compositeur, chef de l’orchestre de l’Électeur de Cologne au moment où le jeune Beethoven y joue de l’alto. Après l’occupation de la Rhénanie par l’armée française, Reicha s’installe à Hambourg (1794-1799), à Paris (1799-1802) puis à Vienne (1802-1808). Fixé définitivement à Paris en 1808, il y est nommé professeur de composition au Conservatoire, en 1818. Naturalisé en 1829, il succède à Boieldieu à l’Institut en 1835. Sa renommée comme professeur et comme théoricien lui attire de nombreux élèves, parmi lesquels Berlioz, Liszt, Franck et Gounod. On lui doit des opéras, des symphonies, de la musique de chambre pour cordes, des fugues pour piano. Mais c’est surtout par ses quintettes à vent que ce musicien parfois étrange, aux trouvailles harmoniques et rythmiques souvent prophétiques, voire tout à fait expérimentales, s’est maintenu au répertoire.

Marc VIGNAL

REINER FRITZ (1888-1963)

Au milieu du xx^{e} siècle, une série de chefs d'orchestre hongrois de grand talent vont émigrer aux Ètats-Unis, où ils contribueront à jeter les bases d'une vie symphonique de haut niveau. Fritz Reiner fut l'un des premiers à faire ce parcours, avant ses compatriotes George Szell, Eugene Ormandy et Antal Dorati.

Fritz Reiner naît à Budapest le 19 décembre 1888. À l'Académie Franz-Liszt de sa ville natale, il étudie le piano avec István Thomán et Béla Bartók, et la composition avec Hans Koessler. Il donne son premier concert à l'âge de treize ans, en jouant la partie soliste d'un concerto pour piano de Mozart. Il fera également des études juridiques. Mais le compositeur Leó Weiner l'a convaincu de se consacrer à la direction d'orchestre. Reiner est engagé comme répétiteur au Népszínház-Vígopera de Budapest, où il débute dans *Carmen* en 1909, en remplaçant au pied levé un chef d'orchestre malade. En 1910 et 1911, il dirige au Landestheater de Laibach (aujourd'hui Ljubljana, en Slovénie), où il donne notamment la première locale de *Parsifal*. De 1910 à 1914, il dirige au Népopera de Budapest. En 1914, il est nommé directeur musical de la Staatskapelle de Dresde, qui assure également les services de la Hofoper de Dresde, où il débute en dirigeant la *Tétralogie* de Wagner sans la moindre répétition. Il restera à Dresde jusqu'en 1921. C'est là qu'il découvre la musique de Richard Strauss, dont trois grands opéras ont été créés sur la scène de la Hofoper : *Salomé, Elektra, Le Chevalier à la rose* ; il a l'occasion de les diriger régulièrement. C'est lui qui est au pupitre pour la première allemande de *La Femme sans ombre,* le 23 octobre 1919. Il est invité à Hambourg, Berlin, Vienne, Rome et Barcelone. En 1922, il se voit offrir la succession d'Eugène Ysäye comme directeur musical de l'Orchestre symphonique de Cincinnati, poste qu'il conservera jusqu'en 1931, faisant de cet orchestre une phalange respectée. Il apporte la tradition austro-allemande du répertoire classique et romantique et crée un véritable style d'exécution de cette musique, alors totalement absent dans les orchestres américains en dehors des grandes métropoles. Il adopte la nationalité américaine en 1928.

Reiner est engagé comme professeur de direction d'orchestre au Curtis Institute of Music de Philadelphie (1931-1941), où il comptera notamment parmi ses élèves des personnalités aussi diverses que Leonard Bernstein, Lukas Foss, Nino Rota, Vincent Persichetti, Walter Hendl, Felix Slatkin, Richard Purvis. En 1935, il commence à diriger à l'Opéra de San Francisco, où il reviendra régulièrement jusqu'en 1938. Au cours de la saison 1936-1937, il dirige au Covent Garden de Londres des représentations mémorables de *Tristan et Isolde* pour les débuts londoniens de Kirsten Flagstad, avec Lauritz Melchior. Puis il prend la direction de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh (1938-1948) ; il dirige ensuite régulièrement au Metropolitan Opera de New York (1948-1953), où il débute avec *Salomé* de Richard Strauss ; pendant cinq saisons, il y conduira 143 représentations, principalement les opéras de Mozart, Wagner et Richard Strauss, mais aussi *Carmen*, et la première américaine du *Rake's Progress* de Stravinski, en 1953. En 1955, il est invité à diriger *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner à la Staatsoper de Vienne pour la saison inaugurale du nouveau théâtre reconstruit. Devenu directeur musical de l'Orchestre symphonique de Chicago (1953-1962), son exigence, sa recherche de la perfection et des moyens non négligeables lui permettent de s'entourer d'instrumentistes de très haut niveau et de faire de cet orchestre l’une des plus belles phalanges du monde. La perfection d’exécution est alors une réalité, avec une sonorité brillante et incisive devenue depuis le standard américain en la matière. Son caractère impitoyable, son refus du compromis constituent l’envers d’une légende truffée d’anecdotes qui révèlent une personnalité difficile, dotée d’une sensibilité masquée mais aussi d’un charisme indéniable. Reiner meurt à New York le 15 novembre 1963 après avoir contracté une pneumonie pendant les répétitions du *Crépuscule des dieux* au Met.

Comme tous les chefs hongrois, Reiner fut un des défenseurs et propagateurs de la musique de Bartók, mais son répertoire de prédilection tournait autour de Wagner et de Richard Strauss. Ses enregistrements de symphonies de Beethoven et de Brahms restent des références par leur exigence, la précision, le sens de la pulsation rythmique et de la couleur qu’il a su y insuffler. Il dirigeait avec une grande économie de moyens, développant une étonnante communication par les yeux et l’expression du visage. Peu attiré par la musique de son temps, il a néanmoins créé quelques partitions importantes : *Hymn to Apollo* d’Arthur Bliss (1927, œuvre qui lui est dédiée), *Threnody* de Paul Creston (1938), *Danses et airs antiques,* suite n^0 2, d’Ottorino Respighi (1924), l’opera buffa *Amelia al ballo* de Gian Carlo Menotti (1937), sans oublier le *Concerto pour deux pianos,* version avec orchestre de la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók (1943). Fritz Reiner a composé quelques œuvres de musique de chambre ainsi que des lieder.

Alain PÂRIS

Bibliographie

P. Hart, *Fritz Reiner : a Biography,* Northwestern University Press,

REINHARDT DJANGO (1910-1953)

Virtuose de la guitare de jazz et l’un des musiciens les plus complets que cette musique ait produits, Django Reinhardt présente cette particularité de n’être le disciple de personne (comme beaucoup d’autres musiciens de jazz, il ne connaissait pas une note de musique) et de ne posséder lui-même aucun disciple, bien qu’il ait inspiré en France quelques plagiaires. Cette insularité esthétique, qui reflète un tempérament fantasque, est aussi la conséquence du mariage en son art de deux cultures irréductibles : la culture tzigane (il était Manouche) et la culture négro-américaine. L’« accident » Reinhardt n’en constitue pas moins l’un des plus fascinants chapitres de l’histoire du jazz, en raison du précieux faisceau de qualités exploité par l’artiste. En 1934, il forma avec le violoniste Stéphane Grappelli, deux guitaristes d’accompagnement et un bassiste le célèbre quintette du Hot Club de France, dont l’instrumentation inhabituelle ne fit pas non plus école. En 1940, il modifia la formule du quintette, le clarinettiste Hubert Rostaing remplaçant Grappelli. Après une tentative de carrière américaine en 1946, il prit une semi-retraite. Parmi ses nombreux enregistrements, on retiendra l’ensemble appelé *Djangology* (1935).

Alain GERBER

RENAUD HENRI (1925-2002)

Une des figures centrales du jazz français de l'après-guerre, Henri Renaud a mené une carrière aux multiples facettes : le pianiste, sobre et sensible, sera choisi par les plus grands solistes américains ; lorsqu'une excessive modestie l'aura éloigné de la scène, il sera un directeur artistique, un producteur, un chroniqueur et un compositeur unanimement respecté.

Henri Renaud naît le 20 avril 1925 à Villedieu-sur-Indre, près de Châteauroux. Sa mère, institutrice, veille à ce qu'il commence tôt son éducation musicale : il aborde le violon à cinq ans et adopte le piano trois ans plus tard. Grâce à la radio, il découvre le jazz en 1937 : c'est la révélation. Il monte à Paris en 1946, bien décidé à se faire un nom parmi les jazzmen professionnels. Le jeune musicien se fait remarquer dans un restaurant du boulevard Saint-Michel où il joue du piano. Le batteur Gérard « Dave » Ponochet puis le saxophoniste Jean-Claude Fohrenbach l'engagent. Il accompagne notamment les saxophonistes Don Byas (1946) et James Moody (1949), le trompettiste Roy Eldridge (1950) et le bluesman Big Bill Broonzy. Sa réputation grandissante lui permet de monter en 1951 un petit ensemble au Tabou, cabaret fief de Boris Vian, et d'enregistrer sous son nom dix titres de bop pour le label Saturne, avec Bobby Jaspar et Sandy Mosse au saxophone ténor, Jimmy Gourley à la guitare, Pierre Michelot à la basse et Pierre Lemarchand à la batterie (les cinq 78-tours – dits *picture discs* – ont été réédités par Harmonia Mundi en 2001 sous la forme d'un CD, *The Complete Legendary Saturne Picture Discs*). On peut entendre Henri Renaud au Tabou avec un excellent guitariste qui n'est pas encore chanteur de charme, Sacha Distel. Il y sera le partenaire incontournable de tous les boppers français et des célébrités américaines de passage, comme Lester Young, Sarah Vaughan ou Clifford Brown. Pour animer les soirées que donne Eddie Barclay au Bœuf sur le toit, il prend en 1952 la tête d'un big band qui laissera de mémorables traces discographiques ; on y reconnaît Jean-Louis Chautemps, Benoît Quersin et Fats Sadi. En 1953, avec quelques membres de l'orchestre de Lionel Hampton – Quincy Jones, Jimmy Cleveland, Gigi Gryce, Art Farmer... –, il organise à l'insu de leur leader quelques séances d'enregistrement pour Vogue. Cette même année, il s'envole pour New York où les studios l'appellent pour donner la réplique à Milt Jackson, Al Cohn, Jay Jay Johnson, Oscar Pettiford, Max Roach, Kai Winding et Tal Farlow. De retour à Paris en 1954, il inaugure le club Le Caméléon ; au Ringside, il dirige un quintette où l'on distingue Jimmy Gourley et Barney Wilen. En 1955, il forme un quartette avec Jay Cameron. Au disque, il s'associe avec Lee Konitz, Zoot Sims (1953), Frank Foster, René Thomas, Bob Brookmeyer, Roy Haynes (1954), Lucky Thompson (1956) Allen Eager (1957), sans oublier la chanteuse June Richmond, qu'il accompagnera jusqu'en 1959. Pilier des clubs de jazz américains et français, Henri Renaud se produit au Birdland de New York avec Philly Jo Jones, puis à Paris au Blue Note avec Kenny Clarke et aux Trois Mailletz avec Buck Clayton et Dominique Chanson (1962). Après une dernière apparition au Gyllene Cirkeln de Stockholm en 1964, l'interprète fait ses adieux au public. Les amateurs gardent en mémoire la finesse de son toucher, l'élégance fluide d'un phrasé aérien, l'intelligence de ses choix harmoniques et cet amoureux rapport au silence qu'il avait emprunté à Lester Young.

Une véritable seconde carrière s'ouvre à lui. Nommé en 1965 directeur du département jazz de la maison de disques C.B.S. (qui

RESPIGHI OTTORINO (1879-1936)

Dans ce qu’on a appelé la « renaissance » de la musique italienne après un XIX^{e} siècle livré, malgré des chefs-d’œuvre, à un esprit mélodique trop facile, à une dramaturgie à gros effets et à une virtuosité trop extérieure, Respighi occupe une place importante, bien qu’isolée et difficile à définir. Élève de Sarti pour le violon et l’alto, de Martucci pour la composition, de Rimski-Korsakov et un moment de Max Bruch, il concilie une volonté de renouveau, de pureté, de rigueur avec une conception voluptueuse de son art et la fidélité au poème symphonique. Son métier est d’une solidité à toute épreuve ; sa connaissance de l’orchestre, son goût du chatoiement orchestral le retiennent de poursuivre aussi loin que Malipiero la recherche du dépouillement. Sans avoir véritablement subi l’influence des impressionnistes français et de Debussy, il est proche d’eux par un sentiment commun de la transposition sonore de l’impression sensible, comme par l’influence de la musique russe, de l’exotisme, des modes archaïques et orientaux. Deux poèmes symphoniques, *Les Fontaines de Rome* et *Les Pins de Rome*, ont établi sa réputation ; mais le *Triptyque botticellien*, ses concertos (*Concerto grégorien* pour violon, *Concerto mixolydien* pour piano), ses ballets (*La Boutique fantasque*, d’après Rossini) ne leur sont pas inférieurs. Cette synthèse d’éléments modernes, classiques, postromantiques, heureusement équilibrée, apparaît avec son plus grand raffinement dans les *Airs anciens et danses pour luth*, qu’il a orchestrés avec une science extrême. Ses œuvres lyriques (*La Cloche engloutie*, *La Flamme*, *Marie l'Égyptienne* et d'autres) sont nettement inférieures à celles du symphoniste.

Philippe BEAUSSANT

REVOIL FANELY (1906-1999)

La voix cristalline de soprano léger de Fanely Revoil s'adaptait merveilleusement à l'opérette et à l'opéra-comique, genres dont cette cantatrice française fut l'une des étoiles.

Originaire de Marseille, où elle naît le 25 septembre 1906 (par coquetterie, elle devait par la suite se rajeunir de quatre ans), elle y commence ses études musicales au conservatoire avant de « monter » à Paris, où elle étudie le chant avec la soprano française Germaine Martinelli. Elle débute sur scène à Nîmes et à Mulhouse, au début des années 1930, avant de triompher à l'Opéra-Comique dans des ouvrages comme *Le Testament de tante Caroline* d'Albert Roussel, qu'elle crée en 1936, dans le rôle de Lucine, *L'Étoile* d'Emmanuel Chabrier (1941), *Véronique* d'André Messager, *Ciboulette* de Reynaldo Hahn ou *Fragonard* de Gabriel Pierné (1946), ces deux derniers à l'occasion de leur entrée au répertoire de la salle Favart. Au Châtelet, elle redore le blason de l'opérette, un genre alors en mal de renouveau : elle crée en 1948 *La Maréchale Sans-Gêne* de Pierre-Petit, qu'elle jouera plus de trois cents fois ; on la retrouve ensuite dans *Rose Marie* de Rudolf Friml. Elle chante également sur la scène de la Porte-Saint-Martin à Paris et fait quelques apparitions en Grande-Bretagne, à Londres et à Édimbourg notamment. Mais sa carrière demeure essentiellement française.

En 1958, elle est nommée professeur d'art lyrique au conservatoire de Versailles avant de devenir titulaire de la classe d'opérette au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

RICH BUDDY (1917-1987)

Le batteur et chef d'orchestre de jazz américain Bernard (« Buddy ») Rich naît le 30 juin 1917 dans une famille d'artistes de music-hall ; nous ne savons presque rien de ses années d'enfance et de son initiation à la batterie. Apparemment autodidacte de l'instrument, il fait ses débuts à dix-huit ans sur une scène de Broadway. Sa vie professionnelle commence véritablement en 1938 dans l'orchestre de Joe Marsala. On le retrouve ensuite dans les formations de Bunny Berigan (1938), Artie Shaw (1939), Tommy Dorsey (1939-1942) – où il se lie d'amitié avec Frank Sinatra – et Benny Carter (1942). Après deux ans de service armé, il revient à la musique sous la houlette de Tommy Dorsey (1944-1946). Il le quitte pour fonder son premier orchestre. De 1947 à 1950, il est 1'un des piliers des tournées du Jazz At The Philharmonic (J.A.T.P.), où il se mesure fréquemment, au cours de solos fleuves, à Gene Krupa. Avec Charlie Ventura (saxophone ténor) et Chubby Jackson (contrebasse), iI contribue à Ia naissance du groupe des Big Four (1951). Il fréquente l'orchestre de Harry James de 1953 à 1954 avant de retourner chez Tommy Dorsey (1954-1955). On retiendra encore une tournée en Europe avec Harry James (1957), 1'animation d'un quintette (1958) et la fondation d'un nouveau grand orchestre (1966). De multiples problèmes cardiaques assombrissent une fin de carrière qui le voit jouer et chanter dans les shows télévisés. Il disparaît à Los Angeles le 2 avril 1987.

Buddy Rich a été littéralement adulé par les professionnels, malgré une attitude souvent suffisante qui aurait pu le faire détester. Sans doute le plus brillant technicien blanc de l'instrument, il

RICHARD CLIFF (1940-)

De son vrai nom Harry Rodger Webb, le chanteur britannique Cliff Richard est né le 14 octobre 1940, à Lucknow, aujourd'hui capitale de l'Uttar Pradesh, en Inde.

Sa chanson *Move it* (1958) a été le premier grand disque britannique de rock and roll. Après avoir joué dans sa jeunesse dans des groupes de musique pop du nord de Londres, Cliff Richard passe au rock and roll, accompagné par un groupe qui deviendra les Shadows. Surnommé l'Elvis Presley britannique, il connaît vite le succès, dans tous les domaines, avec des tubes comme *Living Doll* (1959) ou en tant qu'acteur, dans des films « clean teen » comme *The Young Ones* (1961) et *Summer Holiday* (1963). Supplanté par les Beatles comme promoteur de la musique pop britannique, Richard devient évangéliste en 1965. Il continue à produire des chansons à succès et devient une personnalité importante en Grande-Bretagne, où il est anobli en 1995.

Jon SAVAGE

RICHTER FRANZ XAVER (1709-1789)

Compositeur né à Holesov (Holleschau) en Moravie, élève sans doute de Johann Joseph Fux à Vienne, Richter entre, après un voyage en Italie en 1740, au service du prince-abbé de Kempten. À la mort de celui-ci (1747), il est appelé, d’abord comme chanteur, puis comme violoniste, chef d’orchestre et compositeur, à la cour du fameux prince-électeur de Mannheim : lui et Johann Stamitz dominent sans conteste la première génération de l’école à laquelle Mannheim ne tardera pas à donner son nom. C’est alors que Richter compose la plus grande partie de sa production instrumentale : concertos, sonates de chambre, quatuors à cordes (son opus 5 est à peu près contemporain des premiers quatuors de Joseph Haydn), symphonies. Il se distingue, entre autres, de Stamitz, par la façon dont il sait, par-delà toute « galanterie », garder le contact avec l’ancienne écriture fuguée (ce genre de démarche sera bientôt, pour Haydn et Mozart, un des moyens d’accès au style classique). En 1769, Richter arrive à Strasbourg où, jusqu’à sa mort, il occupe les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale, en se consacrant pour une grande part, contrairement aux années précédentes, à la musique religieuse.

Marc VIGNAL

RICHTER KARL (1926-1981)

Organiste, claveciniste, maître de chœur et chef d'orchestre, Karl Richter a, pendant plus d'un quart de siècle, passionnément servi l'art de Jean-Sébastien Bach à la tête du Chœur et de l'Orchestre Bach de Munich.

Né le 15 octobre 1926 à Plauen (Saxe), Karl Richter a vécu toute son enfance dans un climat à la fois spirituel et musical : son père était pasteur et vouait un culte admiratif à l'art de Bach. Avant d'aller lui-même à Leipzig, ville par excellence du grand *cantor*, Karl Richter fréquenta la Kreuzschule de Dresde, où il suivit notamment les cours de Rudolf Mauesberger, de Karl Straube, de Günther Ramin et de Kobler. Straube et Ramin, les plus connus de ses professeurs, sont aussi ceux qui marquèrent le plus profondément leur élève. À l'âge de vingt ans, Karl Richter dirige le chœur de la Christkirche de Leipzig et, un an après, en 1949, il est nommé titulaire de la tribune de Saint-Thomas, qui fut jadis celle de Bach. Il se consacre à la fois à l'orgue, au clavecin, à la direction chorale et à la direction d'orchestre. Ainsi est-il un cantor, un maître de chapelle, au sens accompli du terme, dans la tradition née voici plusieurs siècles et qui s'est poursuivie à la Thomanerkirche. Cependant, en 1951, Richter quitte la République démocratique allemande, en pleine guerre froide, pour s'installer à Munich. Peu après son arrivée, il fonde le Chœur et l'Orchestre Bach et commence immédiatement une série de concerts et d'enregistrements dont la renommée déborde bientôt les frontières bavaroises en raison de la qualité et de la noblesse de l'interprétation. Dans le même temps, il poursuit sa carrière d'organiste et accepte la tribune de l'église Saint-Marc de Munich, où il officie en tant que maître de chapelle. Il enregistre pour la firme Archiv Produktion un grand nombre de cantates de Bach, les Passions, le Magnificat en *ré* majeur. On lui reconnaît partout une direction passionnée, à la rythmique vigoureuse, qui sait stimuler aussi bien les voix que les instruments.

L'intensité de son émotion est transmise avec un maximum d'efficacité à ses interprètes (on peut à cet égard citer, parmi bien d'autres exemples, la cantate BWV 137, *Lobe den Herren*). Très exigeant avec ses musiciens et ses chanteurs, il sait aussi s'entourer des meilleurs solistes vocaux : Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Peter Schreier, Maria Stader, Hertha Töpper, Dietrich Fischer-Dieskau...

Resté à l'écart des recherches baroquisantes préconisées par certains chefs comme Nikolaus Harnoncourt ou Gustav Leonhardt, il a œuvré dans la ligne de ses prédécesseurs, suivant la ligne stylistique née au XIX^{e} siècle. L'expressivité de son modelage des voix et des timbres instrumentaux a atteint des sommets rarement égalés. Sa fougue naturelle, son impulsivité jaillissante ont toujours eu un profond pouvoir de persuasion, non sans surprendre parfois l'auditeur ; on lui a, de ce fait, reproché quelque outrance.

Cependant, ce sont peut-être ses interprétations à l'orgue qui souffriraient le plus de la critique ; la tradition de l'école de Leipzig, qu'il défendait ardemment, est empreinte d'une sévérité qui n'est pas celle que les jeunes écoles d'orgue préfèrent. On lui est cependant redevable d'avoir toujours choisi des instruments de valeur, notamment des Silbermann. Ainsi, dans les *Fantaisies pour orgue* de Mozart, sa rigueur habituelle, alliée à son « exaltation dansante » – pour reprendre une juste appréciation de Maurice Mehl –, est en parfaite adéquation avec le propos musical.

Pierre-Paul LACAS

Richter le plus monumental hommage qu'un pianiste ait obtenu de son vivant.

• Une légende

Richter, une légende ? Certes, mais cette légende a aussi son histoire. Sviatoslav Teofilovitch Richter naît le 20 mars 1915 à Jitomir, en Ukraine. Son père, compositeur et organiste, est issu d'une famille de musiciens qui avaient émigré d'Allemagne (« citoyen soviétique de nationalité allemande », tel se définissait Richter, qui aimait, par ailleurs, à souligner la signification de son patronyme : le « juge »). Une élève tchèque de son père lui donne ses premières leçons de piano, mais il n'entreprend pas une carrière de concertiste. Sa première passion est l'opéra. Doué d'une incroyable facilité de déchiffrage, il est, à l'âge de quinze ans, répétiteur à l'Opéra d'Odessa ; trois ans plus tard, en 1933, il y devient chef d'orchestre remplaçant, tout en menant un travail de compositeur. Ce n'est qu'en 1952 qu'il dirigera pour la dernière fois : rare exemple d'un musicien quittant la baguette pour le clavier. En 1934, il donne son premier récital de piano, sans jamais avoir acquis les bases d'une technique sérieuse. Aussi, en 1937, à un âge où beaucoup entament une carrière internationale, entre-t-il au Conservatoire de Moscou, dans la classe d'enseignement supérieur de piano de Heinrich Neuhaus.

Là, auprès du plus grand des pédagogues, il devient, enfin, un pianiste. Bien vite, il remporte les plus hauts trophées : concours de l'Union des républiques en 1945, prix Staline en 1949. Mais la guerre continuée en guerre froide, la chape stalinienne vont pendant longtemps quasi l'assigner à résidence. Heureusement, l'Union soviétique compte alors de grands compositeurs et de grands interprètes. C'est ainsi qu'encore élève de Neuhaus, Richter devient

Richter jouait tout, mais il pouvait tout jouer. Jamais un pianiste n'a eu une maîtrise aussi naturelle de la vitesse, de l'intensité, de la couleur (il dit avoir été influencé par la peinture : Robert Falk, Mondrian, Malevitch ; Richter était peintre). Mais, constamment immolée au profit de la seule musique, cette maîtrise ne paraît pas ou plus exister. La virtuosité chez Richter est un strict moyen d'expression, jamais une performance physique. Et même si l'œuvre lui semble l'exiger, il ira au-delà de ses possibilités, en d'invraisemblables prises de risques. En outre, victime vers la fin de sa vie de trous de mémoire, Richter jouera avec la partition devant les yeux. De ce fait, il supprimera le corps à corps avec le piano et, par là même, toute tentation de théâtralité, de narcissisme, de complaisance physique ou sonore.

Mais il n'y a pas que la virtuosité. Là où Richter est peut-être le plus impressionnant, c'est dans l'art d'habiter des musiques minimalistes, impalpables, à la limite du silence. Qu'on écoute ses Debussy, ses Mozart ou, mieux encore, l'andantino de la sonate en *sol* de Schumann : pas un son blanc ou détimbré, pas une note morte, mais une continuité de ligne, un souffle qui ne sont qu'aux plus grandes cantatrices et qui montrent le Richter chef d'opéra.

Art de grand vocaliste et de grand coloriste certes, mais aussi art de directeur et d'organisateur. « Richter, a écrit le musicologue Patrick Szersnovicz, révèle dans n'importe quel morceau un *être vivant* dont chaque détail, chaque voix, chaque impulsion se justifie par référence à *l'ensemble*. Le cliché d'un Sviatoslav Richter qui se perdrait dans l'épisodique, sacrifiant l'unité et la cohérence à l'émotion du moment, est absurde. Sur tous les points de rubato, de continuité de structure, de proportionnalité des moyens pianistiques et modulatoires, de conduite du mélo, d'utilisation *organique* des reprises (systématiques dans Schubert, contrairement à la tradition), Richter ne semble sacrifier à la *stratégie de l'instant* – qui donne à son jeu cet élan exceptionnel – que pour mieux exalter le sens global de l'œuvre. »

On comprendra mieux que la réunion de ces exceptionnelles qualités fasse de Richter, mort à Moscou le 1^{er} août 1997, un artiste unique dans l'histoire du xx^e siècle. Dans le domaine du piano, on ne voit pas trop à qui le comparer ou l'associer, si ce n'est à Arrau ou à Serkin pour une même hauteur de vue, une même intransigeance, une même incandescence dans la recréation. Mais, pour l'étendue de la culture, l'humilité et l'effacement face à l'œuvre, la remise en question permanente de soi, c'est plutôt du côté de Furtwängler, de Heifetz, de Fischer-Dieskau qu'il faudrait regarder : artistes absolus, monumentaux, quasi mythifiés de leur vivant mais n'ayant pas d'autre ambition avouée que d'être de grands et scrupuleux serviteurs de la musique.

Philippe DULAC

Bibliographie

G. EGERT, *Svjatoslav Richter : Mit 27 Abbildungen*, Rembrandt Verlag, Berlin, 1966
J. HUNT, *Sviatoslav Richter : Pianist of the Century*, John Hunt, Londres, 1999
H. LANSIAUX & G. PROUST, *Sviatoslav Richter Portraits : 30 ans de fêtes musicales à la grange de Meslay*, éd. de la Nouvelle République, Tours, 1994
J. MEYER-JOSTEN, *Svjatoslav Richter*, Henry Litolff's Verlag-C. F. Peters, Francfort-sur-le-Main-New York, 1981
J. I. MILSTEIN dir., *Sviatoslav Richter. Genio e regolatezza. Conversazione sulla musica*, Pagano, Naples, 1998
B. MONSAINGEON dir., *Richter. Écrits, conversations*, Van de Velde-Arte éditions-Actes sud, Fondettes-Paris-Arles, 1998
H. NEUHAUS, *The Art of Piano Playing*, Praeger, New York, 1973 (trad. du russe par K. A. Leibovitch)
F. SCHWARZ & J. BERRIE, « Sviatoslav Richter, a Discography », in

RIEGGER WALLINGFORD (1885-1961)

Wallingford Riegger est un des premiers compositeurs américains à avoir adopté la technique dodécaphonique ainsi que des procédés sériels. Avec Charles Ives, Edgar Varèse, Carl Ruggles, Henry Cowell et George Antheil, il appartient à la première génération de l'avant-garde musicale américaine. Son catalogue rassemble des œuvres pour orchestre, des pièces de musique de chambre, des musiques de ballet, des études pédagogiques et de très nombreux arrangements de folksongs, de carols et d'anthems.

Wallingford Constantin Riegger naît le 29 avril 1885 à Albany (Georgie) et grandit à Indianapolis (Indiana). Sa famille s'établit à New York alors qu'il a quinze ans. À l'Institute of Musical Art (aujourd'hui la Juilliard School of Music) de New York, il étudie le violoncelle avec Alwin Schröder, la composition et la théorie avec Percy Goetschius ; après avoir obtenu son diplôme en 1907, il approfondit ses connaissances en Allemagne, à la Hochschule für Musik de Berlin, où il se perfectionne en composition auprès de Edgar Stillman-Kelley.

Après avoir dirigé en Allemagne jusqu'en 1917, Riegger rentre aux États-Unis pour enseigner à l'université Drake de Des Moines (Iowa) de 1919 à 1922. Les œuvres qu'il compose alors sont encore très conventionnelles, ne reniant pas le néo-classicisme ; certaines sont récompensées par des prix, comme son *Trio avec piano* opus 1, qui obtient le prix Paderewski en 1922. À partir de 1924, Riegger enseigne à New York. Il remporte la même année le prix Elizabeth

Sprague-Coolidge pour *La Belle Dame sans merci*, sur la ballade de Keats, pour quatre voix et orchestre de chambre. Avec *Study in Sonority* (1927), pour 10 violons, ou tout multiple de 10 violons, il change radicalement de manière et s'oriente vers un style dissonant ; dans cette pièce, un accord joue le rôle de tonique, un autre celui de dominante. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Cowell, de Varèse et de Carlos Salzédo. Avec *Dichotomy*, pour orchestre de chambre, créé à Berlin le 10 mars 1932 sous la direction de Nicolas Slonimsky, Riegger s'affirme comme l'un des protagonistes de l'avant-garde américaine : il emploie dans cette pièce deux séries (d'où le titre de l'œuvre), l'une de onze notes, l'autre de treize. Les années 1930 sont principalement consacrées à la musique de ballet, notamment pour Martha Graham (*Bacchanale*, 1931 ; *Frenetic Rhythms*, 1933 ; *Chronicle*, 1936), Doris Humphrey (*New Dance*, 1935 ; *With my Red Fires*, 1936) et Hanya Holm (*Four Chromatic Eccentricities*, 1936 ; *Festive Rhythm*, 1937).

Riegger revient ensuite à la musique « pure », avec le *Premier Quatuor à cordes* (1939), *Canon and Fugue* (1942), *Passacaglia and Fugue* (1942), *New and Old : 12 Pieces for Piano* (1944). Son utilisation libre de la technique dodécaphonique, expressive et lyrique, est très avancée sur le plan technique. Avec sa *Troisième Symphony* (1948), mêlant écritures conventionnelle et dodécaphonique, Riegger retient l'attention du monde musical ; Hermann Scherchen fait connaître en Europe la musique de Riegger. Ses sympathies pour le communisme lui valent de comparaître en 1957 devant la Commission sur les activités anti-américaines du sénateur McCarthy. Ses dernières œuvres, comme *Variations*, pour violon et orchestre (1959), ou *Quintuple Jazz*, pour orchestre (1959), intègrent du matériel expérimental à des éléments

RIHM WOLFGANG (1952-)

Le compositeur allemand Wolfgang Rihm est devenu une figure majeure de la musique contemporaine grâce à la qualité et à la richesse de son catalogue, mais aussi par ses prises de position très critiques à l’égard de l’évolution de la musique au cours de la seconde moitié du xx^{e} siècle. Au côté notamment de Manfred Trojahn, il a en effet implicitement remis en cause l’avant-garde sérielle, la considérant comme un nouvel académisme, dans le célèbre manifeste de 1981, *Zur « neuen Einfachheit » in der Musik* (« Vers une „nouvelle simplicité“ en musique ») ; il engageait ainsi une controverse esthétique qui le fera immédiatement soupçonner par certains de ses pairs de cautionner des attitudes réactionnaires en prônant des valeurs néo-romantiques jugées révolues, comme la consonance et la tonalité.

Pour ce compositeur inclassable, ces affinités néo-romantiques ont été rapidement dépassées : il n’était de toute façon pas question d’immobilisme ou de retour en arrière, mais, pour Rihm, on ne peut pas non plus faire table rase du passé et créer ex nihilo. La musique doit être expressive et avant tout s’adresser à l’auditeur.

Né le 13 mars 1952 à Karlsruhe, Wolfgang Rihm étudie de 1968 à 1972 la composition avec Eugen Werner Velte à la Hochschule für Musik de sa ville natale. Il assiste pour la première fois en 1970 aux cours d’été de Darmstadt, où Stockhausen lui fait grande impression. En 1972, il part pour Cologne afin de suivre durant un an l’enseignement de Stockhausen. De 1973 à 1976, il se perfectionne en composition auprès de Klaus Huber, et il suit des cours de musicologie avec Hans Heinrich Eggebrecht. Il reçoit également les conseils de Wolfgang Fortner et de Humphrey Searle. Parallèlement, il enseigne de 1973 à 1978 à la Hochschule für Musik de Karlsruhe, où il sera nommé professeur de composition en 1985, succédant à son maître Velte. Rihm est depuis 1982 membre du comité directeur de l'association des compositeurs allemands et, depuis 1984, conseiller musical de la Deutsche Oper de Berlin.

Webern, Stockhausen et Morton Feldman marquent les premières œuvres de Rihm. Celles de la maturité seront influencées par Wilhelm Killmayer, Helmut Lachenmann et, surtout, Luigi Nono. Mais, au début des années 1970, Rihm découvre Edgar Varèse ; c'est la révélation. Pour Varèse, le son est le matériau brut, la musique n'est rien d'autre que du « son organisé ». L'investissement de Varèse dans la recherche de nouveaux moyens techniques capables de produire des sons inouïs, la force primitive, quasi incantatoire, qui se dégage de sa musique trouvent un écho dans la sensibilité du jeune Rihm. Alors qu'enfant il sillonnait Karlsruhe en reconstruction, les bruits de la ville en chantier avaient suscité en lui une très vive attirance. Ces souvenirs sonores le marqueront fortement.

Dans sa pièce pour orchestre *Sub-Kontur* (1976), Rihm affirme sa volonté de se référer à une tradition romantique allemande en réintroduisant la notion de pathos.

Rihm aime la grande forme, l'orchestre, l'opéra. Il ne recule ni devant des œuvres de grande dimension ni devant des effectifs considérables et se montre particulièrement habile à composer pour la voix. Presque toutes ses œuvres importantes reposent d'ailleurs sur des arguments littéraires ou poétiques. Il compose en 1976 son premier opéra de chambre, *Faust und Yorick*, d'après un texte de

Rihm met la démence en musique et trouve matière à introspection dans l'expression des passions violentes ; il s'agit pour lui, en quelque sorte, d'une transposition moderne de l'esprit du Sturm und Drang. *Jacob Lenz* se présente ainsi comme une radiographie de la schizophrénie. Cette peinture de la folie va croissant dans les *Alexanderlieder*, pour mezzo-soprano, baryton et piano (1977), les *Hölderlin-Fragmente* (deux versions : pour voix et piano et pour voix et orchestre, 1977), le *Wölfli-Liederbuch* (deux versions : pour baryton basse et piano, 1981 ; pour baryton basse et orchestre, 1982), sur des textes d'Adolf Wölfli, la série de pièces pour orchestre *Tutuguri*, commencée en 1981, sur des textes écrits par un Antonin Artaud déjà très malade.

Malgré sa préférence pour les grandes formations, Rihm, compose également de la musique de chambre, notamment des quatuors à cordes. Son troisième quatuor, *Im Innersten* (« Au plus profond de soi », 1976), déroute à une époque marquée par la pensée d'Adorno, lorsque faire référence à l'intériorité est idéologiquement suspect. À partir des années 1980, Rihm choisit de construire une œuvre qui témoigne de la recherche d'un langage musical où l'absence parfois déconcertante de développement et de transformation le conduit vers l'aphorisme. Particulièrement marquant est le cycle pour ensemble de chambre ou petit orchestre *Chiffre-Zyklus* (*Chiffre I* à *VIII*), vaste *work in progress* dont la composition s'étend de 1982 à 1988. Ce cycle est pour Rihm l'occasion de réfléchir à l'acte de composition musicale : une quête ininterrompue que justifie ce travail continu, un acte unique inscrit dans le temps, une réflexion sur la matière sonore, ou tout cela à la fois ?

Au début des années 1990, Rihm cherche une représentation plus physique du son. Il compose alors un cycle, qu'il qualifie de théâtre musical sans texte, fondé non plus sur les mots, qui expriment trop peu, mais sur le cri, beaucoup plus musical que les mots : *Séraphin* (1994), *Séraphin-Spuren* (1994), *Étude pour Séraphin* (1997).

Vigilia, pour orgue, ensemble instrumental et six voix solistes, créé en l'église Saint-Eustache de Paris le 10 octobre 2006, a été élaboré à partir des *Motets pour le temps de la passion* composés en 2001. Pour cette pièce, Rihm a tenu compte de l'architecture et de l'acoustique de l'église, mis à profit ce vaste espace ainsi que la réverbération du lieu, disposé très soigneusement les instruments pour aboutir à d'impressionnants effets de spatialisation en traitant chacun d'entre eux en soliste et en les faisant dialoguer.

Définitivement libéré des contraintes des structures sérielles, Rihm écrit une musique constamment polarisée entre deux extrêmes : l'intérieur et l'extérieur. Cette musique présente des moments de grande retenue, très intériorisés, suivis d'éclatements dans lesquels le compositeur joue avec toute la gamme expressive des sons. Dans des entretiens avec Wolfgang Korb, Rihm a déclaré : « J'ai la vision d'un grand bloc de musique qui est en moi. Chaque composition est à la fois une partie de ce bloc et une physionomie précise à sculpter. Afin de voir qui je suis, je dois couper dans ma propre chair, m'ouvrir, demander à un miroir ce qu'il voit. »

Juliette GARRIGUES

RILEY TERRY (1935-)

Le compositeur américain Terry Riley est, avec La Monte Young, Philip Glass et Steve Reich, un des quatre grands pionniers du courant répétitif-minimaliste.

Terry Mitchell Riley naît le 24 juin 1935 à Colfax (Californie). Il commence à composer dès l'âge de dix-neuf ans, tout en accomplissant de solides études musicales : il étudie le piano avec Duane Hampton et la théorie avec Ralph Wadsworth (1954-1955), puis suit les cours de composition de Wendell Otey et ceux de piano d'Adolf Baller (1955-1957). Il se perfectionne en composition à l'université de Californie à Berkeley, auprès de Seymour Shifrin et de William Denny (1959-1961), et, à titre privé, auprès de Robert Erickson ; il s'initie également au piano ragtime avec Wally Rose. Pendant ses années d'étude, Riley forme un groupe d'improvisation avec Pauline Oliveros et Loren Rush. À Berkeley, il effectue une rencontre décisive, celle de La Monte Young, figure emblématique de la musique minimaliste. Puis il séjourne en Europe à partir de 1962, passant deux années environ à Paris. Il se rend aux cours d'été de Darmstadt et collabore avec l'artiste finlandais Ken Dewey sur *Helsinki Street Piece*.

Dès ses premières compositions, Riley s'intéresse aux effets du son sur le psychisme. En 1960, il utilise pour la première fois le procédé de la boucle de bande magnétique et ses effets d'écho dans *Concert*, pour deux pianos et cinq magnétophones, qui utilise des « objets sonores » caractéristiques de la musique concrète. Il compose également une pièce de musique répétitive destinée à accompagner une chorégraphie d’Ann Halprin, *The Three-Legged Stool* ; il en tirera *Mescalin Mix* (1962-1963). En 1963, il écrit à Paris *Music for The Gift*, une musique de scène pour la pièce-happening de Ken Dewey *The Gift*, dont les audaces sont sifflées lors de sa création, au Théâtre Récamier, le 8 juillet 1963 ; cette musique repose sur un enregistrement, par le quartette de Chet Baker, de *So What*, de Miles Davis, qui est soumis à la technique du « time-lag accumulator », c’est-à-dire à l’utilisation simultanée du procédé de la boucle et de celui du feed-back (réinjection produisant un écho retardé). Riley compose en 1963 ses premières études pour piano (*Keyboard Studies*).

De retour à San Francisco en février 1964, Riley commence sa pièce pour orchestre *In C*, qui sera exécutée pour la première fois le 4 novembre 1964, au Tape Music Center de San Francisco, dont il est un des fondateurs. Cette pièce, qui va devenir l’œuvre emblématique de la musique répétitive, présente la particularité de pouvoir être exécutée par n’importe quel nombre de n’importe quels instruments. Riley n’a pas d’exigence d’instrumentation ou d’orchestration particulière : « L’un de mes principaux soucis fut d’établir une structure où les paramètres musicaux seraient assez simples de façon à ce que même des instrumentistes aux moyens techniques limités puissent jouer aisément. Un autre fut de créer un cadre ordonné donnant aux exécutants une base solide et stimulante. » Cette musique se caractérise par des développements itératifs sur de brèves cellules thématiques. Le résultat, fort séduisant, est une masse sonore scintillante qui subit des métamorphoses quasi imperceptibles.

Une rencontre va influencer profondément Riley : celle du chanteur indien de ragas Pandit Pran Nath, dont il sera le disciple de 1970 jusqu’à la mort de ce dernier, en 1996. À la fin des années multimédia », *The Saint Adolf Ring* (1992), et entame en 1996 une série de pièces pour piano à quatre mains, *The Heaven Ladder*, inspirées par des dessins de Wölfli.

À partir du milieu des années 1990, Riley a composé de nombreuses pièces à la demande du directeur du festival Manca de Nice, Michel Redolfi, qui a largement contribué à le faire connaître en France. De ces pièces élaborées en studio entre 1992 et 1998 est né en 2002 l'album *Atlantis Nath*, édité par son propre label, Sri Moonshine. *Atlantis Nath* dévoile de nombreuses facettes de Riley compositeur et interprète, qui démultiplie sa propre voix par le procédé du rerecording, lui permettant ainsi de chanter en canon avec lui-même ou de former un chœur uniquement avec sa voix, dont il sait habilement faire varier le timbre et la couleur. Jamais Riley n'avait atteint un tel syncrétisme musical, mêlant ses expérimentations électroacoustiques, sa pratique du jazz et du gospel, son expérience des ragas, mais également sa connaissance de la musique médiévale et celle du répertoire contemporain, passant avec virtuosité d'un style à l'autre ou les superposant.

En 2005, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du compositeur, une série de pièces, *The Cusp of Magic*, ont été créées par le Kronos Quartet en compagnie de Wu Man, joueur de pipa – instrument chinois à cordes pincées ressemblant à un luth. Les musiciens jouent également toutes sortes de percussions et de machines à bruit.

Juliette GARRIGUES

RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)

Jusqu’à sa mort d’une crise cardiaque, à Paris, le 15 mai 2006, Saâdia Bedief, alias Cheikha Rimitti (ou Remitti), « la mamie du raï », arborait diadèmes de perles et mains teintées au henné. Cette femme de caractère qui fut si souvent blessée par les aléas de l’existence racontait sans fards ses années de misère, en pleine Seconde Guerre mondiale, dans la région de Sidi Bel Abbes, en Algérie, lorsque le typhus faucha son fils et son époux. « On embarquait les morts sur des charrettes, j’étais hantée par cette maladie. Pour survivre, j’ai suivi les mariages, j’ai bourlingué, j’ai erré. Dès que je m’allongeais, des airs me venaient dans la tête, je commençais à fredonner. Je pleurais en même temps que je chantais pour évacuer toute cette souffrance qui m’avait déglinguée. »

Dès la fin des années 1940, sa lancinante voix androgyne est remarquée lors des fêtes du marabout Sidi Abed prolongées par des concerts. Puis, passant sans transition des *cantinas* (bistrots de campagne) aux studios d’enregistrement, elle réalise en 1952 son premier 78-tours. De cette époque date son surnom, une déformation de « remettez-moi ça » (sous-entendu : « une tournée, patron »).

Cheikha Rimitti fut une des premières femmes à chanter, comme les hommes, sur fond de flûte *gasba* et de long tambour *guellal*. À ce style bédouin, elle a ajouté le langage cru et le style rugueux, presque parlé, des *meddahates*, qui initient les adolescentes aux publié en novembre 2005, n’est pas à la hauteur de ses ultimes concerts, le dernier, sous le chapiteau du Zénith, à Paris, deux jours avant son envol vers l’autre monde. Car c’est sur scène que Cheikha Rimitti donnait toute la mesure de son humour Iancinant, de son sens de la provocation, de sa sensualité ravageuse, distillant son raï hypnotique avec une verve gouailleuse, le menant tour à tour vers un blues lancinant ou vers des onomatopées syncopées pimentées de funk ou de reggae. Soudain, elle dénouait ses cheveux qu’elle portait longs, jusqu’au bas du dos, faisant fi des interdits culturels et religieux imposant aux femmes de masquer leurs charmes, et ondulait des hanches de la manière la plus suggestive sans jamais sombrer dans la vulgarité. Cette audace a sûrement hérissé plus d’un intégriste, mais Cheikha Rimitti, qui était devenue *hajja* (« sainte femme ») après avoir fait le pèlerinage de La Mecque, eut l’habileté de ne jamais s’opposer de front aux islamistes : « Il y a, disait-elle, ceux qui entrent au bar pour consommer et ceux qui vont à la mosquée pour invoquer Allah... Moi je sors chanter et je rentre prier. »

Éliane AZOULAY

se rattache directement aux évasions en esprit, aux rêveries populaires russes, où l’émotion revêt un aspect candide, naïf et pourtant réellement humain.

• Voué à la musique

Nikolaï Andreïevitch Rimski-Korsakov est né à Tikhvin, petite cité de la province de Novgorod. Sa vie fut sans histoire. Épris de musique dès l’âge de quatre ans, il s’y consacra totalement à vingt-deux ans, après avoir donné sa démission d’officier de marine. En 1871, il devint professeur d’instrumentation et de direction d’orchestre au conservatoire de Saint-Pétersbourg, ce qui l’obligea à de très sérieuses études musicales théoriques qu’il fit par correspondance, sous la direction de Tchaïkovski. En effet, bien qu’ayant été initié par Balakirev, il fut cependant avant tout un autodidacte ; il n’était donc pas encore capable d’enseigner ; mais, poussé par ses compagnons du « groupe des Cinq » (Balakirev, César Cui, Borodine, Moussorgski), il avait accepté ce poste afin d’établir « une tête de pont chez l’ennemi » : la rivalité était encore flagrante entre les « académiques » formés au conservatoire et les « fauves » du groupe. Au terme d’une vie entièrement vouée à la musique, Rimski-Korsakov mourut à Lioubensk.

En plus de quinze opéras, il laissait notamment : trois symphonies, trois concertos, un trio, deux quatuors, un quintette, un sextuor, cinq poèmes symphoniques, trois cantates, trois ouvertures symphoniques, deux fantaisies, quatre recueils de pièces pour piano, une trentaine de mélodies et de la musique sacrée.

• Optimisme et contemplation

achevés dans leur forme, reliés par des récitatifs, toujours personnalisés, quoique tributaires des mélopées des vieux bardes russes qui chantaient en s'accompagnant au *gousli* : tels sont les airs et les ensembles vocaux de *La Fiancée du tsar* (1898-1899).

Les opéras du deuxième type, comme l'admirable *Légende de la ville invisible de Kitège* ou le discutable *Mozart et Salieri* (1897), sont conformes au principe du drame wagnérien : « mélodie ininterrompue », sans airs ni récitatifs nettement définis.

Les opéras de la troisième manière, la plus fournie, participent à un genre intermédiaire. Rimski-Korsakov n'y obéit qu'à son instinct de musicien, si bien que la même partition renferme des « numéros » et des scènes entières conformes à la tradition wagnérienne. Tels sont *La Nuit de mai, Sniegourotchka* (1880-1881), *Sadko* (1894-1896), *La Nuit de Noël* (1894-1895), *Le Tsar Saltan* (1899-1900), *Katchei l'immortel* (1901-1902, rév. 1906) et *Le Coq d'or* (1906-1907) – pour ne mentionner que les plus importants.

• L'orchestrateur

Au service de son inspiration, Rimski-Korsakov utilise presque toutes les ressources de la gamme chromatique, et son orchestration tient parfois du prodige (cf. *Schéhérazade* et le *Capriccio espagnol*). Il y a chez lui une sorte de griserie physique du son instrumental qui annonce Richard Strauss, Ravel, Stravinski et Prokofiev. Les harpes de *Daphnis et Chloé*, le contre-basson utilisé par Dukas dans *L'Apprenti sorcier* ont subi l'influence de Rimski-Korsakov, et le grand carnaval de *Pétrouchka* a été préparé par la scène du marché de Novgorod, dans *Sadko*.

Parti du *Traité d'instrumentation* de Berlioz, ayant fréquenté les œuvres de Liszt, de Weber, de Mendelssohn, de Bizet, de Delibes, lui qui ne savait pas, au début de sa carrière, se servir des cors chromatiques, il a été l'un des fondateurs de l'orchestre moderne.

Michel-Rostislav HOFMANN

Bibliographie

Œuvres de N. A. Rimski-Korsakov

Chronique de ma vie musicale (1905), trad. du russe G. Blumberg, Paris, 1914, rééd. Gallimard, Paris, 1938 ; éd. abrégée, *Ma Vie musicale,* Lafitte, Paris, 1914, rééd. Stock, Paris, 1981 ; *Principles of Orchestration,* 2 vol., Dover, New York, 1964.

Études

G. ABRAHAM, *Rimski-Korsakov : a Short Biography,* Londres, 1945
B. ASSAFIEV, *N. A. Rimski-Korsakov*, Muzghiz, Moscou-Leningrad, 1945
R.-M. HOFMANN, *Rimski-Korsakov, sa vie, son œuvre,* Flammarion, Paris, 1958
J. F. KUNIN, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakov, Neue Musik, Berlin, 1986
A. N. RIMSKI-KORSAKOV, *N. A. Rimski-Korsakov žizn' i tvorčestvo,* 5 vol., Muzghiz, 1933-1946
G. R. SEAMAN, *Nikolai Andreewich Rimsky-Korsakov,* Garland, New York, 1988
V. V. YASTREBTSEV, *Reminiscences of Rimsky-Korsakov,* Columbia Univ. Press, New York, 1985
« Sadko » et « Kitège », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 162, 1994.

RITA MITSOUKO

Lorsqu'ils décidèrent de s'associer musicalement, Catherine Ringer et Fred Chichin choisirent de baptiser leur duo Rita Mitsouko, en hommage à leurs références musicales extrêmement variées : Rita se rapporte à la musique latino-américaine (et à l'actrice Rita Hayworth) et *mitsouko* est un nom japonais signifiant « mystère ». Au départ, le groupe devait se nommer simplement Rita Mitsouko mais lorsque les deux complices s'aperçurent que leur public pensait qu'il s'agissait du nom de la chanteuse, ils l'appelèrent Les Rita Mitsouko.

Si la présence et la voix de Catherine Ringer sont indissociables de leur succès, la culture musicale et l'inventivité de Fred Chichin vont permettre au groupe de devenir une référence qui n'en finira pas de faire école.

Frédéric Chichin naît le 29 avril 1954 à Clichy. Ses origines sont auvergnates du côté de Madeleine sa mère, femme au foyer, et italiennes du côté de son père, Jean-Louis. Ce dernier, cadre dans une entreprise de travaux publics, communiste militant, crée, au moment de la guerre d'Algérie, *Miroir du cinéma,* une revue dont l'ambition est de s'adresser à un spectateur engagé. Fred l'accompagne dans toutes les projections. Par la suite, cette culture cinématographique restera très présente dans les chansons, les clips et les prestations scéniques des Rita Mitsouko.

Très jeune, Fred Chichin découvre sa passion pour la musique grâce aux Beatles et aux Rolling Stones. À quatorze ans, il apprend

Darius Milhaud (un an sur deux, pendant que celui-ci enseignait aux États-Unis), puis seul entre 1962 et 1966. Il recevra le grand prix musical de la Ville de Paris en 1970, rare distinction accordée à un homme qui semblera de plus en plus ignoré des générations montantes, malgré une ouverture d'esprit et une curiosité qui faisaient toute la valeur de son enseignement. Il meurt à La Penne-sur-Huveaune (Bouche-du-Rhône), le 6 novembre 1987.

L'œuvre de Jean Rivier est celle d'un architecte adepte de la concision : fidèle aux formes, il se situe dans la lignée d'Albert Roussel et de Florent Schmitt, et son sens de l'expression le distingue de tout un courant avide de nouveauté purement intellectuelle. Jean Rivier parlait de sa « volonté de construction » et de son « horreur de la complication et du *pathos*. J'écris pour chaque œuvre, et inconsciemment, dans le langage qui paraît lui convenir ». Il en résulte donc une musique d'une étonnante diversité qui trouve son épanouissement dans les formes traditionnelles : huit symphonies qui s'échelonnent de 1932 à 1978 (la première créée par Pierre Monteux, la deuxième par Charles Münch et la quatrième par Roger Désormière), deux ouvertures, une émouvante page pour orchestre, *Paysage pour une Jeanne d'Arc à Domrémy* (1936), deux quatuors (1924 et 1940) et plus d'une dizaine de concertos pour divers instruments — piano (1940 et 1953), violon (1942), flûte (1955, écrit pour Jean-Pierre Rampal, comme la *Sonatine pour flûte et piano*), clarinette (1958), basson (1963), hautbois (1966), trompette (1970)... —, tous accompagnés, pour ceux qui sont postérieurs à 1953, par un simple orchestre à cordes. Ses pièces pour piano, *Pointes sèches*, *Torrents*, *Tornades*, *Stridences*, nous transportent dans un univers de soin et de concision qui frise la perfection. On retrouve ces qualités dans ses mélodies, pour lesquelles il choisit soigneusement les poètes mis en musique :

Apollinaire (1925-1926), Ronsard et Marot (1944), René Chalupt (1952), Paul Gilson (1955).

L'œuvre de Rivier ne se découpe pas en différentes périodes comme celle de la plupart des compositeurs ; son style s'adapte au genre de musique auquel il s'adresse. Lorsqu'il aborde la comédie musicale, avec *Vénitienne* (1936, créée l'année suivante à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Louis Jouvet), il retrouve la finesse et la truculence de l'opérette d'André Messager. Lorsqu'il se tourne vers la musique religieuse, on trouve en filigrane ce sens de la mort qu'il a frôlée pendant la Grande Guerre et qui donne à son *Psaume 46* (1937), à son *Requiem* (1953), à son *Christus Rex* (1966) ou à *Dolor* (1974) une profondeur et une maturité poignantes. Cette apparente diversité trouve peut-être sa meilleure définition sous la plume d'Antoine Goléa : « Avec Rivier, la musique dépasse de très loin l'anecdote et les grimaces de la mode ; elle est cette chose essentielle qui permet de dire le vrai mystère de l'être humain. »

Alain PÂRIS

ROACH MAX (1924-2007)

Introduction

Dans l’univers des batteurs, Max Roach occupe une place privilégiée. On ne lui doit aucune de ces innovations qui bouleversent le monde du jazz, aucune de ces révolutions qui ouvrent en grand les portes de l’histoire, aucun de ces débordements explosifs qu’acclament les foules. Et pourtant, il reste dans les mémoires comme un artiste unique, inimitable. Sans doute parce que, réalisant à peu près tout ce que l’on peut accomplir avec deux pieds, deux mains et une batterie, il nous amène aux frontières de l’impossible, dans une contrée où la plus ahurissante virtuosité, refusant tout effet gratuit, n’obéit qu’à la discrétion et à la sensibilité, où de la pure intelligence jaillit la musique.

• Poétique de la batterie

Maxwell Lemuel Roach naît à New Land (Caroline du Nord) le 10 janvier 1924. Son enfance et son adolescence à New York, où sa famille s’établit, ne nous livrent que peu d’éléments significatifs. Il se serait intéressé au jazz dès l’âge de huit ans, puis initié au piano et aurait fait partie d’un orchestre de parade. C’est sa mère, chanteuse de spirituals et de gospels, qui lui conseille d’abandonner le bugle pour les percussions. Il semble qu’il ait pris quelques leçons avec le batteur Cozy Cole. Ses progrès sont à ce point impressionnants qu’il peut remplacer au pied levé le temps d’un concert – il a seize ans à peine – Sonny Greer, le batteur de l’orchestre de Duke Ellington. Il réalisera le même exploit quelque temps après au sein de l'orchestre de Count Basie. En 1942, il obtient un diplôme de percussion à la Manhattan School of Music. Louis Jourdan offre un premier engagement professionnel au débutant qui s'exprime alors dans un style proche de celui de Chick Webb et de Big Sid Catlett. Il fréquente assidûment les clubs de cette 52^{e} Rue où le be-bop est en train de naître. Il entend alors au Minton's Play House celui qui, avec Jo Jones, devait exercer une influence décisive sur sa technique et son style : Kenny Clarke. Très vite, il devient le batteur préféré des étoiles montantes du nouveau mouvement, Charlie Parker et Dizzy Gillespie, tout en étant le batteur attitré du Uptown House, le club de Clark Monroe, beau-frère de Billie Holiday. En 1943, il enregistre pour la première fois, avec un quartette dirigé par Coleman Hawkins. Il s'échappe avec Benny Carter en Californie, mais retourne dès 1945 auprès du grand trompettiste. Les studios se l'arrachent ; il enregistre avec les plus grands : Coleman Hawkins, Fats Navarro, Charlie Mingus, Thelonious Monk, Bud Powell, Stan Getz, Lee Konitz, Sarah Vaughan, Flip Phillips, Tadd Dameron, Jay Jay Johnson.

Surtout, Charlie Parker le retient dans ses quintettes et sextettes illustres – qui rassemblent notamment Miles Davis, Jay Jay Johnson, Fats Navarro et Bud Powell –, avec lesquels il va donner le meilleur de lui-même dans les principaux albums que signe Parker de 1945 à 1953, avec des pièces comme *Koko, Billie's Bounce, Scrapple from the Apple* ou *Parker's Mood*. Ce que le style be-bop a donné de plus parfait au disque l'a été avec son concours : *Ornithology* (*Thrivin' On A Riff*, 1945), *Donna Lee, Embraceable you, Klact-oveeseds-tene, Crazeology* (1947), *Ah-Leu-Cha* (1948), *Au Privave* (1951), *Yardbird* (1953)... Cela ne l'empêche pas d'être au côté de Miles Davis en 1949 pour permettre l'émergence d'un monde sonore bien différent, le style cool, avec un album devenu culte, *Birth of the Cool*, où il côtoie Kai Winding (trombone), Jay

Jay Johnson (trombone), Lee Konitz (saxophone alto), Gerry Mulligan (saxophone baryton), John Lewis (piano), Al Haig (piano). C'est avec Charlie Parker encore qu'il participe, en 1949, au fameux festival Pleyel à Paris. Il entre au J.A.T.P. (Jazz at the Philharmonic), avec lequel il fait une tournée en Europe (1952). Avec Charlie Mingus et l'épouse du contrebassiste Celia, il crée en 1952 la firme discographique Debut Records. C'est celle-ci qui enregistrera pour l'éternité le mémorable concert donné au Massey Hall de Toronto le 15 mai 1953, et qui rassemblait Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charlie Mingus et lui-même ; ce concert mythique sera publié sous différents titres : *Quintet of the Year, Jazz at Massey Hall, The Quintet, The Concert, The Greatest Jazz Concert Ever*... Après avoir brièvement dirigé un quartette au début de 1953, il se retrouve en Californie, où il se produit – notamment au Lighthouse Club d'Hermosa Beach – avec Miles Davis, Chet Baker, Howard Rumsey, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Bud Shank... Il apparaît dans le film *Carmen Jones* qu'Otto Preminger tire en 1954 de l'opéra de Georges Bizet revu par Oscar Hammerstein.

• Un musicien engagé

C'est en 1952 que Max Roach a rencontré le jeune et brillant trompettiste Clifford Brown. Leur entente est à ce point exceptionnelle qu'ensemble ils fondent en 1954, sous leurs deux noms accolés, un quintette qui entrera dans la légende et qui ne se dissoudra qu'à la mort accidentelle de son talentueux partenaire, en juin 1956. La formation comptera d'abord Teddy Edwards et Carl Perkins, puis se stabilisera avec Harold Land, Richie Powell et George Morrow. Sonny Rollins participe aux derniers enregistrements du groupe. Au fil des concerts et des disques, il s'impose comme une référence absolue du style hard-bop. Max

Roach tente de sortir de la profonde dépression où le plonge la mort de son irremplaçable coéquipier et de retrouver les moments rares qu'il vient de vivre en reconstituant une formation avec Ray Bryant, Kenny Dorham et Booker Little, sans pourtant retrouver l'équilibre et la fraîcheur d'inspiration qui marquaient son alliance avec Clifford Brown. Il est le partenaire de Sonny Rollins pour l'album *Saxophone Colossus* (1956) et fréquente les studios sous son propre nom ou en compagnie du Boston Percussion Ensemble. En 1959, il entreprend des études de composition. Très impliqué dans la lutte des Noirs pour leurs droits civiques, il introduit une dimension délibérément politique dans ses œuvres. Il publie en 1960, pour le label Candid, avec la collaboration de Coleman Hawkins et de Booker Little, sur un texte d'Oscar Brown Jr., un disque manifeste, violente suite antiségrégationniste, *We Insist ! Freedom Now Suite* (comprenant notamment *Driva' Man, Freedom Day, Tears for Johannesburg*), qui fait une large place à la voix de sa future épouse, la chanteuse engagée Abbey Lincoln. Il rejoint Charlie Mingus, Roy Eldridge et Eric Dolphy pour un nouvel album contestataire, *Newport Rebels* (1960). Pour Impulse, il enregistre en 1962 *It's Time*, album dans lequel il anime une formation où figurent notamment Clifford Jordan, Art Davis et Mal Waldron ainsi qu'un ensemble de 16 choristes. Le 17 septembre 1962, trois géants sont réunis à New York : Max Roach enregistre avec Duke Ellington et Charlie Mingus *Money Jungle*. Il se découvre de nouveaux partenaires – Freddie Hubbard, Cecil Bridgewater, Billy Harper – et se produit en quartette, parfois accompagné d'un quatuor à cordes. *Drums Unlimited*, enregistré en 1965 et 1966 pour Atlantic, fait partie de ses enregistrements les plus célèbres, avec trois plages réservées à de purs solos de batterie non accompagnée. Il fonde, en 1970, un ensemble de percussions, M' Boom Re : Percussion, qui enregistrera jusqu'au début des années 1990.

Unlimited, 1965). Avec lui, le fractionnement du temps est poussé à ses limites extrêmes grâce à la superposition de mesures aux caractéristiques différentes. D'où la complexité rare de son jeu mais aussi sa profonde richesse qui se traduit par une fascinante esthétique. La grosse caisse ne se satisfait plus de marquer le temps, mais devient une voix qui se détache de l'ensemble, en accentuations irrégulières, révélant des perspectives mélodiques insoupçonnées, pendant que la grande cymbale assure la continuité du tempo. Davantage encore qu'un « mathématicien » de l'instrument, Max Roach s'affirme comme un prodigieux architecte de sons et de rythmes. La rigueur et la netteté de son phrasé, la lucidité et la finesse de son écoute font de lui le partenaire rêvé des plus grands solistes, avec qui il dialogue sans effort sur les mêmes sommets.

Mais réduire Max Roach à une phénoménale virtuosité serait ignorer, sous l'acuité intellectuelle, une sensibilité proche de la sensualité, une passion qui, pour être intériorisée, n'en est pas moins brûlante. Quel batteur a mieux compris que lui tout le sens poétique du silence ? En témoignent ces improvisations très aérées, avec une très subtile utilisation de la densité du silence, qui ne cèdent jamais à la tentation de la facilité ou du remplissage. Les plus aventureuses variations ne sont chez lui que les éléments d'une homogénéité sans faiblesse. Qui d'autre aurait pu, comme lui, tenter et réussir avec cet éclat le pari d'un disque entier exclusivement consacré à des solos de batterie ?

Pierre BRETON

Bibliographie

« Max Roach par lui-même », in *Jazz Magazine*, n° 585, p. 22, 2007
J. Cooke, « We Insist ! The Max Roach Group Today and the

Freedom Now Suite », in *Jazz Montly*, vol. VIII, n° 5, p. 3, 1962
C. Fox, « Sit Down and Listen : the Story of Max Roach », in G. Haydon & D. Marks dir., *Repercussions : a Celebration of African American Music*, Century Pub., Londres, 1985
J. Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties*, Macmillan, New York, 1965, nouvelle édition Da Capo Press, New York, 1983
G. Hoefer, « Hot Box : Max Roach », in *Down Beat*, vol. XXXII, n° 7, p. 18, 1965
R. Kettle, « Max Roach vs Buddy Rich : a Notated Analysis of Two Significant Modern Jazz Drumming Styles », in *Down Beat*, vol. XXXIII, n° 6, p. 19, 1966
R. Mattingly & S. K. Fish, « M'Boom », in *Modern Drummer*, vol. VII, n° 9, p. 8, 1983
S. Mcelfresh, « Max Roach : Max Attack, in *Down Beat*, vol. LX, n° 11, p. 16, 1993
R. G. Reisner, *Bird : the Legend of Charlie Parker*, Citadel Press, New York, 1962, nouvelle édition Da Capo Press, 1975
J. Runcie, « Max Roach : Militant Black Artist », in *Jazz Journal International*, vol. XXXIII, n° 5, p. 20, 1980
K. Whitehead, « Max Roach : Drum Architect », in *Down Beat*, vol. LII, n° 10, p. 16, 1985.

Discographie sélective

The Fabulous Sextett (1947), *Maximum* (1949), *The Immortal Charlie Parker* (1948-1950), *Jazz at Massey Hall* (1953), *The Best of Max Roach and Clifford Brown in Concert* (1954-1955), *Clifford Brown « Caravan »* (1955), *Study in Brown* (1955), *Remember Clifford* (1955), *Plus Four* (1956), *Max Roach Plays Charlie Parker* (1957), *Jazz in 3/4 Time* (1957), *Deeds not Words* (1958), *Parisian Sketches* (1960), *We Insist ! Freedom Now Suite* (1960), *Percussion Bitter Sweet* (1961), *Drums Unlimited* (1965-1966), *The Loadstar* (1977), *Birth and Rebirth* (1978), *Pictures of France* (1979), *Collage* (1984), *Survivors* (1984), *Easy Winners* (1985), *To The Max !* (1990-1991).

Vidéographie

Jazz on a Summer's Day (1960) ; *Max Roach : Ciné jazz* (1967) ; *Max Roach : Drummer's Drummer* (1980) ; *Jazz in America : Max Roach Quartet* (1982) ; *Martin Luther King : the Dream and the*

ROBERT JEAN-LOUIS (1948-1979)

Pianiste, compositeur et pédagogue belge, Jean-Louis Robert, né en 1948 à Haine-Saint-Pierre (Hainaut), mort en mai 1979 dans un accident de voiture, s'est efforcé de modifier profondément les relations entre le compositeur, l'interprète et le public. Il est, en octobre 1971, l'un des premiers inscrits dans la classe de composition que vient d'ouvrir Henri Pousseur au Conservatoire de Liège. Il s'y livre à ses propres travaux de composition et collabore à la réalisation d'œuvres de Pousseur que ce dernier n'a pas le loisir d'effectuer lui-même (*Quatrième Vue sur les jardins interdits* et *Parade de Votre Faust* en 1974) ; il hérite de son maître le goût pour la forme « mobile », qui permet plusieurs lectures, plusieurs possibles, et inclut, le cas échéant, l'auditoire dans son déroulement même. Profondément influencé par Gustav Mahler, Jean Sibelius, les minimalistes et répétitifs américains – au premier rang desquels Steve Reich – et par les processus aléatoires de John Cage, mais aussi fasciné par l'utilisation des claviers et des percussions chez Olivier Messiaen, Jean-Louis Robert s'initie dans la classe de Pousseur à la technique des réseaux, par laquelle ce dernier réintroduit dans sa musique la couleur harmonique sans pour autant renoncer au sérialisme.

Le Cerisier éclaté, pour piano solo (1973), peut être considérée comme la première œuvre aboutie de Jean-Louis Robert. Il s'agit d'un « mobile » fondé sur un système singulier de « répétitions généralisées » (descendant des grandes périodes jusqu'à la pulsation élémentaire) accompagnées de transformations très lentes et d’indépendance à l’orchestre – il commence et termine son interprétation en l’absence du chef –, est créée en 1977 par l’Orchestre de Liège sous la direction de Pierre Bartholomée. Ce dernier écrira à propos de *Lithoïde VIII* : « Matières non pétrifiées, cependant d’une splendide élasticité. Pierres en mouvement. Pierres isolées, pierres rassemblées, montagne de pierres. Pierres translucides, pierres éclatées. Musiques de pierres. Pierres d’or, signes d’un monde inconnu. Fleurs de pierres, fruits étranges d’un volcan magnifique. »

Cette minéralité qui semble avoir fasciné Jean-Louis Robert sa vie durant se retrouve dans la dernière pièce qu’il composa, *Takshasilâ I*, pour clarinette soprano (1979). Cette page devait être la première d’un ensemble de pièces pour clarinette (l’une pour un instrumentiste jouant de toutes les clarinettes, l’autre pour un ensemble mobile et une clarinette soliste). Ce titre est l’ancien nom en sanscrit de la cité de Taxila, au pied des montagnes du Cachemire, et signifie « la ville des tailleurs de pierre », où se sont côtoyés l’hellénisme, le bouddhisme, l’hindouisme, l’islam... Musicalement, cette œuvre est constituée de contrastes abrupts et exploite la totalité de l’univers sonore de la clarinette : suraigu allant bien au-delà des limites habituelles, sons complexes, déchirés, virtuosité extrême laissant place à des plages méditatives. Un curieux mélange de Webern et de l’Orient utilisant comme constantes statiques des cellules de tierces mineures. Une partition envoûtante qui conduit l’auditeur à rêver de contrées fabuleuses.

On citera encore *Domino*, pour piano et deux percussionnistes (1978), dont il existe une version pour piano préparé soliste ; dans cette page, l’improvisation envahit la graphie des parties de percussions ; des attitudes de réflexion, des débuts de dialogue ou de destruction de celui-ci sont proposés aux instrumentistes, l’ordre

La Nouvelle-Orléans, où il se lie avec Louis Armstrong, qui l'accompagnera sur disque.

En 1927, il auditionne pour Ralph Peer, producteur de la firme R.C.A. Victor, qui est intrigué par la manière étrange et attachante avec laquelle Rodgers chante des blues très personnels, dont la fin de chaque verset est ponctuée d'un yodle. *Blue Yodel*, qui paraît à la fin de 1927, connaît très vite un énorme succès commercial, bien au-delà des habituelles frontières de la musique appalachienne. Rodgers retournera alors constamment en studio, accompagné des meilleurs musiciens de jazz, de musique hawaïenne, de country music ou de blues et enregistrera plus de 120 titres. À chaque fois, les blues yodlés – bientôt simplement numérotés (*Blue Yodel n^o 4, n^o* 5...) – sont les titres qui se vendent le mieux. Son plus grand succès sera *T.B. Blues*, un blues poignant et autobiographique.

Jimmie et Carrie Rodgers savent aussi parfaitement gérer l'image de la vedette, jouant sur un passé enjolivé, des exploits mythiques, une maladie incurable qui ajoutent à la séduction et au charisme naturels de Jimmie. « Blue yodeler », ex-bagnard, serre-freins chantant, Rodgers devient la tête d'affiche des music-halls les plus en vue, de Miami à Washington, et tourne avec les spectacles itinérants les plus prestigieux, un exploit pour un artiste rural sudiste, qualifié de *hillbilly* (« péquenot ») par la presse nordiste ! Presque chaque nouveau disque de Jimmie Rodgers est d'ailleurs un succès commercial et relance encore davantage les ventes des précédents. Rodgers est surtout populaire dans les États du Sud mais il vend aussi ses disques à New York, à Chicago ou à Los Angeles. Phénomène tout à fait unique pour un musicien de country music, des séries spéciales sont pressées à Toronto, Londres, Calcutta, Le Cap, Sydney et Nairobi !

Mais, en février 1933, Rodgers s'effondre sur scène au cours d'un concert à Houston. Les spécialistes de la tuberculose ne lui cachent pas que ses jours lui sont désormais chichement comptés. Rodgers doit annuler une tournée en Europe, ce qui aurait constitué une extraordinaire première pour un musicien sudiste. Afin de permettre à Carrie d'avoir un peu d'argent d'avance, il persuade Ralph Peer d'enregistrer à New York une séance pléthorique qui serait payée à sa future veuve ! Son état de santé se détériore rapidement et il meurt à New York entre deux passages en studio, le 26 mai 1933, laissant un dernier « blue yodel » que Peer intitulera *Jimmie Rodgers' Last Blue Yodel* !

La place de Jimmie Rodgers dans l'histoire de la country music est considérable. Il n'existe en fait pas d'artiste qui n'ait été influencé ou n'ait rendu hommage un jour ou l'autre à celui qui est considéré à juste titre comme le fondateur – en tout cas commercial – du genre : Gene Autry, Bob Wills, Ernest Tubb (à qui Carrie Rodgers a donné la guitare de son mari), Hank Snow, Bill Monroe, Eddy Arnold, Dolly Parton, Merle Haggard... Même Clint Eastwood s'est en partie inspiré de la vie de Jimmie Rodgers pour son superbe film *Honkytonk Man* (1982). Rodgers a largement contribué à définir ce que serait après lui la country music commerciale : il pérennise la tenue de cow-boy, le yodle et l'influence hawaiienne (sans doute son yodle provient-il d'ailleurs des groupes hawaiiens qu'il a fréquentés), le mélange entre ballades appalachiennes, airs de music-hall et de vaudeville, ballades sentimentales au parfum terrien. Rodgers ne se contente pas d'imposer la présence d'une forme de blues à l'intérieur de la country music, il est aussi un des tout premiers artistes du Mississippi, Blancs ou Noirs, à enregistrer des blues seul à la guitare.

Jimmie Rodgers : The Singing Brakeman (Bear Family Records BCD 15540, 1992) présente en six CD l'intégrale de cette œuvre majeure. Le coffret de deux CD *Jimmie Rodgers : The Blues* (Frémeaux & Associés FA 254, 1996) regroupe tous les blue yodels et certains titres plus jazz.

Gérard HERZHAFT

RODGERS RICHARD (1902-1979)

L’un des plus grands compositeurs de comédies musicales américaines, surtout connu pour les œuvres qu’il a écrites en collaboration avec les librettistes Lorenz Hart et Oscar Hammerstein II.

Richard Rodgers est né le 28 juin 1902 à New York. Dans sa jeunesse, il compose des chansons pour des spectacles amateurs. En 1918, il entre à Columbia University. Il y rencontre Hart, avec qui il collabore au spectacle universitaire de Columbia de 1919, *Fly with Me*. Un an et demi plus tard, Rodgers quitte Columbia dans l’intention de se consacrer à plein temps à la composition pour le théâtre musical. Il étudie la composition pendant deux ans à l’Institute of Musical Art (aujourd’hui la Juilliard School of Music) de New York et produit plusieurs spectacles amateurs avec Hart. Rodgers et Hart remportent leur premier succès professionnel avec une revue, *The Garrick Gaieties* (1925), qui comprend la chanson « Manhattan ». Leur comédie *On Your Toes* est représentée en 1936 et adaptée pour le grand écran, sous le même titre (*Sur les pointes* dans la version française), par Ray Enright en 1939. Cette production, avec le ballet jazz Slaughter on Tenth Avenue (chorégraphie de George Balanchine), fait du ballet et de la danse « sérieuse » des éléments à part entière de la comédie musicale. Parmi leurs autres réalisations communes figurent *Babes in Arms* (1937, porté au cinéma par Busby Berkeley en 1939 et traduit sous le titre *Place au rythme*), avec les chansons *My Funny Valentine* et *The Lady Is a Tramp, I Married an Angel* (1938) et *The Boys from*

Syracuse (1938), adaptation de la *Comédie des erreurs* de Shakespeare. Leur *Pal Joey* (1940), adapté par John O'Hara d'après certaines de ses nouvelles, s'écarte du divertissement purement détaché du réel et s'approche du drame sérieux. Trop réaliste pour son temps lors de sa première production, il est repris en 1952 avec un énorme succès. Il comporte la chanson « Bewitched, Bothered, and Bewildered ». Il signe une dernière collaboration avec Hart, un an avant la mort de celui-ci, *By Jupiter* (1942).

En 1942, Rodgers commence à travailler avec Hammerstein à une adaptation de la pièce de Lynn Riggs *Green Grow the Lilacs* : c'est *Oklahoma !* (1943) qui remporte un prix Pulitzer en 1944 et tient l'affiche pendant 2 212 représentations à Broadway, événement sans précédent. Dans une chorégraphie d'Agnes De Mille, avec les chansons « Oh, What a Beautiful Morning », « The Surrey with the Fringe on Top » et « People Will Say We're in Love », cette comédie musicale marque le début d'une collaboration de dix-sept ans qui se terminera à la mort d'Hammerstein. *Carousel* (1945) et l'*Allegro* expérimental (1947) remportent un peu moins de succès, mais *South Pacific* (1949) tient l'affiche presque aussi longtemps qu'*Oklahoma !* et remporte un second prix Pulitzer (1950) ; Joshua Logan l'adapte au cinéma en 1958. Les préjugés raciaux y sont traités de manière inhabituelle tout comme l'assortiment habile de la musique et des personnages ; on y trouve les chansons « Younger than Springtime », « Some Enchanted Evening » et « I'm Gonna Wash That Man Right Outa My Hair ». Viennent ensuite *The King and I* (1951), remarquable pour son caractère exotique et porté à l'écran par Walter Lang (*Le Roi et moi*, 1956) ; *Pipe Dream* (1955) ; *The Flower Drum Song* (1958), adapté par Henry Koster (1961) ; et l'un de ses plus grands succès, *The Sound of Music* (1959), porté au cinéma par Robert Wise sous le même titre (*La Mélodie du bonheur*, 1965).

Rodgers a également composé la musique du documentaire *Victory at Sea* (Clay Adams, 1952).

Richard Rodgers est mort le 30 décembre 1979 à New York.

E.U.

piano et orchestre (1942), *Concierto de estio* pour violon et orchestre (1943), *Concierto in modo galante* pour violoncelle et orchestre (1949).

En 1942, Rodrigo reçoit le prix national de la musique et devient en 1944 conseiller musical à la radio espagnole. En 1947, il est nommé professeur d'histoire de la musique à l'université de Madrid, titulaire de la chaire Manuel de Falla, spécialement créée à son intention. En 1950, il est élu à l'Académie royale des beaux-arts de Madrid. Il renoue avec le succès avec le *Concierto serenata* pour harpe et orchestre (1952), écrit à l'intention de Nicanor Zabaleta, et, surtout, avec la *Fantaisie pour un gentilhomme* (*Fantasía para un gentilhombre*) pour guitare et orchestre (1954), composée pour Andrés Segovia ; en quelques années, tous les plus grands guitaristes inscrivent cette fantaisie à leur répertoire. Rodrigo se tourne alors vers la scène, avec notamment un ballet, *Pavana real* (1955), une zarzuela, *El hijo fingido* (1964), et un opéra, *La azucena de Quito* (1965), sans rencontrer de succès notoire. C'est à nouveau dans le domaine du concerto qu'il renoue avec la réussite : *Sones en la Giralda* pour harpe et orchestre (1963), *Concierto madrigal* pour deux guitares et orchestre (1966), *Concierto andaluz* pour quatre guitares et orchestre, écrit pour Celedonio, Pepe, Celin et Angel Romero (1967), *Concierto pastoral* pour flûte et orchestre (1978), *Concierto para una fiesta* pour guitare et orchestre, créé par Pepe Romero (1982). Rodrigo meurt à Madrid le 6 juillet 1999.

À une époque où le dodécaphonisme déferlait sur l'Europe, la musique de Rodrigo semblait en marge de son temps. Elle répondait néanmoins à un besoin et sa diffusion doit moins à sa facilité apparente qu'à son exceptionnelle qualité. Ses autres œuvres, beaucoup moins connues, comportent de belles réussites, toujours dans un genre néoclassique mettant en valeur les rythmes et les

Évidemment, la politique s'en mêla. La droite salazariste, pourtant arc-boutée sur des valeurs d'héroïsme et de virilité, n'hésita pas à s'approprier le pessimisme du fado-fatum-fatalité. La gauche, lorsqu'elle revint au pouvoir après la révolution des œillets, en 1974, dénonça les trois « F » de la dictature : Fado, Fátima, Football... Avant, heureusement de faire amende honorable et de « réhabiliter » en grandes pompes l'immense Amália Rodrigues, restée, en toutes circonstances, l'idole et la voix d'un peuple.

Bien des chefs d'État rêveraient de la ferveur populaire qui s'est exprimée lors des obsèques qui ont suivi sa disparition, à Lisbonne, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, le 6 octobre 1999.

Éliane AZOULAY

Bibliographie

V. Mortaigne, *Fado, chant de l'âme,* Éditions du Chêne, 1998
S. El-Shawan Castelo-Branco, *Voix du Portugal,* Cité de la musique/Actes Sud, 1998
Le Fado d'Amalia, poèmes présentés par Jean-Jacques Lafaye, Actes Sud, 1992.

ROGERS SHORTY (1924-1994)

Milton Michael Rajonsky, dit « Shorty » pour sa petite taille et « Rogers » parce que c'est plus facile à prononcer, naît le 14 avril 1924 à Great Barrington (Massachusetts). C'est très jeune qu'il s'initie à la trompette à la High School of Music and Arts de New York. En compagnie de Jimmy Giuffre, il étudie la composition et l'arrangement au Conservatoire de Los Angeles avec le D^{r} Wesley La Violette. Il participe évidemment à l'orchestre de l'école et reçoit un premier grand choc esthétique en entendant Count Basie à l'Apollo de New York. En 1942, il est engagé pour quelques semaines dans l'orchestre de Will Bradley, avant de rejoindre jusqu'en mai 1943 — date de son départ au service militaire — la formation du vibraphoniste Red Norvo. Encore sous les armes, il peut reprendre dès 1945 ses activités musicales : enregistrements avec le septette de Cozy Cole, le nonette de Red Norvo, participation avec Earl Lamond, Emmett Carls, Chubby Jackson et Don Lamond au premier disque de Lennie Tristano. Démobilisé en septembre 1945, il entre dans le premier Herd de Woody Herman (1945-1946), pour qui il écrira de très nombreux arrangements. Il enregistre avec les Kai's Krazy Cats, que dirige Kai Winding, où il retrouve Stan Getz et Shelly Manne (1946). En 1947, il est successivement engagé dans l'orchestre de Charlie Barnet, celui du chanteur Butch Stone, avant de rejoindre, en fin d'année, le deuxième Herd de Woody Herman (1947-1949). De 1950 à 1951, Stan Kenton appelle Shorty Rogers — le trompettiste mais aussi le prolifique compositeur — dans sa formation qui porte alors le nom d'Innovations in Modern Music. C'est en 1951 qu'il s'installe définitivement à Los Angeles, qu'il devient le véritable chef de file du courant West Coast et réalise ses premiers enregistrements comme leader de sa propre formation, les Giants. On l'entend jouer au Lighthouse avec Jimmy Giuffre et Shelly Manne, à Hermosa Beach avec Howard Rumsey (1953). Devenu directeur musical chez Atlantic (1955), puis producteur pour R.C.A. Victor (1956), il écrit thèmes et arrangements pour de très nombreux musiciens californiens. De cette époque encore, deux musiques de film, pour *L'Équipée sauvage* (1954, Laslo Benedeck) et *L'Homme au bras d'or* (1955, Otto Preminger). À partir de 1963, sa carrière subit une assez longue éclipse. Il n'apparaît plus guère, professionnel néanmoins respecté, que dans les studios de cinéma. Il signe la musique de l'illustre série télévisée *Starsky and Hutch* mais quitte inexorablement les feux de l'actualité. Shorty Rogers effectue cependant un retour en 1982 avec le National Youth Orchestra, reforme des West Coast Giants pour une tournée au Japon (1983) et participe une dernière fois à la Grande Parade du jazz à Nice (1985). C'est bien oublié qu'il disparaît le 6 novembre 1994 à Los Angeles.

Le trompettiste mérite pourtant sa place dans l'élite. Une sonorité chaleureuse et douce, des phrasés d'une élégante décontraction, un goût pour les mélodies aériennes et raffinées définissent une personnalité attachante qui a su intégrer les influences successives de Miles Davis et de Chet Baker. Le technicien de l'instrument est brillant avec un sens aigu du swing et un jeu à la fois vif et précis. Le soliste pense toujours néanmoins en arrangeur et ne trouve son épanouissement personnel qu'en communion étroite avec le groupe musical qui le porte. Héritier sur ce terrain de la manière Kansas City revue par Count Basie, Shorty Rogers l'enrichit des apports de la musique contemporaine telle qu'elle se définit entre Darius Milhaud et Arnold Schönberg. Mais, quelle que soit l'audace de ses expérimentations, la science reste chez lui aimable, et la recherche est toujours dominée par le souci de l’équilibre et le sens de la fraîcheur.

Pierre BRETON

participe – avec Ann Murray, Felicity Lott et Richard Jackson –, sous l'égide du pianiste accompagnateur Graham Johnson, à la fondation du Songmakers' Almanac, association qui mêle chants et textes parlés dans ses programmes et ses albums. Dans sa discographie, il faut encore mentionner *Armida, Il mondo della luna* et *La vera costanza* de Franz Joseph Haydn (sous la direction de Antal Doráti), la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sous la direction de Klaus Tennstedt, *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar, *The Mikado* de Arthur Sullivan (sous la direction de Charles Mackerras, rôle de Nanki-Poo, 1991). Nommé en 1990 directeur de la Britten-Pears School à Aldeburgh (auj. Britten-Pears Young Artist Programme), il abandonne cette fonction en raison de la maladie d'Alzheimer, dont il ressent les premiers signes en 1999. Élevé au grade de commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique en 1992, Anthony Rolfe Johnson meurt le 21 juillet 2010, à Londres.

E.U.

ROLLING STONES

Introduction

Et si, pour une fois, l'outrance d'un slogan publicitaire – « le plus grand groupe de rock'n'roll du monde » – convenait à ceux qu'elle désigne, les Rolling Stones ? Quels qu'aient été leurs coups de génie, leurs turpitudes, leurs déchirements ou leurs bonheurs, les Rolling Stones ont inventé, par un rock puissamment musical, une attitude dure et dandy qui a provoqué, exprimé et contesté le changement des temps dans les années 1960. Parce qu'ils étaient des copains complices et rivaux, qui comme des milliers d'autres voulaient que la musique se confonde avec une vie qui vaille la peine d'être vécue. Parce qu'ils étaient outrageusement beaux et qu'ils possédaient à eux tous le génie de la démesure maîtrisée. Parce qu'ils étaient rebelles et que chacun d'eux a incarné à sa manière le mythe du rock'n'roll : Wyman et Watts l'ont regardé de haut, Jagger en a fait un opéra baroque, Richard l'a confondu avec les substances, Jones en est mort. Peu importe que ces cinq individus se soient perdus dans le stupre et les stups, qu'ils se soient insultés, haïs et aimés : l'essentiel est que leur musique en ait fait des figures emblématiques sur le théâtre des violences modernes, aux prises avec le spleen et tous les dérèglements, et qui attendent de la musique une forme inédite de salut.

• Formation d'nn gronpe, genèse d'nne légende

Mick Jagger (pour l’état civil Michael Philip Jagger, chanteur) et Keith Richards (guitare, qui retirera ultérieurement le « s » de son nom), deux petits bourgeois londoniens nés le 26 juillet et le 18 décembre 1943, respectivement, et qui avaient été voisins dans leur enfance – ils sont originaires de la même ville de banlieue, Dartford –, se rencontrent à nouveau en 1960. Leurs goûts sont les mêmes, ils jouent de la musique ensemble. En 1962 apparaît Brian Jones (né le 28 février 1942 à Cheltenham, dans le Gloucestershire), qui se fait alors appeler Elmo Lewis (son vrai nom est Lewis Brian Hopkin-Jones), jeune bourgeois mythomane, peu scrupuleux avec l’argent et les dames, caractériel et égocentrique. Passionné de musique, il pratique plusieurs instruments. Il sera le chef musical du groupe pendant longtemps. La même année, Bill Wyman (William Perks, plus âgé que les autres : il est né le 24 octobre 1936 à Londres), qui a servi dans la Royal Air Force, s’intègre au groupe comme bassiste. C’est enfin le tour de Charlie Watts (Charles Robert Watts, né à Londres le 2 juin 1941), un semi-professionnel de la batterie qui travaille dans la publicité. Ces cinq garçons représentent tous les courants de la musique populaire anglo-saxonne quinze ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, du jazz traditionnel au rock’n’roll en passant par le blues et le rhythm’n’blues noirs américains.

Un très jeune agent, Andrew Oldham, prend en charge leur image en ajoutant un « g » à l’orthographe du nom de leur groupe, qui se nommait initialement Rollin’ Stones, titre d’un morceau de Muddy Waters. Il crée pour eux un style vestimentaire et des coiffures de jeunes voyous en rupture avec la vieillerie du monde. Les débuts sont fulgurants, les concerts violents : dès 1964, les Stones sont aussi célèbres que les Beatles. Les médias exploitent lourdement les antagonismes entre les deux groupes, assurément concurrents mais certainement pas ennemis. Les premiers albums

(*The Rolling Stones* et *12x5* en 1964 ; *Got Live If You Want It !*, en public, 1965) sont des hommages au blues qui reprennent des standards de Slim Harpo, Chuck Berry, Bo Diddley, Muddy Waters, Buddy Holly ou Howlin' Wolf. L'influence de la soul d'Otis Redding se fait aussi sentir, comme on peut l'entendre dans l'album *Out Of Our Heads* (1965).

Brel
The Rolling Stones
CS145

Les Rolling Stones, vers 1964. *Les Rolling Stones vers 1964. De gauche à droite, Bill Wyman, Keith Richards, Mick Jagger, Charlie Watts et Brian Jones.*

Le morceau *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965) accélère le succès, et la frustration adolescente que traduisent les paroles n'y est pas pour rien. Mais, surtout, Keith Richards a obtenu sur sa guitare, branchée presque par hasard sur un ampli qui ne lui était pas destiné, un *fuzz* (saturation du son) poisseux qui deviendra la signature sonore des Rolling Stones : tout le monde connaît depuis lors les premières notes de la guitare rageuse sur ce morceau. En mêlant les rythmes de la musique indienne à des thèmes obsessionnels, le morceau *Paint It Black* (1966) marque une

Copyrighted material

nouvelle rupture. *Aftermath* (1966), un mot qui signifie « regain », apparaît comme le premier album entièrement original : tous les morceaux sont des créations conjointes de Jagger et Richards. Le mythe s'installe.

• Sexe, drogues, dollars (et rock'n'roll)

Mick Jagger devient l'archétype de la bête de scène. Aucun rocker ne sait comme lui occuper avec tant d'art et de science l'espace scénique, avec une telle énergie animale et raffinée qui le distingue radicalement des contorsionnistes rudimentaires éclos au début des années 1960. Ses bonds, entrechats et galopades, ses masques, mines et moues, l'extrême modulation de sa voix agressive et caressante, hystériquement suraiguë ou menaçante dans les graves : tout fait de lui une sorte de « neveu de Rameau » électrique, seulement habité par le théâtre et la musique. Hors de scène, Jagger sait aussi se composer le personnage du loulou ou du dandy, du patron d'entreprise ou du jouisseur décadent, de l'amant des mannequins ou de la folle mondaine exaspérante. De Keith Richards, Marianne Faithfull dira qu'il incarnait la jeunesse damnée, le romantisme noir. Sa consommation d'héroïne et de cocaïne est légendaire, tout comme son sens inné du groove, des riffs tranchants et des solos inspirés. Les concerts se déroulent souvent sur le fil du rasoir, car Jagger ne peut jamais être certain que son compère sait exactement où il est ni ce qu'il a à faire. C'est un lourd contresens de considérer que le bassiste Bill Wyman ou le batteur Charlie Watts ne seraient que des comparses : qu'aurait été le groupe sans la rythmique puissante et obsédante du premier ou la frappe juste et sèche du second, indispensables à l'univers sonore légendaire des Stones ? Univers puissant, dans lequel s'intègrent des instruments plus inattendus (violons, tambourins...), les pianos de Nicky Hopkins ou de Ian Stewart (qui est aussi le régisseur des

Stones), les arrangements de Jack Nitzsche ou la technique de l'ingénieur du son Dave Hassinger. Tous célèbrent et déclinent les variations de la formule « sex, drugs and rock'n'roll ». Concerts hystériques, magnifiques albums (*Between the Buttons,* 1967) : la fête bat son plein. Mais les drogues dures font la loi, la police cherche noise, Brian Jones s'autodétruit et n'est plus qu'un boulet à traîner. La qualité musicale s'en ressent (*Their Satanic Majesties Request,* 1967) et le hippisme de façade n'est pas convaincant. Le renouveau vient avec le 45-tours *Jumpin' Jack Flash* en 1968. Un film très sous-estimé de Jean-Luc Godard, *One Plus One* (1968), retrace l'élaboration et l'enregistrement du morceau *Sympathy For The Devil,* repris, tout comme *Street Fighting Man,* dans l'album *Beggars Banquet* (1968), l'apogée d'une attitude contestataire servie par la violence du blues. Quand Brian Jones meurt à Hatfield (West Sussex) le 3 juillet 1969, il a déjà été expulsé du groupe. Il est remplacé par Mick Taylor (Michael Kevin Taylor, né le 17 janvier 1949 à Welwyn Garden City, Hertfordshire), auquel succédera en 1974 Ron Wood (Ronald Wood, né le 1er juin 1947 à Londres), ex-guitariste des Faces. Les Stones donnent à Hyde Park un concert à la mémoire du disparu, Jagger lit un poème de Shelley et fait s'envoler des milliers de papillons ; le morceau *You Can't Always Get What You Want,* dédié à Brian, rejoint sur l'album *Let It Bleed* (1969) d'autres chefs-d'œuvre, comme *Gimmie Shelter* ou *Midnight Rambler*. Le lourd climat des albums, l'esthétique décadente de leurs couvertures trouvent un prolongement dans l'issue tragique du concert donné à Altamont, près de San Francisco, à la fin de la tournée américaine de 1969, quand un Hell's Angel assassine un jeune Noir.

Dès le début des années 1970, le groupe vit dans les contradictions les plus aberrantes, mais finalement fécondes. Le documentaire *Cocksucker Blues,* de Robert Frank et Danny

Seymour (1972), réalisé aux États-Unis lors de la tournée pour la promotion du double album *Exile on Main Street*, donne un bon aperçu de l'excès en tout dont les Stones ont fait l'ordinaire de leur vie. Si les signes de la désunion entre ses membres sont patents, « le plus grand groupe de rock du monde » fonctionne sur l'évidence d'une osmose musicale qui, sans éviter les faiblesses, les redites ou les concessions à la mode, s'alimente au génie exhibitionniste et aux dons vocaux de Jagger comme à la technique musicale impeccable des autres. Tous sont au-delà des normes et des performances attendues de musiciens sur scène : débarrassés du souci de conquérir un public acquis depuis longtemps, chacun n'a de comptes à rendre qu'à lui-même, replié dans le soliloque de la connaissance par les gouffres et l'illusion des mondes de l'éphémère. Les rôles de Jagger au cinéma, les tentatives de carrières en solo, les ennuis avec le fisc et l'héroïne, les excès misérables d'un milieu qui s'ébroue dans trop de sexe et d'argent : tout est transcendé par la musique, et rien ne peut empêcher *Sticky Fingers* (1971), dont Andy Warhol signe la pochette, voire *Exile on Main Street* (1972), d'être supérieurs à la presque totalité de la musique pop. Des albums suivront, plus faibles il est vrai (*Goats Head Soup*, 1973) et moins flamboyants : *Black and Blue* (1976), *Some Girls* (1978), *Emotional Rescue* (1980), *Tatoo You* (1981), *Still Life* (1982). Ils seront davantage affaire de spécialistes ou de fans irréductibles, ou encore de simples amateurs de tubes (*Angie*). On reste admiratif cependant à l'écoute des plages de pur rock'n'roll sur certains des albums qui suivent, comme *Dirty Work* (1986), *Voodoo Lounge* (1994)... Les tournées monstres indéfiniment renaîtront. Mais les moqueries convenues sur le retour périodique de ces dinosaures du rock s'écroulent d'ailleurs bien vite au spectacle des quatre DVD de *Four Flicks* (2003) – consacrés à leur tournée mondiale de 2002-2003 –, du film de Martin Scorsese *Shine a Light* (2008), ou dès que Jagger et Richard, l'érotisme de l'androgyne aux mille voix et le dédain du prince noir des guitares lyriques, jaillissent sur la scène de la rage de vivre et des rêves de nos époques brisées.

Michel P. SCHMITT

Bibliographie

F. Bon, *Rolling Stones : une biographie*, Fayard, Paris, 2002, rééd. Librairie générale française, coll. Le livre de poche, Paris, 2004
S. Booth, *Dance With the Devil : The Rolling Stones and Their Times*, Random House, Londres, 1984 (trad. de l'anglais par Nancy Lea *Dance with the devil : les véritables aventures des Rolling Stones*, éd. L'Éclat/Kargo, Paris, 2000)
D. Dalton dir., *The Rolling Stones : the First Twenty Years*, Random House, 1981
D. Ichbiah, *L'Intégrale des Rolling Stones. Les Stones de A à Z*, City Editions, Saint-Victor-d'Épine (Eure), 2006
M. Jagger, K. Richards, C. Watts & R. Wood, *Selon les Rolling Stones*, Fayard, 2003
S. Koechlin, *Brian Jones*, Le Castor astral, Paris, 1998
P. Manœuvre, *Stoned. Rolling Stones. 20 ans de confidences*, Albin Michel, Paris, 1995
J.-Y. Reuzeau, *Les Rolling Stones ou La Ballade des survivants*, Librio Musique, Paris, 2002
C. Sandford, *Mick Jagger : Primitive Cool*, V. Gollancz, Londres, 1993, nouv. éd. Cooper Square Press, New York, 1999 (trad. de l'anglais par Jean-Dominique Brierre *Mick Jagger : la voix des Stones*, Albin Michel, 1994).

ROLLINS SONNY (1929-)

Introduction

Comment se résoudre à choisir entre ses admirations quand on grandit au milieu des géants qui dominent le monde du jazz de l’après-guerre ? Au cours d’une très longue carrière, le saxophone ténor américain Sonny Rollins semblera hésiter sans cesse entre les styles les plus variés et chercher éternellement sa propre voie, et cela sans fuir la confrontation, au disque comme au concert, avec ses idoles – Coleman Hawkins, Charlie Parker – ni nier la fascination qu’il éprouve devant l’envol d’un météore nommé John Coltrane et les premiers élans libertaires du free jazz. Multiple dans ses goûts et dans ses choix, il reste unique par sa volonté d’exploration et cette façon très personnelle d’unir ce qui paraît inconciliable : tradition et modernité.

• Saxophone Colossus

Theodore Walter Rollins voit le jour à New York le 7 septembre 1930. Il s’initie d’abord au piano et fréquente à Harlem, dès la sortie de l’école, les spectacles de l’Apollo. Pour ses huit ans, sa mère lui offre un saxophone alto, instrument qu’il va pratiquer à la manière de Louis Jordan. Il opte cependant rapidement, vers onze ans, pour le saxophone ténor. En 1947, il fait ses débuts dans des orchestres de rhythm and blues et manifeste par la force de son expressivité sa filiation avec Ben Webster et Coleman Hawkins. Sa réputation s’étend alors qu’il s’ouvre aux conceptions parkériennes. Dès 1949, il joue au sein du quintette et du sextette de J. J. Johnson – où il a

Hank Mobley, Johnny Griffin, Charlie Rouse, Teddy Edwards, Yusef Lateef, Stanley Turrentine, Clifford Jordan, Roland Kirk, Joe Henderson, Walter Benton, Wayne Shorter, Billy Mitchell, Booker Ervin... À partir de *Freedom Suite*, gravé en 1958 avec un trio composé du fidèle Max Roach et d'Oscar Pettiford, Sonny Rollins réduit progressivement les effectifs dont il s'entoure, revenant au trio sans piano, au duo avec batterie et même à la nudité du solo instrumental.

• Doutes et sommets

L'attraction croissante qu'exerce un John Coltrane souverain et aventureux ébranle les fondements de l'espace esthétique de Sonny Rollins et fissure les certitudes sur lesquelles il a construit sa personnalité. S'ouvre pour lui une longue période de doute, de silence, de quête solitaire, qui s'étend de l'été de 1959 à la fin de 1961. Les passants peuvent alors entendre, sous le pont de Williamsburg de New York, le grand musicien mêler incognito le chant de son ténor au cri des mouettes et à l'appel rauque des sirènes des navires. Il revient avec éclat sur le devant de la scène en 1962 avec une série de trois albums illustres : *The Bridge*, dans lequel s'exprime, sous l'impulsion du guitariste Jim Hall, une sérénité retrouvée, *What's New ?*, qui balance entre humour et avant-garde, et enfin *Our Man In Jazz*, peuplé d'anciens compagnons d'Ornette Coleman – Don Cherry, Bob Cranshaw, Billy Higgins – dont les audacieux commentaires encouragent sa fougue zigzaguante. Au sommet de son art, il triomphe en 1963 à Paris – à la salle Pleyel et à l'Olympia – et au festival de Newport ; il multiplie les tournées européennes, en France, en Allemagne, en Autriche, en Scandinavie (1965-1966). Sa production discographique atteint un second apogée avec des enregistrements qui sont entrés dans l'histoire : *Sonny Meets Hawk !*, avec Coleman

E. Nisenson, *Open Sky, Sonny Rollins and his World of Improvisation*, St. Martin's Press, New York, 2000
R. Palmer, *Sonny Rollins : the Cutting Edge*, Continuum, New York, 2004
G. Rouy & F. Goaty, « Sonny Rollins : à New York il n'y a plus de pont comme ça », in *Jazz Magazine*, n° 397, p. 24, 1990
G. Schuller, « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », in *Jazz Review*, vol. I, n° 1, pp. 6-11 et 21, 1958 (trad. franç. dans *Jazz Hot*, n° 164, p. 14, 1961)
B. Sidran, « Rollins des deux côtés du pont », in *Jazz Magazine*, n° 359, p. 32, 1987
B. Wilen, « Sonny Rollins », in *Jazz Hot*, n° 117, p. 27, 1957.

and our Feelings, 1969 –, Barney Wilen...) mais côtoie tout aussi bien des musiciens appartenant à des tendances moins « aventureuses » (Carla Bley – *Jazz Realities*, 1966 –, Eddy Louiss, Jean-Luc Ponty, Phil Woods, Charles Tolliver...). Commence également une longue collaboration avec le pianiste Joachim Kühn. Avec lui, Aldo Romano se produit en 1967 au festival de jazz de Newport et enregistre les albums *Transfiguration* et *Impressions of New York*. L'année suivante, il figure sur l'album *Dear Prof. Leary* que signe Barney Wilen. Il retrouve Joachim Kühn en 1969 pour graver *Sounds of Feelings* et travaille également avec Keith Jarrett. Il s'associe avec le contrebassiste Henri Texier, le flûtiste Chris Hayward et le guitariste Georges Locatelli dans le groupe Total Issue, qui tente l'impossible synthèse entre les pulsions instinctives du free jazz et l'obsédante rythmique binaire du rock ; l'expérience tournera rapidement court. Aldo Romano mène alors une active carrière de sideman aux côtés de Jean-Luc Ponty, de Christian Escoudé, de Claude Barthélémy... En 1974, en compagnie du claviériste Jasper Van't Hof, du guitariste Philip Catherine et d'Henri Texier – rapidement remplacé par Jean-François Jenny-Clark –, il participe à la naissance du groupe Pork Pie. Enrico Rava l'engage – sans oublier son ami bassiste – dans le quartette qu'il constitue avec le tromboniste Roswell Rudd (*Enrico Rava Quartet*, 1978). Pour la firme Owl, il grave en 1980 *Night Diary*, où s'expriment aussi Bob Malik au saxophone ténor, Didier Lockwood au violon et Jaspar Van't Hof aux claviers, ainsi qu'*Alma Latina* (1983), qui permet de découvrir le talent de Jean-Pierre Fouquey et de Benoît Widemann aux claviers.

Aldo Romano élargit son public en développant un style moins intransigeant, plus assagi. Pendant trois ans, il fait partie, pour le concert comme pour le disque, du trio de Michel Petrucciani (*Michel Petrucciani*, 1981 ; *Estate*, 1982), et soutient les débuts du

(1991), qui remportent chacun un Grammy Award, tout comme l’album latino *Frenesí* (1992). *Trio* (1987), puis *Trio II* (1999), qui inclut le tube *After the Gold Rush*, récompensé par un Grammy Award, sont le fruit d’une collaboration attendue de longue date avec les chanteuses de country Dolly Parton et Emmylou Harris. Linda Ronstadt reçoit à nouveau un Grammy Award pour l’album pour enfants *Dedicated to the One I Love* (1996). En 2004, *Hummin’ To Myself* marque un retour aux standards du jazz.

E.U.

RORE CYPRIEN DE (1516-1565)

Ce musicien flamand, né à Anvers ou à Malines et venu très tôt se fixer à Venise, est l'un des madrigalistes les plus fameux de sa génération (surnommé « Cypriano il Divino »). Alors que le genre madrigal n'était apparu que depuis vingt ans à peine, Rore, sous l'influence de Nicola Vicentiho le porta à un sommet que peu de ses contemporains purent atteindre. Son influence fut grande sur Lassus et Philippe da Monte. Il faudra attendre la production de Monteverdi, Marenzio et Gesualdo pour que le genre explore de nouvelles voies. Vers 1535, Rore est à Venise où il est chantre sous la direction d'Adrian Willaert à Saint-Marc. De 1545 environ à 1558, il occupe les fonctions de maître de chapelle à la cour de Ferrare. De retour en Flandre, il se met au service de la régente des Pays-Bas, Marguerite de Parme, femme d'Octave Farnèse, chez qui on le retrouve en 1561. Après la mort de Willaert, il succède à son maître pour un an seulement (1563) et, l'année suivante, il revient à Parme et y meurt.

Rore écrivit dans tous les styles alors en honneur. Ses cinq messes se rattachent à l'écriture traditionnelle ; trois d'entre elles prennent un motif de motet de Josquin et suivent la technique de la messe-parodie typique de ce dernier. Ballard publia en 1557 une *Passion selon Saint-Jean*. Par ses motets (environ soixante-cinq), il se rapproche du style de Willaert ; enfin, c'est dans ses madrigaux de trois à cinq voix (cent vingt-cinq environ) qu'il est le plus novateur : chromatisme hardi, harmonie audacieuse, ton dramatique. Il a traité toutes les « stanze » de *Vergine* de Pétrarque. Plusieurs de ses pages furent transcrites pour luth ou pour clavier, notamment (plus de douze fois) *Anchor che col partire*. Son nom apparaît dans la musique instrumentale française dans le *Sixième Livre de chansons* publié chez A. Le Roy (Paris, 1559). Parmi ses nombreux disciples, citons notamment l'organiste le plus renommé de ce temps, Luzzasco Luzzaschi, bien que ses œuvres pour orgue obéissent moins que ses pages vocales à l'influence moderne de son maître.

Pierre-Paul LACAS

ROSEN CHARLES (1927-2012)

Le pianiste américain Charles Rosen demeurera surtont connu en France pour sa contribution majeure à l’histoire de la musique, en particulier sur le classicisme viennois.

Charles Welles Rosen naît le 5 mai 1927 dans le quartier new-yorkais de Manhattan. Il prend ses premières leçons de piano à quatre ans, intègre la Juilliard School deux ans plus tard, puis étudie de onze à dix-sept ans sous la tutelle de Moriz Rosenthal, ancien élève de Liszt. Entré à l’université Princeton (New Jersey), il suit des cours de français, de mathématiques et de philosophie, et obtient un doctorat de littérature française en 1951. Charles Rosen commence alors, tardivement, sa carrière de pianiste à New York et grave ses premiers disques, notamment la première intégrale des *Études* de Debussy. Pendant quelque temps, il donne en parallèle des cours de français au Massachusetts Institute of Technology pour gagner sa vie, mais se produit déjà souvent aux États-Unis et en Europe. Privilégiant les œuvres réputées intellectuelles, il est familier de *L’Art de la fugue* et des *Variations Goldberg* de Bach, des *Variations Diabelli* et des six dernières sonates de Beethoven. Ce pianiste au jeu subtile et pénétrant possède cependant un répertoire éclectique : il interprète également Chopin, Liszt, Schumann, Stravinski – il est le premier à enregistrer *Mouvements*, pour piano et orchestre –, Schönberg ou encore Webern – il participe à l’enregistrement de l’intégrale de ses œuvres que Pierre Boulez dirige entre 1967 et 1972. Appréciant tout autant la musique contemporaine, il laisse au disque des œuvres de ce chef compositeur, notamment sa *Deuxième Sonate* et sa *Troisième*

Sonate. Il grave par ailleurs, à partir de 1961, l'intégrale des pièces pour piano d'Elliott Carter et crée ainsi son *Double Concerto* pour piano, clavecin et deux orchestres de chambre avec Ralph Kirkpatrick. Il est enfin l'un des quatre pianistes à lui commander *Night Fantasies* (1980).

Charles Rosen commence son activité de critique musical au milieu des années 1960. Son premier ouvrage, *The Classical Style* (1971, *Le Style classique*), rencontre un vif succès : il analyse les caractéristiques de la période classique, notamment à travers les quatuors à cordes et les trios pour piano de Haydn, les opéras comiques et les concertos pour piano de Mozart ainsi que les sonates pour piano de Beethoven. Le livre *Sonata Forms* (1980, *Formes sonate*) trouve son origine dans un article que le dictionnaire de musique Grove avait rejeté. Chroniqueur pour le *New York Review of Books,* Charles Rosen rassemble avec Henri Zerner ses critiques sur l'art du XIX^e^ siècle dans *Romanticism and Realism* (1984, *Romantisme et réalisme*). Ses travaux musicologiques prennent définitivement le pas sur sa carrière de soliste dans les années 1990. Il publie à cette époque *The Romantic Generation* (1995, *La Génération romantique*), recueil de conférences données à Harvard. L'écrivain-musicien enseigne en effet dans cette prestigieuse institution ainsi qu'à l'université d'État de New York sur le campus de Stony Brook et à l'université de Chicago. Vers la fin de sa vie, il fait paraître *Music and Sentiment* (2010) et *Freedom and the Arts* (2012), ouvrage sur l'interprétation des œuvres musicales et littéraires. Charles Rosen meurt quelques mois plus tard, le 9 décembre 2012, à New York.

E.U.

ROSENMAN LEONARD (1924-2008)

Compositeur américain, auteur de nombreuses musiques de film. Il naît à Brooklyn (New York) le 7 septembre 1924. Ses études musicales, entamées à quinze ans, sont interrompues par la Seconde Guerre mondiale. Après sa démobilisation, il étudie la composition avec Arnold Schönberg, Roger Sessions et Luigi Dallapiccola, ainsi que le piano avec Bernhard Abramowitsch. En 1955, il compose les musiques de *The Cobweb* de Vincente Minnelli – il s'agirait de la première partition cinématographique à recourir à l'écriture dodécaphonique –, de *À l'est d'Eden* d'Elia Kazan et de *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. De 1962 à 1966, il réside à Rome, où il compose des partitions pour la télévision. Le film de science-fiction devient son domaine d'élection, comme en témoignent les bandes sonores du *Voyage fantastique* de Richard Fleischer (1966, dans laquelle il utilise une *Klangfarbenmelodie* – mélodie de timbres), du *Secret de la planète des singes* de Ted Post (1970), de *La Bataille de la planète des singes* de Jack Lee Thompson (1973), du film d'animation *Le Seigneur des anneaux* de Ralph Bakshi (1978), de *Star Trek IV : Retour sur Terre* de Leonard Nimoy (1986) ou de *RoboCop 2* de Irvin Kershner (1990). Il travaille également pour des documentaires, notamment pour la série *L'Odyssée sous-marine du commandant Cousteau* (1966). Il obtiendra deux oscars, mais pour des partitions qui sont adaptées de musiques existantes : celles pour *Barry Lindon* de Stanley Kubrick (1975) et pour *En route pour la gloire*, film de Hal Ashby sur Woody Guthrie (1976). Il enseigne à l'université de Californie du Sud, à Los Angeles. Il est un des responsables de la branche californienne de la Société internationale de musique contemporaine et directeur musical de New Muse, une formation de chambre dédiée à l’interprétation des musiques d’avant-garde. Il meurt à Woodland Hills (Californie) Ie 4 mars 2008.

E.U.

ROSENTHAL MANUEL (1904-2003)

Chef d’orchestre et compositeur français, Manuel Rosenthal a accompIi I’essentieI de sa carrière à la radio, où il s’est imposé comme un fervent défenseur de Ia musique de son temps. Il fut I’un des rares disciples de Ravel, auquel il devait sa grande habileté en matière d’écriture. La notoriété du chef d’orchestre a éclipsé celle du compositeur, même si son nom a fait le tour du monde comme arrangeur de Ia musique d’Offenbach, avec le célèbre balIet *Gaîté parisienne*.

Né à Paris le 18 juin 1904 de mère russe et de père français, EmmanueI Rosenthal commence à étudier Ie violon à l’âge de neuf ans et il est admis au Conservatoire de Paris (1918-1924). II joue chez Pasdeloup et chez Lamoureux puis entre à l’Orchestre symphonique de Paris. Ses premières compositions sont jouées à la Société musicale indépendante, où Ravel les entend : ce dernier décide de faire travailIer Ie jeune musicien tout en l’envoyant apprendre le contrepoint et la fugue avec Jean Huré. En 1928, il remporte le prix Blumenthal et dirige son premier concert chez Pasdeloup. À la fondation de l’Orchestre national, en 1934, il est percussionniste ; lnghelbrecht le remarque et l’engage comme assistant. Peu après, Ia radio s’enrichit d’un second orchestre, l’Orchestre radio-symphonique, dont Rosenthal prend la direction, au grand soulagement d’Inghelbrecht, qui trouve ses programmes trop audacieux. Le compositeur s’impose peu à peu avec deux ouvrages lyriques légers très réussis – *Rayon des soieries* (1930) et *La Poule noire* (1937) –, les pièces pour piano *Les Petits Métiers*

(1933), l'oratorio *Saint François d'Assise* (1936-1939, créé en 1944), le ballet *Gaîté parisienne* (1938).

Après sa libération en 1941, Rosenthal se réfugie dans la clandestinité. À la Libération, il est nommé à la tête de l'Orchestre national, où il remplace Inghelbrecht, qui a été écarté. De 1944 à 1947, les créations, premières françaises ou premières mondiales s'enchaînent : Bartók, Stravinski, Prokofiev, Britten, Richard Strauss, Henry Barraud, Jean Françaix, Milhaud, Rivier, Mihalovici, Maurice Jaubert, Ibert, Daniel-Lesur... Mais le public et les musiciens se lassent de ses programmes novateurs et il préfère répondre à l'appel des États-Unis. En 1948, il prend la direction de l'Orchestre symphonique de Seattle ; il donne un nouvel essor à cet orchestre, avant qu'un scandale typiquement américain ne l'oblige à regagner l'Europe en 1951 (il avait fait passer pour sa femme celle qui allait le devenir quelque temps plus tard). Il partage alors son temps entre une carrière de chef invité, notamment avec les orchestres de la radio, et la composition. Un troisième ouvrage lyrique à succès voit le jour, *Hop Signor !* (1962). Rosenthal est professeur de direction d'orchestre au Conservatoire national supérieur de Paris (1962-1974) et directeur musical de l'Orchestre symphonique de Liège (1964-1967). Il débute au New York City Opera en 1977, au Metropolitan Opera en 1981 (*L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, *Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc et *Parade* de Satie), fait un retour triomphal à Seattle avec la *Tétralogie* de Wagner en 1986. Il donne aussi *Pelléas et Mélisande* à Moscou (1987). En 1994, pour le soixantième anniversaire de l'Orchestre national de France, il dirige encore une partie du concert commémoratif. Véritable mémoire du siècle, il meurt à Paris le 5 juin 2003.

ROSS SCOTT (1951-1989)

Surprendre, dérouter, brouiller avec une insigne malignité le reflet de son image dans le petit monde des baroqueux, tel est manifestement le secret et délectable plaisir d'un Scott Ross qui débarque dans le XVIII^{e} siècle musical avec les plus subversives intentions. Découvert avec la longue chevelure d'un Christ « baba-cool », il disparut, le cheveu ras, avec le blouson noir des mauvais garçons. Dans son jeu la même irrévérence, la même liberté d'allure, le même goût de bousculer les académismes naissants avec une réjouissante perversité.

Scott Ross naît le I^{er} juin 1951 à Pittsburgh (Pennsylvanie). C'est au piano qu'il s'intéresse d'abord, donnant à l'âge de cinq ans son premier récital. Mais, trés tôt, première tentative d'évasion sonore, il métamorphose avec des punaises l'instrument familial, rêvant de lui donner les couleurs du clavecin. Il a douze ans quand meurt son père et il s'établit alors en France avec sa mère. Au conservatoire de Nice (1965-1968), il s'inscrit dans la classe d'orgue de René Saorgin et dans celle de clavecin que dirige Huguette Grémy-Chauliac. Après avoir décroché son premier prix (1968), il entre au Conservatoire de Paris (1969-1971). Il travaille le clavecin avec Robert Veyron-Lacroix, la basse chiffrée avec Laurence Boulay, fréquente occasionnellement les cours d'orgue de Michel Chapuis et y pratique même la facture instrumentale du clavecin. En 1971, il remporte le premier prix au concours international de Bruges. L'année suivante, dans la classe qu'anime Kenneth Gilbert à Anvers, le Speciaal Hoger Diploma lui est décerné (1972). C'est le départ de sa carrière de concertiste et le début de son aventure

Couperin qui vaille, telles sont les évidentes qualités qui ont permis au musicien d'exprimer sa fine sensibilité dans le plus vaste répertoire.

« Le caractère principal du clavecin ? La subtilité ! Mais il a été difficile aux oreilles habituées aux déferlements dynamiques du piano de retrouver cette délicatesse. » Subtilité, délicatesse : Scott Ross ne pouvait mieux brosser son autoportrait.

Pierre BRETON

Tristan Murail (1976), jusqu'à en atteindre les limites avec une page pour dix-sept instruments, *Pendularium* (1981), où tous les événements sonores sont organisés autour de l'idée de l'onde sinusoïdale.

À partir de 1984, Rossé se tourne vers un primitivisme qui s'ouvre par une sorte de recherche anthropologique où il se préoccupe autant des relations entre les musiciens (*Bachflüssigkeit*, pour 15 instrumentistes sans chef, 1984) que de l'univers timbrique d'autres cultures (Europe de l'Est, Afrique, Moyen-Orient, Extrême-Orient). Une attitude qui recherche la fusion conceptuelle entre passé et présent mais aussi la fusion entre cultures. Ainsi voient le jour *Oem*, pour voix de soprano, cor anglais, saxophone, basse de viole, guitare jazz, clavecin, accordéon et dispositif électroacoustique (1988), qui réfléchit le concept baroque, et *Ost*, pour orchestre (1992), qui aborde la problématique classique. Ainsi faut-il ranger encore sous cette rubrique *Baiser de Terre* – œuvre d'une heure réalisée avec le groupe réunionnais Ousa Nousava, le chanteur-compositeur Jules Joron, le percussionniste Franswa Baptisto, des groupes de jazz, des musiciens formés à l'européenne, un récitant et un dispositif électroacoustique (1989) – ou *O Yelp*, pour trois saxophones en situation de semi-improvisation et un ensemble formé... d'un camion de pompiers soliste – avec quatre klaxons modulants – et de neuf autres jouant en ripieno (1989) !

C'est à cette époque que Rossé s'engage dans une recherche sur l'assouplissement de l'écriture. Prenant en compte le geste instrumental, la capacité d'interaction, l'écoute intelligente et active, la connivence rythmique, il va inventer des procédés techniques fondés sur l'improvisation, qu'il nomme « rythmique souple » (dont une des caractéristiques est d'être non mesurée) et « semi-écriture » (particularisée par une conception volumétrique et non plus linéaire de cette écriture).

C'est aussi dans les années 1980 qu'il utilise le hasard, qu'il tient cependant à contrôler, afin de déterminer par exemple les combinaisons instrumentales de son *Sonorium d'Angers* (1985), écrit pour les 300 musiciens du Conservatoire d'Angers, conduits non pas par un chef mais par un chronomètre diffusé en vidéo et où la spatialisation joue un rôle prépondérant.

L'impertinence, « qualité » qu'il revendique, se manifeste à travers des filiations aussi étranges parfois que diverses. Citons ses hommages et références à Chopin et à la forme du concerto pour piano (*In quanto a l'opus 61*, 1990), à Mozart (*Silberschlange*, pour soprano et orchestre, 1991), à Berg (*Deuxième Sonate pour piano « fliesende Finger am Berg »*, 1991), à Mendelssohn (*Troisième Sonate pour piano* dite *« Rhapsode antélunaire »*, 1991), à Liszt (*Cinquième Sonate pour piano* dite « *Wind und Wasser* », 1995)...

Certaines de ses pièces se réclament d'un primitivisme recourant à des « géométries formelles », organiques, comme *Platonium*, pour ensemble (1993), dont l'orchestration s'inspire des techniques de décalage temporel et de réverbération, ou *Schraubsam* pour deux pianos et ensemble (1994), une page spatialisée conçue selon la perception statique mais évolutive d'une vis en rotation. D'autres pièces sont composées à partir de situations physiques et/ou théâtralisées que le créateur développe au travers du jeu instrumental ; ainsi, *Noces digitales* (1989) divise le jeu du pianiste en deux fonctions : la main gauche procède d'un jeu normal tandis que la main droite agit de façon percussive sur la partie aiguë du clavier. *L'Arc fauve* (1987) se propose d'explorer une seule corde en concentrant l'attention sur les mouvements d'archet et la production de pizzicati (cette page n'étant pas écrite en hauteurs déterminées, la partition fait appel uniquement à une notation graphique représentant la conduite gestuelle « sur » l'espace de la corde). *Es war einmal*, pour trompette et violoncelle (1990), *Cseallox*, pour saxophone baryton et violoncelle (1993 ; prix du concours international de composition de Berlin en 1994) ou *F to B*, pour cor et ensemble (1994), relèvent d'une semblable démarche, dont la dimension scénique sera approfondie au sein d'œuvres pour un soliste comme *Une fureur pâle*, pour un(e) pianiste chantant et jouant la comédie (1996).

La production de François Rossé ne se laisse pas enfermer. Dynamique, toujours en mouvement, son univers sonore est inventif et tendre, imaginatif et sensuel, ironique et joyeux, empli d'une vitalité et d'une générosité débordantes.

Alain FÉRON

sa plus simple expression : il s’y tiendra, malgré les attaques de ses détracteurs, pendant toute sa carrière.

1934 marque ses débuts à Paris à l’ABC. Puis Henri Varna, qui monte « Parade de France », cette même année, au Casino de Paris, confie à Tino le « tableau corse ». En pantalon bouffant et chemise blanche, foulard rouge et bottes de gaucho, guitare à la main, Tino Rossi chante deux créations de Vincent Scotto : *Ô Corse, île d’amour* et *Vieni vieni*. C’est un triomphe qui porte ombrage au très populaire Georgius, vedette de la revue. Tino est définitivement adopté. Raimu, autre méridional célèbre, résume ainsi la situation : « Vous vous rendez compte, dit-il, Tino, il est beau, et en plus, il chante ! » Fait nouveau dans l’histoire de la chanson, Tino Rossi est devenu une vedette du disque avant de s’être imposé sur scène. Ses enregistrements se vendent désormais par dizaines de milliers (ce qui, à l’ère du 78 tours, est un record), tout comme, par la suite, ses microsillons atteindront des tirages de plusieurs millions. Un second spectacle au Casino de Paris, « Tout Paris chante » (1937), confirme une popularité que le cinéma s’est empressé d’exploiter. *Marinella* (1936), *Au son des guitares* et *Naples au baiser de feu* (1937) font de Tino une idole à part entière. Plusieurs dizaines d’autres films suivront.

À ceux qui lui reprochent sa facilité, Rossi peut montrer fièrement *Fièvres* (1942), un mélodrame attachant de Jean Delannoy, *Le soleil a toujours raison* (1943, dialogues de Jacques Prévert), *Sérénade aux nuages* (1946) d’André Cayatte, ou *La Belle Meunière* (1948) – où Marcel Pagnol fait de lui un très convaincant Schubert –, sans oublier son apparition en gondolier dans *Si Versailles m’était conté* (1954) de Sacha Guitry.

Mais Tino Rossi, comédien, se contente en général de véhiculer à l'écran son personnage de chanteur sympathique et de séducteur irrésistible, en prenant un minimum de distances avec la réalité. La majorité de ses films demeure avant tout un excellent banc d'essai pour des chansons appelées au plus grand succès, comme *Marinella, Tchi tchi,* et bien d'autres. C'est ainsi que *Petit Papa Noël,* créé dans *Destins* (1946) de Richard Pottier, continuera à se vendre, en disque, chaque année, au moment des fêtes, à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires.

Dès 1955, Tino Rossi ajoute une nouvelle corde à son arc : l'opérette à grand spectacle ; *Méditerranée* (Châtelet), *Naples au baiser de feu* (Mogador, 1958), *Le Temps des guitares* (ABC, 1963) et *Le Marchand de soleil* (Mogador, 1969) resteront des années à l'affiche, pour la plus grande joie d'un public familial, toujours aussi enthousiaste.

Tournées à travers le monde, multiples émissions de télévision, nouveaux enregistrements vont ainsi se succéder sans interruption jusqu'à l'hiver 1982-1983, où Tino Rossi, statufié de son vivant, décide de fêter dignement ses « cinquante ans d'amour » avec le public sur la scène de son premier triomphe : le Casino de Paris. Ces retrouvailles, au cours desquelles Tino Rossi passe en revue le film de sa vie et de sa carrière, non sans un certain humour complice, prennent une allure de testament. Le chanteur est mort le 26 septembre 1983, à Neuilly-sur-Seine.

Robert de LAROCHE

ROSSINI GIOACCHINO (1792-1868)

Introduction

On a écrit qu’entre Gluck et Wagner tout le drame musical est l’œuvre de Rossini. Il n’en faut pas sourire. On ne doit pas, en effet, mésestimer une œuvre pour laquelle Wagner professait la plus grande admiration. « Il restera de moi, disait Rossini, le troisième acte d’*Otello*, le deuxième de *Guillaume Tell* et tout *Le Barbier de Séville.* » Chaque fait saillant de la vie de Rossini est un événement de théâtre : tels sa naissance, son milieu familial, son enfance, sa vie intime, son *rifiuto* (sa retraite). En outre, sa venue à Paris, son passage à Vienne, son voyage en Angleterre constituent autant de jalons musicaux. Rossini fut le réformateur de l’opéra italien.

• Un « génial paresseux »

Né à Pesaro, en Italie, Gioacchino Antonio Rossini était le fils d’un commerçant et d’une cantatrice d’occasion. Et c’est parce que les événements politiques firent du premier un musicien d’orchestre et de la seconde une chanteuse professionnelle que Rossini vécut toute son enfance au théâtre.

N’aimant pas l’effort, mais élève doué, Gioacchino apprit aisément le chant et l’accompagnement. À onze ans, lecteur consommé, corniste, accompagnateur, il chante et déchiffre à vue. À douze, il débute au théâtre, obligé de gagner sa vie et celle des siens. Il est déjà l’auteur des *Six Sonates pour instruments à cordes* qui étonnent par l'originalité de leur écriture et par leur spontanéité. À quatorze ans, il compose son premier opéra, que la famille Mombelli lui a fait écrire sans qu'il s'en rende compte, morceau par morceau : *Demetrio e Polibio* (1806). Déjà, il discerne l'importance de l'école allemande, il perçoit, seul, les éléments nouveaux dont Haydn et Mozart ont enrichi la musique, et, pour se faire la main, il met en partition quelques-uns de leurs quatuors et symphonies, et il compose pour le lycée de Bologne sa première cantate. Les années d'apprentissage s'achèvent. La simplicité de Haydn, l'inspiration de Mozart l'ont convaincu, la nécessité a fait le reste. En vingt-cinq ans, ce « génial paresseux » va écrire plus de quarante opéras.

Musique sacrée ou musique de théâtre ? En Italie, le chanteur fait la loi, et les saisons théâtrales prolifèrent. Par goût, mais aussi par obligation, Rossini se lance dans le genre à la mode : l'opéra bouffe. Donné à Venise, son opéra *La Cambiale di matrimonio* (*Le Contrat de mariage*, 1810) bénéficie d'un certain succès, malgré une orchestration trop chargée et qui fait hurler d'indignation les chanteurs. De retour à Bologne, il donne la cantate *Didone abbandonata* (1811) en hommage à la famille Mombelli, fait un triomphe avec *L'Equivoco stravagante* (1811), puis l'année suivante présente à Venise, notamment, *L'Inganno felice* (*L'Heureux Stratagème*).

• Le réformateur de l'opéra italien

Créateur avant tout, Rossini, déjà, brise la forme traditionnelle de l'opéra bouffe ; il orne ses mélodies, anime ensembles et finales, emploie des rythmes inusités, redonne à l'orchestre son importance et met le chanteur au service de la musique. Déjà, *Le Barbier* pointe sous *La Cambiale*. En 1812, Rossini écrit encore un oratorio : *Ciro in Babilonia*.

rend à Rome où l'attend la composition de deux ouvrages : l'un sérieux, l'autre bouffe. *Torvaldo e Dorliska* (1815) y fit une carrière éphémère, et, assigné par un contrat draconien qui en dit long sur la condition du compositeur à cette époque, Rossini entreprend d'écrire *Le Barbier de Séville*. Treize jours lui suffisent pour qu'en un véritable accès de fièvre et de délire – en empruntant néanmoins quelques pages à des ouvrages antérieurs, notamment l'ouverture à *Elisabetta, regina d'Inghilterra* – naisse ce chef-d'œuvre (1816). Inspiré par Beaumarchais, Rossini le dépasse. Au faîte de son art, il maîtrise, épure, discipline son inspiration mélodique. Son chant orné se justifie : les défauts disparaissent, le style devient original. Coup sur coup, il produit quatre de ses œuvres maîtresses dans des genres différents : la comédie du *Barbier*, la tragédie d'*Otello* (1816), le conte de *La Cenerentola* (1817) et le mélodrame de *La Gazza ladra* (1817).

Quand paraît *Armida* (1817), œuvre à grand spectacle, célèbre par son trio pour voix de ténor, Rossini semble vouloir rajeunir son talent. Mais *Mosè in Egitto* (1818) subit l'influence allemande. En réaction, avec *Adelaide di Borgogna, Adina o il Califfo di Bagdad, Ricciardo e Zoraide* (1818), le compositeur développe les ornements du chant.

En 1820, il part pour Vienne soucieux de rencontrer Beethoven, emmenant la cantatrice Isabelle Colbrand qu'il venait d'épouser. Déçu par la situation de l'auteur de *Fidelio*, il retourne à Venise où il allait couronner sa carrière italienne par *Semiramide* (1823). Les Vénitiens, attardés, ne comprirent pas cet ouvrage étonnant, à notre goût le plus accompli de tout le théâtre rossinien, et le musicien prit définitivement la résolution de ne plus écrire une seule note pour ses compatriotes. Fidèle à cette résolution qu'il suivit de façon inexorable, il décida de quitter l'Italie.

Riche, marié, instable, Rossini, épicurien de nature, avait le désir de voyager. Le 9 novembre 1823, il entre à Paris, accueilli dans l'enthousiasme. Mais, si les anciens le surnommaient « il signor Vacarmini » ou « Monsieur Crescendo », les jeunes affichaient très vite leur admiration. Et, après un séjour infructueux à Londres, Rossini revient à Paris prendre la direction du Théâtre-Italien. Après avoir fait jouer quelques-nns de ses ouvrages, il compose *Il Viaggio a Reims*, opéra de circonstance écrit pour les fêtes du sacre de Charles X, qui Ie nomme, en 1825, premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France. Cette nomination s'accompagne de la commande de cinq opéras en dix ans dont, seul, *Guillaume Tell* verra le jour, la révolution de 1830 mettant fin à ses fonctions. Il détruit ainsi les esquisses d'un *Faust* et abandonne un projet consacré à Jeanne d'Arc. De même, il renonce vite à la direction du Théâtre-Italien devant la jalousie des autres compositeurs et les caprices de la diva en vogue, la Pasta. Il y avait été cependant d'une grande efficacité, imposant un style de chant opposé au *urlo francese*, faisant débuter la Malibran et tirant Giulia Grisi des petits rôles où elle s'ennuyait.

Depuis longtemps, Rossini souhaitait modifier sa manière : abandonner ce que le chant orné a de technique, d'artificiel et de froid au profit de la déclamation et du chant soutenu, c'est-à-dire de la vérité et de l'intensité. Pour cela, il lui fallait aussi réformer l'orchestre et donner plus d'importance aux masses chorales. Paris, après Gluck, l'autorisait. Naquirent ainsi – tous trois sur un livret en langue française – *Le Siège de Corinthe* (1826), salué par Berlioz, suivi d'un *Moïse* remanié (1827) et du *Comte Ory* (1828), où Rossini entend prouver qu'il sait s'adapter à l'opéra comique.

La composition de *Guillaume Tell* (1829) fut extrêmement laborieuse. Mais il en vint à bout, car le thème de la liberté tel que le concevait Schiller l'enthousiasmait. Le public parisien lui fit une ovation, et, en un seul ouvrage, il avait répondu à toutes les critiques de la façon la plus élégante. Il décidait aussi, à trente-sept ans, de ne plus écrire pour le théâtre.

• Le silence

Sur les causes de son silence, on se perd aujourd'hui encore en suppositions. Pourquoi ce fameux *rifiuto* ? Pour les uns, sa paresse légendaire serait à l'origine de cette attitude. C'est peu probable. Pour les autres, l'hostilité et les bouderies parisiennes à l'égard de son œuvre, comme le succès de Meyerbeer, l'incitèrent au silence, ce qui paraît plausible.

Retiré dans sa maison de Passy, il s'adonne à la composition de pages instrumentales et religieuses. Le démon du voyage le reprend : en 1836, il est à Milan ; puis il se fixe à Bologne où il est nommé président honoraire du Liceo Musicale. Il y réforme l'enseignement de la musique mais doit abandonner ses fonctions en 1848 : la révolution le chasse à Florence. Deux ans plus tôt, il a épousé, en secondes noces, Olympia Descuilliers. En 1855, de retour à Paris, il devient le centre de la vie artistique de la capitale : son autorité, son sens critique acerbe, mais lucide (n'avait-il pas qualifié Offenbach de « petit Mozart des Champs-Élysées »), font graviter autour de lui une vie musicale trépidante. Les *Péchés de ma vieillesse*, pages instrumentales (essentiellement pour piano) et vocales (1857-1868) constituent le meilleur témoignage de cet ultime acte de la vie de Rossini : pastiches ironiques, satires ou portraits caricaturés portent la marque indélébile de l'auteur du *Barbier*, son sens inné de la mélodie et du raffinement.

Au cours de ses voyages, il avait écrit plusieurs recueils de mélodies dont les *Soirées musicales*, où l'on retrouve la fameuse *Danza*, sur des thèmes napolitains (1835), et la *Regata Veneziana* (1857). Le *Duetto bouffe pour deux chats* vit le jour dans le même contexte. Mais c'est dans le domaine religieux qu'il livre les pages les plus marquantes de cette dernière période : le *Stabat Mater* (1831-1842), commande de l'archidiacre de Madrid, don Manuel Varela, et la *Petite Messe solennelle* (1864) dans laquelle il substitue à l'orchestre traditionnel deux pianos et un harmonium, dépouillant volontairement l'instrumentation au profit d'une écriture vocale où l'inspiration religieuse est indéniable, bien qu'elle fasse la part à certains effets dont le brillant convient peut-être mieux à la scène qu'à l'église. « Peu de science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc béni et accorde-moi le Paradis », écrivait-il à propos de cette messe qui demeure son testament musical.

Jean-Louis CAUSSOU

Alain PÂRIS

Bibliographie

M. Bucarelli dir., *Rossini 1792-1992*, Electa, Pérouse, 1992
A. Camosci, *Rossini*, Paleani, Rome, 1985
J.-L. Caussou, *Rossini*, Seghers, Paris, 1967, rééd. Slatkine, Genève, 1982
P. E. Gossett, « Rossini », in *Masters of Italian Opera*, Macmillan, Londres, 1984 ; *The Operas of Rossini*, U.M.I., Ann Arbor (Mich.), 1986
A. Kendall, *Rossini*, Gollancz, Londres, 1992
N. Mario, *La Maschera di Rossini*, Rizzoli, Milan, 1990
C. Osborne, *Rossini*, Dent, Londres, 1986
G. Rossini, *Lettere et documenti*, vol. I : *1792-1822*, B. Cagli & S. Ragni éd., Fondazione Rossini, Pesaro, 1992
Stendhal, *La Vie de Rossini*, Paris, 1823, rééd. Gallimard, Paris, 1992

F. VITOUX, *Gioacchino Rossini*, Seuil, Paris, 1986
H. WEINSTOCK, *Rossini, a Biography*, Knopf, New-York, 1975.

ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)

Introduction

La gloire d'incarner de manière quasi exclusive, pour un très vaste auditoire qui s'étend bien au-delà du cercle restreint des mélomanes, le génie d'un instrument et les enchantements de la musique « classique » n'est offerte qu'à des personnalités d'exception. Rares en effet sont les musiciens qui, comme le violoncelliste et chef d'orchestre Mstislav Rostropovitch, ont connu une célébrité universelle. Rejetés dans l'ombre les sortilèges de l'école française – pourtant illustrée, depuis Maurice Maréchal (1892-1964), par des étoiles de première grandeur comme Pierre Fournier, Maurice Gendron, André Navarra ou Paul Tortelier –, ignorée la dimension d'un Siegfried Palm (1927-2005) qui tout autant que lui a œuvré avec ténacité pour défendre la musique de son temps et renouveler le répertoire, éclipsées des individualités aussi fortes que celles de Gregor Piatigorsky, Mikhail Khomitzer, Janos Starker, Daniil Shafran ou Sviatoslav Knouchevitsky...

Les causes de cette domination sont multiples. Après s'être longtemps accommodé du régime soviétique – dont il fut l'un des privilégiés –, Mstislav Rostropovitch a publiquement rompu avec lui et pris la défense des dissidents, faisant preuve d'un indéniable courage personnel. L'exil qui s'ensuivit lui conféra l'aura qui émane des victimes injustement frappées. Les milieux musicaux, conquis par son obstination à susciter des œuvres nouvelles, et les médias, séduits par une personnalité naturellement chaleureuse et expansive, ne tardèrent pas à en faire une vedette. Quant au public, il fut littéralement subjugué par la fougue de l'interprète et la perfection de sa technique. Sans conteste l'un des plus importants violoncellistes de la seconde moitié du xx^{e} siècle, Mstislav Rostropovitch a exercé une influence majeure sur une génération entière d'instrumentistes.

• Des honneurs à la dissidence

Fils et petit-fils de violoncelliste – son père, Leopold, ancien élève de Pau Casals, enseigne l'instrument à Moscou –, Mstislav Leopoldovitch Rostropovitch naît à Bakou, en Azerbaïdjan, le 27 mars 1927. Sa mère, Sofia Nikolaïevna Fedotov, est pianiste. C'est avec elle qu'il apprend le piano dès l'âge de cinq ans et avec son père qu'il prolonge la tradition familiale du violoncelle. À huit ans, il entre à l'Institut d'État Gnesin d'éducation musicale de Moscou ; de 1943 à 1948, il étudie, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, le violoncelle – avec Semyon Matveïevitch Kozoloupov – et la composition, avec Vissarion Iakovlevitch Chebaline et Dmitri Chostakovitch. Le premier concert public du jeune violoncelliste date de 1940 : il interprète le *Concerto pour violoncelle* de Saint-Saëns avec l'Orchestre de Slaviansk, en Ukraine. Il remporte en 1945 la médaille d'or au concours général de Moscou. En 1947 et 1949, il est lauréat des concours internationaux de Prague et de Budapest. En 1950, il remporte, ex aequo avec Daniil Shafran, le premier prix du concours de Prague. Cette même année, il reçoit le prix Staline – la plus haute distinction existant en Union soviétique – et commence à enseigner le violoncelle ainsi que la contrebasse au Conservatoire de Leningrad. Il est nommé en 1956 professeur de violoncelle au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Sa réputation commence à s'étendre, et il épouse en 1955 la star du Bolchoï, la soprano Galina Pavlovna

Vichnievskaia. Il accompagnera souvent au clavier, dans un répertoire de mélodies russes, celle qui sera la compagne de toute une vie.

Rostropovitch pratique assidûment la musique de chambre en compagnie de Leonid Kogan, Emil Guilels, Rudolf Barchaï, Sviatoslav Richter. La carrière internationale du violoncelliste, amorcée dès 1956 par des tournées en Grande-Bretagne et aux États-Unis avec des partitions qui lui sont dédiées, ne prend véritablement son essor qu'en 1964, avec un premier concert en République fédérale d'Allemagne ; le prix Lénine lui est alors décerné. En 1966, il est nommé « artiste du peuple de l'U.R.S.S. ». Rostropovitch tient alors le rôle d'ambassadeur officiel de la musique soviétique en Occident. La direction d'orchestre et l'opéra l'attirent. Il dirige *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Bolchoï en 1969 (Galina Vichnievskaia tient le rôle de Tatiana). Mais bientôt ses relations avec les autorités soviétiques se gâtent. « Slava » se range en 1970 du côté d'Alexandre Soljénitsyne et, au nom de la liberté d'expression, lui offre l'asile dans sa datcha. À l'instar d'un Pau Casals protestant contre le régime du général Franco, Rostropovitch quitte sa patrie en 1974, suivi peu après par son épouse, sans espoir de retour.

Alors qu'il prend le parti d'Andreï Sakharov, il est déchu en 1978 de sa nationalité « pour actes portant systématiquement préjudice à l'Union soviétique ». Le renom du soliste se répand rapidement dans le monde occidental. Ses nouveaux partenaires sont maintenant Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Itzhak Perlman, Jean-Pierre Rampal, Anne-Sophie Mutter, Rudolf Serkin, Isaac Stern, Yehudi Menuhin... Les plus grands chefs – Adrian Boult, Eugene Ormandy, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Bernard Haitink, Serge Baudo, Evgueni Svetlanov, Mstislav Rostropovitch disparaît quelques jours plus tard à Moscou, le 27 avril 2007. Il a reçu de très nombreuses médailles, décorations et distinctions académiques qui honorent à la fois le musicien et le combattant des droits de l'homme.

• Le créateur et le découvreur

Très longue est la liste des œuvres que Rostropovitch a suscitées, essentiellement dans le domaine du concerto. Par leur diversité, ces partitions témoignent de sa curiosité infinie et de sa fascination pour les nouveaux horizons sonores. Parmi celles qu'il a créées, et qui lui sont souvent dédiées, on citera : *Il ritorno degli Snovidenia*, pour violoncelle et orchestre, de Luciano Berio (1977), le *Concerto pour violoncelle* d'Arthur Bliss (1970), la *Sonate pour violoncelle et piano* (1961), les trois suites pour violoncelle seul (1963-1974) et la *Symphonie concertante* (1964) de Benjamin Britten, les deux concertos pour violoncelle (1959 et 1966) de Dmitri Chostakovitch, *Tout un monde lointain*, concerto pour violoncelle et orchestre de Henri Dutilleux (1970), le *Concerto pour violoncelle* de Lukas Fos (1967), le *Deuxième Concerto pour violoncelle* de Cristóbal Halffter (1986), le *Deuxième Concerto pour violoncelle* d'André Jolivet (1967), la *Sonate pour violoncelle et piano* de Dimitri Kabalewski (1962), *Un enfant appelle*, concerto pour soprano et violoncelle de Marcel Landowski (1978, créé avec Galina Vichnievskaia), le *Concerto pour violoncelle* de Witold Lutosławski (1970), le *Concert à quatre*, pour flûte, hautbois, violoncelle et orchestre d'Olivier Messiaen (1994), *Syrtes*, pour violoncelle et piano (1970) et le *Concerto pour violoncelle « in Dark and Blue »* (1991) de Maurice Ohana, le *Deuxième Concerto pour violoncelle* (1983), *Per Slava*, pour violoncelle seul (1986) et l'*Adagio pour violoncelle et orchestre* (2003) de Krzysztof Penderecki, la *Sonate pour violoncelle et piano* (1949), la *Symphonie concertante pour* *violoncelle* (1951) de Serge Prokofiev, le *Deuxième Concerto pour violoncelle* (1990), la *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* (1994), le *Concerto pour violon, alto et violoncelle* (1995) d'Alfred Schnittke, le *Deuxième Concerto pour violoncelle* (2001) d'Eric Tanguy, *Passaglia*, pour violoncelle seul (1983), de William Walton. Il faudrait encore mentionner les noms de Daniel-Lesur, Renaud Gagneux, Alun Hoddinott, Lorin Maazel, Colin Matthews, Norbert Moret, Virgilio Mortari, Andrzej Panufnik, Arvo Pärt, Lioubomir Pipkov, Walter Piston, Henri Sauget, Valentin Silvestrov, Boris Tchaïkovski, Jean Wiener... C'est à son initiative, pour le 70e anniversaire du grand mécène et chef d'orchestre suisse Paul Sacher, que sont commandés en 1976 douze *Hommages* pour violoncelle seul à Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber et Witold Lutosławski. Lui-même s'est essayé à la composition et laisse deux concertos pour piano, un quatuor, plusieurs pièces pour piano ainsi qu'une très échevelée *Humoresque*, pour violoncelle seul.

Le chef d'orchestre, plus instinctif et passionné qu'analyste et rigoureux praticien, laisse un souvenir controversé. Invité régulièrement par le London Philharmonic Orchestra, il s'est essentiellement consacré au répertoire lyrique et symphonique russe. Il a néanmoins dirigé de nombreuses créations mondiales signées Leonard Bernstein (*Three Meditations*, 1977), Benjamin Britten (*Praise We Great Men*, 1985), Pascal Dusapin (*Go*, 1992), Henri Dutilleux (*Timbre, espace, mouvement*, 1979), Witold Lutosławski (*Novelette*, 1980), Krzysztof Penderecki (*Requiem polonais*, 1984), Alfred Schnittke (les deux opéras *Life with an Idiot*, 1992, et *Gesualdo*, 1995, la *Sixième Symphonie*, 1993), William Walton (*Prologo e Fantasia*, 1982)...

Le violoncelliste jouait un Stradivarius de 1711 ayant appartenu à Duport (dont il porte le nom) et à Franchomme. Dès ses débuts, son style exubérant, spectaculaire et virtuose, développe une sonorité puissante, des couleurs opulentes et une ardeur dans la déclamation rare. La vigueur de son attaque de la corde, le soutien de l'intonation sur toute l'étendue du registre ainsi que sa confondante habileté dans tout l'éventail des pizzicatos et des vibratos laisse pantois. S'il ne nous offre qu'une trace très tardive des *Suites pour violoncelle seul* de Jean-Sébastien Bach, pourtant point de passage obligé depuis Pau Casals, son caractère exalté et sa maîtrise lui permettent de triompher dans un très vaste répertoire qui, partant de Vivaldi et Haydn, couvre le romantisme jusqu'à ses derniers prolongements et la littérature du xx^e^ siècle dans toute sa diversité. Au zénith de son art, Mstislav Rostropovitch nous propose une discographie qui impressionne par son ampleur et sa qualité. De Beethoven, on retiendra le *Triple Concerto pour piano, violon et orchestre* (avec Sviatoslav Richter, David Oïstrakh et Herbert von Karajan, 1969) ainsi que les cinq sonates pour violoncelle et piano, toujours avec Sviatoslav Richter (1961-1963) ; de Brahms, le *Double Concerto* (avec David Oïstrakh et George Szell, 1969). Son cheval de bataille reste le concerto de Dvořák, qu'il enregistre six fois en studio (avec Boris Khaikine, Václav Talich, Adrian Boult, Herbert von Karajan en 1968, Carlo Maria Giulini en 1977 et Seiji Ozawa en 1985), devançant les *Variations rococo* de Tchaïkovski, gravées à trois reprises (sous la baguette de Guennadi Rojdestvenski, Herbert von Karajan en 1968 et Seiji Ozawa en 1985) et le concerto de Schumann capté par les micros trois fois également, sous la direction de Samuel Samossoud, Guennadi Rojdestvenski et Leonard Bernstein. Il nous lègue des versions de référence de la *Sonate Arpeggione* de Schubert avec le piano inspiré de Benjamin Britten – qui est l'un de ses partenaires réguliers

ROSVAENGE HELGE (1897-1972)

Hormis Tristan, Siegmund et Siegfried, le Danois Helge Rosvaenge a presque tout chanté. Ténor universel, il possédait un répertoire allant de Mozart à Verdi, de l'opéra-comique à l'opérette viennoise, sans oublier Glinka, Puccini ou Richard Strauss. Dans son Danemark natal – il naît à Copenhague, le 29 août 1897 –, il avait été ingénieur. Mais des études de chant lui révélèrent sa vocation et il débuta sur diverses scènes. Dès 1930, il était la vedette de l'Opéra d'État de Berlin, avant d'être, durant vingt ans, celle de Vienne. Il devint l'hôte régulier du festival de Salzbourg, où il s'illustra en Tamino (*La Flûte enchantée* de Mozart) comme en Florestan (*Fidelio* de Beethoven), et de Bayreuth, où il incarna un Parsifal légendaire. Sa carrière fut d'une longévité étonnante : à soixante-trois ans, il faisait ses débuts à New York et y obtenait un triomphe. Il possédait une voix d'un éclat, d'une énergie et d'une aisance exceptionnels. Son aigu magnifique lui permettait d'incarner les rôles redoutables de Calaf (*Turandot* de Puccini), de Bacchus (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), d'Arnold de *Guillaume Tell* de Rossini ou de Huon d'*Oberon* de Weber. Il mettait dans chacune de ses interprétations une intensité dramatique hors du commun, qui n'excluait ni la poésie ni l'effusion lyrique. Son éventail de couleurs était prodigieux et lui ouvrait aussi le monde du lied, dans lequel il laisse, notamment dans Hugo Wolf, des enregistrements historiques, à l'instar de son air du donjon dans *Fidelio* ou de sa *Flûte* avec Thomas Beecham (1937-1938).

Helge Rosvaenge meurt à Munich, le 19 juin 1972.

Philippe DULAC

quelques mélodies le meilleur de l'art de Rota. Au contraire, sa musique est d'une rare discrétion, se confondant presque avec l'air du terroir péninsulaire. D'une simplicité désarmante, elle chemine en nous avec force et douceur.

Elle est ritournelle, elle est chansonnière, elle est pastiche, elle est fanfare ! Ses racines, il faut les chercher du côté du « café chantant » et du cirque, et ses maîtres spirituels ont pour nom Weill, Rossini et Satie. Il subsiste toujours dans les musiques de Nino Rota comme un parfum de 1930, nostalgique souvenir de jeunesse (celle de l'auteur, celle de Fellini), en même temps référence à une belle époque dérisoire. Chez Rota, l'ironie n'est jamais bien éloignée de la tendresse.

Cela ajoute un poids supplémentaire d'humanité, même aux films les plus sarcastiques de Fellini. C'est comme une perversion constante de la volonté du cinéaste. À moins que celui-ci n'ait espéré, sans mot dire, cet adoucissement par la musique.

Nino Rota utilisait rarement l'orchestre symphonique traditionnel. Il préférait de loin les petits ensembles et faisait intervenir les instruments de la rue aussi bien que certaines sonorités inhabituelles : harmonica de verre dans le *Casanova*, musiques indonésiennes katak dans le *Satyricon*. Là encore, aucune théorie, aucun principe esthétique, simplement la volonté d'écrire une musique directe, qui provoque l'adhésion du spectateur aux rêves d'un Fellini. Nino Rota meurt à Rome le 10 avril 1979.

Marcel WEISS

elle participe à la création de *Penelope* de Rolf Liebermann (rôle de Telemachus), en 1954, au festival de Salzbourg, ainsi qu'à celle de *Madame Bovary* (rôle-titre) de Heinrich Sutermeister, en 1967, à Zurich. Dans les années 1970, Anneliese Rothenberger entame une seconde carrière : participant à de nombreuses émissions télévisées, elle devient une vedette du petit écran allemand. On la voit aussi au cinéma, notamment dans *O ! Rosalinda !* (rôle d'Adele) de Michael Powell et Emeric Pressburger, adaptation de *La Chauve-souris* (1955) ; surtout, elle incarne Sophie dans le film *Le Chevalier à la rose*, de Paul Czinner (1962), sous la direction de Herbert von Karajan, aux côtés de Sena Jurinac (Octavian) et d'Elisabeth Schwarzkopf (la Maréchale). Elle fait ses adieux à la scène en 1983, mais continue de donner des récitals jusqu'en 1989. Sa discographie, pléthorique, touche à tous les genres : opéra, opérette, lied. Anneliese Rothenberger meurt le 24 mai 2010, à Münsterlingen, sur le lac de Constance, en Suisse. Elle a écrit une autobiographie, *Melodie meines Lebens* (Lichtenberg-Verlag, Mnnich, 1972).

E.U.

ROUGET DE LISLE CLAUDE (1760-1836)

Officier et compositeur français né à Lons-le-Saunier, mort à Choisy-le-Roi, Rouget de Lisle est en 1791 capitaine en garnison à Strasbourg. En avril de l'année suivante, il y écrit les vers et compose très probablement la mélodie d'un *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, qui prendra le nom de *Marseillaise* après avoir été chanté par les volontaires de Marseille lors de leur entrée à Paris en juillet 1792. En 1795, un décret de la Convention en fait nn chant national. Après avoir connu une éclipse sous l'Empire et la Restauration, il reparaît lors des révolutions de 1830 et de 1848, et il est déclaré hymne national en 1879. Rouget de Lisle écrit encore l'*Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre* (1794), le *Chant des vengeances* (1798), le *Chant du combat* (1800) pour l'armée d'Égypte, ainsi que des livrets d'opéra ; on lui doit aussi un *Premier Recueil de vingt-quatre hymnes, chansons ou romances avec violon obligé* (vers 1796) et *Cinquante Chants français* (1825).

La paternité de la musique *La Marseillaise* a souvent été contestée à Rouget de Lisle, qui semble pourtant devoir en être plus probablement l'auteur que tous les autres concurrents qu'on a voulu lui susciter (un certain Grisons, ou même Ignace Pleyel). Le thème mélodique, assez courant pour l'époque, s'apparente à des thèmes divers d'opéras sans s'y ramener absolument. Plus complexe est l'histoire des nombreuses variantes, et surtout des harmonisations orchestrales que divers musiciens adapteront à l'hymne : la moins somptueuse n'est pas celle de Berlioz. Une chose demeure certaine : *La Marseillaise* que nous entendons aujourd'hui dans les cérémonies officielles n’est plus exactement le chant qu’improvisa le jeune capitaine de l’armée du Rhin en avril 1792 à Strasbourg, dans la maison du maire Dietrich, ni celui qui frappa tant Goethe lorsqu’il l’entendit chanter dans l’été de 1793 par les « Mayençais » de Kléber.

Marc VIGNAL

choisi de se baptiser « Sphere », de l'étrange deuxième prénom du mystérieux musicien ? Le style naturel de Charlie Rouse se situe dans la lignée de Ben Webster et de Coleman Hawkins. Le tempérament est généreux, la sonorité pleine. Son jeu reste cependant fondamentalement marqué par l'influence indélébile du hard bop. Coloriste et improvisateur de talent, Charlie Rouse aurait certes mérité d'être mieux reconnu par les amateurs de son temps. C'est pourtant comme compagnon de Thelonious Monk qu'il est entré dans l'histoire du jazz. N'ayons pas trop de regrets : bien des titres de gloire pâlissent à côté de celui-là !

Pierre BRETON

ROUSSEL ALBERT (1869-1937)

Introduction

Il y a un « cas Roussel ». Ce musicien-né avait embrassé la carrière d'officier de marine, qu'il abandonne à l'âge de vint-cinq ans pour se consacrer à la musique. Il rattrape vite le temps perdu, acquiert un solide métier auprès d'un maître, Eugène Gigout, sorti de l'école Niedermeyer dont l'enseignement, fondé sur l'étude des modes du plain-chant, s'oppose à celui du Conservatoire national. Le musicien va suivre les cours de la Schola cantorum et développe auprès de Vincent d'Indy le sens de la construction, le goût des architectures sonores. Influencé au départ par l'impressionnisme (*Évocations*, 1911 ; *Le Festin de l'araignée*, 1912), il s'en dégage lors d'une période transitoire avec l'opéra-ballet *Padmâvatî* (1914-1918) et la *Deuxième Symphonie* (1921), dont les audaces divisent la critique.

Usant de modes anciens et exotiques, conjuguant souvent le contrepoint avec l'harmonie, Roussel occupe la difficile position d'un novateur au moment d'une mutation : il sert de lien entre l'impressionnisme et le groupe des Six, et jette les bases d'un nouveau classicisme. Bien que de six ans l'aîné de Ravel, il incarne les tendances nouvelles, et a quelque peine à s'imposer. Parti du constructivisme, il passe par-dessus le debussysme, qui ne l'a guère touché, ignore la secousse autoritaire de Stravinski, reste insensible à l'école dodécaphonique viennoise, pour se trouver, lors des festivals de son soixantenaire en 1929, le contemporain de musiciens beaucoup plus jeunes que lui, tels Milhaud, Honegger, Hindemith, Prokofiev, Chostakovitch : cas exceptionnel dans la musique française, Roussel livre alors ses chefs-d’œuvre, comme la *Suite en fa,* le *Concerto* pour piano, la *Troisième Symphonie,* le ballet *Bacchus et Ariane.*

• La formation et les premières œuvres

Albert Roussel naît le 5 avril 1869 à Tourcoing. Son père meurt en 1870 alors que l’enfant n’a pas deux ans. Sa mère lui apprend les chansons populaires, lui met les mains sur le piano. Mais elle a contracté la tuberculose de son mari et disparaît à son tour en 1877. Orphelin à huit ans, le jeune Roussel vit auprès de son grand-père maternel, maire de Tourcoing. À la mort de celui-ci en 1879, l’enfant est recueilli par la sœur de la mère défunte. Il vit isolé, lit beaucoup, surtout Jules Verne qui développe son goût de l’aventure. Tous les étés, il passe ses vacances à Heyst, en Belgique, au bord de la mer du Nord : la vocation se dessine, Roussel sera marin alors que, fils et petit-fils d’industriels, il était logique qu’il reprît l’affaire familiale, le tissage. Il entre à l’École navale, seizième sur plusieurs centaines de candidats. Devenu officier de marine, il parcourt les océans, visite les terres lointaines, engrange des souvenirs qui marquent sa vie intérieure. Une santé médiocre, peu compatible avec le rude métier de la mer, la musique qui ne cesse de le hanter le conduisent en 1894 à démissionner. Roussel se consacre dès lors à la composition. Après quelques rudiments d’harmonie acquis auprès de Julien Koszul, directeur du conservatoire de Roubaix, il s’installe à Paris, travaille durant quatre ans avec l’organiste Eugène Gigout, qui lui enseigne le piano, l’orgue, l’harmonie, le contrepoint, la fugue. Il va parfaire ses études à la Schola cantorum auprès de Vincent d’Indy, qui l’initie à la composition, à l’orchestration, à l’histoire de la musique. Très vite le maître a deviné la valeur du disciple, et il lui confie une classe de contrepoint. Roussel enseignera de 1902 à 1914. Parmi ses élèves, Erik Satie, Edgar Varèse et, en dehors de la Schola, Bohuslav Martinů.

Les premières œuvres importantes datent du début du siècle. Elles se distingueront vite des modèles inspirés par les maîtres. Il faut citer, de 1903, une mélodie : *Le Jardin mouillé* (sur un poème de Henri de Régnier), un premier chef-d'œuvre ; une première symphonie : *Le Poème de la forêt* (1906), légèrement influencée par Debussy ; un *Divertissement* pour quintette à vent et piano, où le martèlement rythmique annonce les tendances futures ; la *Suite en fa dièse* pour piano dont le *Prélude* de 1909, en plein impressionnisme, propose une construction serrée, fondée sur une basse obstinée, sans cesse renouvelée, sur laquelle s'appuient des variations mélodiques, harmoniques, rythmiques, unies dans une violente progression ; parsemée d'âpres dissonances, cette page prémonitoire annonce, par sa forme et ses tendances, le « nouveau classicisme ».

Désireux de voir l'intérieur des pays dont il a connu comme marin les rades et les ports, Roussel, en 1909, entreprend avec sa femme un voyage au Cambodge et aux Indes. Il en rapporte l'idée de trois tableaux symphoniques avec chœurs : les *Évocations*. Achevée en 1911, la partition fait connaître le musicien. Il atteint la popularité avec son ballet *Le Festin de l'araignée* (1912), sur un argument de Gilbert de Voisins, qui met en scène le monde tout ensemble délicat et féroce des insectes. L'œuvre est montée avec grand succès au théâtre des Arts par Jacques Rouché, futur directeur de l'Opéra, qui commande à Roussel un nouveau spectacle. Ce sera *Padmâvatî*, un opéra-ballet sur un livret de Louis Laloy, inspiré par le voyage effectué aux Indes. L'argument en est emprunté à un événement historique qui se situe à la fin du XIIIe siècle : la destruction de Tchitor par Alaouddin et le sacrifice de la reine

Padmâvatî. Ce spectacle, conçu par les auteurs pour l'Opéra de Paris avec ses vastes possibilités, agrandit et renouvelle par sa forme l'opéra-ballet du XVIIIe siècle grâce à ses danses nombreuses qui s'imbriquent dans l'action, à ses masses chorales, tantôt témoin objectif – la foule –, tantôt élément symphonique, qui viennent se mêler à l'orchestre. Une orchestration à la fois somptueuse et raffinée rehausse la partition, qui est entraînée par une puissante pulsion dramatique.

• La deuxième manière

Padmâvatî (créé en 1923) inaugure une écriture plus âpre, aux harmonies libérées du « bien-écrire » ; Roussel a rompu définitivement avec l'impressionnisme. Commence alors une période transitoire riche de partitions significatives comme le poème symphonique *Pour une fête de printemps* (1920), la *Deuxième Symphonie* (1921), œuvre austère mal accueillie à sa création en 1922, mais qui, l'année suivante, sous la baguette de Serge Koussevitzky, prend toute sa signification. Cette mutation qui sépare les *Évocations* et *Le Festin de l'araignée* de la *Deuxième Symphonie* pourrait correspondre à une sorte d'introspection de la part du musicien – qui a fait la guerre de 1914-1918 –, ainsi qu'il le suggère lui-même dans une interview (*Guide du concert*, 12 oct. 1928) : « Ces quatre années ne furent pas perdues pour moi. Je les employai à réfléchir sur mon art. De ces retours sur moi-même qui me furent imposés, je retirai le plus grand profit. J'avais, comme tant d'autres, été entraîné par les modes nouveaux de la création musicale. L'impressionnisme m'avait séduit ; ma musique s'attachait, trop peut-être, aux moyens extérieurs, aux procédés pittoresques qui – j'en ai jugé ainsi plus tard – lui enlevaient une part de sa vérité spécifique. Dès lors, je résolus d'élargir le sens harmonique de mon écriture, je tentai de m'approcher de l'idée d’une musique voulue et réalisée pour elle-même. » Cette deuxième manière qui prépare la dernière grande période voit encore éclore *La Naissance de la lyre* (1924), conte lyrique sur un livret de Théodore Reinach d’après Sophocle ; la même année, Roussel donne *Les Joueurs de flûte* pour flûte et piano, quatre tableaux de genre aux traits incisifs : *Pan, Tityre, Krishna, Monsieur de La Péjaudie* ; la *Deuxième Sonate* pour piano et violon, dont le premier thème tire son charme d’un mode hindou ; la *Sérénade* (1925) pour flûte, harpe, violon, alto, violoncelle ; les *Six Odes anacréontiques* pour chant et piano, traduites par Leconte de Lisle.

• La grande époqne

1926 : la *Suite en fa* pour orchestre éclate avec la force du génie. Roussel a trouvé, un peu tardivement, sa vraie voie, celle d’un nouveau classicisme dont il donne, en créateur, les premiers monuments valables. On assiste alors, avec cette troisième manière, à une période de grande fécondité, celle, selon André Gide, du « romantisme dominé ». La production du musicien s’enrichit d’une série imposante de chefs-d’œuvre : une quinzaine durant les dix années qu’il lui reste à vivre. Les mouvements de la *Suite en fa* : *Prélude, Sarabande, Gigue,* font référence à la « suite ancienne ». Toutefois, si le *Prélude* dévide ses croches égales à la manière d’un Bach, d’un Haendel, il ne s’agit nullement d’un pastiche : le langage est neuf, personnel. Viennent ensuite le *Concert* pour petit orchestre de 1927 et, la même année, le *Concerto* pour piano avec un adagio évoquant la mère tôt disparue, et qui s’élève jusqu’aux nues ; le *Psaume LXXX* (1928) pour ténor, chœurs et orchestre, bloc d’une seule coulée qui s’achève par une douce prière ; la *Petite Suite,* d’un style moins sévère. L’année 1930 voit naître deux partitions exceptionnelles : la *Troisième Symphonie,* créée par Serge Koussevitzky à Boston (pour le cinquantenaire de l’orchestre), et le orchestre, op. 14 (1938, révisées en 1958), remportent un véritable triomphe.

En 1937 et 1938, il reçoit à deux reprises le prix François-Joseph à Budapest. En 1940, il émigre aux États-Unis et s'installe à Hollywood, où il compte parmi les principaux compositeurs qui se consacrent au septième art. Il travaille à la M.G.M. (1948-1962) et enseigne à l'université de Californie du Sud à Los Angeles (1945-1965). Il acquiert la nationalité américaine. Il est président des Screen Composers of the U.S.A., de la Young Musician's Federation et de l'American Composer's and Conductor's Association. Il continue à écrire pour le concert : son *Concerto pour cordes* (1943, révisé en 1957) est joué dans les principaux orchestres américains. Il compose un *Concerto pour violon* à l'intention de Jascha Heifetz, qui le crée à Dallas en 1956, un *Concerto pour piano* pour Leonard Pennario, qui le crée en Italie en 1966, et un *Concerto pour violoncelle* pour János Starker, qui le crée à Berlin en 1969. Plus tard, c'est Pinchas Zukerman qui crée son *Concerto pour alto* (1984). On lui doit également *Sérénade* (1932, révisée en 1946 sous le titre *Sérénade hongroise*), *Sinfonia concertante* pour violon, violoncelle et orchestre (1966), deux quatuors à cordes (1950 et 1981), une *Sonate pour flûte et piano* (1983) et une *Sonate pour clarinette seule* (1987). Toutes ces œuvres révèlent sa double filiation esthétique : un langage néo-classique à l'écriture polyphonique solidement structurée, héritage de la formation reçue dans la patrie de Bach, et des harmonies et des rythmes qui reconstituent l'univers de la musique populaire hongroise dans lequel s'est déroulée son enfance. Mais, comme Bartók et Kodály, Rózsa ne procède jamais par citation. Il recrée à sa façon un folklore imaginaire.

Malgré cette importante production, c'est surtout comme compositeur de musique de film que Miklós Rózsa a marqué son époque. Son écriture, très brillante, repose ici sur les canons du romantisme et de la grandiloquence wagnérienne. Il adopte une démarche analogue à celle d'Erich Wolfgang Korngold, de Max Steiner, de Franz Waxman ou de Dimitri Tiomkin, autres compositeurs originaires d'Europe centrale qui ont fait l'essentiel de leur carrière dans les studios de Hollywood. En dehors des musiques de film déjà citées, il a signé une centaine de partitions, notamment celles du *Livre de la jungle* (Zoltán Korda, 1942), *The Lost Weekend* (*Le Poison*, Billy Wilder, 1945), *The Naked City* (*La Cité sans voiles*, Jules Dassin, 1948), *Le Secret derrière la porte* (Fritz Lang, 1948), *Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*, John Huston, 1950), *Quo Vadis ?* (Mervyn LeRoy, 1951), *Les Chevaliers de la Table ronde* (Richard Thorpe, 1953), *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (Douglas Sirk, 1958), *Le Cid* (Anthony Mann, 1961), *Providence* (Alain Resnais, 1977) – dont la *Valse crépusculaire* est passée à la postérité –, *Time after Time* (*C'était demain*, Nicholas Meyer, 1979), *Eye of the Needle* (*L'Arme à l'œil*, Richard Marquand, 1981). Il meurt à Los Angeles le 27 juillet 1995.

Il a écrit une autobiographie, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, Midas Books, Tunbridge Wells (G.-B.), 1982, et Hippocrene Books, New York, 1982.

Alain PÂRIS

Anna Bolena (1830) et *Marino Faliero* (1835). De 1831 à 1843, il partage son temps entre le Théâtre-Italien à Paris et le Majesty’s Theatre de Haymarket, à Londres. Il effectue des tournées en Allemagne et aux Pays-Bas avec Franz Liszt en 1843 et, la même année, se produit à Saint-Pétersbourg, où le tsar Nicolas Ier le nomme directeur de chant et chef de la musique impériale. Deux ans plus tard, Rubini se retire dans sa ville natale, où il achète un palais qui deviendra le musée Rubini après sa mort.

E.U.

RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

Le compositeur russe Anton Rubinstein fut l’un des plus brillants pianistes du XIX^{e} siècle.

Anton Grigorievitch Rubinstein naît le 16 novembre (ancien style ; 28 novembre nouveau style) 1829 à Vikhvatinets, dans la province de Podolie. En 1835, son père ouvre une petite usine à Moscou, tandis que la famille s’agrandit avec l’arrivée d’un deuxième garçon, Nikolaï. Les deux enfants prennent des cours de piano, d’abord avec leur mère, puis auprès d’Alexandre Villoing. Le jeune Anton donne son premier récital public à Moscou en 1839. L’année suivante, Villoing l’emmène avec lui pour une tournée de concerts à l’étranger qui durera trois ans. Anton Rubinstein se produit ainsi à Paris, à Londres, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suède, attirant à cette occasion l’attention de Chopin et de Liszt. De 1844 à 1846, il étudie avec son frère la théorie musicale à Berlin. Anton Rubinstein passe deux nouvelles années à l’étranger, seul cette fois-ci, pour étudier le piano et la composition, à Vienne principalement. De retour en Russie en 1848, il s’établit à Saint-Pétersbourg, où son premier opéra, *Dimitri Donskoï*, est créé en 1852. *Fomka douratchok* (« Fomka l’idiot ») et *Sibirskiye okhotniki* (« Les Chasseurs sibériens ») sont créés dans la même ville l’année suivante. Anton Rubinstein vit à l’étranger de 1854 à 1858.

Sous le patronage de la grande-duchesse Elena Pavlovna, il fonde en 1859 la Société musicale russe, et devient par la suite le chef d’orchestre des concerts symphoniques que celle-ci organise.

En 1862, il est un des fondateurs du Conservatoire impérial de Saint-Pétersbourg, dont il prend la tête. Quatre ans plus tard, son frère inaugure le Conservatoire de Moscou, dont il assumera la direction jusqu'à sa mort en 1881. Anton Rubinstein quitte ses fonctions au Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1867 ; il les reprendra en 1887 et les occupera jusqu'en 1891. De 1871 à 1872, il dirige les concerts de l'Orchestre philharmonique de Vienne ; il effectue en 1872 une tournée aux États-Unis.

Anton Rubinstein compose, entre autres opéras, *Demon* (créé en 1875, *Le Démon*), *Der Makkabäer* (créé en 1875, « Les Maccabées ») et *Koupets Kalachnikov* (créé en 1880, « Le Marchand Kalachnikov »). Il signe également six symphonies, l'opéra biblique *Der Turm zu Babel* (créé en 1870, « La Tour de Babel »), cinq concertos pour piano, des chansons, des pièces pour piano et de nombreuses pages de musique de chambre.

Rubinstein publie son autobiographie en 1889. Il meurt le 8 novembre (20 novembre) 1894, à Peterhof (Saint-Pétersbourg).

E.U.

RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

Introduction

Il est donné à quelques-uns de personnifier la musique face à ceux qui ne l’approchent guère. Herbert von Karajan et Arthur Rubinstein étaient de ceux-là, même si les raisons de ce rayonnement sont très différentes pour chacun d’eux.

• L’amour de la vie

Rarement, pianiste aura exercé séduction plus irrésistible qu’Arthur Rubinstein sur un aussi vaste public. Connaît-on beaucoup d’artistes qui, venant assister à un concert, se font ovationner dès leur entrée dans la salle, comme s’ils saluaient entre deux bis sur l’estrade ? L’image même du bonheur de vivre ne peut manquer d’exercer cette fascination universelle. Le sourire rassurant d’Arthur Rubinstein plane au-dessus de deux guerres mondiales, de la grande crise de 1929, des persécutions raciales, des misères physiques de la vieillesse (il avait presque perdu la vue). Avec ce plaisir de jouer évident et cette haine instinctive du travail, il incarne la victoire du don sur l’effort, le triomphe de la jeunesse quand viennent les cheveux blancs, l’inébranlable confiance dans les promesses de l’avenir malgré les difficultés du moment. Tel nous le montre le film – *L’Amour de la vie* (1975) – que lui ont consacré François Reichenbach et Bernard Gavoty. Débordant d’une stupéfiante vitalité, et cela jusqu’au dernier jour, cet éloge vivant de la paresse savait conquérir les plus réticents par un humour devenu légendaire. Ne confiait-il pas, au cours d'une journée hommage que lui consacrait France-Musique, avec cette célèbre voix rocailleuse : « Je ne suis pas le plus grand [...] je suis le plus vieux ! »

Arthur (ou Artur) Rubinstein naît à Łódź le 28 janvier 1887 dans une famille de juifs polonais. L'adversité n'épargne pas sa jeunesse. Son père, marchand de tissus, est ruiné ; il assiste à la brutale répression qu'exercent les Russes contre son peuple et sa religion. Mais, déjà, s'étend sur lui l'aile protectrice de la musique. Enfant prodigieusement doué, il donne son premier récital à cinq ans. À Varsovie, il travaille avec Aleksandr Różycki et peut approcher Ignacy Jan Paderewski. Il se perfectionne ensuite à Berlin avec Karl-Heiurich Barth, Robert Kahn et Max Bruch. Pour son premier concert important, il joue Mozart sous la baguette de Joseph Joachim à Berlin en décembre 1900. Suivent une tournée en Russie avec Serge Koussevitzky, son premier concert parisien en 1904, et ses débuts américains en 1906, avec l'Orchestre de Philadelphie au Carnegie Hall de New York. Paris devient alors son port d'attache, même s'il réside pendant la Première Guerre mondiale à Londres. Il boit, à cette époque, la vie à longs traits, avec une avidité sensuelle qui transparaît sans fard dans son autobiographie en deux volumes, *My Young Years* (1973) et *My Many Years* (1980). Mais cette existence à la fois passionnante et facile nuit à la qualité de son jeu, et son talent est bien près de sombrer.

Son mariage avec Aniela, fille d'Emil Młynarski, chef d'orchestre, violoniste et compositeur polonais (1870-1935), est pour lui une véritable planche de salut. Il se stabilise enfin, achète une maison à Paris (1938) et se met à travailler avec la même énergie qu'il avait employée à prendre le meilleur de l'instant qui passe. Les résultats ne se font pas attendre. Il donne des récitals de

B. GAVOTY, *Arthur Rubinstein*, R. Kister, Genève, 1955
A. RUBINSTEIN, *My Young Years*, Knopf, New York, 1973 (trad. franç. G. Belmont et H. Chabrier *Les Jours de ma jeunesse*, Robert Laffont, Paris, 1973) ; *My Many Years*, Knopf, 1980 (trad. franç. A. Tubeuf *Ma Jeune Vieillesse* et *Grande est la vie*, Robert Laffont, 1980)
H. SACHS, *Arthur Rubinstein : a Life*, Grove Press, New York, 1995 (discographie élaborée par D. Manildi)
H. C. SCHONBERG, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York, 1963, 2e éd 1987.

Gerhart Hauptmann, ouvrage dont il détruira les esquisses en 1923. En 1917, il part pour New York, où il va fréquenter un groupe d'avant-garde placé sous la houlette de Wallingford Riegger et qui comprend notamment Charles Ives, Edgar Varèse, Henry Cowell, Nicolas Slonimsky, Charles Seeger. Il devient membre de l'International Composers' Guild fondée par Varèse et Carlos Salzedo, organisation qui donnera les premières auditions de ses œuvres les plus importantes, composées dans ses années new-yorkaises (1917-1937) ; il s'affilie également à la Pan American Association of Composers. De 1938 à 1943, Ruggles enseigne la composition à l'université de Miami. Il reçoit en 1953 le prix de la National Association for American Composers and Conductors et est élu membre du National Institute of Arts and Letters en 1954. Retiré à Arlington (Vermont), il se consacre de plus en plus à son autre passion, la peinture. Il entre en 1966 dans une maison de retraite de Bennington (Vermont), où il meurt le 24 octobre 1971.

Le catalogue de Ruggles est peu abondant, mais ses compositions connaissent de multiples versions : perfectionniste, il remaniera en effet inlassablement ses œuvres, dont il détruira parfois les premiers états. Sa passion pour la littérature anglaise et américaine transparaît dans son utilisation fréquente de textes de Robert Browning ou de Walt Whitman.

Ruggles atteint la notoriété avec *Men and Angels*, dont la première audition a lieu à New York le 17 décembre 1922. Cette pièce symphonique rassemble *Men*, pour orchestre, et *Angels*, originellement écrit pour six trompettes bouchées, deux compositions datant de 1920 et 1921 ; *Angels* sera révisé pour quatre trompettes bouchées et trois trombones bouchés en 1938. *Vox clamans in deserto* est créé à New York le 13 janvier 1924 ; cette pièce pour six mezzo-sopranos et petit orchestre avec piano est bâtie sur trois textes de Robert Browning, Walt Whitman et Charles Henry Meltzer. *Men and Mountains*, d'après une épigramme de William Blake, est créé dans sa version pour 31 instruments à New York le 7 décembre 1924 ; cette œuvre sera révisée pour grand orchestre en 1936 puis de nouveau en 1941. *Portals*, pour 13 instruments à cordes, d'après Walt Whitman, donné à New York le 24 janvier 1926, sera révisé pour orchestre à cordes en 1929, en 1941, en 1952 et en 1953.

Une des œuvres de Ruggles les plus importantes est *Sun-Treader*, pour grand orchestre, dont le titre est tiré d'un vers du poème *Pauline*, de Robert Browning : « Sun-treader, light and life be thine forever ». Prévue pour être exécutée en 1926 lors d'un concert de l'International Composers' Guild, elle ne sera achevée qu'en 1931, et créée à la salle Pleyel, à Paris, le 12 février 1932, par l'Orchestre symphonique de Paris placé sous la direction de Nicolas Slonimsky ; sa première aux États-Unis n'aura lieu qu'en 1966, avec Jean Martinon à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston.

Il faut encore mentionner *Polyphonic Composition*, pour trois pianos (1940), *Evocations* – quatre pièces pour piano composées en 1937 (*n*^{o} *1*), 1941 (*n*^{o} *2*), 1943 (*n*^{o} *3*) et 1940 (*n*^{o} *4*), orchestrées à partir de 1942 et constamment révisées jusqu'en 1956 –, *Organum*, pour grand orchestre (1944-1945), arrangé pour deux pianos en 1946-1947, et *Exaltation*, hymne pour ensemble de voix à l'unisson et orgue ou cuivres (1958).

Alain FÉRON

Bibliographie

G. Chase, *America's Music. From the Pilgrims to the Present*, 3^e éd. rév., University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1987

J. D. GREEN, *Carl Ruggles. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1996

M. J. ZIFFRIN, *Carl Ruggles. Composer, Painter, and Storyteller*, University of Illinois Press, 1994.

RUGULO PETE (1915-2011)

Compositeur, arrangeur et chef d’orchestre américain d’origine italienne, Pete Rugolo a contribué à l’émergence du jazz « progressiste » du célèbre big band de Stan Kenton, lui conférant un style emphatique mais audacieux, émaillé de dissonances éclatantes. « Nombre de ses partitions contribuèrent à établir le style de Stan Kenton (*Artistry in Rhythm, Artistry in Percussion...*), sans échapper toujours à la grandiloquence » (Xavier Prévost). Pete Rugolo a par ailleurs produit de très importants albums de jazz, et a composé les bandes originales de nombreux films et séries télévisées, parmi lesquelles celle de *The Fugitive* (1963-1967, *Le Fugitif*).

Pietro Rugulo naît le 25 décembre 1915, à San Piero Patti, en Sicile. Son père, qui joue du cor baryton, décide cinq ans plus tard d’émigrer avec sa famille aux États-Unis. Le jeune garçon apprend lui aussi le cor, puis étudie au Mills College d’Oakland, en Californie, sous la férule de Darius Milhaud et de Béla Bartók. Après avoir servi dans l’U.S. Army, il compose entre 1945 et 1949 plus d’une centaine d’arrangements pour le big band de Stan Kenton. Engagé par la firme discographique Capitol en 1949, puis par Mercury en 1957, il produit ou réalise les arrangements d’albums de Dinah Washington, Nat King Cole, June Christy, notamment. Il supervise également des enregistrements du sextette de Lennie Tristano, dont certains préfigurent l’esthétique du free jazz, ainsi que les trois 78-tours historiques du nonette de Miles Davis rassemblés par Capitol sous le titre *Birth of the Cool*, et qui regroupent des plages enregistrées en 1949 et 1950. Pete Rugolo dirige également son propre ensemble, avec lequel il grave des albums. Le magazine *Down Beat* le nomme cinq fois meilleur arrangeur de l'année entre 1947 et 1954. Pete Rugolo meurt le 16 octobre 2011, à Sherman Oaks, en Californie.

John LITWEILER

RUSH OTIS (1934-)

Le *West Side sound*, qui marie des éléments du gospel au Chicago blues électrique, continue d’être le style dominant du blues de Chicago ; il est caractérisé par un chant déclamatoire, une utilisation fréquente du mode mineur, des solos de guitare très expressifs. Avec Magic Sam et Buddy Guy, Otis Rush en est l’un des grands créateurs.

Otis Rush naît le 29 avril 1934 à Philadelphia, dans le Mississippi. De 1956 à 1958, il grave sous la houlette de Willie Dixon, pour le label Cobra, une des œuvres majeures de l’histoire du blues. Du poignant *I Can’t Quit You Baby* (son seul véritable succès commercial) au saisissant *All Your Love* en passant par *My Love Will Never Die, Groaning the Blues* ou *Double Trouble* (qui donnera son nom au groupe de Stevie Ray Vaughan), tous les titres sont des réussites parfaites. Guitare puissante et expressive, voix écorchée, textes souvent bouleversants, accompagnateurs remarquables (Big Walter Horton, Little Walter, Ike Turner...) : chaque morceau mérite le qualificatif de classique. L’influence de ces séances sera considérable, notamment sur le rock anglais puis américain, de John Mayall et Eric Clapton jusqu’à Stevie Ray Vaughan et Mark Knopfler – fondateur de Dire Straits – en passant par Led Zeppelin.

Mais, après ces débuts exceptionnels où il apparaît comme un créateur brillant et original, Otis Rush voit sa carrière tourner court. Le blues passe de mode chez les Noirs et le caractère fantasque d’Otis semble lui interdire un succès durable et le cantonner à une réputation de génie légendaire mais maudit : introverti, pessimiste, désespéré, terriblement romantique. Rush enregistre encore quelques beaux titres pour les labels Chess et Duke puis, à partir de 1966, traverse une longue éclipse, entrecoupée de quelques très rares albums, bien décevants à l'exception de *Right Place, Wrong Time*, enregistré en 1971 mais qui ne paraîtra qu'en 1976. Ses apparitions en public, notamment en Europe, ne sont guère en sa faveur : instable et impulsif, il lui arrive souvent de bâcler son concert, voire de quitter brusquement une tournée. Mais ses anciens disques ne cessent d'être réédités et de trouver de nouveaux amateurs. Parallèlement, Otis ne cesse de développer son jeu de guitare, incorpore à sa manière moelleuse et évocatrice de nombreux aspects des styles de Kenny Burrell, Wes Montgomery ou Albert King, au point d'être considéré comme leur guitariste favori par Duane Allman, Eric Clapton ou Mick Taylor.

Durant les années 1990, certains producteurs tentent d'en faire une vedette du rock à la manière de ce qu'avait réussi son vieux rival Buddy Guy, mais Otis n'est pas du tout malléable et se révèle incapable de se plier à quelque mode que ce soit. Et les deux albums enregistrés à cet effet (*Ain't Enough Comin' In*, 1994 ; *Any Place I'm Going*, 1998), qui sont réussis, le présentent comme un bluesman éternel et un guitariste hors pair dans le blues moderne.

Sa magnifique œuvre pour Cobra est intégralement disponible sur *The Essential Otis Rush : The Classic Cobra Recordings 1956-1958* (Varese Records).

Gérard HERZHAFT

de Stravinski. L’arrangeur Jimmy Mundy l’encourage à se consacrer à la composition. Grâce à une bourse, il peut s’inscrire à la Wilberforce University High School, où il se joint aux Collegians, prestigieuse formation qui compte dans ses rangs Coleman Hawkins, Benny Carter, Fletcher Henderson, Ben Webster, Cootie Williams, Ernie Wilkins et Frank Foster. En 1941, au moment d’entrer dans le corps des Marines, les services médicaux militaires diagnostiquent une tuberculose. Il subit alors une hospitalisation de six mois durant laquelle un autre patient l’initie à l’harmonie. En 1944, Benny Carter le recrute comme batteur. Russell sera quelques mois plus tard remplacé à ce poste par Max Roach, dont l’éblouissante virtuosité met un terme définitif à ses ambitions dans ce domaine. De retour à Cincinnati, il écrit un arrangement (*New World*) pour Benny Carter. Ce dernier le recommande chaleureusement à Earl Hines, avec qui George Russell travaille jusqu’en 1945. Profondément impressionné par Thelonious Monk, il se fixe à New York, où il fréquente Gil Evans et croise Miles Davis, Gerry Mulligan, Johnny Carisi, John Lewis, Charlie Parker... Une nouvelle hospitalisation de seize mois lui donne le loisir d’intensifier les recherches théoriques qui le passionnent. En 1947, il vend à Dizzy Gillespie son arrangement de *Cubana Be / Cubana Bop*, première tentative de fusion entre le jazz et les rythmes afro-cubains, qui est créée au Carnegie Hall la même année, le 29 septembre, avec le Cubain Chano Pozo aux percussions. De nombreuses formations – parmi lesquelles celles de Charlie Ventura, de Claude Thornhill, d’Artie Shaw – font appel à lui. En 1949, le clarinettiste Buddy DeFranco enregistre *A Bird in Igor’s Yard*, page où George Russell teinte d’envolées parkériennes le langage de Stravinski. De 1951 datent deux partitions majeures : *Odjenar* – dédiée à sa femme Juanita Odjenar, peintre qui deviendra l’épouse de Jimmy Giuffre – et *Ezz-thetic*, œuvre que Lee Konitz

Malgré quelques succès aux festivals de Washington (1962) et de Newport (1964), George Russell se sent mieux reconnu en Europe, où il se fixe en 1964, évoluant principalement entre Norvège et Suède. Son nouveau sextette – constitué de Bertil Lövgren, Brian Trentham, Ray Pitts, Cameron Brown et Albert « Tootie » Heath – accueille en soliste invité Don Cherry (*George Russell Sextet at Beethoven Hall*, 1965) et partage un concert avec Karlheinz Stockhausen. Bosse Broberg, responsable du jazz à la Radio suédoise, lui offre de diriger un ensemble constitué des meilleurs instrumentistes scandinaves, comme Palle Mikkelborg, Rolf Ericson, Arne Domnérus, Jan Garbarek, Bernt Rosengren, Bengt Hallberg, Terje Rypdal, Georg Riedel, Arild Andersen, Jon Christensen. En 1969, Gunther Schuller lui demande de revenir aux États-Unis pour diriger le département de jazz qu'il vient de créer au prestigieux New England Conservatory of Music de Boston ; Ornette Coleman et Carla Bley y seront brièvement ses élèves. Avec un orchestre de 14 musiciens, il est l'hôte de nombreux festivals – Bologne (1969), Tanglewood et Berlin (1970), Königsberg (1971) – sans pour autant oublier les pays du nord de l'Europe. En 1980, il enregistre pour la radio suédoise – avec Jean-François Jenny-Clark, Victor Comer, Keith Copeland, Robert Moore et Lew Soloff – une nouvelle version de son album de 1968 *Electronic Sonata for Souls Loved by Nature*, qui intègre une bande magnétique à une grande formation. En 1983 paraît *The African Game*, qui met les percussions particulièrement en valeur. En 1986, George Russell forme nn groupe constitué de musiciens britanniques et américains, The International Living Time Orchestra. En 1992, pour le 125^{e} anniversaire du New England Conservatory, il compose *Time Line*, pour orchestre symphonique, chœurs, ensemble de jazz, groupe de rock et danseurs. Il apparaît au festival Banlieues bleues en 1993. Atteint par la maladie avec son manifeste *L'Art des bruits,* publié le 11 mars 1913 : « Pouah ! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissants ! Sortons ! » Russolo, plus instrumentiste que musicien, s'attelle alors à la fabrication avec Ugo Piatti d'*intonarumori,* boîtes génératrices de sonorités expulsées par des pavillons amplificateurs, et actionnées par des bruiteurs qui anticipent sur les expérimentations de la musique concrète. Entre 1913 et 1914, ses premiers concerts déchaînent de violentes réactions. Mais le jeune idéaliste s'engage dans la guerre. Grièvement blessé à la tête, en décembre 1917, il restera de longs mois hospitalisé. C'est son frère, Antonio, qui dirige trois concerts parisiens en 1921 rassemblant simultanément 27 *intonarumori.* Ils attirent Stravinski, Diaghilev, Ravel et Mondrian – ce dernier, dithyrambique, écrira sur cette expérience dans la revue *De Stijl.* Russolo s'attelle alors à la conception du *Rumorarmoni* destiné à lui permettre de relier à un clavier unique plusieurs *intonarumori.* « Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. » Ses positions et ses inventions inspirent Edgar Varèse qui entretient même l'espoir de produire en série les machines, en vain. Mais l'artiste, qui se remet progressivement à peindre des toiles d'inspiration très néo-classiques, se détache peu à peu des recherches bruitistes. Fuyant la montée du fascisme qu'il réprouve, il reste à Paris jusqu'en 1931 avant de partir en Espagne étudier les sciences occultes. Il passera la fin de sa vie en Italie sans renouer

SAARIAHO KAIJA (1952-)

La compositrice finlandaise Kaija Saariaho, une des personnalités les plus représentatives du renouveau de la musique de son pays, s’est forgé un style très personnel, lumineux et poétique. Elle naît le 14 octobre 1952 à Helsinki. Elle est très tôt attirée par la musique, mais elle suit d’abord durant un an l’enseignement de l’école des Beaux-Arts d’Helsinki, avant de mener, de 1976 à 1981, des études de composition à l’Académie Sibelius de la capitale finlandaise, avec Paavo Heininen. Ses premières œuvres, composées à la fin des années 1970, sont principalement vocales. De 1981 à 1983, elle étudie avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau.

En 1981, elle écrit *... sah den Vögeln*, pour soprano, flûte, hautbois, violoncelle, piano préparé et électronique ; il s’agit d’« une vision sur le temps et les frontières, cheminement entre deux mondes, comme un battement de cils qui durerait une éternité. Avec pour matériau : textures et couleurs, rêves et réalités, pesanteur ». Le rêve, association d’éléments dissemblables, naît alors des différents matériaux qui se rencontrent.

En 1982, Kaija Saariaho prend des cours de composition assistée par ordinateur à l’I.R.C.A.M. Elle y trouve les moyens de réaliser ses rêves, et décide de s’installer à Paris. L’informatique va désormais jouer un rôle fondamental dans sa technique de composition : les possibilités qu’offre cet outil ainsi que l’utilisation de l’électroacoustique vont lui permettre d’explorer les sons dans leurs variations microscopiques.

Mais ses recherches ne s'arrêtent pas là. Elle élargit et enrichit le monde des sons grâce à l'utilisation de stimulus musicaux qui peuvent être des impulsions visuelles ou littéraires ou tout simplement des phénomènes naturels. Elle n'en oublie pas pour autant son travail avec les interprètes : malgrè la complexité de sa musique, la compositrice ne s'égare jamais dans l'inaudible et affirme toujours son intention de transmettre une musique perceptible et qui s'apprécie sans que l'on ait besoin de savoir décrypter une partition compliquée. À cet égard, elle ne s'aventure jamais dans la musique abstraite et toutes ses œuvres ont un support littéraire ou artistique préexistant.

En arrivant en France, elle rencontre une résonance dans l'école spectrale de Gérard Grisey et de Tristan Murail, et trouve ce qui lui faisait défaut dans une Finlande enfermée entre les musiques réalistes de Joonas Kokkonen ou Aulis Sallinen et un postsérialisme rigide pratiqué par des compositeurs comme Paavo Heininen. « Je sortais d'une esthétique sérielle qui interdisait les incursions dans la tonalité, je tombais dans un monde d'harmonie dont la fraîcheur, lointainement ancrée à Maurice Ravel et à Claude Debussy, me touchait au cœur. »

Dans *Vers le blanc*, pour bande magnétique seule (1982), Kaija Saariaho joue avec les lentes transformations de timbres et d'harmonies, présentant un lent continuum d'une durée d'un quart d'heure où s'entrecroisent de longs glissandos ; l'un de ces glissandos, à deux voix par mouvement contraire, atteint la durée totale de l'œuvre, donnant l'illusion d'une voix humaine éternelle.

Refusant les paramètres classiques de la composition (recherches sur le rythme ou sur la mélodie) pour privilégier l'harmonie et le timbre, dont la fusion est chez elle une préoccupation centrale, elle adéquation parfaite entre les consonnes prononcées et les attaques virulentes de la flûte.

Graal Théâtre est un concerto pour violon et orchestre écrit pour Gidon Kremer, qui le crée en 1995 ; à la manière de Paganini dans ses études pour violon ou d'Ysäye dans ses sonates, la compositrice exploite toutes les possibilités du violon et combine plusieurs difficultés techniques en même temps.

Son premier opéra, *L'Amour de loin,* sur un livret d'Amin Maalouf d'après Jaufré Rudel, est créé au festival de Salzbourg 2000, son deuxième, *Adriana Mater,* également sur un livret d'Amin Maalouf, à l'Opéra-Bastille, en 2006.

Kaija Saariaho a composé de nombreuses pièces pour instruments solistes – citons *Couleurs du vent,* pour flûte alto (1999), *Dolce tormento,* pour flûte piccolo (2004), *Étincelles,* pour violoncelle (2007) – et de musique de chambre – *Ciel étoilé,* pour percussion et contrebasse (1999), *Je me sens un deuxième cœur,* pour piano, alto et violoncelle (2004), *Terra Memoria,* pour quatuor à cordes (2007).

Elle s'est imposée comme une compositrice majeure pour la voix, avec notamment des pièces vocales a cappella : *Nuits, Adieux,* pour quatuor vocal et chœur mixte (1997), *Lumen Valosta,* pour ensemble vocal (2003), *Tag des Jahrs,* première version pour chœur mixte et électronique (2001), seconde version pour 6 voix et électronique (2006)...

Elle fait également partie des compositeurs les plus intéressants et les plus originaux dans le domaine de la musique électronique et électroacoustique. La synthèse sonore est pour elle une manière naturelle de composer. Elle se réfère à deux modèles de synthèse :

des sons instrumentaux non transformés et la constitution d'un timbre fusionnant des partiels de sons. Avec de nombreux allers-retours entre le papier et l'ordinateur, elle déclare écrire deux fois toutes ses pièces mais continue d'attacher beaucoup d'importance à la partition, qui contient des indications extrêmement précises avec la notation des hauteurs et des durées pour toutes les parties des sons de synthèse.

Juliette GARRIGUES

SABLON JEAN (1906-1994)

La carrière de Jean Sablon – né le 25 mars 1906 à Nogent-sur-Marne, décédé à Cannes-La Bocca le 24 février 1994 – se présente comme un long paradoxe. Nul chanteur ne fut plus français que lui. Pourtant Paris et la France le boudèrent longtemps alors que l'opinion américaine voyait en lui *the French Troubadour* ou *the French Crosby*, parlant plus qu'il ne chantait sur des musiques et des textes très marqués par le goût français. Ainsi furent captivés les Américains de la bonne bourgeoisie et les professionnels du spectacle, sensibles à l'esprit de Paris.

Dans l'histoire de la chanson française, Jean Sablon occupe ainsi une position clé, à la charnière de deux mondes – l'ancien et le nouveau –, de deux styles – celui de la voix et celui du micro –, de deux temps – celui de l'avant-guerre et celui de l'après-guerre.

C'est en 1933, en Californie, que Jean Sablon découvre le micro, qui non seulement amplifie la voix mais en restitue la confidentialité. Dès lors, il va cultiver le pouvoir du micro, truchement électroacoustique d'une voix profondément charnelle, et rester avant tout le chanteur du disque et de la radio.

Plus peut-être que sa France natale, l'Amérique des crooners aura donc été sa terre d'élection. Pourtant, ses débuts français datent des années 1930, quand il était le partenaire de Mistinguett au Casino de Paris et qu'il chantait *Puisque vous partez en voyage* (1931), désormais un classique de la chanson française, tout comme les succès qu'il devait partager avec Mireille : *Le Petit Chemin*

(1932) et, plus tard, *Je tire ma révérence, J'attendrai, Vous qui passez sans me voir* (1939). Cette chanson, que lui proposèrent les jeunes Charles Trenet et Johnny Hess, allait devenir son indicatif scénique. Pour son répertoire et sa voix singulière, il imagine un habillage instrumental discret et raffiné autant que musicalement subtil, grâce au guitariste Django Reinhardt, au pianiste Alex Siniavine, au saxophoniste André Hekian et au violoniste Stéphane Grappelli. C'est sous ces couleurs que Jean Cocteau se fait le chantre de Jean Sablon au *Bœuf sur le toit* et au *Café de Paris,* à Londres.

Ses liens étroits avec le milieu musical et radiophonique new-yorkais le rapprochent du monde du jazz. Le chanteur travaille ainsi avec George Gershwin et Cole Porter. Par ailleurs, il se produit dans une revue de Broadway, *Streets of Paris,* avec Carmen Miranda et Abbott et Costello.

Ses seconds débuts à Paris ont lieu à l'A.B.C. en 1939. Jean Sablon y interprète les succès déjà cités mais aussi, dans des versions « jazzées », *Sur le pont d'Avignon* et *Le Fiacre* qu'Yvette Guilbert vient de relancer. La guerre le surprend au Brésil. De là, il regagne les États-Unis où il se joint aux émigrés français des arts et de la littérature. Lors de son retour à Paris, en 1945, il constate une certaine gêne de l'opinion, qui l'assimile rapidement à un produit américain. Ce n'est qu'en 1950 qu'il triomphe de ce handicap, quand il se produit au théâtre de l'Étoile avec un répertoire élargi comportant, notamment, *Les Arbres de Paris, Utrillo, Aimer comme je t'aime...* Plus tard, il chante *Syracuse* qui convient particulièrement à son style singulier. Ses derniers feux seront pour le Lincoln Center en 1981, et pour Rio de Janeiro où il fait, en 1983, ses adieux à la scène.

La carrière de Jean Sablon coïncide avec les noces nouvelles de la poésie et de la chanson qu'ont célébrées Mireille et Trenet. Il reste aussi un exemple à méditer : Sablon a su profiter des acquis des modes *made in USA* pour fertiliser son répertoire et lui donner une tonalité inédite.

Guy ERISMANN

SACHER PAUL (1906-1999)

La musique du XX^e^ siècle doit au chef d'orchestre et mécène suisse Paul Sacher un nombre impressionnant de commandes et de créations passées aux plus grands compositeurs de son temps. Celui-ci a en outre fondé et dirigé deux orchestres de chambre, à Bâle et à Zurich, et a été l'un des pionniers du renouveau de la musique ancienne en créant la fameuse Schola Cantorum Basiliensis.

Né à Bâle le 28 avril 1906, Paul Sacher étudie la direction d'orchestre avec Felix Weingartner au conservatoire de sa ville natale et la musicologie avec Karl Nef à l'université de Bâle. En 1926, il fonde, pour faire revivre le répertoire baroque, l'Orchestre de chambre de Bâle, auquel il adjoint deux ans plus tard le Chœur de chambre de Bâle. En 1933, il crée la Schola Cantorum Basiliensis, centre de recherches musicologiques et d'exécution de la musique ancienne qui va jouer un rôle déterminant dans la redécouverte des partitions et des pratiques instrumentales des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Parmi les spécialistes qu'il appelle alors à ses côtés figure le violoncelliste et gambiste August Wenzinger. Parallèlement, il s'intéresse beaucoup à la musique de son temps. En 1931, il entre au comité de l'Association des musiciens suisses, dont il deviendra président en 1955.

En 1934, il épouse Maja Stehlin, veuve d'Emanuel Hoffmann, dont le père avait fondé la firme pharmaceutique Hoffmann-La Roche. Grâce à la fortune de sa femme, Sacher commence à pratiquer un mécénat d'une rare clairvoyance, passant de

SADIE STANLEY (1930-2005)

Champion de la diffusion du savoir en matière musicale, le Britannique Stanley Sadie faisait partie de ces encyclopédistes de la musique auxquels on doit les grandes sommes de référence de notre époque. Directeur éditorial du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, il a donné à ce vénérable ouvrage – dont la première édition, due à sir George Grove, parut entre 1879 et 1889 – un visage moderne au travers de ses différentes versions et supports.

Né à Londres le 30 octobre 1930, Stanley John Sadie travaille en privé avec le compositeur Bernard Stevens de 1947 à 1950, avant d'obtenir en 1958 un Ph.D. à l'université de Cambridge avec une thèse sur la musique de chambre britannique entre 1720 et 1790. Ses maîtres sont les musicologues Charles Cudworth et Thurston Dart et le compositeur Patrick Hadley. Il enseigne au Trinity College of Music de Londres (1957-1965). De 1964 à 1981, il sera critique musical au *Times* et, de 1967 à 1987, rédacteur en chef du *Musical Times*. Il collabore régulièrement au *Gramophone* (à partir de 1965), dont il sera l'un des principaux rédacteurs pendant une quarantaine d'années, ainsi qu'au *Journal of Musicology* (à partir de 1982) et à *Music and Letters* (à partir de 1989).

En 1970, Stanley Sadie est chargé de préparer la sixième édition du *Grove Dictionary of Music and Musicians*, qui paraîtra en 1980, devenant le « *New Grove* », en vingt volumes (15 000 pages, 22 500 articles), deux fois plus important que la précédente édition. Il en a infléchi la ligne éditoriale en l'ouvrant à des articles sur l'ethnomusicologie, la world music, les aspects sociologiques de la musique... En 2001, une deuxième édition en vingt-neuf volumes – dirigée avec John Tyrrell – paraît simultanément sur papier et en ligne. Entre-temps, plusieurs ouvrages sont venus, sous sa direction, compléter cette somme : *The New Grove Mozart* (1982), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984), *The New Grove Dictionary of American Music* (avec H. Wiley Hitchcock, 1986), *The New Grove Dictionary of Jazz* (dirigé par Barry Kernfeld, 1988), *The New Grove Dictionary of Opera* (1992). Il est président de la Royal Musical Association de 1989 à 1994, et de l'International Musicological Society de 1992 à 1997.

Ses propres travaux sont principalement consacrés à Mozart, dont il publie une édition critique des sonates pour piano (1981). On lui doit notamment *Mozart* (1966), *Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his Life and his Music* (1996), *Mozart. The Early Years, 1756-1781* (2005). Il a également dirigé *The History of Opera* (1989), *Man and Music* (1989-1993), *Music Printing and Publishing* (avec Donald William Krummel, 1990). Avec sa seconde femme, la violoncelliste et gambiste américaine Julie Anne Vertrees, qu'il a épousée en 1978, il fonde le Handel House Trust et parvient à faire transformer la maison londonienne de Haendel dans Brook Street en musée, le Handel House Museum, ouvert au public en 2001. En 1999, Stanley Sadie quitte ses fonctions à la tête du Grove ; son épouse et lui-même entreprennent un ouvrage ambitieux consacré aux maisons et aux musées de compositeurs en Europe, *Calling on the Composer : a Guide to European Composer Houses and Museums* (2005). C'est dans le cadre de ses recherches qu'il est victime en Russie d'un accident d'automobile dont il sort très affaibli. Il meurt à Cossington, dans le Somerset, le 21 mars 2005.

Véritable « passeur » de la connaissance musicale, Stanley Sadie a contribué à établir un langage critique et musicologique accessible à tous. Il possédait un charisme et un pouvoir de persuasion qui lui ont permis de réunir des équipes aussi diversifiées que compétentes pour écrire les ouvrages collectifs auxquels il a présidé (2 400 collaborateurs pour le *New Grove*). Grand voyageur, il avait noué des liens avec la plupart des spécialistes de divers pays grâce auxquels il a toujours pu choisir le rédacteur approprié pour chaque article sans rester confiné dans le cercle de la musicologie anglo-saxonne.

Alain PÂRIS

SAGUER LOUIS (1907-1991)

Compositeur français d'origine allemande, Louis Saguer est toujours resté d'une grande discrétion sur sa propre biographie, notamment sur la première partie de sa vie, qui se prête difficilement aux investigations. De son véritable nom Wolfgang Simoni, il serait né à Charlottenburg (ville qui sera incorporée à Berlin en 1920) le 26 mars 1907, d'une mère artiste peintre et d'un père d'ascendance italienne. Atteint de tuberculose, il passe plusieurs années de son enfance et de son adolescence dans des sanatoriums, tout en recevant une solide formation musicale de deux disciples de Ferruccio Busoni. Il étudie au conservatoire Stern de Berlin avec Wilhelm Klatte et fait un premier séjour à Paris en 1926. L'année suivante, il commence à travailler comme accompagnateur et entre à la Staatsoper de Berlin comme chef de chant, ce qui lui permet de participer aux répétitions de Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler et Otto Klemperer. Il est ensuite chef d'orchestre au théâtre Piscator et commence à écrire des musiques de film. Il fait un second séjour à Paris en 1929, où il reçoit les conseils d'Arthur Honegger et de Darius Milhaud. De retour à Berlin, il travaille avec Paul Hindemith et Kurt Sachs. Ses origines juives et ses sympathies communistes l'obligent à fuir l'Allemagne et à se fixer à Paris en 1933. II mène une vie obscure, fréquentant l'intelligentsia communiste et travaillant comme accompagnateur à la radio. Il s'engage dans les Brigades internationales et part pour l'Espagne combattre Franco. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il doit prendre le maquis en Ardèche et ne réapparaît véritablement qu'en 1947, date à laquelle il adopte Ia nationalité française. II enseigne à Darmstadt à partir de 1949 et mène une carrière de chef d’orchestre (au Théâtre national populaire) et d’accompagnateur (de Georges Thill ou Irène Joachim). Il est invité à donner des cours à la fondation Gulbenkian de Lisbonne (1962 et 1968). Il est ensuite nommé inspecteur à la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France (R.T.L.M.F.). La S.A.C.E.M. lui décerne le grand prix de la promotion de la musique symphonique. Il meurt à Paris le 1^er^ mars 1991.

Saguer a longtemps conservé la plupart de ses œuvres par-devers lui. Rares sont celles qu’il laissait exécuter et il ne cessait d’ailleurs de les remettre sur le métier, ce qui décourageait les quelques éditeurs audacieux qui acceptaient d’en tenter la publication. Il utilisait en outre différents pseudonymes qui compliquaient encore davantage les recherches pour établir une liste exhaustive de ses œuvres.

Sa musique se situe en marge de tous les courants dominants de son temps. Il cultivait une écriture instrumentale très subtile, riche de poésie et de charme, et avait assimilé les tendances les plus diverses de la musique ancienne et du xx^e^ siècle pour créer un langage original fondé sur les intervalles et sur le rythme. Chacune de ses œuvres est conçue autour de quelques intervalles, formule qui n’est pas sans une certaine parenté avec le sérialisme, qu’il a d’ailleurs pratiqué à la fin des années 1940. Il considérait que la musique ne réclamait aucun commentaire pour être comprise par l’auditeur, et son œuvre est surtout axée sur l’expression. On lui connaît deux opéras — *Lili Merveille*, d’après Jean-Louis Bory, et *Mariana Pineda* (1967), d’après Federico García Lorca, qui lui a valu le prix de composition Prince-Pierre-de-Monaco —, deux cantates — *Seis Cantares*, sur un texte de García Lorca (1960), et *Quant’e bella giovinezza*, sur un texte de Laurent de Médicis (1972) —, des pièces vocales et des mélodies sur des poèmes de encore qu’il acheva ses études d’harmonie, de contrepoint et de fugue, commencées avec P. Maleden, dans la classe d’Halévy.

C’est en 1852 que Saint-Saëns – il a seize ans – se présente au Prix de Rome : il ne l’obtiendra pas. Sa consolation, il la doit à sa nomination, l’année suivante, au poste d’organiste de Saint-Merry à Paris. Il y restera cinq ans, jusqu’en 1857 où il sera nommé titulaire, en remplacement de Louis Lefébure-Wély, démissionnaire, du grand instrument de la Madeleine, dû à Aristide Cavaillé-Coll.

La nomination de Saint-Saëns à la Madeleine, paroisse très mondaine, lui valut nombre de jalousies. Il n’en avait cure car commença alors pour lui une belle période d’une vingtaine d’années. Il trouvait le temps de composer et de jouer plus souvent de l’orgue. Saint-Saëns, en effet, demeura toujours un fervent de cet instrument. « L’orgue, écrira-t-il vers 1911, est un évocateur : à son contact l’imagination s’éveille, l’imprévu sort des profondeurs de l’inconscient. »

• L’homme

L’homme fut injustement critiqué, peut-être parce qu’il paraissait lui-même souvent insensible ; on lui a reproché notamment ses propos cinglants.

Il était, plutôt qu’orgueilleux, conscient de sa valeur – mais on ne saurait lui en faire grief. En fait, il tenait le mot « moi » pour haïssable en matière d’art sous toutes ses formes et, volontairement, il n’aimait guère discuter de ses travaux : preuve de vanité, disaient ses ennemis, et de lui reprocher, à nouveau, son peu d’indulgence envers les autres.

Parmi ceux que Saint-Saëns critiquait, citons d'abord César Franck – pourtant l'un des membres de la Société nationale de musique que Saint-Saëns fonda, avec Romain Bussine, le 25 février 1871 –, qu'il avait naguère aidé et défendu. D'Indy ne lui plaisait guère non plus, peut-être parce qu'il avait horreur de l'esprit de système. Debussy ? Il l'estimait seulement pour ses « jolies mélodies ». Quant à Brahms, il le détestait.

On oublie, à côté de cela, qu'il y avait chez cet homme de la bienveillance et de l'amitié, qu'il donnait à ceux qu'il avait adoptés. Il pleura Bizet sincèrement ; c'est grâce à lui que Gounod arrivera à survivre ; Fauré lui doit toute sa carrière, et combien d'autres...

• L'œuvre

L'œuvre de Saint-Saëns est relativement peu jouée, exception faite de la *Symphonie avec orgue* (écrite en 1886 comme *Le Carnaval des animaux*), du *Troisième Concerto pour violon* (1880), du *Premier Concerto pour violoncelle* (1873), de *Samson et Dalila* (créé à Weimar, en allemand, en 1877) et, bien évidemment, de la trop célèbre *Danse macabre* (1874). Ajoutons le *Deuxième* et le *Cinquième Concerto pour piano* (dont la composition embrasse pratiquement toute la carrière du maître : 1858-1896), et c'est à peu près tout. Pourtant Saint-Saëns a laissé un ensemble considérable de partitions.

Si toutes les œuvres du compositeur ne présentent pas les mêmes qualités, on ne saurait négliger pour autant la *Deuxième Symphonie* (1859), d'une grande beauté, toute la musique de chambre, dont un *Septuor pour trompette, cordes et piano* (1881) et un admirable *Quatuor pour piano et cordes*, opus 41 (1875) ; on ne saurait davantage oublier la *Messe solennelle* (1856), celle de *Requiem*

(1878), les pages pour orgue (dont les *Six Préludes et Fugues*, les *Sept Improvisations*, les *Trois Fantaisies*), les opéras comme *La Princesse jaune* (1872), *Le Timbre d'argent* (1877), *Henry VIII* (1883), toutes pages dignes d'intérêt car dues à un artiste d'un talent supérieur qui a atteint, comme l'a très justement écrit Arthur Dandelot, « à la vraie et durable beauté ».

Michel LOUVET

Bibliographie

C. SAINT-SAËNS, « Correspondance inédite », in *La Revue musicale*, n^{os} 358 à 360, 1983 ; *Regards sur mes contemporains*, Y. Gérard éd., B. Coutaz, Arles, 1989 ; *Correspondance*, Klincksieck, Paris, 1994.
P. D'AGNETAN, *Saint-Saëns par lui-même*, Alsatia, Colmar, s.d.
L. AUGÉ DE LASSUS, *Camille Saint-Saëns*, Paris, 1914, rééd. Éditions d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1978
É. BAUMANN, *Les Grandes Formes de la musique. L'œuvre de Saint-Saëns*, Ollendoff, 1905
J. BONNEROT, *Camille Saint-Saëns*, Durand, Paris, 1923
J. CHANTAVOINE, *Camille Saint-Saëns*, Richard Masse, Paris, 1947
« Correspondance Saint-Saëns - Fauré », J.-M. Nectoux éd., in *Rev. Musicologie*, vol. LVIII-LIX, 1972-1973
A. DANDELOT, *La Vie et l'œuvre de Saint-Saëns*, Dandelot, Paris, 1930
M. FAURE, *Musique et société du second Empire aux années vingt*, Flammarion, Paris, 1985
J. HARDING, *Saint-Saëns and his Circle*, Chapman, Londres, 1965
R. ROLLAND, *Musiciens français d'aujourd'hui*, Hachette, Paris, 1908, rééd. 1946
G. SERVIÈRES, *Saint-Saëns*, Alcan, Paris, 1918
M. STEGEMANN, *Camille Saint-Saëns*, Rowohlt, Hambourg, 1988.

SALIERI ANTONIO (1750-1825)

Compositeur italien né à Legnato Veneto (près de Vérone) mais ayant passé la quasi-totalité de sa vie à Vienne. Salieri arrive dans la capitale autrichienne en 1766 en compagnie de Florian Gassmann, qui lui enseigne la composition et le contrepoint, et y présente dès 1770 son premier opéra bouffe, *Le Donne letterate*. Nommé compositeur de la cour et maître de chapelle de l'Opéra italien à la mort de Gassmann (1774), il se forme encore auprès de Gluck : *Les Danaïdes* (sur un livret de Ranieri Di Calzabigi), exécuté à Paris en 1784 et présenté comme œuvre commune des deux compositeurs, se révèle après coup n'être que du seul Salieri. De retour à Vienne, il est nommé en 1788 maître de chapelle impérial, mais n'exerce plus, après la mort de Joseph II, que les fonctions de chef de la chapelle vocale de la cour (*Hofsängerkapelle*) et de compositeur d'opéras. Il se pose, à cette époque, en rival de Mozart. Pendant plus d'un quart de siècle encore, il jouera dans la vie musicale viennoise un rôle de premier plan, dirigeant *La Création* de Haydn lors de la dernière apparition publique de ce dernier (27 mars 1808), ayant pour élèves Beethoven, Schubert et Liszt. En 1816, le cinquantième anniversaire de ses activités dans la ville donne lieu à des fêtes solennelles pour lesquelles le jeune Schubert écrit une cantate. Malade à partir de 1821, il obtient d'être mis à la retraite en 1824 et meurt un an plus tard, non sans s'être expressément défendu, comme on l'en accuse depuis longtemps déjà, d'avoir fait empoisonner Mozart. L'accusation effectivement ne tient pas ; il s'agit bien d'une légende, entretenue d'ailleurs au XIX^e^ siècle par une nouvelle de Pouchkine dont Rimski-Korsakov tirera un opéra (*Mozart et Salieri*, 1898) et, au XX^e^ siècle, par la pièce de Peter Schoffer, *Amadeus*, qui connaîtra une grande diffusion grâce au film de Miloš Forman (1984). Il reste que beaucoup de témoignages concordent pour présenter Salieri comme un caractère envieux, « critiquant tout ce qui n’est pas... saliérien ». Le musicographe allemand Friedrich Rochlitz (1769-1842) en parle pourtant comme d’un homme aimable et spirituel. Son œuvre, surtout vocale, comprend notamment une vingtaine d’œuvres lyriques relevant des genres opéra bouffe, tragédie lyrique, singspiel, dramma giocoso, etc., et qui font de lui à la fois un héritier de Gluck et un des derniers grands représentants de la tradition napolitaine.

Marc VIGNAL

SALVADOR HENRI (1917-2008)

Artiste caméléon, à la fois clown aux éclats de rire contagieux, crooner, compositeur, guitariste de jazz, Henri Salvador reste ce chanteur osant les pires grimaces et les travestissements les plus insensés mais capable d'offrir aux générations qu'il a accompagnées pendant plus de soixante ans une berceuse d'anthologie, *Le Loup, la biche et le chevalier*, célèbre par ses premiers mots : « Une chanson douce que me chantait ma maman ». Longtemps considéré comme un artiste de variété parmi les autres, il ouvre les portes de son jardin secret en 2000, avec un album intime, pudique et sensible, *Chambre avec vue.* Enfin, le grand public adhère en masse à son véritable univers.

Né le 18 juillet 1917 à Cayenne d'un père guadeloupéen d'origine espagnole, Clovis, percepteur des impôts, et d'une mère indienne des Caraïbes, Antonine, il a sept ans lorsque la famille s'installe à Paris. Ses parents espèrent que leur fille et leurs deux fils pourront ainsi faire de brillantes études et accéder à des professions libérales. Le contraste est cruel pour le jeune Henri et ses résultats scolaires s'en ressentent. Son père, qui espérait le voir devenir pharmacien, se rend à l'évidence face à la passion que nourrit son rejeton pour la musique en général et le jazz en particulier. « C'est la T.S.F. qui est à l'origine de ma vocation. Lorsque j'y ai entendu Django Reinhardt, j'ai su que je ferai comme ce type. » En 1934, il achète sa première guitare et s'enferme dans sa chambre des heures entières pour apprendre à reproduire les accords du maître. Il fait la manche et dépense une partie de ses gains pour aller au cinéma et au cirque. À Médrano, il découvre le clown Rhum et le pouvoir du comique. En 1935, il signe son premier contrat avec un chef d’orchestre russe qui l’engage comme guitariste pour trois mois à Boulogne-sur-Mer. Une nouvelle boîte, le Jimmy’s, s’ouvre à Montparnasse et cherche à monter un quartette pour créer l’ambiance. Henri Salvador en sera le guitariste et se fera connaître du Tout-Paris Durant son service militaire, il continue à se produire dans les cabarets. Sa notoriété grandissant, il joue avec les plus grands, dont Django Reinhardt. En 1940, après avoir intégré l’orchestre de Bernard Hilda, il rejoint les Collégiens de Ray Ventura et part en tournée en Amérique du Sud. Grâce à ses imitations de Popeye, ses sketches tout en mimiques et onomatopées et son adaptation d’un air folklorique antillais, *Maladie d’amour*, il devient très vite une vedette au Brésil. Après deux ans de pérégrinations en Uruguay, au Chili, en Argentine, l’orchestre se dissout à l’annonce de la Libération. Henri reste au Brésil, où son nom devient de plus en plus important. Mais, en 1945, il cède à la proposition de Ray Ventura et, en décembre, il est à nouveau parmi les Collégiens, salle Pleyel. Fort de son succès brésilien, il veut montrer à Paris ce dont il est capable en solo. Il persuade le directeur de Bobino de le prendre en vedette américaine du spectacle d’Andrex. Il joue à l’Alhambra, au côté d’Yves Montand, dans une opérette loufoque, *Le Chevalier Bayard*, et retrouve Django Reinhardt sur la scène de l’ABC.

Jacques Canetti lui fait enregistrer son premier 78-tours en 1948. Une dizaine de disques sont gravés en deux ans qui, à une exception près, mettent en avant ses talents de chanteur de charme. En 1949, il passe à l’ABC. Au premier rang de ses admiratrices, Jacqueline Garabédian, qu’il épouse l’année suivante. Elle devient son plus fidèle supporter et son mentor. Il enchaîne les tournées au Portugal, en Espagne, en Tunisie, au Maroc, spectacles aux Trois Baudets et galas à Bobino. Henri Salvador diversifie son répertoire, enregistre

SAMMARTINI GIOVANNI BATTISTA (1700-1775)

Compositeur italien qui a joué un grand rôle dans la naissance et le développement de la symphonie dans la péninsule, Giovanni Battista Sammartini naît à Milan dans une famille de musiciens. Son père, le hautboïste français Alexis Saint-Martin, venu habiter Turin puis Milan, où il travaille pour le théâtre ducal, a fini par italianiser son patronyme. Son frère aîné, Giuseppe, né à Milan en 1695 et mort à Londres en 1750, deviendra la personnalité musicale la plus importante de la capitale britannique après Haendel et Geminiani. Lui-même fera carrière, à Milan, dans la musique d'église, et aura entre 1760 et 1770 la responsabilité d'au moins sept des principales églises de la ville. Maître de Gluck de 1741 à 1745, il aide et apprécie aussi, lors de leurs séjours respectifs à Milan, Jean-Chrétien Bach, Boccherini et le jeune Mozart. Vers le milieu du siècle, sa musique se répand à travers l'Europe, et influence peut-être le jeune Haydn, qui pourtant, à la fin de sa vie, le traitera de « barbouilleur ». De ses symphonies, au nombre d'au moins soixante-deux authentifiées, il est difficile de tracer une chronologie exacte. Celles en trois mouvements et pour cordes seules comptent vraisemblablement parmi les plus anciennes. Plus tard s'ajoutent les hautbois et les cors, tandis que l'élément purement mélodique prend une importance accrue. Plusieurs de leurs allegros constituent des modèles achevés de forme sonate, avec deux thèmes bien distincts et des développements étendus. Parfois proche de Vivaldi, notamment dans ses concertos (on en possède dix-sept authentifiés), il témoigne aussi à l'occasion d'une nervosité et d'une inquiétude rythmique rares en Italie, et annonçant le Sturm und Drang. Il composa également plus de deux cents sonates, une trentaine de quatuors et de quintettes, et un assez grand nombre de partitions religieuses malheureusement en grande partie perdues (cantates pour solistes et orchestre, *Miserere*, *Magnificat*, trois messes). On observe déjà dans celles qui ont été conservées la synthèse, reprise par Jean-Chrétien Bach, entre le style galant et la polyphonie expressive. On lui doit également trois opéras de jeunesse.

Marc VIGNAL

Jean-Efflam Bavouzet, Jean-François Antonioli, Marc Laforêt, Emile Naoumoff, Huseyin Sermet, Pascal Dumay, Yves Henry, Daniel Varsano, Olivier Gardon figurent parmi ses disciples. À la fin des années 1970, lorsque la Chine s'ouvre à la culture occidentale, il est l'un des premiers pianistes invités à y enseigner. Il siège dans le jury des plus grands concours internationaux (Reine Élisabeth de Belgique, Van Cliburn au Texas, Busoni en Italie, Viña del Mar au Chili...). Cette carrière pédagogique prend progressivement le pli sur celle de concertiste. Au cours des vingt dernières années de sa vie, la maladie d'Alzheimer l'enferme progressivement dans un isolement complet. Il meurt à Paris le 20 octobre 2008.

L'approche pédagogique de Pierre Sancan a provoqué une révolution complète dans l'enseignement du piano. À l'instar de Lazare-Lévy ou d'Alfred Cortot, il a bouleversé les canons établis qui faisaient de l'école française une famille pianistique cultivant avant tout la beauté et la perfection technique. Au lieu de chercher à plaquer un modèle unique sur tous les répertoires, il a su amener chacun de ses élèves à découvrir sa propre singularité. Aucune musique ne le rebutait et il a été l'un des premiers professeurs au Conservatoire de Paris à enseigner la musique de son temps. Il a également pris conscience de l'évolution de la facture instrumentale : on ne pouvait plus jouer sur des grands Steinway comme sur des Erard ou des Gaveau. Il fallait abandouner la séduction sonore pour aller puiser au plus profond des ressources de l'instrument. Dès ses débuts (il était venu relativement tard au piano), il élabore une sorte d'auto-analyse pour compléter l'enseignement de ses maîtres. Plus tard, il mettra au point une approche physique de la technique pianistique reposant sur la totalité du corps, qui a permis de sortir du seul jeu digital prôné notamment par Marguerite Long. Après avoir découvert tous ces problèmes en siégeant, au cours des années 1950, dans les jurys de concours internationaux où les jeunes prodiges soviétiques raflaient toutes les distinctions, il a vu sa démarche commencer à triompher en 1962 lorsque son élève Jean-Bernard Pommier a été couronné au concours Tchaïkovski à Moscou, en pleine guerre froide. L'iconoclaste de la rue de Madrid allait être regardé sous un autre éclairage.

La musique de Sancan s'inscrit dans la lignée de celle des grands maîtres français de la première moitié du xx^{e} siècle : Ravel, Roussel, Honegger ou Poulenc. D'une œuvre relativement peu abondante émergent un concerto pour piano (1950-1955), un concerto pour violon (1958), la *Symphonie pour cordes* (1961) et de nombreuses pages pour piano, dont la *Toccata*, l'une de ses premières pages (1943). En 1966, il est revenu au piano concertant avec un *Concertino pour piano et orchestre de chambre*. Pour la scène, il a écrit en 1962 un opéra sur un livret de José Bruyr, *Ondine, fille de la forêt*, créé au Grand Théâtre de Bordeaux en 1966, ainsi que trois ballets, tous représentés à l'Opéra-Comique : *Commedia dell'Arte* (1951), *Reflet* (sur la musique de son concerto pour piano, 1963), *Les Fourmis*, dans une chorégraphie de Claude Bessy (1966). On lui doit aussi trois musiques de film (*Lunegarde* de Marc Allégret, 1944 ; *Les Malheurs de Sophie*, 1945, et *Olivia*, 1950, de Jacqueline Audry, le second avec Edwige Feuillère), ainsi qu'une partition composée pour un reportage sur Saint-Exupéry. Mais son œuvre la plus souvent exécutée reste sa *Sonatine pour flûte et piano* (1946), parfait reflet de ce qu'on appelle « l'esprit français ».

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

L. VAN BEETHOVEN, les cinq sonates pour violoncelle et piano, avec André Navarra (enregistré en 1966)
W. A. MOZART, *Concerto pour trois pianos*, K 242, avec Jean-Bernard Pommier, Catherine Silie, Orchestre Lamoureux, dir. Dimitri Chorafas
M. RAVEL, les deux concertos pour piano, Orchestre symphonique du S.W.F. de Baden-Baden, dir. Pierre Dervaux
P. SANCAN, *Concerto pour piano*, Jean-Philippe Collard, Bilkent Symphony Orchestra, Ankara, dir. Emil Tabakov (enregistré en 2003) ; *Sonatine pour flûte et piano*, Michel Debost et Christian Ivaldi (enregistré en 1993).

SANDERLING KURT (1912-2011)

Le chef d’orchestre allemand Kurt Sanderling était admiré pour sa direction pleine d’intelligence, en particulier dans ses interprétations nuancées des symphonies de Dmitri Chostakovitch, avec lequel il s’était lié d’amitié. Outre ce compositeur, il a donné de mémorables lectures des œuvres de Brahms, Sibelius et Haydn.

Kurt Sanderling naît le 19 septembre 1912 à Arys, en Prusse-Orientale (auj. Orzysz, en Pologne). Après avoir étudié le piano à Königsberg et à Berlin, il devient répétiteur au Staatsoper de Berlin en 1931. Renvoyé deux ans plus tard pour « non-appartenance à la race aryenne », il est déchu de sa nationalité en 1935, comme les autres juifs allemands. L’année suivante, Sanderling obtient un visa pour émigrer en Union soviétique ; il y acquiert la renommée en tant que chef principal au Grand Orchestre symphonique de la Radio de l’U.R.S.S. à Moscou (1936-1941), à l’orchestre de Kharkov (1939-1942) et à l’Orchestre philharmonique de Leningrad (1941-1960), en tant qu’assistant d’Evgeni Mravinski. Après vingt-quatre ans d’exil, il obtient des autorités soviétiques de rentrer en R.D.A. pour diriger l’Orchestre symphonique de Berlin-Est (1960-1977) ainsi que l’orchestre de la Staatskapelle de Dresde (1964-1967). Kurt Sanderling ne se fait réellement connaître à l’Ouest qu’au début des années 1970, lorsqu’il commence à se déplacer à l’étranger en tant que chef invité. Il poursuit ainsi sa carrière jusqu’à l’âge de quatre-vingt-quinze ans et s’éteint trois ans plus tard, le 17 septembre 2011, à Berlin.

avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Eugene Ormandy. Il mène une croisade incessante en faveur de la musique de son maître, dont il enregistrera à deux reprises l'intégrale de l'œuvre pour piano seul (1963 et 1993-1994). Champion de la musique de son siècle, il grave également l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Prokofiev (1967) et de Kodály. Il consacre une part importante de son temps à la pédagogie, comme professeur à la Southern Methodist University à Dallas (1956-1961), à l'université du Michigan à Ann Arbour, où il dirige le département des études pianistiques (1961-1981), et à la Juilliard School of Music de New York (à partir de 1982). Il donne des masterclasses aux États-Unis, au Conservatoire national supérieur de Paris, au Mozarteum de Salzbourg, à Assise, à Jérusalem et siège dans de nombreux jurys de concours internationaux. Parmi ses élèves figurent György Sebök, Roger Muraro, Hélène Grimaud, Ian Pace, Jean-Efflam Bavouzet et Malcolm Bilson. En 1990, il crée la version pour piano que Bartók avait lui-même réalisée de son *Concerto pour orchestre*, un manuscrit longtemps oublié et retrouvé par le fils du compositeur en 1985 après la mort de sa veuve Ditta Pásztory. Après la chute du régime communiste en Hongrie, Sándor revient jouer et enseigner dans son pays natal, où il réenregistre notamment les trois concertos de Bartók. Il continue à se produire jusqu'à un âge avancé, donnant son ultime concert à Ankara au printemps de 2005 (*Troisième Concerto* de Bartók). Il meurt à New York le 9 décembre 2005.

Sa démarche d'interprète s'accompagnait d'un travail de recherche qui l'a conduit à éditer des œuvres de Prokofiev, de Khatchaturian et une transcription très brillante de *L'Apprenti sorcier* de Dukas. Il possédait un répertoire considérable et mêlait volontiers dans ses programmes la musique de Bach et de Mozart aux œuvres de son temps. Dans le domaine de la musique contemporaine, il a créé des œuvres de Samuel Barber (*Excursions*),

SANDRIN PIERRE REGNAULT dit (1re moitié XVIe s.)

Compositeur français, un des maîtres de la chanson parisienne, qui introduisit l'influence du style italien dans la chanson française du XVIe siècle. Son surnom, qu'il se donna lui-même, est emprunté à *La Farce du savetier*, où Sandrin « ne respont que chansons ». Ses premières pièces, publiées chez Attaingnant (1538), obéissent encore au style initial de la chanson parisienne, caractérisé notamment par le syllabisme. Lassus lui emprunta un motif fameux (*Doulce Mémoire*) pour une des ses messes. En 1539, il fut nommé doyen du chapitre de Saint-Florent-de-Roye (Picardie) ; son nom est cité, en 1543, à côté de celui de Sermisy, comme faisant partie de la chapelle royale, dont il devint compositeur attitré en 1547 ; il devint même chanoine de cette chapelle entre 1549 et 1560 ; il bénéficia de plusieurs prébendes canoniales. C'est un peu après 1550 qu'il partit pour l'Italie, car en 1554 il est maître de chapelle du cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, ambassadeur de France à Rome ; il le resta certainement jusqu'en 1561. Un tel séjour enrichit notablement son écriture ; l'italianisme apparaît par exemple avec *Amour si haut* ou *Puisque suivre en servitude* (influence de la frottola et du madrigal). De 1538 à 1560, il publia une cinquantaine de chansons à Paris, à Lyon, à Anvers, à Louvain. Beaucoup de ces pages furent transcrites en tablatures de luth, guitare, viole ou orgue. On ignore si ce maître de chapelle a écrit de la musique religieuse.

Pierre-Paul LACAS

SANTANA

Groupe de musique américain, Santana a ouvert, par son utilisation des percussions typiques de la salsa et du mambo, le public rock à la musique traditionnelle latino-américaine.

En 1966, Carlos Santana (né en 1947 au Mexique) fonde à San Francisco le groupe Santana avec Gregg Rolie, Mike Carabello (tous deux nés aussi en 1947), David Brown (1947-2000), José « Chepito » Areas (né en 1946 au Nicaragua) et Mike Shrieve (né en 1949). Propulsé sur le devant de la scène après son passage au festival de Woodstock en 1969, le groupe sort cette année-là son premier album, placé parmi les dix meilleures ventes, tandis que Carlos Santana fait reconnaître ses talents de guitariste rock. Le deuxième album du groupe, *Abraxas* (1970), arrive lui aussi en tête des classements grâce aux tubes *Black Magic Woman* et *Oye Como Va*. Un nouveau guitariste, Neal Schon (né en 1954), rejoint l'équipe pour l'album suivant, *Santana III* (1971). Avec *Caravanserai* (1972), le groupe s'oriente davantage vers le jazz, mais les premiers signes de désintégration commencent à apparaître. Rolie et Schon quittent ainsi le groupe pour fonder The Journey. Influencé par la philosophie du gourou Sri Chimnoy, Carlos Santana continue à explorer la fusion jazz-rock avec divers musiciens pendant plusieurs années avant de revenir, pour *Amigos* (1976), à la formule qui lui a valu ses premiers succès. En 1977, il enregistre *Moonflower*, double album qui fait un tabac, notamment grâce à la reprise de *She's Not There* du groupe Zombies.

Santana continue à alterner albums rock et projets jazz dans les années 1990. En 1998, le groupe entre au panthéon du rock américain (*Rock and Roll Hall of Fame*) et, l'année suivante, Carlos Santana connaît le plus grand succès commercial et critique de sa carrière avec *Supernatural*, album auquel ont participé des grands noms de la musique pop comme Eric Clapton, Lauryn Hill, Dave Matthews et Rob Thomas du groupe Matchbox 20. L'album, placé en tête des classements, se vend à plus de vingt millions d'exemplaires et est récompensé par huit Grammy Awards, égalant le record alors en vigueur. Santana continue à enregistrer des albums studios et des compilations, la dernière, *Multi-dimensional Warrior*, datant de 2008.

E.U.

SARASATE PABLO DE (1844-1908)

Le violoniste et compositeur espagnol Pablo de Sarasate s'inscrit dans la lignée de l'école franco-belge du violon, héritier de François Antoine Habeneck par Delphin Alard.

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascuéz naît à Pampelune, en Navarre, le 10 mars 1844. Il a cinq ans à peine quand il commence à jouer du violon et huit ans lors de son premier concert public, à La Corogne. Son talent exceptionnel lui vaut d'obtenir une bourse pour venir travailler à Madrid avec Manuel Rodríguez Sáez. La reine Isabelle II le remarque et lui permet d'aller se perfectionner au Conservatoire de Paris, où il est admis en 1856 ; il fréquente les classes de Delphin Alard (violon) et d'Henri Reber (harmonie), décroche en 1857 les premiers prix de violon et de solfège, puis un prix d'harmonie en 1859. Sa carrière internationale est rapidement lancée. Il remporte de mémorables succès lors des tournées qu'il effectue à travers toute l'Europe et dans les deux Amériques (1867-1871 et 1889-1890). Pablo de Sarasate montre en effet une technique vertigineuse qui impressionne tout autant le grand public que les amateurs les plus sourcilleux. Son style est très nouveau, comparé à celui de Joseph Joachim, considéré comme le plus grand violoniste de l'époque : vibrato rapide, portamento varié et parfaitement maîtrisé, quête des sonorités les plus charmeuses, agilité et précision rythmiques mais aussi pureté toute classique de l'expression. Une rigueur et une sobriété qui, prises alors pour de la froideur, lui vaudront de orchestre, opus 25 (1883), *Jota aragonesa*, pour violon et piano, opus 27 (1883), *Navarra*, pour deux violons et orchestre, opus 33 (1889), *Jota de San Fermín*, pour violon et piano, opus 36 (1894) – et quatre livres de *Danses espagnoles*, pour violon et piano, opus 21, 22, 23 et 26 (1878, 1879, 1880, 1882), dont l'exotisme ibérique et la veine mélodique ont de tout temps séduit le plus vaste public. Celui dont Jacques Thibaud consignait le souvenir ébloui dans ses *Mémoires* meurt à Biarritz le 20 septembre 1908.

Pierre BRETON

SARTI GIUSEPPE (1729-1802)

Le compositeur italien Giuseppe Sarti a signé quelque soixante-dix ouvrages lyriques, des pièces de musique instrumentale et des œuvres sacrées. Musicien cosmopolite, il a exercé une profonde influence sur la vie musicale du Danemark et de la Russie.

Baptisé le 1er décembre 1729 à Faenza, près de Ravenne, dans les États pontificaux, Giuseppe Sarti (surnommé « Il Domenichino ») étudie très jeune l'orgue et la composition auprès de Giovanni Battista Martini à Bologne. Nommé maître de chapelle à la cathédrale de Faenza en 1748, il devient ensuite directeur du théâtre de cette ville, où il fait représenter son premier opéra, *Pompeo in Armenia* (1752), qui atteste de ses dons musicaux. Après le succès d'*Il re pastore,* donné à Venise en 1753, pendant le carnaval, Sarti quitte l'Italie pour Copenhague, sur l'invitation du roi Frédéric V du Danemark. Il y restera presque sans interruption jusqu'en 1775, occupant diverses fonctions, parmi lesquelles celles de Kapellmeister de la cour sous Frédéric V et son successeur, Christian VII, et de directeur du Théâtre italien. Au cours de ce séjour, Sarti collabore avec Niels Krog Bredal à la création du premier opéra en langue danoise, *Gram og Signe* (1756).

À son retour en Italie, Giuseppe Sarti dirige le conservatoire de l'Ospedale della Pietà à Venise de 1775 à 1779, avant d'officier comme maître de chapelle de la cathédrale de Milan de 1779 à 1784. Ses œuvres sont fort appréciées, et il attire de nombreux élèves, parmi lesquels Luigi Cherubini. En 1784, Giuseppe Sarti accepte l'invitation qui lui est faite par Catherine II de Russie de fréquenter les cabarets chantants et les auberges littéraires, mais qui hante aussi les voûtes de Notre-Dame sous lesquelles il s'exalte aux cérémonies liturgiques et s'imprègne de chant grégorien, livre alors à l'attention étonnée des milieux musicaux des œuvres dans lesquelles non seulement la forme est inattendue, mais où l'on trouve la prémonition de tout ce qui caractérise le langage harmonique de la musique à venir. Ce sont des compositions lumineuses, transparentes, à la ligne si pure, si ferme et d'une courbe si parfaite qu'elle demeure fixée, soutenue par des harmonies fixes et dont l'enchaînement inhabituel crée un charme pénétrant, appartenant à ce « frisson nouveau » que Baudelaire décelait dans les œuvres chargées de sensations inouïes. Debussy, d'ailleurs, ne devait pas s'y tromper, puisque, après avoir accordé son amitié à Satie qu'il appelait un « musicien médiéval et doux », il orchestra deux des *Gymnopédies*. On doit au Satie de cette époque des agrégations sonores savoureuses et mystérieuses, des enchaînements d'accords de neuvième qui furent, quelque temps après, utilisés, parfois avec moins de bonheur, par les musiciens dits impressionnistes. C'est sans doute à cause de ce goût pour une forme de rêve raisonnable et mystique que, alors pianiste au Chat-Noir, accompagnateur du chansonnier Vincent Hyspa, Satie fut séduit par un étrange personnage qui se faisait appeler le *sār* Peladan (en réalité Joséphin Peladan), auteur de *L'Androgyne* et du *Vice suprême*. Sous l'influence du *sār*, il écrit des *Sonneries pour la Rose-Croix*, puis, sur un texte de Peladan, une œuvre dramatico-lyrique : *Le Fils des étoiles* (1891). L'écriture harmonique est encore celle des premières œuvres, et on y trouve des mouvements parallèles d'accords majestueux dont l'ensemble a des résonances architecturales. Il fonde, lui aussi, une secte : l'Église métropolitaine d'art de Jésus-Conducteur et lance des anathèmes contre les « malfaiteurs spéculant sur la corruption humaine ».

• Un ascète pudique

Satie considère Ia pratique de son art comme une ascèse quasi religieuse. Il est, et sera, pour Ies musiciens et artistes sur qui il aura exercé son influence, un ardent prosélyte de l’art pour l’art. Peu à peu, son style musical s’épure, il dédaigne et méprise l’effet. Dans une attitude de renoncement et d’intériorité contemplative, il écrit une *Messe des pauvres* (1895). II semble avoir Iui-même fait vœu de pauvreté, car il pratique un désintéressement si profond qu’on dirait qu’il a choisi plutôt que subi cet état de dénuement qu’il connut souvent. La *Messe des pauvres* est une œuvre de rupture. Non seulement il s’est séparé, d’une manière fracassante, du *sār* aussi bien que de ses amis du Chat-Noir, mais il a également renoncé aux chatoyantes couleurs harmoniques pour adopter un style dans lequel les lignes sont d’une rare simplicité et où un hiératisme presque immobile rappelle les chants liturgiques (modaux) qu’il admirait. Dès lors, Satie, ayant rompu toute attache avec Montmartre, s’installe à ArcueiI où il habite jusqu’à sa mort, dans une maison où personne ne pénétrait jamais. En 1905, il avait eu le courage d’entrer à la Schola cantorum, de redevenir un élève, celui de Vincent d’Indy d’abord, puis d’Albert Roussel. La discipline du contrepoint à Iaquelle il se consacre convient au caractère d’ascétisme qui est, dorénavant, celui de sa musique.

• Un précurseur discret

Satie est généralement victime d’une équivoque. On voit trop exclusivement en lui l’humoriste qui aime donner à ses œuvres des titres cocasses et qui ne recule devant une plaisanterie que si elle cesse d’être inoffensive. En réalité, cet homme courtois et doux, sociable et ne se signalant en public par aucune excentricité, masquait derrière une volonté comique entretenue avec un sourire discret une audace de précurseur que sa pudeur naturelle lui interdisait de trop mettre en évidence. Il continue à écrire son œuvre en dehors de tous les mouvements esthétiques, de toutes les chapelles et écoles de l'époque, mais il les approche toutes. Après les *Pièces froides* (1897) et les *Morceaux en forme de poire* (1903), ce sont les *Préludes flasques pour un chien,* les *Embryons desséchés,* les *Valses du précieux dégoûté,* les *Danses de travers,* les *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois,* échelonnés entre 1906 et 1914, œuvres détachées de tout système, nues, sans prestige ni sortilège d'écriture, modestes dans leur nouveauté et dépourvues de tout effet oratoire. Satie est mêlé au mouvement de la Société de musique indépendante, et ami de Ravel qui fait jouer sa musique. Brusquement, il passe auprès du grand public pour un précurseur, un personnage d'avant-garde, car, en 1917, les Ballets russes de Diaghilev montent *Parade,* ballet écrit d'après un argument de Cocteau et dansé dans des décors de Picasso avec une chorégraphie audacieuse de Massine. L'œuvre est fracassante, et l'on y voit apparaître des procédés qui feront fureur, bien des années plus tard, chez des musiciens soucieux de modernisme mais souvent moins imaginatifs que Satie : il s'agit de l'extension de la percussion classique par toutes sortes d'instruments d'occasion tels que sirène, machine à écrire. Cependant, le musicien produit simultanément une œuvre d'une austérité rare, un drame symphonique sur un texte de Platon traduit par Victor Cousin : *Socrate* (1918). Il s'agit là d'une technique nouvelle qui appartient entièrement à Satie, et qui nous envoûte par sa sereine noblesse, son renoncement à tout brillant, sa richesse intérieure extraordinaire.

• Une influence « imprégnante »

Malgré deux autres partitions de ballet, *Mercure* (avec Picasso, 1924) et *Relâche* (avec Picabia, 1925), et quelques pièces pour

d’Aujourd’hui, Plan-de-la-Tour, 1975
O. VOLTA, *Satie et la danse*, Plume, Paris, 1992 ; *Satie, Cocteau : les malentendus d’une entente*, Le Castor astral, Paris, 1993.

Dans le domaine de la musique pure, son œuvre est aussi abondante : quatre symphonies (n^{o} *1, « Expiatoire »*, à la mémoire des victimes de la guerre, 1945 ; n^{o} *2 « Allégorique »*, 1949 ; n^{o} *3 « I.N.R. »*, 1955 ; n^{o} *4 « du troisième âge »*, 1971), des concertos pour violon (*Concerto d'Orphée*, 1953), piano (1934, 1948, 1963), violoncelle (*Mélodie concertante,* écrite pour Mstislav Rostropovitch, 1964), harmonica (*Garden's Concerto*, 1970, dont il tire ensuite une version pour hautbois), la suite symphonique *Tableaux de Paris* (1950), composée pour le bimillénaire de la capitale, les *Deux Mouvements pour archets* à la mémoire de Paul Gilson (1964), des cantates (*L'oiseau a vu tout cela*, 1960), plus d'une centaine de mélodies (*Six Sonnets de Louise Labbé,* 1927 ; *Visions infernales,* sur des poèmes de Max Jacob, 1948 ; *Le Cornette,* sur des poèmes de Rainer Maria Rilke, 1951), quatre quatuors à cordes, des pièces pour piano, des chansons (notamment pour Édith Piaf, d'après un thème des *Forains*)...

Le caractère frivole et mondain de Sauguet a certainement nui à sa musique. Dans les années 1950, malgré quelques essais dans le domaine de la musique concrète, son attachement indéfectible à la tonalité, son charme et une certaine forme de romantisme ne suscitaient guère l'admiration d'un public entiché de « postwébernisme ». Il incarne pourtant hors de France, un aspect très prisé de la musique française, fait de finesse, de sensibilité et d'une gaieté parfois mélancolique dans la lignée de Chabrier et Poulenc. Humoriste-né, ennemi de tout système, doué d'un irrésistible talent d'imitateur, il ne cachait pas des convictions religieuses et royalistes très profondes qui l'avaient amené à militer dans des mouvements traditionalistes, notamment pour la défense de la musique liturgique, mise en péril, à son avis, par la réforme conciliaire. Il n'a pourtant écrit aucune œuvre majeure pour l'église, bien que sa musique soit imprégnée de la tradition du plain-chant.

SAUVAGE CATHERINE (1929-1998)

Faute d’avoir été une chanteuse populaire, Catherine Sauvage reste l’image témoin, lumineuse et concrète, d’une époque majeure de l’après-guerre, fertile en utopies et en combats.

Jeanine Sannier – tel est son nom – naît à Nancy en 1929. C’est par le théâtre qu’elle fait l’expérience de la scène. Théâtre amateur pendant la guerre ; puis une expérience significative : un spectacle Brecht à Lyon (1954) sous la direction de Roger Planchon, repris à Paris, à Bobino. Plus tard, Jean-Marie Serreau monte un nouveau spectacle Brecht à l’Alliance française, repris et adapté, à la demande de Jacques Canetti, par Claude Regy à la Comédie des Champs-Élysées (1956), dans une chorégraphie de Dick Sanders. Les textes allemands ont été adaptés par Boris Vian. Catherine Sauvage restera fidèle à ce jongleur de mots et d’idées.

Pendant la guerre, Catherine Sauvage a été séduite par la chanson, appréciant la vitalité du « fou chantant », Charles Trénet. L’exemple de ce poète de la jeunesse et de l’insolite, l’aide à trouver sa propre voie d’interprète, basée sur l’exigence du choix et un naturel de la conviction. Son style se forge dès ses premières expériences parisiennes, au Bœuf sur le toit en 1947 avant de conquérir la rive gauche son véritable terrain, Saint-Germain-des-Prés, le quartier Latin. On remarquera une chanson fameuse qui reste attachée à son nom, *Grand-Papa laboureur*, de J. Broussolle et André Popp. Catherine Sauvage restera marquée à vie par la rencontre qu’elle fait au Caveau de la Huchette d’un nouvel auteur-compositeur rebelle, voire anarchiste, Léo Ferré, dont la plupart des chansons sont alors interdites de radio. La première, elle chante *Monsieur William*, en 1949, et lance littéralement *Paris Canaille* et *C'est l'homme* qui lui valut dès 1954 un grand prix du disque décerné par l'académie Charles-Cros, et suivi en 1962 et en 1992 (pour un disque consacré à Jacques Prévert) par deux autres grands prix.

Entre-temps, avant un premier passage à l'Olympia (1954), elle a rejoint le « clan » Canetti et l'équipe des Trois Baudets. Depuis lors, sa carrière se déroule au gré des tournées et des récitals. On marquera d'une croix blanche celui de la Gaîté Montparnasse (1961) et ceux de Bobino, mais la vague yé-yé perturbe la vie d'une artiste sans tapage et fidèle à la ligne tracée. Se tenant en retrait, elle ne désarme pas et reste pour ses amis et le public de ses amis, nne sorte de prêtresse des poètes, par le geste, par la voix, par le regard, par la musique. C'est une vraie guirlande poétique où fleurissent les noms d'Aragon, de Queneau, de Brecht, de Carco, de Soupault, de Lorca, de Seghers, de Fombeure, de Mac Orlan, de Michaux, de Desnos, d'Audiberti, même Baudelaire et Colette... et les derniers venus, ses proches, Prévert, Vian, Ferré, Gainsbourg et aussi Gilles Vigneault découvert en 1960 lors d'une tournée au Canada.

En bonne musicienne, Catherine Sauvage a su s'entourer des maîtres de l'art. Sa route croise rapidement celle de Michel Legrand et surtout du pianiste Jacques Loussier dont certaines partitions ou improvisations d'accompagnement sont des moments d'anthologie. Catherine Sauvage a servi donc la chanson d'art et ce fut son bonheur. Conséquence, elle ne supporta pas la dictature de l'industrie musicale – celle du disque – qui fonctionne en autarcie commerciale alors que la chanson est du domaine de l'artisanat.

Catherine Sauvage laisse donc le souvenir d’une interprète à l’audace raffinée, dont l’écoute demeure un enchantement intellectuel en même temps qu’une pédagogie de la vie, du goût et de l’émotion. Aventurière ou exploratrice, les deux images conviennent et se complètent. Elle a traversé une époque en état de découvreuse. Elle le fit avec sagesse et révolte, distillant une irrévérence splendide et salutaire.

Guy ERISMANN

SAVALL JORDI (1941-)

La famille des violes a connu pendant deux siècles une glorieuse destinée. Après avoir suscité, de la fin du XVI^{e} siècle jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle, un répertoire immense, aussi subtil qu'émouvant, ces instruments à cordes de la famille des luths – couvrant tout l'éventail des registres ouvert entre nos modernes violon et contrebasse – étaient tombés dans un oubli quasi complet. Arnold Dolmetsch pour l'école anglaise, August Wenzinger pour l'école allemande et Wieland Kuijken pour celle des Pays-Bas feront œuvre de pionniers dans la renaissance de ces instruments. Mais il faudra toute la persévérance d'un défricheur nommé Jordi Savall pour que chante véritablement à nouveau la voix douce et émouvante de la viole de gambe et qu'afflue, par son intermédiaire, une sève printanière dans l'interprétation de toute la musique ancienne.

Jordi Savall i Bernadet naît le 1er août 1941 à Igualada (province de Barcelone, en Espagne). Dès ses six ans, il fréquente une école religieuse, où il apprend dans les chœurs, avant même le solfège, le plain-chant et les polyphonistes espagnols. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il travaille dans un atelier textile, mais s'initie en autodidacte au violoncelle. En 1958, il entre au Conservatoire de la capitale catalane. Il s'y perfectionne jusqu'en 1966, notamment avec le violoniste Joan Massià, mais souffre de l'obsession de la virtuosité et de la dictature de l'esthétique romantique qui dominent alors l'enseignement. Malgré le désintérêt persistant de ses professeurs, il se passionne pour le répertoire de la viole de gambe – avec les pièces de compositeurs des XVI^{e} et XVII^{e} siècles comme

Diego Ortiz, Christopher Simpson ou August Kühnel –, qu’il joue, faute de mieux, sur son violoncelle.

La viole de gambe, montée de six ou sept cordes, avec un manche à frettes sur une échelle de demi-tons, présente une forme proche de celle du violoncelle et s’accorde comme un luth ; elle était à l’époque une curiosité historique confinée dans les musées. Le claveciniste Rafael Puyana, que Jordi Savall rencontre en 1965, l’incite à choisir cet instrument pour faire revivre le répertoire qui lui était originellement dédié. Coup de chance inespéré, l’ensemble de musique ancienne de Barcelone Ars Musicae lui offre sa première viole de gambe et lui permet de faire ses premiers pas en participant aux enregistrements de musique ancienne qu’il réalise avec la chanteuse Montserrat Figueras – qui a étudié le violoncelle dans la même classe que Jordi Savall au Conservatoire de Barcelone et qui deviendra son épouse en 1968 – ainsi qu’avec une débutante nommée Victoria de Los Angeles. Une invitation à Paris par les Jeunesses musicales de France permet à Jordi Savall de découvrir à la Bibliothèque nationale l’importance du corpus qui est dédié à son instrument, avec des œuvres signées Monsieur de Sainte-Colombe, Sieur de Machy, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, François Couperin ou Antoine Forqueray. Mais il lui faut réinventer – par l’analyse des partitions, la lecture des dictionnaires et des ouvrages anciens qui sont consacrés à l’instrument et à son répertoire – une technique instrnmentale ainsi qu’un style d’interprétation authentiques. En 1968, il est admis à la Schola Cantorum Basiliensis, I’un des principaux centres européens pour I’étude de la musique ancienne. August Wenzinger le guide avec beaucoup de compréhension dans la voie très personnelle qu’il a choisie en matière de jeu, d’improvisation et d’ornementation. Il côtoie à cette époque WieIand Kuijken, Gustav Leonhardt et AIfred DelIer, qui

Pierre Hantaï, Rolf Lislevand, Monica Huggett, Chiara Banchini, Christophe Coin, le Ricercare-Ensemble für Alte Musik de Zurich ... – dans des œuvres d'Alphonse X Le Sage, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Juan Bautista José Cabanilles, John Dowland, William Lawes, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, Claudio Monteverdi, Arcangelo Corelli, Luigi Boccherini, Alfonso Ferrabosco, Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, Antonio Vivaldi, Antonio de Cabezón, Pietro Antonio Locatelli, Georg Philipp Telemann, Michel Praetorius, Samuel Scheidt, Georg Friedrich Haendel, Carl Philipp Emanuel Bach...

Le très inattendu succès du film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* (1991), dont il interprète et dirige la musique, provoque un engouement général pour les œuvres anciennes. Il compose la musique de plusieurs autres productions cinématographiques, parmi lesquelles *Jeanne la Pucelle* de Jacques Rivette (1994), *Marquise* de Véra Belmont (1997), *El Baile de San Juan* de Francisco Athié (2010). En 1998, Jordi Savall a créé son propre label de production et d'édition discographique, Alia Vox.

Dans sa discographie, il convient encore de mentionner, en dehors des disques consacrés aux compositeurs déjà cités, les albums *Canciones y Danzas de España* (1976), *El Barroco Español* (1976), *Cansós de Trobairitz* (1977), *El Llibre Vermell de Montserrat* (1978), *Alfons V El Magnànim, 1396-1458 : El Cancionero de Montecassino* (1993, 1996, 1997, 1998), *La lira d'Espéria* (1994), *Díaspora Sefardí* (1999), *Carlos V, Mille Regretz. La Canción del Emperador* (2000), *Isabel I, Reina de Castilla* (2004), *Altre Follie 1500-1750* (2005), *Orient-Occident* (2006, 2013), *Metamorphoses Fidei* (1996-2006), *Jérusalem. La Ville des deux Paix : La Paix céleste et la Paix terrestre* (2007-2008), *The Celtic Viol* (2009, 2010), *Esprit des Balkans* (2013).

Pierre BRETON

SAYÃO BIDÚ (1902-1999)

La soprano brésilienne Bidú Sayão – de son vrai nom Balduína de Oliveira Sayão – naît le 11 mai 1902 à Niterói (État de Rio de Janeiro). Elle commence son éducation musicale à Rio de Janeiro, mais part très tôt pour la Roumanie afin d'étudier le chant auprès de la mezzo-soprano et soprano roumaine Elena Theodorini ; c'est à Bucarest qu'elle fait, en 1920, ses premières apparitions publiques. Cependant, son véritable maître sera, de 1923 à 1925, à Vichy puis à Nice, le ténor polonais Jean De Reszké, un des plus grands de sa génération.

Bidú Sayão fait ses débuts sur une scène lyrique en 1926, au Teatro Municipal de Rio de Janeiro, dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini, qu'elle reprend en 1928 au Teatro Costanzi de Rome. Invitée par la Scala de Milan (Rosine, 1930), par l'Opéra de Paris (Gilda de *Rigoletto*, 1931), puis dans toute l'Amérique latine – en particulier par le Teatro Colón de Buenos Aires –, remarquée par Toscanini, elle est engagée par le Metropolitan Opera de New York pour y interpréter le rôle titre de *Manon* de Massenet, dans lequel elle triomphe le 13 février 1937, sous la direction de Maurice Abravanel. Le « Met » devient son port d'attache jusqu'en 1952. Elle y assume douze rôles différents en treize saisons, abordant avec nn égal bonheur Mozart (Zerline de *Don Giovanni*, Suzanne des *Noces de Figaro*), Donizetti (Norina de *Don Pasquale*, Adina de *L'Élixir d'amour*), Gounod (Juliette de *Roméo et Juliette*), Verdi (Violetta de *La Traviata*), Puccini (Mimi de *La Bohème*), Debussy (Mélisande)... Bidú Sayão chante aussi à l'Opéra de San Francisco de 1946 à 1952 et donne de très nombreux récitals qui lui valent une immense popularité.

Heitor Villa-Lobos écrit pour elle la célèbre *Bachiana Brasileira n^{0}* 5, pour soprano et un ensemble de huit violoncelles, et il la choisit comme soliste quand il dirige le premier enregistrement de l'œuvre, en 1945.

Bidú Sayão quitte la scène lyrique en 1954, mais continue à se produire en concert ; elle fait ses adieux en 1958, à Rio de Janeiro. Elle meurt le 12 mars 1999, à Lincolnville, dans le Maine (États-Unis), où elle s'était retirée.

Bidú Sayão alliait la maîtrise totale de la technique italienne du beau chant et la perfection de l'articulation qui faisait alors la gloire de l'école française. À l'opéra, la luminosité de son timbre, l'éclat de sa virtuosité et l'intensité de sa projection dramatique avaient peu d'équivalent. Elle chantait, sans accent, la mélodie française avec un goût très sûr, un sens affirmé du style et une très fine intelligence. Le Brésil et ses mélodies populaires, tour à tour nostalgiques et souriantes, avaient trouvé en elle la plus émue et la plus naturelle des interprètes. Dans le monde des sopranos coloratures où seule compte trop souvent la pureté de l'aigu, Bidú Sayão demeure, avec son élégance et sa passion, une exception.

Pierre BRETON

SCARLATTI LES

Introduction

Famille de musiciens siciliens des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les Scarlatti se sont illustrés principalement à Naples, ce qui leur vaut d'être rattachés habituellement à l'école napolitaine. Parmi eux se distinguent Alessandro, qui fut l'un des premiers grands musiciens classiques, et Domenico, qu'on peut tenir dans une large mesure pour le créateur de la technique moderne du clavier dont l'influence s'étendit jusqu'à Liszt. Par ses opéras, où le grand art du chant (*bel canto* ou *buon canto*) atteint son apogée, Alessandro est de plus l'un des fondateurs de l'école napolitaine : il eut ainsi, indirectement, une influence sur tout le développement de l'opéra italien, dans le sens d'une primauté de l'élément lyrique sur le dramatique. Outre des opéras et quelques œuvres religieuses, on doit à Domenico les célèbres « sonates » pour clavecin. La liberté de l'inspiration et l'exceptionnelle virtuosité instrumentale qu'exigent ces « sonates » en font des œuvres particulièrement « modernes » pour leur temps.

• La dynastie des Scarlatti

Le chef de cette dynastie fut un certain Pietro Scarlata, né à Trapani vers 1630, dont on ne sait presque rien (peut-être descendait-il d'une illustre famille toscane, connue depuis le XII^e^ siècle).

Parmi ses huit enfants, cinq allaient être musiciens : Alessandro (1660-1725) et Francesco (1666-env. 1741), compositeurs, Anna Maria (1661-1703), Melchiorra (1663-1736) et Tommaso (env.

Né à Palerme, Alessandro Scarlatti fut envoyé à Rome vers l’âge de douze ans avec ses deux sœurs, Anna Maria et Melchiorra ; mais on ignore tout de leur première jeunesse et de leur éducation. En dépit d’une tradition persistante, il n’y a aucune raison d’admettre qu’Alessandro ait été l’élève de Giacomo Carissimi, mort en janvier 1674, alors que le jeune musicien, établi à Rome depuis un peu plus d’un an, n’avait pas encore quatorze ans. Ses premières œuvres (notamment la *Passion selon saint Jean*) semblent témoigner d’une influence de Giovanni Legrenzi et surtout d’Alessandro Stradella, plutôt que de Carissimi. Selon une hypothèse plus plausible, il aurait été l’élève de Francesco Foggia et de Bernardo Pasquini, respectivement maestro di cappella et organiste de Sainte-Marie-Majeure.

En 1678, Scarlatti épouse à Rome une Napolitaine, Antonia Anzalone, et l’année suivante son premier opéra *Gli Equivoci nel sembiante* est représenté sous le patronage de la reine Christine de Suède, qui prend à son service le jeune musicien et acceptera, en 1684, d’être la marraine de son cinquième enfant. En 1683, il se rend à Naples, précédé d’une excellente réputation, pour y faire représenter ses œuvres nouvelles, notamment *Psiche* (1683), *Olimpia vendicata* (1685), *Ezio* (1686).

Devenu rapidement le musicien en vogue dans l’aristocratie napolitaine, il prend part régulièrement à presque toutes les fêtes publiques et privées, compose d’innombrables cantates de chambre et des opéras pour le théâtre San Bartolomeo et celui du palais royal. Il laissera 115 opéras, plus de 600 cantates de chambre, environ 30 oratorios, 60 motets, 10 messes, etc. La plus grande partie de sa carrière fut centrée sur Naples, mais il fit deux longs séjours à Rome (1702-1708 et 1718-1722). Il était allé à Venise en 1707 pour faire représenter deux ouvrages très importants au théâtre

San Giovanni Grisostomo : *Mitridate Eupatore*, qui s'inspire du style des opéras vénitiens, et *Il Trionfo della libertà*. Cette dernière œuvre lui valut d'être fait chevalier de l'Éperon d'or par le pape Clément XI. En 1708, le nouveau gouvernement du cardinal Grimani (contrôlé par l'Autriche) le rappelle à Naples où il est réintégré dans ses anciennes fonctions : il est alors au faîte de sa carrière.

Après son deuxième séjour prolongé à Rome (où il était parti avec un congé de six mois !), il termine ses jours à Naples dans une demi-retraite. C'est alors qu'il reçoit quelques élèves privés, dont Johann Adolf Hasse (1699-1783) qu'il considère comme son fils. L'attribution de nombreux élèves à Scarlatti est une pure invention, liée à sa réputation de « fondateur de l'école napolitaine ». Il eut le mérite d'instruire son fils Domenico, mais n'enseigna jamais régulièrement dans un conservatoire. Il mourut à Naples et fut enseveli dans l'église de Montesanto, au pied du Vomero, sous l'autel dédié à sainte Cécile.

Alessandro Scarlatti peut être tenu pour un précurseur direct de Mozart. On lui doit la mise au point de l'*aria da capo*, à reprise ornée, qu'il adopta comme seul type d'air d'opéra (cf. AIR - Musique), et le triomphe de l'ouverture dite « italienne ». Inaugurée par Marcantonio Cesti en 1667, ce genre d'ouverture, généralement qualifiée de « sinfonia », se compose de trois parties contrastées, soit, dans l'ordre : vif-lent-vif (disposition inverse de celle de l'ouverture « à la française », cf. J.-B. LULLY). Il fut aussi le maître incontesté de la cantate de chambre, déployant dans cette musique essentiellement intime et raffinée une remarquable virtuosité d'écriture.

Les vingt-cinq dernières années de sa vie furent celles des plus grands chefs-d'œuvre dans tous les genres. Dans les plus beaux opéras de cette période (*Mitridate Eupatore*, 1707, *Tigrane*, 1715, *Cambise*, 1719 et *Griselda*, 1721), le style classique d'opéra est à son sommet ; et le délicieux opéra-comique *Il Trionfo dell'onore* (1718) annonce Mozart. De la même période datent les douze admirables *Sinfonie di concerto grosso* (1715), qui sont les premiers chefs-d'œuvre de la musique instrumentale classique. Car c'est bien le classicisme musical qui fait son apparition avec Alessandro Scarlatti. Le sens du développement thématique, l'audace des modulations, la sobriété de l'instrumentation, l'intelligence de la forme et le naturel de l'expression mélodique préfigurent le génie de Mozart.

• Domenico Scarlatti

Né à Naples, Domenico Scarlatti étudia avec son père, puis avec Francesco Gasparini (1668-1727) à Venise ; il a peut-être aussi suivi l'enseignement de Gaetano Greco (1650-1728) dont il a subi l'influence. En 1701, il est déjà organiste de la chapelle royale de Naples ; puis, après un bref séjour à la cour de Toscane avec son père (1702), il fait ses débuts à Naples comme compositeur d'opéras. En 1705, il est à Venise, où se noue une durable amitié avec Haendel, son aîné de huit mois. Un peu plus tard, on le trouve à Rome, au service de la reine Maria Casimira de Pologne (1709-1714), pour qui il compose sept opéras, avant de devenir maestro di cappella de l'ambassadeur portugais et de la cappella Giulia (1715-1719).

Après un premier voyage au Portugal en 1720, Domenico est nommé maître de chapelle de la cour de Lisbonne, poste qu'il n'occupe qu'une année. Il quitte, en effet, Lisbonne pour Madrid, où il passe le reste de ses jours comme maître de chapelle de la cour (1729-1757), à la suite de son élève l'infante Maria Barbara, épouse du futur Fernando VI. Pendant sa longue carrière espagnole, au cours de laquelle son existence matérielle fut constamment compliquée par sa passion du jeu, il semble s'être exclusivement consacré à son œuvre pour clavecin, exception faite d'un *Salve Regina* composé dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Madrid.

Les célèbres « sonates » pour clavecin n'ont de sonate que le nom ; mais chacune des trente pièces du recueil d'*Essercizi* (1738 : première publication de ses œuvres et la seule qu'il ait entreprise lui-même) est déjà intitulée « sonata ». On trouve cette dénomination dans toutes les publications ultérieures. Ces courtes pièces, d'une merveilleuse diversité, s'inspirent des genres les plus variés. Pour la plupart, elles sont de coupe binaire comme les morceaux de la « suite » ; elles s'en distinguent par la richesse harmonique, la fantaisie dans l'écriture instrumentale (croisements de mains, changements de registre ou d'octave), par l'originalité rythmique et souvent par l'utilisation libre de deux thèmes. Certaines pièces sont écrites à deux voix et comportent un chiffrage de la basse : elles étaient vraisemblablement destinées à un instrument solo (violon ou flûte), accompagné au clavecin.

L'attrait permanent des sonates de Scarlatti (qui doivent être jouées au clavecin, non au piano) tient essentiellement à leur liberté, à leur fantaisie et à leur remarquable diversité de style ou d'inspiration. Certaines ont la saveur et la vivacité des musiques populaires d'Espagne (K. 105 en *sol* maj. ou K. 492 en *ré* maj.) ou d'Italie méridionale (K. 421 en *ut* maj. ou K. 519 en *fa* min.), d'autres fascinent par l'exceptionnelle originalité de l'écriture, notamment sur le plan harmonique (K. 124 en *sol* maj., K. 119 en *ré* maj., K. 175 en *la* min., K. 490 en *ré* maj.). Parfois leur ampleur déborde largement le cadre de la musique de clavier du temps, annonçant les grands poèmes pianistiques de Liszt (K. 447 en *fa* dièse min. ou K. 206 en *mi* maj.).

La principale source des sonates de Scarlatti est une collection de manuscrits (non autographes) conservés à Venise et contenant 496 pièces. D'autres manuscrits sont à Parme, Münster, Vienne, Londres, Cambridge... Une réédition moderne de 545 sonates a été publiée à Milan à partir de 1906. Puis, le musicologue américain Ralph Kirkpatrick en a catalogué 555. Les autres œuvres de Scarlatti consistent en quatorze opéras ou *intermezzi* (dont un seul, *Narcisso*, nous est parvenu intégralement), quelques œuvres religieuses (dont un admirable *Stabat Mater* à 10 voix), des oratorios et une cinquantaine de cantates de chambre.

De Pietro Scarlatti (1679-1750) on ne connaît que l'opéra *Clitarco*, représenté, en 1728, au théâtre San Bartolomeo, et quelques toccatas pour clavecin ou orgue.

Francesco Scarlatti (1666-env. 1741) a composé de la musique religieuse (dont nous sont parvenus une messe, un *Dixit Dominus* et un beau *Miserere*), des oratorios, des cantates, quelques opéras bouffes en dialecte napolitain.

Giuseppe Scarlatti (?-1777) se trouve, en 1747, à Venise où son opéra *Pompeo in Armenia* est créé au théâtre San Angelo, et où chante la même année Rosa Scarlatti, fille de Tommaso. Quelques mois plus tard, il épouse à Lucca une chanteuse florentine, Barbara Stabili, et fait représenter dans la même ville son opéra *Artaserse*. Les lieux de représentation des opéras suivants laissent supposer

SCELSI GIACINTO (1905-1988)

Introduction

Giacinto Scelsi est mort à Rome le 9 août 1988, dans sa quatre-vingt-quatrième année. La veille, avant de perdre conscience, il avait signifié qu'il rompait le contact avec ici-bas ce jour, le 8.8.88 (quatre fois l'infini !), symbole qui paraissait important à un homme né aussi le 8 janvier (1905, à La Spezia).

• Une musique unique et inclassable

Après la disparition de Giacinto Scelsi, une imposante collection de disques a fait son apparition, image d'une fulgurante destinée posthume, amorcée déjà par la gloire tardive qui était venue illuminer les dernières années de son existence, après une « traversée du désert » sans doute plus longue et plus solitaire que pour tout autre grand créateur musical du xx^e siècle, rançon d'une originalité sans pareille et d'une totale indépendance de caractère. Mais la controverse a continué à faire rage, l'hostilité de certains compositeurs n'a pas désarmé, allant jusqu'à contester que Scelsi soit vraiment l'auteur de sa musique. Et il est vrai qu'il travaillait avec des copistes et des assistants, de sorte qu'il n'existe pas de partitions holographes de ses œuvres de maturité. Face à l'adhésion enthousiaste d'un Xenakis, d'un Ligeti, d'un Morton Feldman, l'hostilité de Boulez, par exemple, est demeurée irréductible. Conflit de générations, d'options esthétiques fondamentales. Cette attitude est somme toute normale, car il s'agit (et cela, même ses adversaires ne peuvent le nier) d'un novateur, d'un créateur

(1944), les sonates et les suites (jusqu'à la *Septième*) pour piano, enfin, la grande cantate *La Nascita del Verbo* (1948), qui en constitue le point final. À l'issue de quatre longues années de crise et de remise en question émerge, à partir de 1952, le Scelsi de la maturité et ici, pratiquement jusqu'à la fin de sa longue existence, presque tout ce qu'il a livré à la publication est à retenir. Les chefs-d'œuvre abondent, tant à l'orchestre et aux chœurs qu'en musique de chambre instrumentale ou vocale ; le théâtre seul n'a jamais sollicité Scelsi.

• Éléments biographiques

Écrire la biographie de Scelsi s'avère une tâche redoutable, voire utopique : l'homme était secret, refusait photographies (une image demeure, en guise de signature : un cercle et un trait au-dessus du nom) et entretiens, n'aimait pas que l'on parle de lui, et ne livrait que des bribes de renseignements, dans l'horreur absolue des dates et de la chronologie (celle même de ses compositions doit, selon sa volonté, demeurer conjecturale).

Giacinto Scelsi, comte d'Ayala Valva, naît à La Spezia le 8 janvier 1905, dans une vieille famille aristocratique de l'Italie du Sud ; par sa mère, il est d'ascendance espagnole. Il passe son enfance dans un château des confins de la Campanie et de la Basilicate, bénéficiant, selon ses dires, d'une éducation « médiévale » (latin, échecs, escrime...). Tout enfant, il demeure de longues heures au piano, s'immergeant dans le son, s'enivrant de résonances. Ni ses études traditionnelles au conservatoire de Rome ni son séjour à Vienne auprès d'un disciple de Schönberg, Walter Klein, ne le satisfont ; des études à Genève avec un élève de Scriabine, Egon Koehler, lui conviennent davantage.

S'il est le premier Italien, dès 1936, bien avant Dallapiccola – à qui l'on attribue généralement cette priorité –, à utiliser la dodécaphonie, il s'en écarte assez rapidement, convaincu que le sérialisme est une impasse (avant que l'avant-garde européenne de l'après-guerre ne s'y engage). La pratique sérielle est si contraire à sa nature profonde qu'il s'en « guérit » par une musicothérapie toute personnelle : jouer longuement la même note au piano, se pénétrer de ses résonances secrètes, entrer véritablement à l'intérieur du son, en renouant ainsi avec les hantises de sa petite enfance. Scriabine, l'harmoniste novateur, le fascine autant que le théosophe, bien qu'il se sente personnellement plus proche de l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Trois séjours aux Indes sont essentiels pour son développement spirituel, et il demeurera, jusqu'à la fin de sa vie, profondément marqué par la spiritualité et la philosophie de l'Orient, par le bouddhisme zen et le taoïsme en particulier. Il est difficile de cerner une personnalité aux aspects aussi multiples et contradictoires : aristocrate, grand mondain, marié à l'un des grands noms de la noblesse anglaise, il a mené une vie brillante à Paris, à Londres, ou à Monte-Carlo, avant de se fixer définitivement à Rome, au pied du Palatin et du Forum, dans une retraite qu'il quitta rarement, sauf pour assister à la création tardive (et qu'il n'avait jamais sollicitée) de ses grandes œuvres. Scelsi était un homme d'une urbanité exquise et d'une grande culture ; il est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes (en français exclusivement, langue qu'il parlait admirablement) dont la perfection, la concentration et la rigueur hautaine suffiraient à lui assurer une place dans l'histoire. Au cours de ses années parisiennes, il fut l'ami des plus grands : Dalí, Brancusi, Michaux, Tzara, Pierre Jean Jouve, qui l'aidera à publier ses premiers recueils de poésie en français chez Guy Lévis Mano (GLM). L'obscurité dont il fut si longtemps la victime n'est pas seulement la conséquence de son refus de toute publicité et de tout carriérisme ; elle résulte aussi d'un féroce boycottage dans son pays d'origine, dû en grande partie à l'envie et à la jalousie de collègues moins privilégiés par la fortune. Cependant, la raison profonde (et ici le destin de Scelsi rejoint ceux de Varèse et de Ives) tient à une musique trop en avance sur son temps, et en porte à faux par rapport aux tendances de son époque. Alors que, entre 1950 et 1965 environ, l'avant-garde européenne s'attachait aux problèmes du structuralisme et d'une conception combinatoire et dialectique de la musique, Scelsi anticipait hardiment les préoccupations les plus récentes, celles du continuum sonore, de l'entretien du son, de l'exploration des micro-intervalles, de l'espace non tempéré, du spectre harmonique et inharmonique. Ce sont les jeunes musiciens du groupe français de l'Itinéraire qui ont « découvert » Scelsi au cours de leurs séjours à Rome, à la villa Médicis, et qui l'ont fait connaître en France. Et l'influence de Scelsi, sans cesse grandissante, a touché à peu près exclusivement les compositeurs nés après 1940, pour lesquels le phénomène sériel fait partie de l'histoire. Parmi eux, c'est sans doute le Franco-Roumain Horatiu Radulescu qui s'est aventuré le plus avant dans la voie ouverte par Scelsi.

La musique de Scelsi exerce une très forte impression sur le public, même non spécialisé en musique contemporaine, et, en dépit de son extraordinaire nouveauté, s'avère éminemment accessible : l'instinct y prime sur l'intellect et, surtout, elle est le reflet d'une expérience sonore et spirituelle vécue. Pour autant que l'on puisse classer ses œuvres dans le temps, elles correspondent à une conquête graduelle du son ; le piano, limité par le tempérament égal, s'avérant insuffisant, est abandonné après 1957.

Les œuvres, très nombreuses, pour instrument ou voix seule, donc d'écriture monodique, sont capitales dans ce processus d'exploration, les micro-intervalles étant abordés à partir de 1956. De 1959 datent les fameuses *Quattro Pezzi su una nota sola* (*Quatre Pièces sur une seule note*), pour orchestre de chambre, qui exploitent tous les paramètres connus du son unique et en inventent d'autres (articulation, granulation, oscillations infrachromatiques), qui seront utilisés par les jeunes compositeurs de la fin du xx^e^ et du début du xxi^e^ siècle. L'apogée de la maturité créatrice de Scelsi s'étend sur ses dix dernières années, et enrichit le répertoire avec les admirables quatuors à cordes n^o^ 2 à 5 (1961, 1963, 1964, 1984), déjà classiques, avec des pièces pour ensembles aussi magistrales qu'*Anahit, poème lyrique dédié à Vénus*, pour violon et dix-huit instruments (1965), *Oknagon*, pour harpe, contrebasse et tam-tam (1968), ou les deux *Pranam* (1972 et 1973), avec des pages aussi exceptionnelles que les *Tre Canti sacri*, pour chœurs (1958), ou *In nomine lacis*, pour orgue (1981). Mais il semble que le génie de Scelsi se manifeste le plus pleinement dans les grandes pièces symphoniques des années 1960-1974 : *Hurqualia, un royaume différent* (1960), *Aiôn*, quatre épisodes d'une journée de la vie de Brahma (1961), *Uaxuctum* (1966, avec chœurs), *Konx-Om-Pax* (1969, avec chœurs)...

L'œuvre de Scelsi nous conduit à envisager la musique de la seconde moitié du xx^e^ siècle dans une perspective différente, certains grands noms de l'avant-garde « officielle » des années 1950 (la fameuse « école de Darmstadt ») s'avérant moins importants, sans doute, qu'on ne l'avait pensé. En tout cas, l'émergence de la personnalité si singulière de ce musicien qui allait jusqu'à refuser d'être considéré comme un compositeur et préférait se définir comme un intermédiaire entre deux mondes, une sorte de messager, illustre la revanche de l'oreille sur le cerveau, de l'irrationnel et du

Et c'est le succès inattendu d'un festival de musiques et d'images nouvelles qui entraînera Schaeffer dans l'aventure la plus pérenne de sa carrière, la création en 1960 d'un Service de la recherche dont la direction lui est confiée et qu'il conservera contre vents et marées (même celles de Mai-68 !), jusqu'au bout, en 1974, date de l'éclatement de l'organisme français de radiotélévision. De cette période productive les traces sont nombreuses.

Préférant à son œuvre de musicien à contre-courant (et dont il doute) la qualité plus rare de chercheur, son ambition primordiale, il fournira avec l'imposant *Traité des objets musicaux* un riche appareil descriptif du sonore et un outil original pour la pensée musicale. La plus considérable de ses contributions lui vaudra d'être nommé professeur associé au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. La recherche musicale lance définitivement Schaeffer dans l'expérience audiovisuelle. Les étapes d'une analyse des médias, l'étude critique de leurs modèles multiples vont donner la matière des *Machines à communiquer*, l'autre versant de sa vaste entreprise théorique, ouvrage incomplet, en recherche.

Au moment où il est mis fin à ses fonctions, il lui reviendra encore de susciter la création d'un institut chargé du patrimoine audiovisuel, de la formation et de la recherche, l'I.N.A., héritier donc de ce Service qui constitua une quinzaine d'années durant le riche vivier des auteurs et des genres d'une télévision de culture (séries « Un certain regard », « Les Conteurs », « Les Shadoks », « Les Grandes Répétitions »...).

Si ensuite, de 1975 à 1981, on a demandé à Schaeffer de rejoindre les hautes instances de conseil en matière d'audiovisuel, c'est désormais comme écrivain qu'il donnera toute sa verve, souvent acerbe, toujours fondée. En repassant, d'un siècle

S. DALLET, .*Pierre Schaeffer : itinéraires d'un chercheur*, éd. du Centre d'études et de recherche Piere Schaeffer, Paris, 1977.

SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)

Historien et sociologue de la musique, ethnographe, critique littéraire et musical, André Schaeffner fut un érudit, passionné pour les « détails du monde ». Il avouait s’être préparé à l’ethnographie en écoutant Debussy, Ravel et Stravinski. Il entendit *Le Sacre du printemps* au Casino de Paris en 1914. Sa carrière fut étroitement liée à la vie du musée de l’Homme. En 1926, il écrivit un livre sur le jazz, « musique afro-américaine » qui éveilla en lui le désir de mieux connaître la musique africaine. Il prépara le catalogue d’une exposition d’art précolombien, la première à Paris, qui se tint au musée des Arts décoratifs en 1928. À cette occasion, il travailla avec Georges Bataille, Alfred Métraux, Michel Leiris et Marcel Griaule. Il s’incorpora en 1929 à l’équipe qu’animaient Paul Rivet, devenu conservateur du musée d’Ethnographie du Trocadéro (le futur musée de l’Homme) et Georges Henri Rivière, son adjoint. C’est grâce à ce dernier qu’il put se rendre en Afrique en 1931. Il rejoignit la mission Dakar-Djibouti et retrouva ses amis Griaule et Leiris sur le plateau de Bandiagara, chez les Dogon. Peu de temps auparavant, il avait été émerveillé de voir danser les masques africains lors de l’Exposition coloniale de 1931. Il transcrivit des figures rythmiques de batteurs dogons à Sanga (Mali) en octobre et novembre 1931 et assista à Mora (Cameroun), en janvier 1932, à l’exhibition du sultan musulman des Maranda. C’est au cours de cette mission en Afrique que lui vint l’idée d’écrire un ouvrage « touchant aux classifications d’instruments ». Il en poursuivit la rédaction lors d’une seconde mission au Soudan, en 1935. Au cours de ces deux missions, il procéda, sur la falaise de Bandiagara, à une recension de tous les instruments de musique en usage chez les Dogon. Les cinq missions qu'il fit en Afrique lui permirent de dresser un inventaire numérique des instruments de musique et de mener une enquête exhaustive sur leurs usages rituels et profanes (divisions par sexe, par profession ou par rituel). Il publia en 1936 un livre portant sur l'origine des instruments de musique en s'inspirant du système de classement proposé par Curt Sachs dans *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Reimer, Berlin, 1929). Il avait été fortement influencé par les écrits de Maurice Delafosse et les analyses de Félix Éboué concernant les langages tambourinés des populations de l'Oubangui-Chari (1933). Il recueillit de nombreux instruments de musique lors d'une mission chez les Kissi de Guinée en 1946 : sonnailles et hochets, sistres de calebasse, grelots, clochettes, cloches, tambours-xylophones, sanzas et tambours à membranes, arcs musicaux, harpes, flûtes, sifflets, rhombes et trompes. André Schaeffner mourut le 11 août 1980 alors qu'il préparait l'édition du second volume de ses *Essais de musicologie*.

Il est l'auteur de *Strawinsky*, Rieder, Paris, 1931 ; *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Payot, Paris, 1936 (rééd. augm., éd. Mouton, Paris-La Haye, 1968-1980) ; *Les Kissi : une société noire et ses instruments de musique*, Hermann, Paris, 1951 ; *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Le Sycomore, Paris, 1980 ; *Timbales et longues trompettes. Essais de musicologie*, t. II, Le Sycomore, 1982 ; *Nietzsche. Lettres à Peter Gast*, introduction et notes, éd. du Rocher, Monaco, 2 vol., 1957 (rééd. Christian Bourgois, Paris, 1981) ; *Segalen et Debussy*, recueil et présentation de textes, éd. du Rocher, 1961 ; *Debussy et Edgar Poe*, Préface, *ibid.*, 1961 ; « Genèse des instruments de musique », in *Histoire de*

SCHEIDT SAMUEL (1587-1654)

Introduction

Organiste, maître de chapelle à la cour de Brandebourg et compositeur, Samuel Scheidt est né deux ans après Heinrich Schütz et un an après Johann Hermann Schein ; par sa naissance, il est donc le dernier des « trois S » de la musique allemande entre la Renaissance et l’époque baroque, et pendant les affres de la guerre de Trente Ans. Ayant séjourné à Amsterdam dans l’entourage de Jan Pieterszoon Sweelinck, il sera d’abord marqué par la musique néerlandaise ; sans avoir voyagé en Italie, il subira cependant l’influence italienne. Respectueux de la tradition du contrepoint et des exigences de la musique d’orgue fonctionnelle, il est aussi ouvert à la modernité. Il sera, avant tout, un musicien au service de l’Église luthérienne et de la cour de Brandebourg.

• Les années d’apprentissage

Samuel Scheidt, né en 1587, est baptisé le 3 novembre 1587 à Halle, sur la Saale, en Allemagne orientale. Issu d’une famille de musiciens, il assure, dès 1603, le service d’organiste à la Moritzkirche (église Saint-Maurice) de cette ville. Jusque vers 1608, il se perfectionne en orgue auprès de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), à Amsterdam. Ce célèbre « faiseur d’organistes » lui inculque l’art de l’orgue et du clavecin, et lui transmet la science du contrepoint et l’héritage musical néerlandais. En 1609, Scheidt retourne à Halle et devient organiste de la cour de Christian Wilhelm de Brandebourg, qui réside à Halle depuis 1608 ; il se

• Le « director musices »

En 1628, alors que la guerre de Trente Ans (1618-1648) bat son plein, Scheidt, directeur de la musique municipale, réforme la *Stadtpfeiferei* (fifres municipaux), achète du matériel – partitions et instruments –, réorganise la pratique musicale au Gymnasium et introduit le nouveau style concertant dans la musique d'Église à la Marienkirche (église Sainte-Marie), dont il occupe le poste, créé pour lui, de *director musices*. Il réunit des textes pour ses *Geistliche Konzerten* (concerts spirituels), avec instruments obligés, mais leur parution sera retardée à cause de la guerre, la ville, occupée par les Suédois, étant en ruines. Ces « concerts » paraîtront à Halle en quatre parties, sous les titres suivants : *Newe geistliche Konzerten, prima pars* (à deux et à trois voix), en 1631 ; *Geistliche Konzerten Ander Theil,* en 1634 ; *Dritter Theil,* en 1635 ; *Vierter Theil,* en 1640. Ses « concerts » reposent sur des textes bibliques et comprennent cent cinq pièces vocales, de deux à six voix, avec basse continue et soutien instrumental facultatif.

En 1644, vers la fin de l'interminable guerre, les cultes luthériens reprennent à la cour, et la *Hofkapelle* (la chapelle) recommence à travailler avec des effectifs réduits ; mais l'administrateur August s'intéresse davantage à l'opéra qu'à la production de Scheidt, qui lui dédie cependant ses *LXX Symphonien auff Concerten manir*, dans lesquelles il utilise, pour ses soixante-dix préludes en *style concertant,* les sept tonalités en usage. Il compose encore, en 1650, un volume de cent chorals pour orgue à quatre voix, intitulé *Görlitzer Tabulaturbuch* ; ces chorals sont destinés à la pratique alternée (*Alternatim Praxis*) : selon l'usage de l'époque, les chorals sont joués à l'orgue alternant avec le chant de l'assemblée (il ne s'agit donc pas d'un accompagnement). Samuel Scheidt meurt à Halle le 24 mars 1654.

• Une œuvre musicale entre tradition et modernité

L’œuvre de Scheidt – environ sept cents numéros connus – comprend deux tiers de chorals et un tiers d’œuvres liturgiques, ou encore environ 50 p. 100 de musique vocale et 50 p. 100 de musique instrumentale. Plus de cent madrigaux sont perdus.

Sa production assure la synthèse entre les œuvres de musiciens de l’Allemagne du Nord, la science du contrepoint et de la variation codifiée par les musiciens francoflamands et néerlandais – que lui avait enseignée Sweelinck à Amsterdam – et le nouveau style concertant venu d’Italie, développé – entre autres – par Michael Praetorius, mettant l’accent sur l’exégèse du texte religieux, l’emploi des instruments concertants, des madrigalismes et du chant orné. Les *Concerti sacri I*, avec basse continue – un ensemble instrumental à huit voix dans un style différent pour les ensembles de solistes (concertino) et le chœur (ripieno) – et avec instruments obligés recherchant l’opposition entre les cordes et les vents et la différenciation des coloris, illustrent la transition de la technique du motet vers le style concertant.

Scheidt s’est imposé dans l’histoire de la musique allemande, à côté de Schütz et de Schein, en tant que *créateur de la variation pour orgue* à partir de thèmes de chorals luthériens (par exemple, avec les chorals de la deuxième partie de sa *Tabulatura nova,* traités en *bicinium,* en *tricinium,* en imitation, avec des combinaisons de thèmes).

Il respecte la *tradition* dans la technique de la variation à la manière de Sweelinck et avec toute la rigueur polyphonique requise. Il exploite la *modernité* en emprnntant au ricercare italien la

Marie Masson, vol. I, Richard-Masse, Paris, 1955

F. KRUMMACHER, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Bärenreiter, 1978

C. MAHRENHOLZ, *Samuel Scheidt, sein Leben und Werk*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1924, rééd. Gregg Press, Farnborough (G.-B.), 1968 ; « Scheidt », in F. Blume dir., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XI, Bärenreiter, 1963.

SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)

Introduction

À la fois cantor, poète, compositeur, maître de chapelle, latiniste et pédagogue, Johann Hermann Schein fut le deuxième des « trois S » de la musique allemande au xvii^{e} siècle, à côté de Heinrich Schütz (1585-1672) et de Samuel Scheidt (1587-1654). Malgré sa mort précoce à l'âge de quarante-quatre ans, au milieu des affres de la guerre de Trente Ans (1618-1648), et bien avant celle des deux autres musiciens de cette triade, il exerça une influence considérable sur la musique allemande par son œuvre vocale profane et par sa musique religieuse, dans laquelle il traite le choral luthérien avec une certaine liberté. Son œuvre se situe dans le cadre de la *Prima* et de la *Secunda Pratica* ; elle est à la fois proche du style allemand et de l'esthétique italienne.

• Les années de formation

Johann Hermann Schein naît à Grünhain (près d'Annaberg, en Saxe), en 1586 ; il est le fils d'un pasteur luthérien. Ce dernier meurt en 1593 ; sa veuve s'installe à Dresde avec ses cinq enfants en 1599. Johann Hermann Schein a treize ans ; il est enfant de chœur (*Kantoreiknabe*), et chante sous la direction de Rogier Michael (1554 env.-1619), dont il sera aussi l'élève. Il a pour précepteur Andreas Petermann, qui lui enseigne la *musica theoretica et practica*. En 1603, une bourse du prince Christian II lui permet de s'inscrire à l'université de Leipzig, pour des études de droit ; mais il est aussi admis à l'école de Pforta, où il bénéficie d'une formation humaniste et musicale, du 18 mai 1603 au 26 avril 1607. L'année suivante, il étudie le droit et les *artes liberales* à Leipzig. Dès 1609, il publie sa première œuvre, *Venus-Kräntzlein*. En 1613, il est précepteur et *Hausmusikdirector* (directeur de la musique) au château de Weissenfels, chez Gottfried von Wolffersdorff. À partir du 21 mai 1615, il est maître de chapelle à la cour du duc Johann Ernst (Le Jeune), à Weimar.

• Le cantor à Saint-Thomas de Leipzig

Le 19 août 1616, Schein succède à Sethus Calvisius (mort le 24 novembre 1615) au poste très envié de cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, pour laquelle Calvisius avait composé des hymnes et des chorals (pour les services religieux et pour ses élèves). Schein réussit la synthèse entre l'héritage luthérien de la Réforme et de l'humanisme, et entre les idées de la Renaissance et l'esthétique musicale italienne.

Comme Jean-Sébastien Bach, Schein rencontre des difficultés d'organisation et ses charges sont très lourdes. Depuis 1617, les obligations du cantor sont les suivantes : il dispense dix heures de cours de matières scientifiques et quatre heures de cours de musique ; il s'occupe, en plus, du chœur des élèves, divisé en *chorus primus* et *chorus secundus* (il est secondé par un autre professeur) ; il assure la musique dans deux églises, Saint-Thomas et Saint-Nicolas, et pour des circonstances particulières (mariages, enterrements, élections au Conseil...).

En 1617, dans son *Banchetto Musicale*, il s'intitule « Cantor und Musicus zu Leipzig » et, en 1618, dans son recueil *Opella nova*,

« Director Musicus » et « Director musici chori ». Depuis Weissenfels, il est lié d’amitié avec Samuel Scheidt, et avec Heinrich Schütz, qui, lors de la mort de Schein, en 1630, composera un motet funèbre.

Schein, qui occupera ses fonctions à Leipzig jusqu’en 1630, a eu de nombreux élèves, parmi lesquels Christoph Schultze (1606-1683), Andreas Unger (Ungar), le cantor de l’église Saint-Wenzel à Naumbourg (sur la Saale), Christian Koch, Daniel Schade... Le 8 novembre 1630, Schütz lui rend visite et compose, à sa demande, le motet à six voix *Das ist je gewisslich wahr...* (« C’est une parole certaine et entièrement digne d’être reçue... ») d’après la Première Épître à Timothée, I, 15-17, qui sera publié le 9 janvier 1631 à Dresde, et repris dans la *Geistliche Chormusik* (1648). Schein meurt le 19 novembre et ses obsèques ont lieu le 21 novembre 1630, en présence de nombreuses personnalités ; l’éloge funèbre est prononcé par Wilhelm Avianus, le *Rector Academiae Lipsiensis,* le sermon allemand par le pasteur de Saint-Nicolas, Johannes Höpner. Le successeur de Schein sera Tobias Michael – le fils de son maître Rogier Michael –, nommé le 26 avril 1631.

• Typologie de l’œuvre

Les œuvres profanes et religieuses, publiées à Leipzig (ou dans des recueils collectifs), illustrent la fusion entre l’héritage allemand et l’esthétique italienne ; elles sont marquées à la fois par la Réforme luthérienne et par le nouveau style. Le *Venus-Kräntzlein* (œuvres vocales et instrumentales) de 1609, publié à Wittenberg et contenant des pages vocales et instrumentales, le recueil *Cymbalum Sionium* (de cinq à douze voix), publié à Leipzig en 1615, et les quinze *Cantiones sacrae* (motets sur des textes allemands et latins), édités en 1616, se réclament encore de la Prima Pratica, dans le sillage de

Sethus Calvisius, de Leonhard Lechner, de Michael Praetorius, mais démontrent déjà la recherche d'un style personnel privilégiant les contrastes, la technique concertante, les effets dramatiques et la traduction musicale figurative des images et des idées du texte. Il en est de même du *Banchetto musicale* (1617) contenant vingt suites (avec des danses : paduane, gagliarde, allemande...) pour instruments *ad libitum* (« auf allerley Instrumenten » – pour toutes sortes d'instruments – mais de préférence « auf Violen »).

La Secunda Pratica commence dès 1618, avec la première partie de l'œuvre *Opella nova*, avec la *Musica boscareccia* (chansons profanes) en 1621, 1626 et 1628, et les *Geistliche Concerten* (concerts spirituels) à trois, quatre et cinq voix et basse continue, à la manière italienne. Dans ces pages, Schein a adapté – avant Schütz et Scheidt – la technique du concert vocal (pour solistes) aux chorals luthériens allemands ; l'héritage de la Réforme rejoint le nouveau style « concertant ». La seconde partie (1626) du recueil *Opella nova* contient également des « concerts » à base de chorals et avec des instruments obligés selon la technique du *bicinium* et du *tricinium* (à deux ou trois voix) reprenant la première strophe du choral traité mélismatiquement. Il s'agit de concerts pour petit effectif (compte tenu des difficultés occasionnées par la guerre de Trente Ans, qui bat son plein en 1626) : deux sopranos et basse continue ; deux sopranos, un ténor et basse continue, avec quelques instruments obligés, ou avec un chœur s'ajoutant aux effectifs précédents. Par le truchement de la musique, Schein se livre à un genre d'exégèse biblique, et propose en quelque sorte des petits sermons en musique sur quelques versets. Pour la composition de la basse continue, il prend modèle sur le *Syntagma musicum III* de Michael Praetorius.

Schein transpose cette structure sonore du concert spirituel dans le domaine profane, comme dans la *Musica boscareccia / 50 Wald-Liederlein Auff Italian-Villannellische Invention* (à trois voix) de 1621, 1626 et 1628. Pour mettre en musique des textes qui s'inspirent de la mythologie, de la poésie, de la Renaissance italienne, Schein, musicien et poète, reprend le style homophonique et concertant de la villanelle, et s'appuie sur Adriano Banchieri pour l'exécution. Il exploite l'apport italien dans ses madrigaux spirituels – *Israelbrünnlein* (1623) – et dans ses madrigaux profanes – *Diletti Pastorali*, *Hirtenlust* (1624) – à la manière italienne avec traitement madrigalesque du texte et une recherche de profondeur et d'intériorité dans l'expression. Ces madrigaux spirituels, comparables aux *Cantiones sacrae* et à la *Geistliche Chormusik* de Schütz, montrent combien Schein a assimilé le style madrigalesque italien tout en manifestant ses attaches avec les sources bibliques (psaumes, *Apocalypse*), sans oublier quelques compositions libres, peut-être sur des textes du musicien.

• Apport à l'hymnologie protestante

L'apport de Schein à la musique fonctionnelle protestante est considérable, et reflète la pratique liturgique luthérienne dans les deux églises de Leipzig. La première édition de son *Cantional*, en 1627, supervisée par Tobias Michael, comprend 286 chorals luthériens ; la seconde (posthume), de 1645, en contiendra 313 (dont 235 de quatre à six voix), parmi lesquels 62 sont de Schein (texte, mélodie et harmonisation). Le style a été simplifié, il reste fonctionnel, c'est-à-dire parfaitement adapté au chant des fidèles. Ses harmonisations seront reprises ultérieurement dans de nombreux recueils, pour les différents moments de l'année liturgique.

Schein apparaît comme le plus « italianisant » des « trois S », comme un compositeur prolifique – malgré sa brève existence – au service de la musique vocale concertante, de la musique liturgique luthérienne et de la musique profane et instrumentale. Le cantor de Saint-Thomas, après une brillante carrière, a laissé une œuvre de synthèse entre le style italien et le prébaroque allemand, respectueux des traditions tout en recherchant une ouverture esthétique. Il a donné une impulsion durable au style concertant (par ses concerts spirituels), à la chanson profane et spirituelle, au répertoire de chorals fonctionnels et à la forme de la suite. Son œuvre marque la transition de l'art du motet issu de l'école dite franco-flamande vers la nouvelle esthétique italienne, qu'il a su adapter à la sensibilité de son pays ; en ce sens, il apparaît comme le premier musicien « baroque » allemand.

Edith WEBER

Bibliographie

A. ADRIO, « Schein », in F. Blume dir., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XI, Bärenreiter, Kassel, 1963
U. ASPER, « Johann Hermann Schein zum 400. Geburtstag des Thomaskantors », in *Musik und Gottesdienst*, Zurich, 1986
F. BLUME, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, 1965
F. O. GÖRING, « Schein, ein hoher Mann, Schein, ein hoher Nam », in *Credo musicale, Festschrift R. Mauersberger, ibid.*, 1969
W. HANKE, *Die Thomaner*, Union, Berlin, 1985
H. J. MOSER, « Johann Hermann Schein », in *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, Reclam, Stuttgart, 1958
A. PRÜFER, *Johann Hermann Schein*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1895.

SCHERCHEN HERMANN (1891-1966)

Chef d’orchestre allemand, né à Berlin et mort à Florence, Scherchen joua un grand rôle dans la diffusion de la musique contemporaine. Altiste à la Philharmonie de Berlin de 1907 à 1910, il débute comme chef d’orchestre en 1911, année où il crée la *Symphonie de chambre* opus 9 de Schönberg. Après la Première Guerre mondiale, il fonde en Allemagne la Neue Musikgesellschaft (Société de musique nouvelle) et la revue *Melos*, dont il est rédacteur en chef pendant deux ans (jusqu’en 1921). Antinazi convaincu, il quitte l’Allemagne dès 1933, fonde à Bruxelles la revue *Musica viva* et, de 1944 à 1950, dirige aux radios de Zurich et de Beromünster. En 1954, il fonde à Gravesano un studio de musique électro-acoustique, et y édite les *Gravesaner Blätter*. En juillet 1951, quelques jours avant la mort du compositeur absent, c’est lui qui dirige à Darmstadt la première audition fragmentaire de l’opéra *Moses und Aron* de Schönberg (scène autour du veau d’or, acte II). De son art témoignent des enregistrements légendaires, consacrés notamment à Schönberg, à Mahler et, en ce qui concerne le répertoire classique, aux cantates de Bach et à une intégrale des symphonies « londoniennes » de Haydn (réalisation sortant de l’ordinaire par le tempo très lent de ses adagios et andantes, mais à laquelle son souffle confère une singulière grandeur).

Marc VIGNAL

France, où elle résidait depuis 1971 ; épouse du compositeur et musicologue français Michel Philippot (1925-1996), elle avait cessé de jouer du piano après la mort de ce dernier. Elle était membre de l'Academia Brasileira de Música.

E.U.

SCHIDLOF PETER (1922-1987)

La disparition de l’altiste de l’Amadeus Quartet (en français, Quatuor Amadeus) a mis fin à l’histoire de l’une des plus étonnantes formations de musique de chambre. Reconnu dans le monde entier comme l’un des meilleurs quatuors de son temps, l’Amadeus Quartet était la seule formation de ce genre dont les membres sont restés inchangés pendant les quarante années de leur histoire. À ce stade, il était impensable de trouver un remplaçant à Peter Schidlof, et l’Amadeus Quartet a cessé d’exister le 15 août 1987. Mais les trois membres survivants ont repris une activité en trio, soit sous le nom d’Amadeus Ensemble, soit, avec le pianiste Georges Pludermacher, sous le nom d’Amadeus Klaviertrio.

De son vrai nom Hans Schidlof, il voit le jour à Vienne le 9 juillet 1922 dans une famille juive originaire d’une région viticole proche de la Tchécoslovaquie. Il reçoit ses premières leçons de violon... d’un forgeron. Puis ses parents l’envoient dans une école catholique. Mais l’Anschluss approche. Sa famille voit venir le danger et lui fait gagner l’Angleterre avec sa sœur. Ils y débarquent, seuls, en décembre 1938. Hans (Peter) est inscrit à l’école St. Felix, à Southwold, dans le Suffolk. Un de ses professeurs, qui l’entend jouer du violon, obtient une bourse pour qu’il aille étudier à l’école Blundell de Tiverton, dans le Devonshire. À la déclaration de guerre, il est interné, comme tous les réfugiés étrangers. De camp en camp, il va d’abord dans le Shropshire, où il rencontre Norbert Brainin, un autre violoniste juif autrichien émigré qui, lui, sera vite libéré. Puis c’est l’île de Man, où il se lie d’amitié avec Siegmund Nissel (mêmes origines, même instrument). Un an plus tard, Schidlof est libéré. Grâce à des amis, il rencontre Max Rostal, qui accepte de le faire travailler gratuitement. Il retrouve alors Brainin et Nissel. Son instrument est toujours le violon mais, à l'occasion, il tient la partie d'alto lorsqu'ils font de l'orchestre ou de la musique de chambre. La vie est très dure : il travaille le jour pour apprendre le métier de mécanicien-dentiste et ne peut se consacrer à la musique que le soir venu. À la fin des hostilités, il a déjà opté pour une carrière de musicien professionnel. La chance se présente en 1946, lorsqu'une collègue malade lui demande de la remplacer au pied levé pour donner la première audition en Angleterre du *Duo pour violon et violoncelle* d'Arthur Honegger. Le violoncelliste est un jeune Anglais de dix-neuf ans, Martin Lovett. Les quatre musiciens étaient trouvés. Il ne manquait plus que la volonté de former un quatuor ; il fallait aussi résoudre le délicat problème de l'alto. Brainin et Schidlof étaient tous deux susceptibles de tenir cette partie. Ils avaient même envisagé d'alterner. Mais la cohésion d'un quatuor à cordes ne peut s'accommoder de tels changements et c'est sous le nom de Quatuor Brainin que les quatre musiciens se produisent pour la première fois en 1947. Schidlof, qui se prénomme à présent Peter, sera altiste. L'essai est concluant, mais le nom de l'ensemble laisse à désirer. Nissel propose Amadeus, en hommage à Mozart. Ce sont les débuts à Londres, à Wigmore Hall, le 10 janvier 1948.

Rapidement, l'Amadeus Quartet s'impose comme l'un des meilleurs quatuors anglais. En 1950, ils jouent pour la première fois en Allemagne, deux ans plus tard aux États-Unis, puis au Japon, en Amérique du Sud... Le monde entier les réclame et ils enregistrent le répertoire de référence (Mozart, Beethoven, Schubert). Entre 1966 et 1968, ils sont quatuor résident à l'université d'York, qui leur décerne le titre de docteur honoris causa. En 1970, ils voient plus de vingt ans de travail en commun couronnés par l'ordre de l’Empire britannique. En 1973, l’Allemagne fédérale leur décerne la Gross Verdienstkreuz et, l’année suivante, ils reçoivent la Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft autrichienne.

Malgré les contraintes de la vie commune, Schidlof et Brainin conservent une certaine activité de soliste : tous deux jouent et enregistrent régulièrement la *Symphonie concertante* pour violon et alto de Mozart, et Schidlof est souvent sollicité pour *Harold en Italie* de Berlioz ou pour les concertos de Bartók ou de Walton. Plusieurs artistes, pianistes ou altistes, ont joué régulièrement avec eux : Clifford Curzon, Hephzibah Menuhin, Christoph Eschenbach, Emil Guilels, Cecil Aronowitz ou William Pleeth. En quarante ans d’activité, le quatuor ne connaîtra qu’une seule interruption, en 1960, lorsque Siegmund Nissel sera atteint d’une tumeur bénigne au cerveau.

Chacun des quatre musiciens jouait sur un instrument exceptionnel : Brainin possède un Guarnerius de 1734, autrefois la propriété de Pierre Rode (ainsi qu’un Stradivarius de 1725, le Chaconne), Nissel, un Stradivarius de 1731, Lovett un Stradivarius de 1725, le Vaslin ou La Belle Blonde. Quant à Schidlof, il jouait sur un alto de Stradivarius plus ancien, le Macdonald, fabriqué en 1701, que le luthier londonien Alfred Hill considérait comme le plus bel alto existant. Faut-il établir une relation entre ces instruments et les sonorités exceptionnelles de l’Amadeus Quartet ? Ils ont certes joué un rôle important, mais le raffinement du style des « Amadeus », leur spontanéité légèrement retenue, leur recherche de la beauté du son classique ou certains portamentos restent des caractéristiques essentiellement humaines. Parfois trop intellectuels pour certaines œuvres qui réclament une expression plus débordante, ils auront eu pour domaine de prédilection, pendant quarante ans, la musique de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert.

Ils ont fait quelques rares incursions dans le domaine de la musique contemporaine (Schönberg, Bartók — les trois derniers quatuors —, Tippett, Chostakovitch), et Britten a écrit pour eux son *Troisième Quatuor* (1975).

La vie commune était soigneusement réglée : ils limitèrent le nombre de concerts annuels d'abord à cent, puis à soixante-quinze, pour ne pas vivre la valise à la main, chacun cherchant à préserver sa propre vie de famille. Au sein du quatuor, Schidlof organisait les voyages. Des quatre musiciens, il était peut-être le plus intransigeant sur la justesse et la rigueur.

On pourra consulter : D. Snowman, *Le Quatuor Amadeus*, trad. de l'anglais C. Malroux, Buchet-Chastel, Paris, 1981.

Alain PÂRIS

SCHIKANEDER EMANUEL (1751-1812)

Acteur, chanteur, dramaturge et directeur de théâtre allemand, Emanuel Schikaneder (de son vrai nom Johann Joseph Schikaneder) naît le 1^er^ septembre 1751 à Straubing, en Bavière. Il est avant tout connu pour être le librettiste de *La Flûte enchantée* de Mozart.

Il débute sa carrière en tant qu'acteur dans une petite compagnie itinérante qui présente des farces et des chansons improvisées, genre très populaire à l'époque. Dès l'âge de vingt-deux ans, il écrit un Singspiel, *Die Lyranten,* dans lequel il se réserve un rôle. Cinq ans plus tard, il est à la tête de sa propre compagnie. À son répertoire figurent des pièces de Gotthold Ephraim Lessing, de Goethe et de Pedro Calderón de la Barca. Admiré pour ses interprétations de rôles shakespeariens, il est particulièrement remarquable en Hamlet. La compagnie joue aussi des farces et des Singspiele. En septembre 1780, Schikaneder fait la connaissance de la famille Mozart.

En 1784, la compagnie Schikaneder reçoit l'avis favorable de l'empereur Joseph II pour s'installer à Vienne. Emanuel Schikaneder va dès lors se consacrer au théâtre lyrique : il écrit des livrets et commande à des compositeurs la musique pour les accompagner. Son livret de *La Flûte enchantée* est ainsi mis en musique par son ami Wolfgang Amadeus Mozart et sa superbe prestation dans le rôle de Papageno lors de la création de l'opéra, au Theater auf der Wieden de Vienne, en 1791, le porte au summum de sa popularité. Schikaneder réalise des productions de plus en plus grandioses mais, à l'époque où il inaugure le Theater an der Wien

SCHMITT FLORENT (1870-1958)

D’origine lorraine, né à Blâmont (Meurthe-et-Moselle), élève de Massenet et de Fauré au Conservatoire de Paris, Florent Schmitt débute assez lentement dans la carrière musicale. Premier grand prix de Rome en 1900, il consacre les années qui suivent à de longs voyages en Europe et au Moyen-Orient. Dès ses premières œuvres (*Quintette*, 1901-1908 ; *Psaume XLVII*, 1904 ; *La Tragédie de Salomé*, ballet, 1907), il affirme une forte personnalité. Schmitt est un indépendant : il n’appartient à aucune école, à aucune chapelle, et aucune influence n’est déterminante sur lui. Membre de la Société musicale indépendante (S.M.I.) dès 1909, président de la Société nationale de musique (1938) et membre de l’Institut (1936), il n’occupe d’autre poste officiel que la direction du conservatoire de Lyon, de 1921 à 1924, préférant se consacrer exclusivement à la composition, ainsi qu’à la critique musicale (*La France*, *Le Courrier musical*, *Le Temps*).

Son œuvre est très abondante, toujours rigoureuse, brillante, large, voire passionnée. Que ce soit dans son *Quintette* pour piano et cordes, œuvre ambitieuse, d’écriture et de structure complexes, où il fait craquer les cadres de la musique de chambre et fait sonner cinq instruments comme un grand orchestre, ou encore dans son *Psaume XLVII* pour soprano, chœur, orgue et orchestre, énorme construction d’une puissance et d’une couleur violentes, sa maîtrise des formes se double d’un sens inné de la mélodie qu’il fait sortir du moule de la mesure traditionnelle. Sa musique est dotée d’une pulsation interne très forte reposant sur une rythmique puissante et audacieuse (*Antoine et Cléopâtre, suites symphoniques*, 1920 ; *Salammbô*,

SCHNABEL ARTUR (1882-1951)

Introduction

En ce temps-là, Beethoven passait pour sévère, Schubert pour ennuyeux, Schumann pour compliqué. Pour séduire les foules, il fallait une musique de mœurs légères, prête à échanger une vertu peu farouche contre une poignée de bravos. Au concert régnaient, non sans charme d'ailleurs, les arrangements racoleurs et les facilités aimables. Il ne faut pas oublier aujourd'hui ce qu'il fallait alors de courage et d'obstination pour imposer dans toute leur intégrité les chefs-d'œuvre du grand répertoire. Artur Schnabel fut de ceux qui, poussant l'honnêteté jusqu'à la grandeur et le sens du style jusqu'à la noblesse, sacrifiaient sans hésiter les succès d'un jour pour que nous parvienne dans toute sa pureté la puissante voix du romantisme allemand.

• Un musicien avant tout

Artur Schnabel naît le 17 avril 1882 à Kunzendorf, en Galicie, province qui appartient alors à l'Empire austro-hongrois (Kunzendorf est aujourd'hui Lipnik, en Pologne). C'est avec Hans Schmitt qu'il commence l'étude du piano. Il la poursuit au Conservatoire de Vienne, où Theodor Leschetizky perçoit sans peine la nature profonde de son élève : « Vous ne serez jamais pianiste, vous êtes musicien. » Son professeur d'écriture et de théorie, Eusebius Mandyczewski, le présente à Johannes Brahms. Dès ses débuts de concertiste, Artur Schnabel fuit toute virtuosité clinquante. Très vite son répertoire accueille Brahms, les sonates de

Schubert, les bagatelles et les variations de Beethoven. Cette musique exigeante dont il fera peu à peu comprendre les secrètes beautés à ses auditeurs européens, il la propose sans la moindre concession au goût du jour. Artur Schnabel ne cherche pas à séduire – de sa vie il ne donnera le moindre *bis* – mais à élever.

En 1900, il se fixe à Berlin et épouse la contralto Therese Behr (1876-1959), avec laquelle il donnera de nombreuses soirées de lieder. Il déploiera aussi une intense activité de musicien de chambre, notamment avec Carl Flesch, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, Pierre Fournier, Paul Hindemith, Bronislaw Huberman, Joseph Szigeti, William Primrose et le Quatuor Pro Arte. Il participe même, en 1912, à la première audition berlinoise du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg, seule incursion qu'on lui connaisse dans l'aventure de la musique contemporaine. De 1925 à 1930, il enseigne à la Musikhochschule de Berlin et forme de nombreux élèves, dont Clifford Curzon et Peter Frankl. En 1927, pour le centenaire de la mort de Beethoven, il donne à Berlin – c'est la première fois qu'un pianiste s'y risque – l'audition complète des trente-deux sonates pour piano. C'est le début d'une vaste croisade beethovénienne à travers le monde entier qui l'amènera à renouveler cet exploit à Londres (en 1932 et 1934), à Berlin (en 1933) et à New York (en 1936).

Fuyant la montée du nazisme, Artur Schnabel se fixe à Londres en 1933. C'est à cette époque qu'il commence à enregistrer sur disque, réalisant d'impérissables premières : l'intégrale des sonates et concertos pour piano de Beethoven, les dernières sonates de Schubert et un chapelet de concertos pour piano de Mozart. L'été, il donne des cours d'interprétation à Tremezzo, près du lac de Côme, en Italie. En 1939, il émigre aux États-Unis ; il prendra la nationalité américaine en 1944. Sur le Nouveau Continent, le professeur est pages. Mais comment ne pas rester fasciné devant la puissance de la construction, l'irrésistible force de la déclamation intérieure, la tendresse à la fois virile et fraternelle que les doigts d'Artur Schnabel savent comme nul autre nous y faire découvrir ?

Pierre BRETON

Bibliographie

J. HUNT, *Giants of the Keyboard : Kempff, Gieseking, Fischer, Backhaus, Schnabel*, John Hunt, Exeter (G.-B.), 1994
J. KAISER, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, Piper, Munich, 2000
R. KASTNER, *Beethovens 32 Klaviersonaten und Artur Schnabel : Eine Studie*, Afa-Verlag, Berlin, 1933
C. SAERCHINGER, *Artur Schnabel. A Biography*, Cassell, Londres, 1957
K. WOLFF, *The Teaching of Artur Schnabel : A Guide to Interpretation*, Faber & Faber, Londres, 1972, 2^{e} éd. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*, *ibid.*, 1979.

pour cordes, harpe et percussion, *Morceaux* (*Stücke*, 1954-1955), quatuor à cordes, *Fragment* (1955), pour voix et ensemble de chambre et *Compositio* (1955, 1956, révisé en 1964), pour orchestre.

Les trois morceaux du cycle pour vocalistes *Pour voix (... missa est) – Für Stimmen (... missa est)* – (1956-1969), qui, comme les précédents, peuvent s'exécuter séparément, forment une sorte de messe dont une des caractéristiques est la réduction de plus en plus nette des textes utilisés : tandis que *dt 31.6* pour douze groupes vocaux (1956-1958) et *amn* pour sept groupes vocaux (1958, 1966, 1967) combinent des versets bibliques avec un grand nombre de traductions étrangères : *!(madrasha II)* (1958-1967-1968) n'utilise comme matériau que des mots signifiant « dieu » et des formules d'adoration sous forme de sons ne se référant plus à aucune langue. À ce cycle conçu comme exercice de libération de la voix se rattache *Préludes de choral* (*Choralvorspiele*, 1966, 1968, 1969) pour orgue, instruments annexes et bande magnétique.

Les *Projets* (*Projekte*, depuis 1958), musique pour la plupart définie verbalement, comprennent : *Espace-Temps y* (*Raum-Zeit y*, 1958) pour un nombre indéterminé d'instrumentistes ; *Le Procès* (*Der Prozess*, 1959), d'après Kafka, pour instruments dénaturés, voix naturelles diverses, sources sonores et public ; *Glossolalie* pour récitant et instrumentistes (1959-1960) ; *Glossolalie 61* (1960-1961), pour trois ou quatre récitants et trois ou quatre instrumentistes.

Les *Déchets I* (*Abfälle I*, 1960-1962), résidus de travaux destinés à des œuvres plus importantes, comprennent *Réactions* (1960-1961), pour un instrumentiste et public, *Visible Music I* (1960-1962), pour un chef d'orchestre et un instrumentiste, *Visible*

Music II (réduction à un chef de *Visible Music I*) et *Visible Music III* (réduction à un instrumentiste assumant aussi le rôle de chef de *Visible Music I*). Des *Déchets II* (*Abfälle II,* à partir de 1964) relèvent *Stoj* pour trois instrumentistes et *Lectiones* pour quatre récitants et auditeurs.

Les *Modèles-Réalisations* (*Modelle-Ausarbeitungen,* 1962-1966) comprennent, d'une part, des réalisations de certains *Projets* et *Déchets* d'abord élaborés collectivement comme *Compositio* (réalisé en 1963-1964), *Glossolalie 61* et *Le Procès,* d'autre part, *Nostalgie* (1962), solo pour un chef d'orchestre, *Espressivo* (1961-1963), drame musical pour un claviste, *Concert sans orchestre* (1964), pour un pianiste et public, *Fall-out* (1965), passion pour un vocaliste et public, et *Desseins-Résultats* (*Anschläge-Ausschläge,* 1965-1966), variations scéniques pour trois instrumentistes.

Les *Processus auditifs* (*Gehörgänge,* à partir de 1963) comprennent *Ki-No,* musique nocturne pour projecteurs et auditeurs avec bandes magnétiques, rècitant et percussionniste *Ad libitum* (1963-1967), et dont *Mo-No* (1969) est une version livresque, *Radiothéâtre I* (*Hörfunk I,* 1969-1970) et *Radiothéâtre II* (*Hörfunk II,* 1972). Par ailleurs, relèvent des *Processus de production* (*Produktionsprozesse,* à partir de 1968) les *Ouvrages de gueule* (*Maulwerke,* à partir de 1968) pour plusieurs organes d'articulation et appareils de reproduction, les *Morceaux pour bouche* (*Mundstücke,* 1968-1971), les *Respirations* (*Atemzüge,* 1970-1971) et les *Coups de langue* (*Zungenschläge*).

Schnebel rénove les rapports entre tradition et musique expérimentale dans les cycles *Re-Visionen* (1972-2008) et *Tradition* (1975-1995). Le premier rend ainsi hommage à une vingtaine de compositeurs tels que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Verdi, Janáček, Mahler et Webern. Le second revisite des genres classiques comme le canon, la fugue, la symphonie (*Sinfonie X*, 1987-1992, rév. 2004), le lied, la cantate (*Jowaegerli 'Alemannische Worte und Bilder'*, d'après Johann Peter Hebel, 1982-1983 ; *St Jago*, d'après Heinrich von Kleist, 1989-1991), la messe, l'opéra (*Majakowskis Tod*, inspiré par Vladimir Maïakovski et Lili Brik, 1984-1987), le motet, le ballet-oratorio (*Totentanz*, 1989-1997).

On citera encore *Raumklang X* (1987-1988), pour orchestre et quatre groupes instrumentaux, *Monotonien* (1989), pour piano et électronique, *Mit diesen Hände* (1992), pour voix et violoncelle, *Ekstasis*, pour soprano, chœur, orchestre et percussions (1996-1997, rév. 2001), *Harley-Davidson*, pour neuf motos et trompette (2000), *Flipper*, pour machine à sous, interprète, instruments et bande (2002-2003), et *Sonanzen*, pour quintette à cordes (2010).

On doit aussi à Schnebel de nombreux écrits, dont les principaux (1952-1972) ont été réunis en volume sous le titre de *Denkbare Musik* (1972).

Marc VIGNAL

SCHNEIDER ALEXANDER (1908-1993)

Violoniste qui se consacra essentiellement à la musique de chambre, chef d’orchestre, animateur et pédagogue, Alexander Schneider était l’un de ces artistes irremplaçables qui choisissent de rester dans l’ombre des vedettes.

Il naît à Vilnius, le 21 octobre 1908, et commence ses études musicales au conservatoire de sa ville natale. En 1926, il vient à Francfort, où il est l’élève d’Adolf Rebner à la Hochschule für Musik avant de travailler avec Carl Flesch à Berlin. Il est engagé comme violon solo du Museumsorchester de Francfort, qui assure également les services de l’Opéra de cette ville (1922-1933). Puis il occupe divers postes à Sarrebruck et Hambourg avant d’entrer comme second violon au Quatuor de Budapest (1933-1944), où son frère Mischa est déjà violoncelliste ; cette période est marquée par d’interminables tournées dans les cinq continents. Il se fixe aux États-Unis quand le quatuor s’y installe en 1938 et adopte la nationalité américaine. Le quatuor est alors résident de la Library of Congress de Washington et “Sasha” Schneider joue sur l’un des prestigieux Stradivarius de la collection Whittal, le *Castelbarco* (1699). En 1944, il fonde l’Albeneri Trio avec Benar Heifetz et Erich Itor Kahn ; cet ensemble tire son nom d’un amalgame des premières syllabes des prénoms des trois musiciens. Puis il s’associe à Mieczyslaw Horszowski, Milton Katims et Frank Miller pour former le New York Piano Quartet. En 1945, il reçoit la médaille Elizabeth-Sprague-Coolidge pour services éminents rendus à la musique de chambre. À la même époque, il joue avec le

SCHNEIDER MARIUS (1903-1982)

Né à Haguenau en Alsace, le 1^{er} juillet 1903, Marius (Jean-Marie, Alphonse) Schneider étudia la philosophie et la musicologie à Strasbourg et à Paris, où il travailla avec André Pirro ; dans la capitale, il étudia le piano avec Alfred Cortot. En 1930, à l'université de Berlin, il soutint une thèse de doctorat portant sur le haut Moyen Âge et l'ars nova français et italien, sous la direction du musicologue allemand Johannes Wolf (1869-1947). Il devint l'assistant de Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), directeur du Phonogramm-Archiv du musée de Berlin (1932-1934) et lui succéda en 1934. Le gouvernement nazi désapprouva son *Habilitation* à l'université de Berlin en 1937. Après la guerre, qu'il passa dans l'armée allemande, il fonda, en 1944, le département d'ethnomusicologie (dont il fut nommé directeur) à l'Institut espagnol de musicologie de Barcelone. Il obtint un poste d'enseignement au Consejo superior de investigaciones cientificas à l'université de Barcelone de 1947 à 1955. En 1955, son *Habilitationsschrift* sur l'histoire de la polyphonie fut acceptée par l'université de Cologne, où il enseigna la musicologie comparative et l'ethnomusicologie de 1955 à 1968. Après sa retraite, il enseigna à l'université d'Amsterdam de 1968 à 1970. Après sa thèse, Marius Schneider publia de nombreux travaux portant sur les origines et l'histoire de la polyphonie vocale, ce qui le conduisit à consulter plusieurs sources de musique non européenne. Au Liban, de 1963 à 1968, il fit des recherches sur la musique orientale. Utilisant la méthode comparative, il analysa les cultures musicales de plusieurs régions et tira des conclusions importantes concernant autant les techniques polyphoniques que leur distribution mondiale et leur relation historique. Son ouvrage *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, publié à Berlin en 1934-1935, résumait ses premières recherches. Il s'intéressa au phénomène polyphonique dans la musique vocale de l'Afrique et du Caucase. Il étudia les relations entre la musique écrite des vieux manuscrits européens, les traditions de la musique folklorique ayant subsisté et les diverses cultures de l'aire méditerranéenne englobant le Proche-Orient. Il rédigea des études concernant la musique de régions spécifiques ou de groupes ethniques : Philippines, Mato Grosso (Brésil), Cameroun, Australie, Assam (lnde), Tunisie et, surtout, Espagne. À la fin de sa vie, il s'intéressera particulièrement aux rapports liant la musique, la mythologie et les rites des civilisations non européennes. Ses recherches sur la phénoménologie et les fondements du processus musical lui permirent d'affirmer des thèses nouvelles sur le plan méthodologique en musicologie comparative et en ethnomusicologie. Ses collègues professeurs et les étudiants débattirent, critiquèrent ses cours et ses écrits. Son intérêt pour la signification et la fonction de la musique à travers le monde stimula de nouvelles générations sur le plan international influencées par ses idées : son « école de Cologne » succéda à l'« école de Berlin » de Hornbostel. Marius Schneider avait commencé un ouvrage monumental sur la cosmogonie, le rôle de la musique dans l'étude des symboles et la cosmologie, mais il mourut sans l'avoir terminé, le 10 juillet 1982, à Markuarstein, en Bavière.

Oruno D. LARA

SCHNEIDERHAN WOLFGANG (1915-2002)

Figure emblématique de l’école de violon autrichienne, une école qui a surtout formé de remarquables chambristes et instrumentistes d’orchestre, Wolfgang Schneiderhan est I’un des rares à avoir mené en outre une grande carrière de soliste. Pour certains, il fut le partenaire de Wilhelm Kempff, pour d’autres le mari de la soprano Irmgard Seefried. Mais, en Autriche, il était considéré comme une personnalité fondamentale du violon.

Wolfgang Schneiderhan naît à Vienne le 28 mai 1915. Sa mère lui doune les bases de sa formation musicale et il commence une carrière d’enfant prodige, donnant son premier concert à l’âge de cinq ans. Il travaille avec Otakar Ševčik à Pilsen (1922-1928) puis avec Julius Winkler à Vienne. Il fait ses débuts à l’étranger à l’âge de onze ans, dans le *Deuxième Concerto,* en *mi* mineur, de Mendelssohn à Copenhague. Lorsque sa famille séjourne à Londres, entre 1929 et 1932, il se produit aux côtés d’artistes tels que Fedor Chaliapine, Lotte Lehmann ou Paul Robeson. Il entre à l’Orchestre symphonique de Vienne comme premier violon solo (1933-1937) avant d’occuper la même fonction à l’Orchestre philharmonique de Vienne (1937-1950). En 1938, il fonde, avec d’autres instrumentistes de l’Orchestre philharmonique de Vienne, un quatuor à cordes qui porte son nom et qui sera dissous en 1951.

La carrière de Wolfgang Schneiderhan prend un tournant à Ia fin des années 1940, lorsqu’il commence à travailler régulièrement en trio avec le pianiste Edwin Fischer et le violoncelliste Enrico

Mainardi. Il abandonne progressivement l'orchestre pour se consacrer uniquement à une carrière de soliste et à la musique de chambre, qu'il pratique notamment avec les pianistes Wilhelm Kempff, Wilhelm Backhaus et Carl Seeman, plus tard avec Walter Klien. En 1953, il joue pour la première fois avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (le *Concerto pour violon* de Beethoven, sous la direction de Wilhelm Furtwängler), prélude à une longue collaboration avec cette illustre formation. En 1956, il participe, avec Rudolf Baumgartner, à la fondation du Festival Strings Lucerne, un ensemble d'une douzaine de jeunes instrumentistes à cordes qui se renouvellent régulièrement et avec lesquels il se produit. En peu de temps, on compare le nouvel ensemble à I Musici, aux Solistes de Zagreb d'Antonio Janigro ou à l'Orchestre de chambre de Stuttgart de Karl Münchinger. Le soliste s'impose comme un grand spécialiste de Mozart, dans la tradition viennoise. Mais il est aussi un fervent défenseur de la musique de son temps ; Hans Werner Henze et Frank Martin écrivent à son intention et à celle de son épouse Irmgard Seefried deux œuvres originales pour soprano, violon et orchestre : le premier *Ariosi* (1963), le second *Maria Triptychon* (1968). Il joue et crée également des œuvres de Rolf Liebermann (*Capriccio*, pour soprano, violon et orchestre, 1959), Karl Amadeus Hartmann et Boris Blacher.

Schneiderhan a notamment enseigné au Mozarteum de Salzbourg (1936-1956), à l'Académie de musique de Vienne (1939-1951) et au Conservatoire de Lucerne (à partir de 1949, où il succède à Carl Flesch et Georg Kulenkampff). Parmi ses élèves, on compte de nombreux chambristes comme Bohuslav Matoušek, premier violon du Quatuor Stamic, ou Hae-Sun Kang, membre du Quatuor à cordes de l'Ensemble InterContemporain. Dans les années 1970, il s'intéresse à la direction d'orchestre : il dirige notamment des représentations de *Notre-Dame* de Franz Schmidt à la Volksoper de Vienne en 1976. Mais il n'abandonne pas son instrument et, en 1981, il forme un nouveau trio avec le pianiste Paul Badura-Skoda et le violoncelliste Boris Pergamenschikov. Il joue pour la dernière fois en public en 1987, à Berlin (le *Concerto pour violon* de Frank Martin). En 1992, il fonde le concours Kreisler, qui se déroule au Konzerthaus de Vienne. Il meurt à Vienne le 18 mai 2002.

Schneiderhan était l'héritier de deux grandes écoles de violon d'Europe centrale : l'école de Bohême, illustrée par Ševčik, et l'école viennoise, remontant à Joseph Böhm et Joseph Joachim. Cette synthèse unique s'illustrait avec bonheur dans le répertoire viennois, où son art du *cantabile* et son élégance naturelles faisaient merveille : ses intégrales discographiques des concertos de Mozart (où il dirige lui-même l'Orchestre philharmonique de Berlin) et des sonates pour violon et piano de Beethoven (avec Wilhelm Kempff) sont considérées comme des références.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. Van Beethoven, intégrale des sonates pour violon et piano, avec Wilhelm Kempff (enregistrée en 1952) ; *Concerto pour violon,* Orchestre philharmonique de Berlin, direction Eugen Jochum (enregistré en 1962) ; *Concerto pour piano, violon et violoncelle,* avec Géza Anda et Pierre Fournier, Orchestre radio-symphonique de Berlin, direction Ferenc Fricsay (enregistré en 1960)
J. Brahms, les trois sonates pour violon et piano, avec Carl Seeman (enregistrées en 1957 et 1960)
F. Martin, *Concerto pour violon,* Orchestre de la Suisse romande, direction Ernest Ansermet (enregistré en 1955)
W. A. Mozart, airs avec *obbligati* de violon, Irmgard Seefried, Orchestre symphonique de Vienne, direction Ferdinand Leitner (enregistré en 1953) ; *Cinquième Concerto pour violon,* K 219, Orchestre philharmonique de Berlin sous sa direction (enregistré en

1967)
I. STRAVINSKI, *Concerto pour violon en ré,* Orchestre philharmonique de Berlin, direction Karel Ančerl (enregistré en 1962).

réminiscences de valses viennoises, hommages à Bach, tangos, rock, etc. Ce langage polystylistique, qui se superpose d'abord à l'écriture sérielle, s'efface dans les années 1980 derrière une musique plus structurée, où les références au passé ne sont plus que des évocations. Il s'inscrit peut-être davantage alors dans la mouvance de Mahler ou de Chostakovitch, des mélodies séduisantes oscillant, non sans un certain humour, sur des harmonies dissonantes. Cette mutation se traduit par l'intérêt qu'il porte à la musique symphonique et aux grandes formes. L'un des exemples les plus caractéristiques de cette période est une œuvre pour orchestre, *(K)ein Sommernachtstraum* (1985), dont le titre est une référence en forme de jeu de mot au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn (le « K » initial transformant l'article « un » en « aucun »). Gidon Kremer crée son *Concerto grosso n^o 1* pour deux violons (avec Tatiana Grindenko, 1977) puis son *Concerto pour violon n^o 4* (1982), Natalia Gutman son *Concerto pour violoncelle n^o 1* (1986), Youri Bashmet son *Concerto pour alto* (1985). Les symphonies se multiplient (neuf au total) ; Schnittke fait éclater le moule baroque du concerto grosso dans six partitions qu'adoptent aussitôt les plus grands interprètes et dans lesquelles il semble adhérer au postmodernisme en vogue. Mais cette rencontre esthétique n'est qu'un hasard de l'histoire ; Schnittke ne fait que suivre la voie qu'il s'est tracée, écrire « de la musique tonale avec des moyens atonaux ». L'Opéra de Hambourg lui commande un ballet d'après la pièce d'Ibsen, *Peer Gynt* (1985-1987), puis un opéra, *Historia von D. Johann Fausten* (1995) ; l'Opéra d'Amsterdam crée *La Vie avec un idiot* (1992), l'Opéra de Vienne *Gesualdo* (1995). Sa musique prend une nouvelle dimension dramatique.

Certains musicologues se sont demandé si Schnittke avait apporté quelque chose à la musique de son temps, ou s'il avait simplement transfiguré les références qui constituaient son patrimoine culturel. Mais ses interprètes ont toujours trouvé dans son œuvre l'expression de la vie et de la souffrance et c'est grâce à eux que la musique de Schnittke a été connue dans le monde entier de son vivant.

Alain PÂRIS

Bibliographie

A. IVASHKIN, *Alfred Schnittke,* Phaidon Press, Londres, 1996
F. C. LEMAIRE, *La Musique du XX^{e} siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques,* Fayard, Paris, 1994
E. RESTAGNO, E. WILSON & A. IVASHKIN, *Schnittke,* E.D.T., Turin, 1993.

SCHNORR VON CAROLSFELD LUDWIG (1836-1865)

Ténor allemand, né le 2 juillet 1836 à Munich, mort le 21 juillet 1865 à Dresde, Ludwig Schnorr von Carolsfeld s'est illustré dans les rôles wagnériens. Il est le créateur de Tristan.

Fils du peintre Julius Schnorr von Carolsfeld, un des principaux représentants du courant artistique nazaréen, Ludwig Schnorr von Carolsfeld étudie avec Julius Otto à Dresde puis au Conservatoire de Leipzig. Il fait ses débuts sur scène en 1855, à la Hofoper de Karlsruhe, où il a été engagé par Eduard Devrient dès 1854 ; il y devient premier ténor en 1858. Il épouse en 1860 la soprano danoise Malvina Garrigues ; le couple s'établit cette même année à Dresde. Ludwig Schnorr von Carolsfeld s'impose comme interprète de lieder et d'oratorios ainsi qu'à l'opéra, où il est particulièrement admiré pour ses incarnations des rôles-titres de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* de Richard Wagner.

Après avoir entendu Ludwig en 1862, Wagner demande au ténor – dont la voix, au médium solide, correspond au type nouveau dont il a besoin – et à son épouse de créer les rôles-titres de *Tristan et Isolde*. Le couple craint de ne pas avoir la résistance physique nécessaire à l'interprétation de cette partition exigeante, mais finit par accepter. Après une longue période de répétitions particulièrement difficiles, *Tristan et Isolde* est créé par Ludwig et Malvina le 10 juin 1865, au Königliches Hof- und Nationaltheater exemple aussi bien les plus anciens (selon toute probabilité) quatuors avec clavier, au sens classique du terme, que (les deux parties de violon et celle de violoncelle étant *ad libitum*) d'authentiques sonates pour soliste. Surtout, il excella à évoquer des atmosphères poétiques rares, tantôt âpres et sombres, tantôt viriles et décidées, mais le plus souvent d'un romantisme doucement rêveur et nostalgique. Cornélie, la sœur de Goethe, ne s'y trompa pas qui, annonçant au poète la mort de Schobert, parla des « sentiments douloureux » qui perçaient son âme quand elle jouait ses sonates. Mozart non plus, dont l'andante du *Concerto pour clavier* K. 39 n'est autre qu'une adaptation d'un mouvement de Schobert ; en 1778 encore, lors de son ultime séjour à Paris, il faisait étudier à ses élèves, de préférence à toute autre, la musique de celui qui, une quinzaine d'années auparavant, l'avait tant impressionné.

Marc VIGNAL

champ harmonique proprement dodécaphonique mais faussement atonal) font ainsi de Schoeck un compositeur moderne et novateur, dont seule l'esthétique se réclame d'un postromantisme germanique, une esthétique qui le rattache ainsi à Mahler et à Richard Strauss mais aussi à Brahms.

C'est en 1923 que Schoeck tente une grande forme musicale, avec *Gaselen*, pour baryton et six instrumentistes, sur dix poèmes de Keller. En 1926, *Lebendig begraben*, pour baryton et orchestre incluant un orgue (1926), sur quatorze textes de Keller où se partagent la révolte et la vaine recherche du bonheur, l'humour tragique et la mélancolie, atteint à un sommet d'intériorité en subordonnant le détail au tout – représenté par la grande forme symphonique – et en mélangeant subtilement récitatifs et épisodes lyriques, de telle sorte que tout passage déclamatoire recèle un caractère mélodique et que toute mélodie relève en même temps du langage parlé.

Dans sa production, le *Notturno*, pour baryton et quatuor à cordes (1931-1933), occupe une place à part. Tout d'abord, il s'agit historiquement du premier exemple d'un quintette pour voix et cordes où la voix tient le même rôle que le piano ou que la clarinette dans un quintette avec piano ou clarinette. En outre, les seules pièces antérieures associant la voix au quatuor à cordes contiennent une partie de piano (*Chanson perpétuelle* de Chausson, 1898 ; *On Wenlock Edge* de Vaughan Williams, 1909...) et le célèbre *Deuxième Quatuor* de Schönberg ne fait intervenir la voix que dans deux mouvements. De plus, ce *Notturno* est structurellement conçu selon un plan symphonique (à l'instar de tout quatuor depuis Beethoven) : neuf textes de Lenau et Keller sont organisés en cinq parties – deux vastes mouvements encadrant trois épisodes centraux dont le premier est vif et les deux suivants lents, représentant à eux deux le mouvement « lent » –, dessinant ainsi une forme sonate originale, puisqu'elle comporte aussi au sein de la structure des mouvements extrêmes un interlude central confié au quatuor seul.

Citons parmi ses recueils de lieder : *Elegie,* pour voix de basse et orchestre de chambre, son premier grand recueil, sur des poèmes de Lenau et d'Eichendorff (1915-1922) ; *Unter Sternen*, pour voix et piano, sur 25 poèmes de Keller (1941-1943), *Der Sänger*, pour voix et piano, sur 26 poèmes de Leuthold (1944-1945), *Das stille Leuchten*, pour voix et piano, sur 28 poèmes de Meyer (1946), et *Das holde Bescheiden*, pour voix et piano, sur 40 poèmes de Mörike (1947-1949). Il faut mentionner parmi ses ouvrages lyriques le chef-d'œuvre de l'opéra expressionniste et de *Literaturoper* qu'est *Penthesilea*, sur un livret du compositeur d'après Kleist, créé à la Staatsoper de Dresde le 8 janvier 1927, ouvrage qui surpasse souvent orchestralement et vocalement les paroxysmes d'*Elektra* de Strauss, et qui, après une longue éclipse, connut sa résurrection au festival de Salzbourg 1982, avec Helga Dernesch et Theo Adam sous la baguette de Gerd Albrecht.

Son apport à la musique vocale ne doit pas faire oublier son œuvre instrumentale, qui est loin d'être négligeable, et met en valeur l'originalité de son langage. On mentionnera trois sonates pour violon et piano (1905, révisée en 1952 ; 1908-1909 ; 1931), deux sonates pour clarinette et piano (1916 ; 1927-1928), deux quatuors à cordes (1911-1913 ; 1923), un *Concerto quasi una fantasia*, pour violon (1911-1912), un concerto pour violoncelle (1947), l'« intermezzo pastoral » pour orchestre à cordes *Sommernacht* (1945), inspiré du poème homonyme de Keller.

Autant d'œuvres où l'on retrouve le chant intérieur propre à Schoeck, mais aussi son goût et son talent pour les ambiances expressionnistes, son penchant pour une forte expressivité dramatique, pour une harmonie sophistiquée, souvent complexe, que sous-tend une pensée polyphonique dont les racines prennent leur source chez Bach et Haendel (la *Suite*, pour orchestre à cordes, opus 59, de 1945, est un hommage à ces deux maîtres) mais aussi chez Reger, bien que la polyphonie de Schoeck ne soit jamais austère, car toujours tempérée par une veine mélodique exceptionnelle. De ce catalogue instrumental se dégage ainsi une qualité rare, que Schoeck partage avec Berg : la vocalité instrumentale, le fait que chacune des lignes instrumentales pourrait être chantée par une voix humaine.

Saisir l'immanence des sentiments et des sensations, leur donner une traduction musicale immédiatement perceptible, telle fut la démarche compositionnelle de Schoeck, qui a refusé tout autant le concept descriptif que celui d'accompagnement – c'est pourquoi sa musique chante à l'intérieur de toutes ses lignes polyphoniques. Ainsi, lorsque aucun substrat littéraire ne vient sous-tendre sa musique, celle-ci est cependant régie par un poème intérieur (non dit) qui n'est autre que le reflet de la sensibilité de Schoeck au monde et aux sons qui le peuplent. C'est pourquoi son langage ira se dépouillant. C'est pourquoi son écriture se fera économe en se concentrant sur un matériau restreint. Et c'est pourquoi, enfin, on peut parler de son univers en termes de sublimation et de transcendance. Othmar Schoeck meurt à Zurich le 8 mars 1957

Alain FÉRON

SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)

Introduction

« Schönberg est mort » : tel est le titre, resté fameux, d'un article que le jeune Pierre Boulez écrivit peu après la disparition de l'auteur de *Pierrot lunaire*. Il s'agit d'un cas classique de « meurtre du père », car le compositeur Boulez n'existerait pas sans Schönberg, pas plus que Stockhausen, Nono (son gendre !) ou les autres pionniers du sérialisme dans les années d'après-guerre ; ceux-ci se réclamaient sans doute davantage d'Anton Webern (sauf, précisément, Nono), mais Webern, tout comme Alban Berg, est impensable sans Schönberg.

Arnold Schönberg demeure plus admiré qu'aimé (sauf d'une minorité) ; il suscite aujourd'hui encore bien des polémiques et des aversions, voire des haines, et sa musique, à l'exception de l'une ou l'autre page de jeunesse, ne s'est pas intégrée au grand répertoire des concerts : il n'atteint pas, et n'atteindra sans doute jamais, à la popularité de son grand antipode, Igor Stravinski. Et pourtant, il a eu encore plus d'importance historique, la plus grande pour son temps, un temps qui suit immédiatement celui de Debussy.

L'homme et l'œuvre sont d'un abord austère, abrupt ; bien des musiciens d'aujourd'hui, et non des moindres, à qui on demanderait quel est le plus grand compositeur de la première moitié du xx^{e} siècle, seraient tentés de lui appliquer le « Victor Hugo, hélas... » de Gide. Sa production, de son premier chef-d'œuvre, *Verklärte Nacht* (*La Nuit transfigurée*, 1899), au *Psaume moderne* qu'il laissera inachevé en 1951, renferme nombre des œuvres fondamentales de ce temps ; pourtant, elle n'est pas particulièrement abondante et son inspiration est inégale, si sa facture reste toujours un objet d'étude et d'admiration.

Cet homme, qui a révolutionné la musique en mettant fin à trois siècles d'hégémonie du système tonal, s'est défini comme « un conservateur forcé par les circonstances de devenir un radical » ; et ses opinions politiques (même aux États-Unis, il demeura partisan de la monarchie des Habsbourg, dont il regrettait la disparition), ainsi que sa religiosité profonde confirment ces tendances traditionalistes. C'est d'ailleurs en assumant l'héritage des grands maîtres de la tradition austro-allemande, de Bach à Brahms et à Mahler, maîtres dont il se considérait à bon droit comme le descendant direct, qu'il fut amené en toute logique à franchir les limites du langage tonal. Celui-ci était arrivé à saturation par un chromatisme de plus en plus envahissant (dans la lignée directe du *Tristan* de Wagner), et, de ce point de départ, qui est à peu près celui de ses premières œuvres, Schönberg parvint à la suspension des fonctions tonales par une *évolution*, non une *révolution*.

Après une quinzaine d'années de création en état d'apesanteur harmonique (l'émancipation de la dissonance et la fin de l'harmonie cadentielle-résolutive), il ressentit la servitude de tant de liberté, et le besoin d'organiser ce nouveau monde sonore pour le soustraire au danger de l'anarchie. L'élaboration de la méthode d'écriture « avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux » (sa propre définition), devenue célèbre sous le nom de dodécaphonisme sériel, obéit donc avant tout au besoin de créer une tradition nouvelle, destinée à suppléer les aspects caducs de l'ancienne. Schönberg et ses disciples les plus proches appelaient d'ailleurs cette méthode *la loi* (*das*

Verklärte Nacht est un premier chef-d'œuvre, dont les audaces harmoniques (notamment un accord décrété « impossible » par les traditionalistes viennois : un quatrième renversement de la neuvième de dominante de *ré* bémol !) soulèvent déjà des protestations. « Depuis lors », dira Schönberg par la suite, « le scandale n'a jamais cessé. » Cette œuvre innove également en chargeant une formation de chambre (sextuor à cordes) de toutes les tensions dramatiques d'un poème symphonique : synthèse audacieuse de Wagner et de Brahms, les deux modèles du jeune compositeur à cette époque.

L'année suivante, il met en chantier la plus colossale de toutes ses œuvres, l'oratorio des *Gurrelieder*, dont il dut interrompre l'orchestration, pour ne la compléter que douze ans plus tard. Mais ces milliers de pages d'orchestration d'opérettes qu'il écrivit entre-temps pour pouvoir subsister affermirent certainement son métier : cette première partition d'orchestre, d'un gigantisme sans précédent, témoigne déjà d'une maîtrise géniale, confirmée dans le vaste poème symphonique de *Pelléas et Mélisande*, écrit lors du premier de ses trois séjours à Berlin (1901-1903), sans connaître l'opéra de Debussy créé quelques mois plus tôt. En 1901, il avait épousé Mathilde von Zemlinsky. De retour à Vienne, il fit la connaissance de Gustav Mahler, puis commença bientôt sa féconde activité pédagogique, sur le plan privé tout d'abord : Anton Webern et Alban Berg furent parmi ses premiers élèves (automne 1904).

Le gigantesque *Premier Quatuor* de 1904-1905 fond les quatre parties traditionnelles en un seul tout continu : c'est sans doute la plus grande œuvre du genre qui ait vu le jour depuis les derniers quatuors de Beethoven. En 1906, la *Première Symphonie de chambre* réalise la même gageure, mais l'œuvre dure vingt-deux minutes au lieu de quarante-cinq. L'émancipation de l'intervalle antitonal de quarte constitue le dernier grand pas avant le saut dans l'atonalité, cependant que l'instrumentation pour quinze solistes annonce toute la musique pour ensembles du second demi-siècle.

• La période « atonale »

C'est le *Deuxième Quatuor* de 1907-1908 qui constitue l'œuvre-charnière, le *Janus bifrons* de la musique moderne, l'équivalent sonore des *Demoiselles d'Avignon* que Picasso réalisa exactement au même moment. Il débute en *fa* dièse mineur, semble se désintégrer en un *scherzo* ricanant et anarchique, puis, avec l'adjuvant inattendu d'une voix de soprano chantant deux poèmes de Stefan George, il fait ses premiers pas, à la fois craintifs et émerveillés, dans l'inconnu sans pesanteur tonale : les paroles du *finale* : « Je sens l'air d'autres planètes » sont devenues à juste titre symboliques de toute la musique du xx^{e} siècle. Malgré la grande crise conjugale de 1908, 1909 fut l'année miracle, celle qui vit l'achèvement du *Livre des jardins suspendus*, puis, coup sur coup, la composition des *Trois Pièces pour piano*, op. 11, des *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16 et du monodrame *Erwartung*, op. 17. Sans doute Schönberg ne retrouva-t-il plus jamais une pareille intensité d'inspiration « chauffée à blanc ». Ce sont là les premiers chefs-d'œuvre de la musique atonale et, en même temps, de l'expressionnisme musical. Mais, si *Erwartung* est impensable sans la révolution de la psychanalyse freudienne (c'est la plus téméraire plongée vers le subconscient jamais tentée par un musicien et, dans son audace informelle défiant toute analyse, la plus géniale et la plus vaste *improvisation* de toute la musique), la visionnaire troisième pièce de l'opus 16 annonce, un demi-siècle à l'avance, le Ligeti d'*Atmosphères* et toutes les musiques « statiques » actuelles, fondées sur l'exploration infinitésimale des paramètres sonores.

développements et l’absence des tensions et des relations tonales ne va pas sans poser de graves problèmes d’ordre esthétique qui nuisent souvent à leur parfaite réussite (une œuvre dramatique comme *Moïse et Aaron* échappe évidemment à ce genre de réserves). Or, avec le *Trio,* Schönberg franchit le pas d’une libération formelle complète, il retrouve la coulée unitaire de ses premières grandes œuvres, tout en faisant appel à des techniques sonores inouïes.

La dernière de ses partitions instrumentales, la *Fantaisie pour violon et piano,* confirme cette liberté et cette jeunesse retrouvées. Et cette « fin en beauté » culmine dans les dernières grandes pages chorales, toutes consacrées à la proclamation de son identité juive enfin reconquise : le bouleversant *Survivant de Varsovie,* ce cri de six minutes qui est la plus grande page *politique* du xx^e^ siècle, par un homme qui se voulait apolitique, mais c’est encore une fois la victoire de l’esprit qu’elle proclame, et le dernier triptyque, celui de l’opus 50. Un premier volet célèbre le retour du Peuple élu à Jérusalem, le deuxième élabore le texte hébreu du *De profundis* (psaume 130) en une extraordinaire mêlée de chanté et de parlé, le troisième, enfin, fait appel une dernière fois à l’orchestre, et met en musique le premier des seize textes que Schönberg avait écrits à cette époque dans l’esprit psalmique, et qu’il avait d’ailleurs intitulés *Psaumes modernes.* Celui-ci traite de la prière, unique moyen de communication entre l’homme et son Dieu ; et cette communication, qu’importe l’exaucement, constitue à elle seule la fin de l’acte de la prière. La plume du vieil homme fatigué lui a échappé avant la fin, de sorte qu’après l’*Échelle de Jacob* et *Moïse et Aaron,* cette troisième profession de foi est demeurée, elle aussi, et symboliquement, inachevée, en pleine lutte avec l’Ange, sur les mots, chantés par un soprano tout seul : *Und trotzdem bete ich,* « Et

SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)

Fils d’un cantor hongrois, le baryton-basse Friedrich Schorr (né le 2 septembre 1888 à Nagyvarád, aujourd’hui Oradea, en Transylvanie roumaine) étudia le chant à Vienne. Après de modestes essais à Chicago, il débuta sur scène à Graz en 1912, dans le rôle de Wotan de *La Walkyrie*, qu’il devait chanter plus de trois cents fois. De là, il gagna Prague, puis Cologne. En 1923, après une tournée triomphale, le Metropolitan Opera de New York l’engage. Il devait y rester vingt ans, continuant de chanter aussi à Berlin jusqu’à ce que la montée du nazisme le conduise à quitter l’Allemagne. Assez vite, il se consacra exclusivement au répertoire germanique classique, romantique et contemporain. Il participa à la création américaine de *Jonny spielt auf* de Ernst Køenek et fut un mémorable Barak de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. Mais c’est dans Wagner qu’il donnait sa pleine mesure d’artiste. Il apportait à l’œuvre du compositeur allemand un lyrisme d’une expressivité rare, qui rompait avec le culte de la véhémence, voire de la vocifération. Grâce à l’intensité de sa voix, capable de donner une projection puissante à un simple murmure et dotée d’un aigu somptueux, grâce à son art souverain de la ligne, du phrasé et de la nuance, les personnages acquéraient une vie et une affectivité frémissantes. Hans Sachs et, surtout, Wotan n’étaient plus des héros mythiques, mais seulement des hommes. À lui seul, Schorr a ouvert un nouveau et long chapitre de l’histoire du chant wagnérien.

Friedrich Schorr meurt le 14 août 1953 à Farmington, dans le Connecticut.

Philippe DULAC

SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)

Soprano allemande, née le 6 décembre 1804, à Hambourg, morte le 26 janvier 1860, à Cobourg, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha, Wilhelmine Schröder-Devrient est célèbre pour son interprétation des grands rôles dramatiques de l'opéra allemand.

Fille d'un célèbre baryton, Friedrich Schröder, et d'une actrice renommée, Sophie Bürger, Wilhelmine Schröder-Devrient est très tôt initiée à l'art dramatique par ses parents, qui lui inculquent une diction impeccable. Elle apparaît encore enfant dans des ballets et au théâtre. Elle fait ses débuts lyriques au Kärntnertortheater, à Vienne, le 20 janvier 1821, dans le rôle de Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart). L'année suivante, elle chante Agathe (*Le Freischütz* de Carl Maria von Weber), sur la demande et sous la direction du compositeur, ainsi que Leonore dans une reprise remarquée de *Fidelio* de Beethoven à Vienne. Unanimement saluée pour ces deux interprétations, la soprano est en grande partie à l'origine du succès de la reprise de *Fidelio,* mal reçu lors de sa création.

Wilhelmine Schröder-Devrient impressionne Richard Wagner, et elle va créer les rôles d'Adriano (*Rienzi,* 1842), de Senta (*Le Vaisseau fantôme,* 1843) et de Vénus (*Tannhäuser,* 1845). De 1822 à 1847, elle chante principalement à Dresde, mais se produit aussi à Berlin, Weimar, Paris et Londres, remportant ses plus grands succès en incarnant Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart), les rôles-titres d'*Euryanthe* de Weber et de *Norma* de Bellini, ainsi que Leonore dans *Fidelio*. Wilhelmine Schröder-Devrient est également très admirée pour ses récitals et ses concerts. Après avoir fait ses adieux à l'opéra à Riga, le 17 décembre 1847, elle continue à donner des concerts en Allemagne jusqu'en 1856, quatre ans avant sa mort.

E.U.

SCHUBART CHRISTIAN FRIEDRICH (1739-1791)

Fils d’un pauvre instituteur épris de musique, Schubart a lui-même exercé en premier lieu le métier d’instituteur et d’organiste. Chassé du Wurtemberg en raison de ses idées libérales, il parcourt l’Allemagne du Sud et fonde en 1774 un journal à Augsbourg, *La Chronique allemande* (*Die deutsche Chronik*). Chantre de la liberté, il utilise les formes les plus diverses pour dénoncer l’oppression du régime féodal : lettres, dialogues, fables, légendes, rêves ou poésies politiques. Parmi ces dernières, citons le célèbre « Fürstengruft » (« Le Caveau funéraire des princes »). En 1777, il est arrêté sur ordre de Charles Eugène, grand-duc de Wurtemberg et condamné à dix ans de forteresse. C’est en prison et dans des conditions souvent pénibles qu’il écrira son autobiographie, *La Vie et les idées de Schubart* (1791-1793), et aussi ses poèmes les plus émouvants : *Gedichte aus dem Kerker*, 1785 (*Poèmes du cachot*). En 1787, il reprend la publication de sa revue : *Schubarts vaterländische Chronik* (*La Chronique patriotique de Schubart*). Il continuera jusqu’à sa mort. Musicien et poète de talent, il a laissé de nombreux lieder populaires qui chantent le désir de paix et de liberté des simples gens.

Marie-Claude DESHAYES

SCHUBERT FRANZ (1797-1828)

Introduction

« Voulais-je chanter l'amour, cela m'entraînait à la douleur ; voulais-je chanter la douleur, cela me menait à l'amour » (Schubert, 1822). Schubert ou le paradoxe. La proposition est peut-être inattendue ; à y regarder de près, c'est sans doute celle qui s'attache le plus sérieusement à lui dans la perception que l'on peut avoir de sa vie, de son œuvre et de sa légende.

Pur produit d'un univers clos, fils et prisonnier d'une ville (Vienne) où il naquit et mourut sans presque jamais la quitter, il n'en est pas moins, tant par sa vie que par son œuvre, le parfait symbole du « voyageur » romantique. Constamment mis en échec dans toutes ses tentatives d'insertion sociale, il est, dégagé de toute fonction servile, le premier des musiciens à n'avoir pour unique statut que celui de compositeur. Ignoré de son époque, il est l'ami des meilleurs parmi les Autrichiens de sa génération (Grillparzer et Bauernfeld pour la littérature, Schwind et Kupelwieser pour la peinture). Fils d'instituteur, il devient, par le pouvoir de sa musique, l'égal des maîtres qu'il vénère (Goethe, Schiller, Heine). Méconnu en tant que compositeur par ses contemporains, pratiquement jamais joué, très peu édité, il n'en laisse pas moins à sa mort un catalogue considérable d'œuvres (998 numéros). Cependant, nul comme lui n'a été le musicien de l'« inachevé », élevant cette catégorie jusqu'au mythe esthétique. Libre de toute contrainte, il bouscule les formes musicales, impose des œuvres brèves nées de l'instant-improvisation (*Impromptus*, *Moments musicaux*) au moment même où il élargit le temps musical pour devenir le musicien de ces « célestes longueurs » (*Grande Symphonie en ut*) qui laisseront Schumann admiratif et médusé. lnspirateur d'un groupe amical et culturel qui se nourrit de lui au point de prendre son nom pour enseigne de ses réunions régulières (les « schubertiades »), il en reste un des membres les plus modestes. Le joyeux compagnon vit en réalité dans la confrontation quotidienne avec la mort, l'ami naïf est un « clairvoyant » (ainsi que le nomment ses intimes) aux intuitions musicales fulgurantes et prophétiques.

• Une fécondité inqniète

À dix-sept ans, avec la composition de *Marguerite au rouet* (*Gretchen am Spinnrade*), Schubert marque d'un sceau indélébile l'histoire de la musique, mais à trente et un ans, quinze jours avant sa mort, il commence à prendre des leçons de contrepoint. On dirait qu'il éprouve le besoin de se rassurer sur son identité de musicien ; cinq messes, une dizaine de symphonies, une œuvre très importante de musique de chambre (trios et quatuors), de multiples compositions pour le piano (à quatre ou à deux mains), etc., et surtout le massif de ses six cents lieder, ne suffisent pas à l'authentifier à ses propres yeux. Sans parler de la vingtaine de tentatives pour l'opéra, objet constant d'espoir et d'échec, qui jalonnent sa vie de créateur, Schubert a-t-il jamais eu conscience de l'immensité (numérique) de son œuvre ? Se rappelle-t-il seulement au terme de sa vie qu'il lui est arrivé au cours de deux de ses années d'adolescence (1815-1816) de composer plus que tels compositeurs leur vie durant ? Trois messes, quatre symphonies, six essais d'opéra, deux cent quarante-trois lieder. Contrairement à certains de ses prédécesseurs (Bach, Mozart, Beethoven) il n'a jamais tenté de tenir un compte de ses productions ; il eût fallu pour cela qu'il se prît au sérieux ou que le monde autour de lui le prît au sérieux.

Vienne, à l’époque du congrès « qui danse », livrée à la fièvre italienne de Rossini, puis à l’engouement de la musique-divertissement, pouvait-elle prêter attention au jeune musicien qui se voulait « un chantre allemand », grandi à l’ombre des remparts qu’il a vu démanteler pendant son enfance dans les désastres nationaux ? Seul un Beethoven pouvait encore s’imposer – difficilement – à contre-courant de la mode du jour. La génération de Schubert, partageant l’amertume d’une période de reflux politique, mesurant le poids du régime intellectuellement oppressant instauré par Metternich, est promise au suicide, à la folie, ou au rêve échappatoire. Schubert est le frère de Grillparzer le désenchanté, comme de Lenau l’insatisfait.

Les « schubertiades », avec leurs enfantillages mais aussi leur chaleur humaine, ne prennent leur sens que dans ce contexte. Il s’agit de recréer dans le groupe le monde désiré mais refusé de la libre communication intellectuelle. C’est la vraie vie en marge de la vie réelle ; en fait, une condition de la survie. Le groupe est formé en majorité de jeunes universitaires, traditionnellement libéraux, et de jeunes artistes avides de connaissances internationales ; il entend continuer l’esprit des « associations d’étudiants allemands » interdites depuis 1819. Bien que non directement politique, il lui arrive de se trouver aux prises avec les inquisitions policières (Schubert fut même l’objet d’interrogatoires et de rapports). Dans un tel univers, la formule goethéenne « au commencement était l’action » (devise éminemment mozartienne ou beethovénienne) perd son sens au profit de : « Au commencement était le rêve. » L’impulsion créatrice ne vise pas à inciter à une transformation inutile et promise à l’échec, mais elle tend à valoriser le rêve qui seul compensera et dépassera un état de fait dont aucune rébellion n’a de chance de venir à bout. La musique de Schubert est bien souvent une musique du pur constat. Le tragique schubertien, celui de *La Belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*) ou celui du *Voyage d'hiver* (*Die Winterreise*), prend sa source dans ce manque fondamental d'agressivité.

Dans un curieux récit littéraire, écrit à l'âge adulte, Schubert – sous la symbolique d'un rêve – dresse lui-même le catalogue des thèmes clés qui définissent à nos yeux le tragique de sa vie comme de son œuvre musicale. S'y trouvent successivement, et repris par deux fois en deux récits parallèles : la séparation, le voyage, la solitude, la nostalgie du Paradis perdu, la mort, l'amour refusé, la béatitude dans la communion. Les lieder abondent, qui correspondent à chacun de ces thèmes. Se trouvent également dans ce récit l'énoncé de l'ambivalence Amour-Douleur, revécue musicalement par Schubert dans le perpétuel échange, caractéristique de son langage, entre les modes majeur et mineur.

• Solitude et amitiés

Une des contradictions les plus profondes chez Schubert, et qui se trouve souvent à l'origine de la mécounaissance réelle de son œuvre ou de sa personnalité, vient de la croyance que cette vie de groupe l'a garanti de la solitude et que sa création a été d'abord œuvre de divertissement pour ses amis (la légende du Schubert des *Valses*, des schubertiades-beuveries). Or la première immersion dans un groupe autre que la famille est d'abord source de solitude pour le jeune Schubert. La première incitation au tragique dans sa vie vient en effet de l'arrachement d'avec le foyer paternel, lorsqu'il devient, comme petit chanteur à la cour, interne au collège municipal de Vienne. Arrachement directement lié pour lui à l'exercice initial de sa vocation musicale. Il a onze ans (cette séparation précède de trois ans et demi la mort de sa mère). Si la situation est vécue par l'enfant sans révolte apparente, elle est subie plus qu'assumée. À son arrivée au collège, Schubert est un enfant grave et solitaire, et ses premiers lieder sont dominés par le thème de la mort. Commence alors pour lui ce grand voyage de l'éternel errant à la recherche d'un Paradis perdu, souvent entrevu, toujours inabordable, rêve qui va alimenter toute son œuvre, et non seulement l'orienter dans le choix des poèmes qu'il mettra en musique, mais aussi déterminer bien des éléments de sa musique instrumentale (la rythmique du voyage si particulière à la musique de Schubert).

On ne peut pour autant négliger l'apport intellectuel et artistique, la culture musicale acquise lors des années de collège. De ces années demeurent des amitiés nombreuses, fécondes et fidèles, source de joie permanente dans la vie du musicien. De là vient aussi l'affinité de Schubert avec le milieu universitaire viennois, élargissement certain par rapport à son milieu culturel natal.

Cependant, sur le plan des créations de jeunesse, les œuvres sont nombreuses qui naissent spontanément liées à des exercices de groupe autour de lui : onze quatuors sur quinze, cinq symphonies sur neuf et même ses premières messes répondent ainsi à la demande de la famille ou des amis. Le nombre et la qualité des pièces pour piano à quatre mains ou des chœurs restent, dans son œuvre, un symbole de la musique vécue en commun dès l'enfance.

• Un atavisme sans héritage

Grandi dans la vénération de Beethoven (Beethoven, de vingt-sept ans l'aîné de Schubert, meurt un an avant lui), dans la même ville où ils ne se sont pratiquement jamais rencontrés, son développement musical ne se fait pas moins de manière tout à fait indépendante et originale par rapport au style musical de ce prestigieux aîné. Dans le domaine symphonique, la recherche du langage chez le Schubert des premières années, spontanément établi dans la filiation de Haydn, s'oriente vers un apprentissage du style mozartien. Ce qu'il appelle alors « la lumière mozartienne » fascine d'autant plus le cœur et l'esprit du jeune Schubert qu'il est naturellement porté à scruter les ténèbres de la nuit et de la mort. Une évidente « tentation mozartienne » pèse sur nombre d'œuvres de sa jeunesse (*Cinquième Symphonie* entre autres).

Devenu indépendant, éloigné de sa famille et de l'univers des collèges (école normale d'instituteurs après le collège municipal), Schubert abandonne parfois pour longtemps les « ordres obligés » de sa jeunesse (symphonie et quatuor) ; il lui faut de longues années pour y revenir et dans une perspective très différente, après avoir prospecté des domaines nouveaux dans la ligne d'une exploration plus intérieure : la première vraie sonate pour piano seul se situe après la fin de l'année d'études à l'école normale d'instituteurs.

Les tentatives de l'âge adulte pour revenir aux grands genres de la jeunesse seront d'abord marquées par des échecs (*Quatuor en ut mineur* de 1820 dont un seul mouvement est écrit, *Symphonie en mi majeur* de 1821 laissée à l'état d'esquisse, *Symphonie en si mineur* « inachevée » en 1822). Si, dans ses années de jeunesse, Schubert tirait fréquemment l'impulsion initiale de thèmes d'autrui (Haydn le plus souvent ou Mozart), dans la période cruciale qui marque le passage de l'homme et du créateur à l'âge adulte, il la trouve souvent dans ses propres œuvres antérieures, chaque fois vocales, ce qui lui permet de créer une œuvre nouvelle. Ainsi le lied *La Jeune Fille et la mort* (*Der Tod und das Mädchen*, 1817) qui nourrit tout le *Quatuor en ré mineur* (1824-1826), la *Fantaisie pour piano en ut majeur* dite du *Voyageur* (1822) qui tire son nom du réemploi en son sein du lied du même nom (*Der Wanderer*, 1816), etc. Ce n'est qu'à la faveur de cette double assumation de lui-même que Schubert s'accomplit réellement, avec son langage désormais adulte, dans les genres familiers de son enfance : musique de chambre et symphonie. Entre 1827 et 1828 naissent coup sur coup des œuvres magistrales, toutes profondément novatrices : *Quintette pour deux violoncelles en ut majeur, Trios pour piano et cordes en si bémol majeur* et en *mi bémol majeur, Symphonie en ut majeur,* sans oublier les œuvres pour piano : *Fantaisie pour quatre mains en fa mineur, Impromptus, Sonates en ut mineur, la majeur et si bémol majeur*. Schubert est parvenu à la maîtrise absolue dans toutes les formes de son langage instrumental, lorsque le typhus le fauche à trente et un ans. À titre de comparaison : à l'âge où Schubert écrit son quinzième quatuor, sa neuvième symphonie, sa presque millième œuvre, Beethoven composait ses premiers quatuors ou sa première symphonie.

• L'univers des lieder

S'il est possible, dans le double domaine de la musique de chambre et de la symphonie, de tracer une histoire de l'évolution du style de Schubert, de noter les étapes de l'apprentissage qui mène à une exemplaire maturité, il en va tout autrement dans le domaine du lied. Des premiers lieder, à la forme lâche qui laisse courir l'imagination débridée, à l'extrême concision des derniers, de la grande ballade composée de bout en bout ou du lied tripartite au lied purement strophique ou encore strophique varié, en tous les temps, sous toutes les formes, le lied est présent dans la création schubertienne : des premiers essais de 1811 au *Pâtre sur le rocher* (*Der Hirt auf dem Felsen*), sa dernière œuvre, en octobre 1828. Les années les plus creuses en ce domaine, 1821 ou 1824, comptent encore une dizaine de lieder ; l'année la plus folle, 1815, en compte 143. Le phénomène est si impressionnant qu'il aurait suffi à assurer à Schubert, sans qu'il écrive jamais autre chose, une juste place signification très précise d'affirmation d'une germanité contestée. La couleur intimiste du lied, son essence communautaire, la recherche en finesse d'une adéquation du langage parlé et du langage musical correspondent également à l'univers clos de petites sociétés chaleureuses et éprises de culture qui entendent trouver en elles-mêmes les clés de la connaissance en dépit d'un monde hostile.

Au gré de quinze années de confrontation avec le genre du lied, Schubert a utilisé les écrits d'une centaine de poètes. Quelques-uns se détachent, qui l'ont attiré tout particulièrement : le sombre dramatisme de son ami Mayrhofer (47 lieder), le courage et la bravoure de Schiller (42 lieder), la vision cosmique goethéenne vécue comme une expérience salvatrice (70 lieder), la plongée dans le tragique individuel de Wilhelm Müller (45 lieder) et en tout dernier lieu la rencontre avec le regard visionnaire de Heine par le truchement duquel Schubert, visionnaire à son tour, échappe musicalement à son époque.

Il est à peine possible d'esquisser une histoire du lied schubertien. L'imagination mélodique, évidente depuis le début, garde toute sa puissance, mais l'exigence musicale entraîne à plus de rigueur dans la forme, le tissu harmonique se fait plus serré, l'accompagnement lui-même, élément essentiel du lied schubertien, s'allège et devient plus suggestif qu'illustratif ; il devient partie intégrante du lied. Ce qui se pressentait dès les premiers lieder est pleinement réalisé dans les derniers ; l'accompagnement comme tel n'existe plus, seule la fusion intime et totale de la voix et de l'instrument peut rendre le regard unique d'nne vision poétique, déboucher sur un monde transfiguré.

En cela Schubert est prophétique. Rien d'étonnant si sa fortune posthume est d'abord celle d'un compositeur de lieder. Fortune somme toute restrictive qui agace parfois un peu les schubertiens d'aujourd'hui ; mais il fallait peut-être plus longtemps pour découvrir dans les œuvres instrumentales du dernier Schubert un génie profondément original que seul avait rendu possible l'approfondissement de l'expérience du lied.

Brigitte MASSIN

Bibliographie

M. J. E. BROWN, *Schubert*, Le Rocher, Monaco, 1986
E. BUENZOD, *Franz Schubert*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1988
J. CHAILLEY, *Le Voyage d'hiver de F. Schubert*, Leduc, Paris, 1975
O. E. DEUTSCH, *Schubert. Thematic Catalogue*, Dent, Londres, 1951 ; *Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1957 ; *Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffen*, Leipzig, 1964
J. DRILLON, *Schubert et l'infini*, Actes sud, Arles, 1988
W. DÜRR & A. FEIL, *Franz Schubert*, Reclam, Stuttgart, 1991
A. EINSTEIN, *Schubert, portrait d'un musicien*, Gallimard, Paris, 1979
D. FISCHER-DIESKAU, *Les Lieder de Schubert*, Laffont, 1979
« Franz Schubert », n° spéc. *Musik Konzepte*, Munich, 1978
P.-G. LANGEVIN dir., « F. Schubert et la symphonie », in *R.M.*, n° 355-357, Paris, 1982
B. MASSIN, *F. Schubert*, Fayard, Paris, 1977, rééd. 1993
F. REININGHAUS, *Schubert*, Lattès, Paris, 1982
M. SCHNEIDER, *Schubert*, Seuil, Paris, 1994
Schubert Kongress, Graz, 1979
S. YOUENS, *Schubert : Die schöne Müllerin*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1992.

SCHULHOFF ERVÍN (1894-1942)

Né austro-hongrois le 8 juin 1894 dans une famille juive allemande de Prague, Ervín Schulhoff se révèle un enfant prodige, salué comme tel en 1901 par Dvořák qui le fait inscrire directement au cours de piano de Heinrich Kaan à Prague. Il part pour Vienne afin de suivre la classe de Vilmos Thern, complète sa formation musicale à Leipzig (1908-1910), auprès de Max Reger et de Robert Teichmüller, puis à Cologne, ou il prend quelques leçons avec Debussy, qui va laisser une empreinte indélébile sur son œuvre, l'opéra *Die Flammen* compris. Mobilisé sous l'uniforme autrichien durant la Grande Guerre, il revient du front convaincu de la nécessité d'une réconciliation profonde entre les cultures germanique et tchèque. Il constate que les « arts nouveaux » s'élaborent essentiellement au sein de l'Allemagne de Weimar. Ses premières partitions sont de climat mahlérien, telles la symphonie *Paysages*, pour mezzo et orchestre, op. 26 (1918), ou la *Symphonie humaniste*, avec contralto, op. 28 (1919), sur des vers de Theodor Daübler. Il se lie avec ce poète, les peintres George Grosz et Paul Klee, les dadaïstes de Munich et de Dresde. Dans cette dernière ville, il fonde une société de concerts, Werkstatt der Zeit, et fait connaître les partitions de Berg, Hauer (le premier dodécaphoniste viennois), Erdmann, Scriabine, Schönberg, Webern, Hindemith, Bartók... Son cycle pianistique *Zehn Themen* est destiné à accompagner l'exposition de lithographies cubistes-futuristes d'Otto Griebel. Ce recueil inaugure une recherche instrumentale de « petites formes » inspirée, en particulier, des expériences d'Alois

Hába sur les micro-intervalles. Il joue les suites et les fantaisies de Hába pour piano à deux claviers en quarts de ton. À la même époque, il a la révélation du ragtime puis du jazz, et tient souvent le piano dans les boîtes de nuit entretenant un jazz-band. Dans une lettre à Alban Berg datée du 2 février 1921, le pianiste-compositeur ne cache pas son enthousiasme : « C'est incroyable comme j'aime les danses à la mode, et il m'arrive de danser des nuits et des nuits avec des entraîneuses pour le seul plaisir du rythme et de l'ivresse sensuelle qui s'empare de mon subconscient. J'acquiers ainsi pour mon travail une source phénoménale d'inspiration, car ma conscience immédiate est on ne peut plus terre à terre voire animale. » Ainsi naissent plusieurs cycles pianistiques : *Partita* (1922), en huit parties, faisant le recensement de ces fameuses danses et des différents types de rag-music ; *Cinq Études de jazz* (1926) ; *Esquisses* (1927) ; *Hot Music* (1928) et *Suite dansante en jazz* (1931), en six parties. Il se joint parfois à l'orchestre du Théâtre libéré de Jiří Voskovec et Jan Werich, où il côtoie le compositeur Jaroslav Ježek. Son oratorio de jazz *H.M.S. Royal Oak* (création radiophonique à Brno le 12 février 1935), sur un texte d'Otto Rombach, marque la fin de son activité de compositeur d'avant-garde de sa période néo-américaine. Son œuvre pour la scène la plus élaborée demeure *Plameny* (*Die Flammen*, 1927-1929), sur un livret freudien de K. J. Beneš, tragi-comédie donnée dans une version abrégée à Brno en 1932 (par le chef d'orchestre Zdeněk Chalabala). La partition complète, en deux actes, nouvel avatar sulfureux du mythe de Don Juan dévoré par les flammes de la volupté, du sexe, de la vie et de la mort, se présente comme un hommage transcendé à Mozart, Wagner, Richard Strauss, Debussy... construit tel un film fantastique et expressionniste.

La résurrection du reste de son œuvre s'est faite lentement. D'abord à Prague en 1946 lorsque est donnée la dernière de ses

SCHULTZE NORBERT (1911-2002)

Compositeur allemand. Formé à la Hochschule für Musik de Cologne, Norbert Schultze commence sa carrière dans un cabaret de Munich. En 1938, il conquiert une notoriété mondiale en mettant en musique le poème nostalgique *Lili Marleen*, composé par un soldat de la Première Guerre mondiale. Ce chant est adopté non seulement par les armées allemandes, mais aussi par celles des Alliés du conflit de 1939-1945 : Marlène Dietrich, Allemande devenue Américaine, l'interprète dans les casernements de l'U.S. Army. La paix revenue, *Lili Marleen* continue son tour du monde, sous les arrangements les plus variés (pop, country, disco, etc.).

E.U.

SCHUMAN WILLIAM (1910-1992)

Avec Aaron Copland et Samuel Barber, William Schuman représentait le point de départ d'une tradition musicale américaine dont les racines étaient européennes, mais le langage spécifique à l'outre-Atlantique. À l'inverse d'Eliott Carter, de John Cage ou d'Earle Brown, Schuman ne recherchait pas cette spécificité dans l'avant-garde mais préférait se situer dans une continuité que semblent prolonger les compositeurs minimalistes et néo-romantiques de la génération suivante.

William Howard Schuman naît à New York le 4 août 1910. Après avoir fait des études commerciales (1928-1930), il travaille l'harmonie avec Max Persin et le contrepoint avec Charles Haubiel. Il suit les cours de Bernard Wagenaar et d'Adolf Schmid à la Juilliard School of Music de New York (1932-1933), puis étudie au Teacher's College de Columbia University et au Mozarteum de Salzbourg (1935). Il est aussi l'élève de Roy Harris (1936-1938). Serge Koussevitzky dirige son *American Festival Overture* en 1939, sa *Troisième Symphonie* en 1941 et *A Free Song* en 1943, partition qui lui vaut le premier prix Pulitzer décerné en musique. Il reçoit deux bourses Guggenheim (en 1939 et en 1941) et enseigne à Sarah Lawrence College, à Bronxville, dans l'État de New York (1935-1945). Puis il est nommé président de la Juilliard School of Music de New York (1945-1962), à laquelle il va donner un essor considérable en attirant les meilleurs musiciens américains dans le corps enseignant. Il est à l'origine de la constitution du Quatuor

Juilliard, en 1946, et directeur des éditions Schirmer de 1945 à 1952.

Schuman devient vite une des figures dominantes de la vie musicale américaine : en 1955, il reçoit la première commande d'une œuvre musicale passée par le gouvernement fédéral (*Credendum, Article of Faith*) ; il est président du Lincoln Center for Performing Arts à New York (1962-1969), de la MacDowell Colony de Peterborough, dans le New Hampshire (1973) et de la fondation Norlin (1975-1985). Il est élu en 1946 à la National Institution of Arts and Letters et, en 1973, à l'American Academy of Arts and Letters. Partout, il se fait le champion de la cause de la musique américaine et suscite créations et commandes d'œuvres nouvelles. En 1981, l'université Columbia fonde un prix qui porte son nom, décerné chaque année à un jeune compositeur et dont il est, curieusement, le premier récipiendaire ! Schuman reçoit un second prix Pulitzer, en 1985, et la National Medal of Arts, en 1987. Il meurt à New York, le 15 février 1992.

Schuman a essentiellement composé pour l'orchestre : ses dix symphonies, qui s'échelonnent de 1935 à 1975, ont été créées par les principaux orchestres américains. Il a écrit des concertos pour piano (1938, rév. 1942), pour violon (1947, rév. 1954 et 1959), *New England Triptych* (1956), *A Song of Orpheus,* pour violoncelle et orchestre (1961), qu'a fait connaître Leonard Rose, *Three Colloquies,* pour cor et orchestre (1979). Il est aussi l'auteur d'un « baseball opera », *The Mighty Casey* (1951-1953), de plusieurs ballets (*Night Journey*, 1947 ; *Judith*, 1949), d'œuvres chorales (*Te Deum*, 1944 ; *Carols of Death*, 1959 ; *The Young Dead Soldiers,* 1975) et de musique de chambre (5 quatuors à cordes, *Amaryllis*, pour trio à cordes, 1964). Il a bénéficié d'emblée du soutien des plus grands solistes et chefs d'orchestre, qui ont créé ses œuvres : Serge

Alain PÂRIS

Bibliographie

N. Broder, « The Music of William Schuman », in *Musical Quarterly,* vol. XXXI, 1945 / F. R. Schreiber & V. Persichetti, *William Schuman,* Schirmer, New York, 1954 / C. Rouse, *William Schuman : Documentary,* New York, 1980 / P. Dickinson, « William Schuman : an American symphonist at 75 », in *Musical Times,* août 1985 / J. Clark, « William Schuman on his symphonies », in *Musical America*, automne de 1986.

SCHUMANN CLARA (1819-1896)

La pianiste et compositrice allemande Clara Schumann fut l’épouse du compositeur Robert Schumann et l’inspiratrice de Johannes Brahms.

Née le 13 septembre 1819, à Leipzig, en Saxe, Clara Josephine Wieck étudie le piano dès l’âge de cinq ans, sur les encouragements de son père, Friedrich Wieck. En 1835, elle jouit déjà de la réputation d’enfant prodige dans toute l’Europe. Trois ans plus tard, la jeune fille est honorée par la cour d’Autriche, dont elle est nommée pianiste virtuose, et elle est élue membre de la prestigieuse Société philharmonique (Gesellschaft der Musikfreunde) de Vienne.

En dépit des fortes objections de son père, la jeune Clara épouse le 12 septembre 1840 Robert Schumann, dont elle aura huit enfants entre 1841 et 1854. Bien que ses devoirs de mère de famille l’obligent à ralentir ses activités, elle enseigne au conservatoire de Leipzig, compose et réalise de nombreuses tournées. Le 1er janvier 1846, Clara Schumann crée à Leipzig, avec l’Orchestre du Gewandhaus de Leipzig placé sous la direction de Felix Mendelssohn, le *Concerto pour piano et orchestre*, en *la* mineur, opus 54, de son époux.

À partir de 1853, le couple noue avec Johannes Brahms une étroite relation professionnelle en même temps qu’une profonde amitié que Clara Schumann entretiendra après la mort de son époux, survenue en 1856. Son répertoire s’étend de Bach à Brahms. Elle édite par ailleurs les œuvres complètes de son mari, publiées en 34 volumes, de 1881 à 1893. À son catalogue figurent des œuvres pour orchestre (parmi lesquelles un *Concerto pour piano*, opus 7, 1835), de la musique de chambre (*Trio avec piano*, opus 17, 1846 ; *Trois Romances pour piano et violon*, opus 22, 1853), trois remarquables recueils de lieder et de nombreuses pièces pour piano seul (*Scherzo*, opus 10 ; *Trois Romances*, opus 11, 1838-1839 ; *Trois Romances*, opus 21, 1853). Clara Schumann meurt le 20 mai 1896, à Francfort-sur-le-Main.

E.U.

SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)

Une voix aussi limpide ne pouvait que faire de Mozart son musicien d'élection. Protégée de Richard Strauss à l'Opéra de Vienne, la soprano Elisabeth Schumann interpréta Sophie du *Chevalier à la rose* avec une délicatesse et une souplesse musicale infinies, dont le disque conserve heureusement la mémoire. Dans Mozart, elle jouera Susanna (*Les Noces de Figaro*) mais aussi Zerlina (*Don Giovanni*) et bien sûr Blonde (*L'Enlèvement au sérail*) avec une liquidité vocale qui n'excluait en rien l'expression mutine, le piquant et la pétulance. N'avait-elle pas campé une diabolique Adèle dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss ? À Vienne, elle osa même se risquer dans Wagner, portant son Eva des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* vers des sommets de ferveur et de féminité. Le Covent Garden de Londres la conviera pour d'inoubliables soirées mozartiennes, après les succès rencontrés au festival de Salzbourg dès 1922. Avec la troupe de l'Opéra de Vienne, elle viendra à Paris peu après, ajoutant à son répertoire la Marzelline de *Fidelio* de Beethoven et Serpina de *La Serva padrona* de Pergolèse. Le répertoire du lied, et singulièrement celui de Schubert, a trouvé en Elisabeth Schumann une interprète de rêve.

Née à Merseburg an der Saale (Saxe-Anhalt), le 13 juin 1888, Elisabeth Schumann, naturalisée américaine en 1944, est morte à New York, le 23 avril 1952.

Jean CABOURG

SCHUMANN ROBERT (1810-1856)

Introduction

Le XIX^{e} siècle, en la personne de compositeurs très importants, a observé, à l’égard du compositeur allemand Robert Schumann, une attitude ambivalente. Ces maîtres, alors même qu’ils subissaient quasi inconsciemment une véritable imprégnation du langage musical schumannien, lui adressaient des reproches qu’il suffirait souvent de prendre à l’envers pour les transformer en éloges. Saint-Saëns, par exemple, critiquait la forme et même le thème initial du *Quintette* opus 44 de Schumann, en le jugeant d’après des canons beethovéniens et sans voir que le contenu psychologique de l’ouvrage ne pouvait trouver meilleure adéquation que dans *ce* thème et dans *cette* forme. Quant à Liszt, c’est l’idée même d’un quintette qui lui paraissait périmée. Mais, chez Saint-Saëns comme chez Liszt, l’influence du langage de Schumann, et par conséquent de la vérité psycho-musicale qu’il véhicule, est évidente en maint endroit. La tâche incombe à notre époque de mettre en lumière l’originalité complète d’un langage musical dont tous les éléments – et souvent la forme elle-même – ont fait l’objet d’une recréation personnelle. Chez Schumann, la mélodie, l’harmonie, l’écriture polyphonique, le mètre, la sonorité instrumentale, ont tous subi une rénovation simultanée. Il n’est peut-être pas un seul musicien du romantisme dont on en puisse dire autant. À l’origine de cette richesse : une puissance d’imagination qui n’a d’égale que l’intensité des pulsions affectives.

• La difficulté de choisir

Le premier problème, pour Robert Schumann qui compose dès l’âge de neuf ans, fait exécuter un psaume avec orchestre à onze ans, écrit des poèmes, esquisse des romans, des drames, un opéra, c’est de choisir la voie unique qu’il suivra. Le père, August-Friedrich, est libraire, éditeur, traducteur de Byron et de Walter Scott. La mère, Johanna-Christiana née Schnabel, chante en amateur. Jusqu’à seize ans, l’enfant, né à Zwickau (Saxe), mène d’excellentes études générales, et, tout en éblouissant les bourgeois de sa localité par ses dons d’improvisateur, il hésite longtemps sur sa véritable vocation. Pianiste, il connaît aussi le violoncelle et la flûte, mais, à côté d’un orchestre de jeunes, il fonde une association littéraire. Ses premières admirations vont au Schubert des lieder et à Mendelssohn, mais il a lu Goethe, Schiller, Byron, les classiques grecs, et il découvre en Jean Paul un grand inspirateur, dans son art à la fois visionnaire et populiste. La mort de son père (1826) le place sous tutelle, et, réaliste, sa mère le pousse aux études de droit. Ce sont donc, successivement, l’université de Leipzig où il s’ennuie, puis celle de Heidelberg où ses maîtres le comprennent mieux. Un premier choix se dessine lorsqu’il rencontre Friedrich Wieck, pédagogue renommé du piano, et son futur beau-père (un second choix est donc en vue). Mais ce n’est qu’à sa majorité qu’il finit par vivre en musicien. Un dilemme subsiste en lui – virtuosité ou composition ? –, vite tranché par un accident bien romantique : dans sa hâte d’égaler Johann Nepomuk Hummel et les autres pianistes célèbres, Robert a inventé un appareil ingénieux dont l’usage n’aboutit qu’à lui paralyser la main droite. Reste donc la composition. Dans une hâte phénoménale et une incroyable fécondité, naît en dix ans (1829-1839) une production pianistique géniale. Aucun temps de préparation, aucune hésitation apparente, d’emblée Schumann est lui-même, des *Abegg-*

Variationen, opus 1 et des *Intermezzi*, opus 4 au *Faschingsschwank aus Wien* (*Carnaval de Vienne*, opus 9), en passant par la *Sonate en fa dièse mineur*, opus 11, les *Études symphoniques*, opus 13, les *Kreisleriana*, opus 16, les *Fantasiestücke*, opus 12, les *Novelletten*, opus 21 et bien d'autres.

La notoriété est venue très vite, et l'édition des œuvres ne paraît pas poser de problèmes. Ce fantastique répertoire, constitué en dix ans, ne peut manquer de refléter, à l'occasion, les espoirs et les désespoirs d'un amour qui se cherche, Clara Wieck, autant que Robert, étant sujette à l'impatience comme à de passagères infidélités. Mais surtout le père Wieck, ambitionnant pour sa fille une carrière internationale, ne veut pas qu'elle épouse un compositeur encore peu connu, et plus âgé qu'elle de neuf ans. Tous les moyens lui sont bons, même la calomnie, jusqu'au jour où le procès intenté par Robert libère sa fiancée de la tutelle paternelle. Le mariage a lieu le 12 septembre 1840. Robert a affronté victorieusement son dernier choix.

• « Créer tant qu'il fait jour »

La réputation du compositeur de trente ans a franchi le cercle de la Saxe natale. Le premier numéro de la revue qu'il a fondée, la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* (*Nouvelle Revue musicale de Leipzig*) a paru le 3 avril 1834. Schumann est lié avec Mendelssohn depuis cinq ans. À Paris, Liszt a fait l'éloge de ses œuvres dès 1837. Il est en relations avec Berlioz et Chopin, dont il a signalé les mérites. L'année du mariage, 1840, est celle de l'éclosion prodigieuse des lieder : plus d'une centaine (sur les 250 que Schumann composa) ; d'un seul coup il égale Schubert, et dépasse même sa capacité annuelle de production. Parmi ces lieder, il y a les exceptionnel. Car – il faut y insister – le mal héréditaire n’explique pas tout. Robert était forgé d’un tel alliage de vitalité et de volonté que l’atavisme morbide met longtemps à le détruire. Ce qui pourrait étonner, ce n’est pas la catastrophe finale, d’ailleurs acceptée avec lucidité (« je veux être hospitalisé, je ne réponds plus de mes actes »), c’est l’énorme labeur créateur accompli par un génie que la nuit de l’esprit menaçait d’engloutir. Jusqu’aux toutes dernières heures, le génie, en effet, jette ses lueurs dans des œuvres dont la valeur n’a été que tardivement reconnue : les *Märchenerzählungen*, opus 132 (*Récits légendaires*, quatre pièces pour clarinette, alto et piano), *Concerto pour violon,* 1853, *Gesänge der Frühe* pour piano (*Chants de l’aube*, opus 133) entre 1854 et 1856.

La découverte du jeune Brahms est la dernière joie de son existence qui ne se sait pas encore tragique. Précisément parce que Schumann est la droiture même, il redoute de perdre complètement la raison et de devenir un danger pour ceux qu’il aime : d’où la tentative de suicide le 27 février 1854. L’homme que des bateliers repêchent dans le Rhin ne souhaite plus qu’une chose, pour lui-même et pour les siens : rester entre les murs de la clinique d’Endenich. Avec quelques reprises de conscience pendant lesquelles il travaille, correspond, compose même, reçoit quelques personnes, il survit encore deux ans, et s’éteint calmement.

• Présence de Schumann

Les jugements sur Schumann ont été, le plus souvent, formulés par des biographes qui n’étaient pas des analystes. On n’a donc pas assez souligné la *concentration* de son langage, sa densité naturelle. La musique de Schumann naît « tout armée », dans une complexité spontanée sous l’angle harmonique, polyphonique, rythmique et dynamique. Cette musique est de loin la plus riche de son époque en événements divers dans l'instant musical. Les commentaires célèbres d'Alban Berg sur la *Träumerei* (*Rêverie*) donnent une idée de ce que l'analyse découvrirait dans les *Kreisleriana*, les *Danses du Davidsbund* (*Davidsbündlertänze*, opus 6) ou le premier *Trio*. Si cet aspect est longtemps resté caché, il serait aisé, en revanche, de montrer l'impact de cette originalité *simultanée* des divers éléments du langage schumannien sur les compositeurs français postérieurs, sur Fauré évidemment, mais même sur Debussy.

Au piano, Schumann rivalise sans peine avec Chopin sur le plan de l'originalité des idées et de la beauté des dispositions sonores. Dans le lied, il se distingue le plus souvent de la simplicité schubertienne en ce sens qu'il fait du lied un poème verbo-musical subtil où la voix n'est qu'une ligne de faîte hautement significative, tandis que le piano crée un environnement d'une densité psychique que seuls retrouveront Moussorgski et le Debussy de *Pelléas*.

S'il ne paraît pas toujours à l'aise dans le discours symphonique, c'est alors qu'il s'agit là, par rapport à sa concentration naturelle, d'une simplification grossissante, d'un regain en durée de ce qu'on perd en profondeur. C'est le sentiment du temps qui est en jeu. Les natures intenses et rapides s'accommodent mal des ressassements dialectiques, et Schumann a cherché et trouvé des solutions neuves en ce domaine : multiplicité des thèmes, idées cycliques et « thèmes conducteurs » avant la lettre. Sous cet aspect, il a préparé sans le savoir la réaction française d'hostilité au « développement » de type germanique, réaction qui culminera avec Debussy, mais qui avait déjà affecté le groupe russe des Cinq, en particulier Moussorgski, d'ailleurs fervent adepte de Schumann.

De réels défauts n'apparaissent qu'ici ou là dans des œuvres des toutes dernières aunées : banalités mélodiques sous prétexte de

« style populaire » et brusque manque d’inspiration qui choque d’autant plus que Schumann nous avait habitués aux perpétuelles trouvailles. Rares, ces points faibles sont la rançon de la maladie. En revanche, le retour au répertoire de la musique chorale (*Doubles Chœurs*, opus 141 par exemple), et des grandes pages dramatiques ou lyriques (*Le Paradis et la Peri*, les *Scènes de Faust*) est riche d’enseignement. Après la résurrection des derniers recueils pour piano (*Chants de l’aube*), la création en France de l’opéra *Genoveva*, en 1985, a permis de vérifier à quel point son abandon fut, selon les mots d’Alfred Einstein, « l’une des plus affligeantes erreurs judiciaires de toute l’histoire musicale ».

En vertu même de sa culture et de sa totale sincérité, Schumann a assumé jusqu’au bout, jusqu’à la destruction de soi, l’insatisfaction romantique. C’est lui, l’inspiré, qui est allé le plus loin dans la tentative d’incarner en musique l’héroïsme spirituel de Faust et de Manfred, la pensée de Byron, de Hoffmann, de Heine, de Goethe.

Olivier ALAIN

Bibliographie

Œuvres de R. Schumann

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig, 1854 ; *Écrits sur la musique et les musiciens*, Paris, 1898, rééd. Stock, Paris, 1979 ; *Lettres choisies*, Paris, 1912 ; *Lettres d’amour de Clara et Robert Schumann*, Paris, 1948 ; *Journal intime de Robert et Clara Schumann*, Buchet-Chastel, Paris, 1988.

Études

O. ALAIN, « Schumann und die französische Musik », in *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft*, vol. l, Leipzig, 1961

M. BEAUFILS, *La Musique de piano de Schumann*, Larousse, Paris, 1951, rééd. Phébus, Paris, 1979
A. BERG, « La « Rêverie » de Schumann », in *Contrepoints*, n° 6, 1949
A. BOUCOURECHLIEV, *Schumann*, Seuil, Paris, 1956, rééd. 1989
M. BRION, *Schumann et l'âme romantique*, Albin Michel, Paris, 1954, rééd. 1986
J. CHAILLEY, *Le Carnaval de Schumann*, Leduc, Paris, 1971
A. DESMOND, *Les Lieder de Schumann*, Actes sud, Arles, 1990
A. EINSTEIN, *La Musique romantique*, trad. J. Delalande, Gallimard, Paris, 1959
G. EISMANN, *Robert Schumann*, 2 vol., Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1956
D. FISCHER-DIESKAU, *Robert Schumann*, Seuil, 1984
L'Œuvre de piano de Robert Schumann, éd. de travail par A. Cortot, Paris, s.d.
H. POUSSEUR, *Schumann, le poète*, Klincksieck, Paris, 1993
« Robert Schumann », in n° spéc. *Musik-Konzepte*, Munich, 1981-1982
« Schumann », in *La Revue musicale*, n° spéc., déc. 1935
« Schumann, Genoveva », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 71, 1985
R. STRICKER, *Robert Schumann*, Gallimard, 1984.

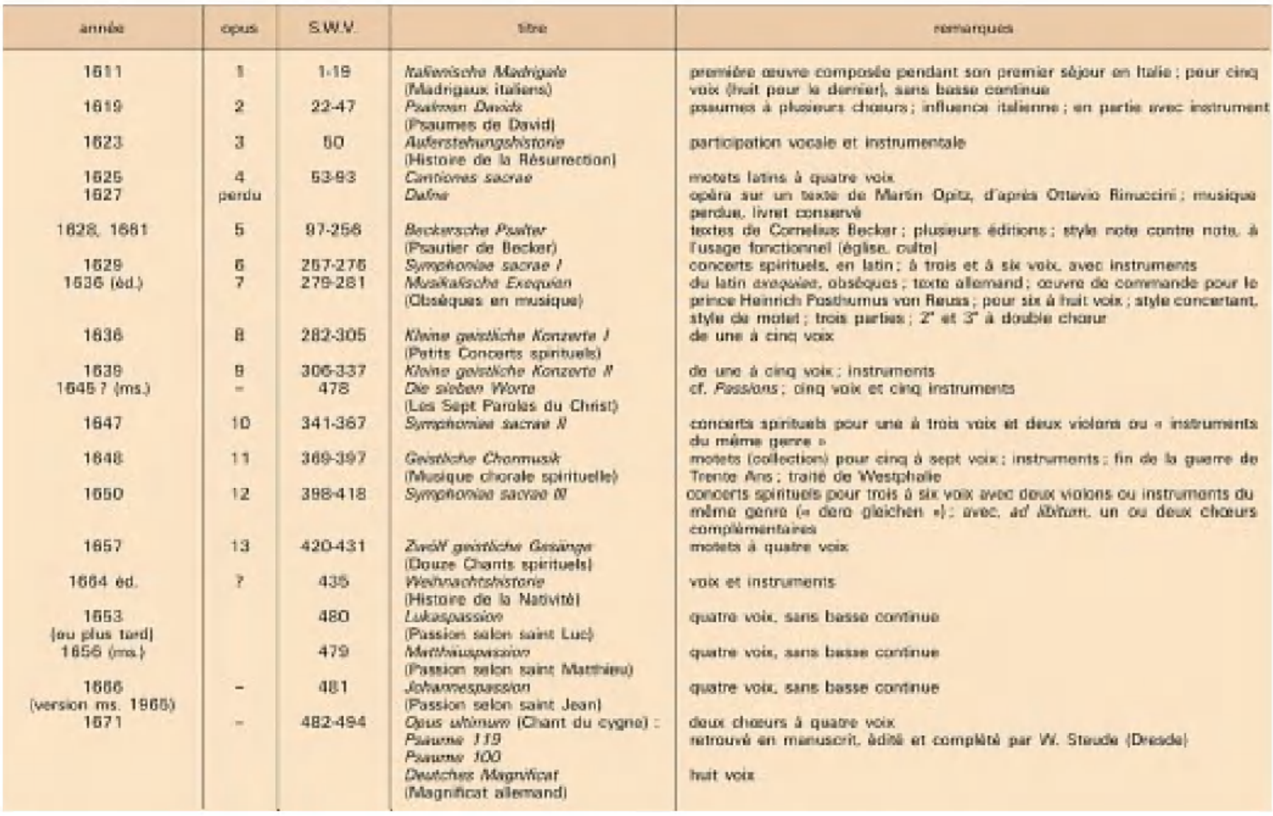
comme la plus grande contralto au monde, elle interprète également à merveille les lieder. Sa voix riche et puissante, sa tessiture impressionnante ainsi que sa chaleur et sa gentillesse en feront l'une des interprètes lyriques préférées du public pendant près d'une demi-siècle. Elle meurt le 17 novembre 1936, à Los Angeles.

E.U.

SCHUPPANZIGH IGNAZ (1776-1830)

Violoniste et altiste autrichien né à Vienne, Schuppanzigh se consacre entièrement à la musique à partir de 1792 et donne peut-être, en 1794, des leçons d’alto puis de violon au jeune Beethoven (de six ans son aîné). Il compte bientôt parmi les virtuoses les plus recherchés à Vienne et dirige, en 1798 et en 1799, les fameux concerts de l’Augarten. Mais l’événement essentiel de son existence a été la fondation d’un quatuor à cordes qui, sous le patronage du prince Lichnowsky à partir de 1794, puis sous celui (à partir de 1808) du comte Razoumovski, ambassadeur de Russie à Vienne, interprète de façon mémorable les chefs-d’œuvre de Haydn et de Mozart et surtout donne en première audition, au fur et à mesure de leur composition, presque tous ceux de Beethoven. Il doit, après l’incendie du palais Razoumovski (181E), mener quelques années durant une vie de virtuose itinérant. De retour à Vienne au début de 1823, il renoue avec Beethoven des relations d’amitié, qu’une série d’incidents tragi-comiques, dus ou non aux difficultés des œuvres du maître, n’ont jamais pu troubler sérieusement (Beethoven aimait l’appeler « Falstaff » ou « Mylord » et fit pour le plaisanter un canon vocal intitulé *Éloge de l’obèse*), et crée, au milieu d’une incompréhension quasi générale, ses derniers quatuors. Au début de 1824, il crée l’*Octuor* de Schubert, qui en retour lui dédie son *Treizième Quatuor*, qu’il donne en première publique le 14 mars 1824. C’est également lui qui assiste Beethoven à la tête de l’orchestre lors de la première exécution de la *Neuvième Symphonie* (7 mai 1824). À sa mort, survenue à Vienne, il laisse quelques compositions : un *Solo brillant* pour le violon, avec quatuor à cordes ; des variations sur un thème russe ; neuf variations pour deux violons.

Marc VIGNAL



année	opus	S.W.V.	titre	remarques
1611	1	1-19	*Italienische Madrigale* (Madrigaux italiens)	première œuvre composée pendant son premier séjour en Italie ; pour cinq voix (huit pour le dernier), sans basse continue
1619	2	22-47	*Psalmen Davids* (Psaumes de David)	psaumes à plusieurs chœurs ; influence italienne ; en partie avec instrument
1623	3	50	*Auferstehungshistorie* (Histoire de la Résurrection)	participation vocale et instrumentale
1625	4	53-93	*Cantiones sacrae*	motets latins à quatre voix
1627	perdu		*Dafne*	opéra sur un texte de Martin Opitz, d'après Ottavio Rinuccini ; musique perdue, livret conservé
1628, 1661	5	97-256	*Beckersche Psalter* (Psautier de Becker)	textes de Cornelius Becker ; plusieurs éditions ; style note contre note, à l'usage fonctionnel (église, culte)
1629	6	257-276	*Symphoniae sacrae I*	concerts spirituels, en latin ; à trois et à six voix, avec instruments
1636 (éd.)	7	279-281	*Musikalische Exequien* (Obsèques en musique)	du latin *exequiae*, obsèques ; texte allemand ; œuvre de commande pour le prince Heinrich Posthumus von Reuss ; pour six à huit voix ; style concertant, style de motet ; trois parties ; 2ᵉ et 3ᵉ à double chœur
1636	8	282-305	*Kleine geistliche Konzerte I* (Petits Concerts spirituels)	de une à cinq voix
1639	9	306-337	*Kleine geistliche Konzerte II*	de une à cinq voix ; instruments
1645 ? (ms.)	–	478	*Die sieben Worte* (Les Sept Paroles du Christ)	cf. *Passions* ; cinq voix et cinq instruments
1647	10	341-367	*Symphoniae sacrae II*	concerts spirituels pour une à trois voix et deux violons ou « instruments du même genre »
1648	11	369-397	*Geistliche Chormusik* (Musique chorale spirituelle)	motets (collection) pour cinq à sept voix ; instruments ; fin de la guerre de Trente Ans ; traité de Westphalie
1650	12	398-418	*Symphoniae sacrae III*	concerts spirituels pour trois à six voix avec deux violons ou instruments du même genre (« dero gleichen ») ; avec, *ad libitum*, un ou deux chœurs complémentaires
1657	13	420-431	*Zwölf geistliche Gesänge* (Douze Chants spirituels)	motets à quatre voix
1664 éd.	?	435	*Weihnachtshistorie* (Histoire de la Nativité)	voix et instruments
1653 (ou plus tard)		480	*Lukaspassion* (Passion selon saint Luc)	quatre voix, sans basse continue
1656 (ms.)		479	*Matthäuspassion* (Passion selon saint Matthieu)	quatre voix, sans basse continue
1666 (version ms. 1665)	–	481	*Johannespassion* (Passion selon saint Jean)	quatre voix, sans basse continue
1671	–	482-494	*Opus ultimum* (Chant du cygne) : *Psaume 119* *Psaume 100* *Deutsches Magnificat* (Magnificat allemand)	deux chœurs à quatre voix retrouvé en manuscrit, édité et complété par W. Steude (Dresde) huit voix

Heinrich Schütz : œuvres. *Principales œuvres de Heinrich Schütz — S.W.V : Schütz Werke Verzeichnis (catalogue des œuvres de Schütz).*

Son œuvre apparaît comme une synthèse entre le XVIᵉ et le XVIIᵉ siècle, et le qualifie incontestablement de « chantre inspiré » ou, selon Friedrich Blume, d'« aristocrate de l'esprit ».

• Un rôle historique indéniable

Heinrich Schütz, personnalité très attachante, occupe une position capitale dans l'histoire de la musique allemande et européenne. Sa vie a été très active : il a beaucoup voyagé (Italie, Allemagne, Danemark) ; il a connu les vicissitudes de la guerre de Trente Ans ; il a été à la fois maître de chapelle, pédagogue, conseiller musical, compositeur ; il a composé sur des textes italiens, allemands, latins et s'est intéressé à l'hymnologie protestante (luthérienne). Il représente un trait d'union entre les musiciens allemands, les

Copyrighted material

SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)

Introduction

Une beauté rare, à la fois radieuse et distante, et un port de reine lui promettaient une irrésistible carrière sur les scènes lyriques. La débutante a certes connu les planches, mais, au fil des années, l'opéra a vu ses apparitions se raréfier et son répertoire se concentrer autour de quelques grands rôles de Richard Strauss et de Mozart. La soprano allemande Elisabeth Schwarzkopf doit en partie sa gloire au microsillon : instrument docile entre les mains d'un mari Pygmalion, elle a su répondre, par un travail acharné, à toutes les exigences artistiques et techniques de ce nouveau support ainsi qu'aux insatiables attentes de son Mentor. Sa dévorante obsession de la précision, de la perfection de l'intonation et de la pureté stylistique lui ont permis de s'approprier pendant de longues années les rôles de la Comtesse des *Noces de Figaro* ou ceux de la Maréchale du *Chevalier à la rose*, au point d'occulter d'autres incarnations tout aussi dignes d'admiration. Elle personnifie l'un des sommets de l'idéal musical au disque, et l'une des références absolues du chant straussien et mozartien.

• Ambition et perfectionnisme

Olga Maria Elisabeth Friederike Schwarzkopf naît le 9 décembre 1915 à Jarotschin, ville allemande devenue depuis lors polonaise (Jarocin). Elle entre en 1934 à la Hochschule für Musik de Berlin, où elle travaille sa voix avec une chanteuse de lieder réputée, Lula Mysz-Gmeiner. Signe du destin, elle figure, en 1937, dans les chœurs du mémorable enregistrement de *La Flûte enchantée* de Mozart que dirige Thomas Beecham et que produit pour E.M.I. Walter Legge, qui ne la remarque pas. Son affiliation officielle au parti nazi – affinités intellectuelles et arrivisme forcené s'y mêlent étroitement – va contribuer au développement rapide de sa carrière. Dès 1938, elle fait partie de la troupe de l'Opéra d'État de Berlin, qui lui confie des personnages secondaires dans les opérettes et de petits rôles dans les opéras. Cette période culmine en 1941 avec Oscar (*Un bal masqué* de Verdi) et Zerbinetta (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss). La même année, dans un Paris occupé par les forces allemandes, elle chante Adele (*La Chauve-Souris* de Johann Strauss) sous la direction d'Herbert von Karajan. C'est alors qu'elle rencontre l'une des plus grandes coloratures de son temps, Maria Ivogün. Cette dernière, avec l'aide de son mari, le célèbre pianiste accompagnateur Michael Raucheisen, reconstruit sa technique vocale, affermit son sens du style et l'initie aux arcanes du lied. Un premier récital à Berlin en 1942 fait sensation. Ses débuts à l'Opéra de Vienne, prévus en 1943 sous la baguette de Karl Böhm, auront lieu en 1944, dans le rôle de Zerbinetta, sous la baguette de Josef Krips.

• La voix de son maître

Walter Legge, infatigable découvreur de talents, la distingue – il l'épousera en 1953 –, lui offre la nationalité britannique et réalise ses premiers enregistrements. Véritable maître à chanter, il lui transmet sa passion pour Hugo Wolf, sa rigueur et sa vaste culture. Après une tournée triomphale en Grande-Bretagne (1947), elle rejoint la troupe du Covent Garden de Londres, où elle va chanter jusqu'en 1951 – en anglais – dans des rôles aussi divers que Mimì

(*La Bohème* de Puccini), Violetta (*La Traviata* de Verdi), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), Sophie (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss), Gilda (*Rigoletto* de Verdi), Nedda (*Paillasse* de Leoncavallo), Pamina (*La Flûte enchantée*), Cio-cio-san (*Madama Butterfly* de Puccini) ou le rôle-titre de *Manon* de Massenet. De 1947 à 1964 elle paraît fréquemment au festival de Salzbourg sous les traits de Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart, 1947), de Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart, 1948-1950, 1953-1954, 1960), de Marzelline (*Fidelio* de Beethoven, 1950), de la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro*, 1952-1953, 1956, 1958), d'Alice Ford (*Falstaff* de Verdi, 1957), de Fiordiligi (*Così fan tutte* de Mozart, 1958, 1961-1964), de la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*, 1960-1961, 1964). En 1951, elle inaugure le « nouveau Bayreuth » en chantant dans la *Neuvième Symphonie* inaugurale sous la direction de Wilhelm Furtwängler (29 juillet) et en interprétant Eva des *Maîtres chanteurs* sous celle de Karajan ainsi que Woglinde dans *L'Or du Rhin* et *Le Crépuscule des Dieux*.

Le 11 septembre 1951, elle crée à La Fenice de Venise, sur la demande expresse du compositeur, Anne Trulove du *Rake's Progress* de Stravinski. Le 13 février 1953, elle participe à la création du *Trionfo di Afrodite* de Carl Orff à la Scala de Milan, sous la direction de Karajan. En 1961, Bruno Walter l'appellera pour ses adieux à Vienne avec une très émouvante *Quatrième Symphonie* de Mahler. Le Metropolitan Opera ne l'accueillera, bien tardivement, qu'en 1964, dans le rôle emblématique de la Maréchale. Elle crée encore, en 1967, le cycle des *Canti della lontananza*, de Gian Carlo Menotti. Depuis de nombreuses années déjà ses apparitions publiques s'espacent, essentiellement des récitals de 1971 à 1975. Le 31 décembre 1972, au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, elle fait ses adieux à la scène en interprétant la Maréchale. À la mort de Walter Legge, en 1979, elle cesse définitivement de donner des concerts. Elle se tourne alors vers l’enseignement et la mise en scène. Sous le sourire angélique se dissimulent un professeur souvent cruel et une consœur parfois venimeuse... En 1982 paraissent ses mémoires, dont le titre français, voulu par elle – elle parlait fort bien cette langue –, *La Voix de mon maître : Walter Legge*, témoigne tout à la fois de sa fidélité et de son humour. Elisabeth Schwarzkopf meurt à Schruns (Autriche) le 3 août 2006.

• La légende Schwarzkopf

L’organe possède d’emblée d’évidentes qualités : la voix est fraîche et brillante avec des aigus très faciles – elle les prêtera à Kirsten Flagstad, l’Isolde de l’enregistrement de *Tristan et Isolde* dirigé par Wilhelm Furtwängler en 1952 –, avec de hauts pianissimos enchanteurs, un vibrato arachnéen et une agilité aérienne impressionnante. Héritées d’Ivogün, une noblesse de ton, une pudeur patricienne, une sensualité contenue, et une nostalgie diffuse qui font merveille dans son répertoire d’élection. Un timbre d’une luminosité unique, un legato d’une infinie souplesse, une ahurissante maîtrise du souffle et de l’articulation, toutes qualités conquises de haute lutte – sans doute au prix de la perte d’une certaine spontanéité – font bien vite oublier un registre peu étendu et une puissance vocale limitée. Elle triomphe dans des opérettes de Johann Strauss (Rosalinde dans *La Chauve-Souris*, Karajan, 1955) ou Franz Lehár (Lisa dans *Le Pays du sourire*, Hanna dans *La Veuve joyeuse*, Otto Ackermann, 1953), jamais jouées sur scène, avec un abattage, une gourmandise et une élégance inimitables. Son legs discographique, où elle côtoie l’élite du chant et de la direction de son temps, puisée dans l’« écurie Legge », est d’une qualité exceptionnelle, que ce soit dans Mozart – deux *Noces de Figaro* (Karajan, 1950 ; Carlo Maria Giulini, 1959), deux *Così* (Karajan, 1954 ; Böhm, 1962), *Don Giovanni* (Giulini, 1959) –, Richard Strauss – les *Quatre Derniers Lieder* (avec Ackermann, en 1953, et George Szell, en 1965), *Le Chevalier à la Rose* (Karajan, 1956), *Ariane à Naxos* (Karajan, 1954), *Capriccio* (Wolfgang Sawallisch, 1957) –, Humperdinck – *Hänsel und Gretel* (Karajan, 1953) – ou même Verdi avec un *Falstaff* d'anthologie (Karajan, 1956). Elle pratique le lied en compagnie des plus grands – qu'il s'agisse de pianistes ou de chefs d'orchestre – avec autant d'inspiration que de savoir-faire. Walter Gieseking, Edwin Fischer, Sviatoslav Richter, Gerald Moore, Geoffrey Parsons, Karajan, Sawallisch, Ackermann, Hans Rosbaud et Furtwängler rejoignent, dans Mozart, Schubert ou Wolf, celle qui a fait de la sophistication une voie royale vers les sommets de l'art. L'univers poétique d'Hugo Wolf notamment n'a pas de secrets pour elle. Avec une subtile intelligence du texte, une volonté de perfectionnisme dans l'infinitésimal et des nuances d'une finesse diabolique, Elisabeth Schwarzkopf se révèle, accompagnée par Gerald Moore, l'interprète rêvée de ses vénéneux sortilèges.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. HUNT, *Her Master's Voice : Concert Register and Discography of Dame Elisabeth Schwarzkopf - 1915-2006*, Short Run Press, Exeter, 2006
A. JEFFERSON, *Elisabeth Schwarzkopf*, V. Gollanz, Londres, 1996
W. LEGGE, « Her Master's Voice », in *Opera*, vol. XXVII, pp. 316-324, 1976 ; *Words And Music*, A. Sanders éd., Routledge, Londres, 1998
G. MOORE, *Am I too Loud ? Memoirs of an Accompanist*, Penguin, Harmondsworth, 1979 (traduit de l'anglais par Léo Dilé, *Faut-il jouer moins fort ? Mémoires d'un accompagnateur*, Buchet-Chastel, Paris, 1982)
A. SANDERS, *Walter Legge. A Discography*, Greenwood Press., Westport (Conn.) 1984
A. SANDERS & J. B. STEANE, *Elisabeth Schwarzkopf : a Career on*

SCIARRINO SALVATORE (1947-)

Après les disparitions de Donatoni en 2000 et de Berio en 2003, Sciarrino est devenu le plus important des compositeurs italiens en activité. Son œuvre figure parmi les plus originales de la fin du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ : il existe véritablement un « son Sciarrino », immédiatement identifiable, dû à un traitement instrumental qui lui est spécifique.

Se refusant à une approche purement abstraite et formelle de l'écriture musicale – il s'oppose en cela au sérialisme –, Sciarrino s'est concentré sur le son, a trouvé ses modèles dans l'acoustique, dans une compréhension approfondie des phénomènes sonores afin d'ancrer son écriture dans la réalité de l'écoute, ses œuvres manifestant toujours une recherche logique des paramètres pertinents en matière de perception auditive.

Né à Palerme le 4 avril 1947, Salvatore Sciarrino se passionne très jeune pour la peinture. Il n'étudiera la musique qu'en autodidacte – un fait dont il sera toujours fier –, commençant à composer dès l'âge de douze ans. Son seul enseignement académique sera celui qu'il suivra en 1964 avec Turi Belfiore. Il approfondit ses connaissances à Rome, où il suit les cours de musique électronique de Franco Evangelisti à l'académie Sainte-Cécile (1969). Il enseigne au Conservatoire de Milan (1977-1982) et est directeur artistique du Teatro comunale de Bologne (1977-1980). En 1982, il décide de se retirer à Città di Castello (province de Pérouse), pour se consacrer quasi exclusivement à la composition.

Une constante s'impose à l'écoute d'une œuvre de Sciarrino : la place qui est accordée aux rapports entre le son et le silence, dont témoigne le titre d'une de ses pièces, *Cantare con silenzio* (« Chanter avec le silence »), pour chœur, flûte et percussions (1999). Sciarrino trouve sa voie à la fin des années 1960 en rompant avec le modèle sériel. Fasciné par un monde sonore ténu, il trouve alors cette couleur si particulière, faite d'un flot continu de sons, tissée de souffles, de bruits infimes, d'harmoniques, de petits groupes d'événements microscopiques formant un timbre global, élaboré avec une précision extrême et qui opère grâce à la grande attention que le compositeur accorde au travail de ses interprètes. Composé entre 1968 et 1970, *... da un divertimento* est destiné à un double quintette, à vent (flûte, hautbois, clarinette, basson et cor) et à cordes (deux violons, alto, violoncelle et contrebasse) : les instruments à vent s'expriment le plus souvent par leur souffle même, et non pas par leur timbre habituel ; les cordes s'expriment de façon quasi exclusive par les harmoniques. Comme dans la plupart de ses pièces, la dynamique de *... da un divertimento* est souvent très faible ; deux indications particulières à Sciarrino y accompagnent un très grand nombre de figures ou de sons isolés : « crescendo dal nulla » et « diminuendo al nulla » (crescendo et diminuendo à partir de zéro ou vers zéro). Tout se passe comme si l'inaudible formait le fond d'où les sons naîtraient ou dans lequel ils disparaîtraient. Une autre œuvre emblématique de cette démarche est *Un'immagine di Arpocrate* (1974-1979), un adagio de 45 minutes pour piano, orchestre et chœur.

Dans *Let me die before I wake*, pour clarinette solo (1982), et dans *Il Motivo degli oggetti di vetro*, pour deux flûtes et piano

(1986-1987), l'intensité sonore est presque toujours faible, la dynamique variant entre le quadruple piano et le mezzo piano, les rares forte étant toujours nets. Ces deux pièces présentent deux façons différentes de mettre en forme la même conception d'un temps comme suspendu : la pièce pour clarinette se déroule dans un tempo tranquille et uniforme, la pièce pour flûtes et piano est dénuée de tout tempo ; le silence, qui n'interrompt que rarement la première pièce, est omniprésent dans la seconde, qui présente 22 moments séparés par des arrêts parfois très longs, comme des bribes sonores traversant le silence.

Le piano occupe une place importante dans la production de Sciarrino. Il est notamment représenté par cinq sonates, qui mêlent une écriture virtuose rappelant parfois les *Études d'exécution transcendantes* de Liszt à une écriture parfois qualifiée de gestuelle ou d'idéographique ; cette prolifération de gestes se caractérise par des glissandos fulgurants et des séries de clusters. Évoquant les *Études pour agresseurs* d'Alain Louvier, la *Quatrième Sonate* (1992), certainement la plus novatrice de toutes, donne à entendre un contrepoint de clusters, alternés entre les deux mains et les poings du pianiste. Avec la *Cinquième Sonate* (1994), le compositeur retrouve son thème de réflexion privilégié, le silence.

La profusion des œuvres en même temps que l'unicité de leur matériau compositionnel caractérisent le catalogue de Sciarrino, dont on peut dire qu'il épuise littéralement ce matériau. Chez lui, une œuvre apparaît la plupart du temps comme le fragment d'un grand tout, chaque motif musical étant systématiquement éprouvé dans toutes les combinaisons instrumentales possibles. Beaucoup d'œuvres semblent ainsi être la réécriture d'une autre, s'inscrire dans une démarche de *work in progress*.

Sciarrino, qui a souvent insisté sur le rôle de la mémoire dans la perception auditive, sait qu'un auditeur même averti ne perçoit une idée musicale que lorsqu'il y a répétition de celle-ci. Au sein d'une même pièce, Sciarrino n'utilise pas à proprement parler la répétition exacte d'un motif mais plutôt la variante : la sensation qui émane de la mutation d'un motif premier est toujours troublée par de subtiles transformations.

Dans des pièces comme *Cadenziario*, pour solistes et orchestre (1982-1991), ou *Alfabeto oscuro*, pour orchestre de chambre (1993), le compositeur prend en compte la globalité du phénomène sonore et met en évidence l'interdépendance du timbre, de la dynamique et de la durée. Par sa complexité, le timbre apparaît comme le support idéal pour une écriture fondée sur des réseaux d'interactions, illustrée par des pièces comme *Frammento e adagio*, pour flûte et orchestre (1986-1992), ou *Postille*, pour flûte, violon, alto et orchestre (1993). Ce processus est également mis en œuvre dans ses ouvrages lyriques : *Amore e Psyche* (1973), *Aspern* (1978), *Cailles en sarcophage* (1979), *Vanitas* (1981), *Lohengrin* (1983), *Perseo e Andromeda* (1991), *Luci mie traditrici* (1998), *Macbeth* (2002). Dans ces ouvrages, les situations sont symbolisées par les timbres, qui ont une fonction proche du leitmotiv ; leur écriture repose essentiellement sur des combinaisons orchestrales que le compositeur nomme « objets ». L'opéra en un acte est devenu le genre le plus pratiqué par le compositeur. Dans *Da gelo a gelo* (2006), la musique se déroule dans une ambiance très ténue, avec des variantes de timbres extrêmement fines. Le chant trouve ici une expression inédite : l'infinie discrétion de l'expression vocale, extrêmement éloignée de l'expression chantée que l'on a l'habitude d'écouter, situe cet ouvrage dans la lignée de *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Sciarrino a su conceptualiser à partir de modèles acoustiques les mécanismes de différenciation, les effets de seuil, les processus de transition et d'interpolation. À partir des modèles ainsi dégagés, il crée des systèmes d'opposition, imagine des échelles et des hiérarchies qui sont la base de sa grammaire musicale. Il a résumé ses conceptions dans un livre, *Le Figure della musica da Beethoven a oggi* (Ricordi, Milan, 1998).

Juliette GARRIGUES

Graziella Sciutti a interprété avec bonheur le répertoire des XVIIIe et XIXe siècles, mais elle a aussi manifesté – la chose n’est pas si fréquente parmi les chanteurs – une attirance certaine pour la musique de son temps. C’est ainsi que l’on peut l’entendre lors des créations des *Caprices de Marianne* de Henri Sauguet (rôle titre, festival d’Aix-en-Provence, 20 juillet 1954), de *La Donna è mobile* de Riccardo Malipiero (La Signora Dea, Piccola Scala, 22 février 1957) et dans *La Scuola delle mogli* de Virgilio Mortari (Isabella, Piccola Scala, 17 mars 1959).

Elle fait ses adieux à la scène – dans le rôle de Norina de *Don Pasquale* de Donizetti dirigé par Riccardo Muti – au festival de Salzbourg 1972, mais continue à se produire en récital jusqu’au début des années 1980. Dans les années 1970, elle décide de se consacrer à la mise en scène, débutant au Covent Garden en 1975, où elle assiste John Copley pour *L’Élixir d’amour* de Donizetti. En 1977, à Glyndebourne, elle monte et chante – ultimes adieux – *La Voix humaine* de Poulenc. Suivront de nombreuses productions au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, en Italie, où elle monte huit ans durant des opéras bouffes du XVIIIe siècle italien pour le festival d’été du Teatro Massimo de Palerme.

Graziella Sciutti meurt à Genève, où elle s’était établie, le 9 avril 2001.

On retiendra, dans sa discographie : de Mozart, le légendaire *Don Giovanni* de 1959 avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Giulini (Zerlina, avec Eberhard Waechter – Don Giovanni –, Giuseppe Taddei – Leporello –, Joan Sutherland – Donna Anna –, Elisabeth Schwarzkopf – Donna Elvira –, Luigi Alva – Don Ottavio –...), la captation *live* du non moins remarquable *Così fan tutte* dirigé en 1956 par Cantelli à la Piccola

Scala (Despina, avec Schwarzkopf – Fiordiligi –, Nan Merriman – Dorabella –, Alva – Ferrando –, Rolando Panerai – Guglielmo –, Franco Calabrese – Don Alfonso) ; de Cimarosa, *Le Mariage secret*, avec l'Orchestre de la Scala de Milan dirigé par Nino Sanzogno (1956) ; de Verdi, *Falstaff*, enregistré en 1966 avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Bernstein (Nannetta, avec Dietrich Fischer-Dieskau – Sir John Falstaff –, Regina Resnik – Mrs. Quickly – et Panerai – Ford).

Pierre BRETON

L’année 1903 avait été très fertile en créations. Scriabine avait écrit environ trente-cinq pièces pour le piano, dont la magnifique *Quatrième Sonate,* op. 40, le *Poème tragique,* le *Poème satanique,* les *Études,* op. 42, et surtout une grande partie de la *Troisième Symphonie,* le *Poème divin* tout imprégné de fichtéisme. Dans cette œuvre grandiose, il s’efforce d’atteindre une sorte de dimension cosmique en dépassant le plan des émotions personnelles. En 1904, Scriabine quitta la Russie pour séjourner plusieurs années à l’étranger, d’abord à Vézenaz en Suisse, puis à Paris (en 1905), à Bogliasco en Italie (1905-1906), aux États-Unis (1906). Après avoir pris part en 1907 aux Concerts russes, organisés à Paris par Diaghilev, il s’installa à Lausanne et à Beatenberg en 1907 pour y terminer le *Poème de l’Extase* et y écrire sa magnifique *Cinquième Sonate,* op. 53.

La création du *Poème divin* à Paris, le 20 mai 1905, au théâtre du Châtelet par les Concerts Colonne fut très mal accueillie. Malgré cela, Gabriel Pierné, alors chargé du journal *L’Illustration,* publia le 1er juillet 1905 le *Poème languide,* op. 52, que Scriabine avait spécialement écrit pour les lecteurs français. Pendant longtemps, ce devait être la dernière publication d’une œuvre de Scriabine, car après la mort de Bélaiev il s’était brouillé avec les nouveaux administrateurs de la maison d’édition et, pendant quatre ans, il ne trouva personne qui acceptât de l’éditer. De ce fait, il vécut pendant plusieurs années dans des conditions matérielles très difficiles, notamment à Bogliasco où il avait loué une petite maison pour y composer le *Poème de l’Extase,* intitulé d’abord *Poème orgiaque.*

Dans une lettre à Tatiana de Schloezer, il relate la genèse du *Poème de l’Extase* :

« Je suis emporté par une énorme vague de créativité. J’en perds le souffle, mais, oh, quelle joie ! Je crée comme un Dieu. J’examine le plan de ma nouvelle composition pour la millième fois. Chaque fois, il me semble que le canevas est dessiné, que j’ai exprimé l’Univers en termes de libre créativité et que je puis finalement devenir le Dieu joyeux qui crée librement. Puis, le lendemain amène de nouveaux doutes, de nouvelles questions [...] »

En raison de son éloignement de sa patrie, Scriabine n’avait pas participé directement aux graves événements survenus en Russie en 1905. « Sa musique est le miroir de notre révolution. Mais c’est un mystique incorrigible ! », disait alors de lui le philosophe marxiste et ami de Lénine Gheorghi Valentinovitch Plekhanov, que Scriabine avait rencontré à Bogliasco. Sur les instances de Plekhanov, il donna le 30 juin 1906 à Genève un récital au bénéfice des réfugiés politiques de la révolution. Son adhésion aux idées marxistes ne fut cependant que passagère, et ses convictions élitaires le guidèrent bientôt vers d’autres sphères comme les milieux théosophiques de Bruxelles, qu’il fréquenta dès son installation dans la capitale belge, en septembre 1908.

• Une conception mystique de la musique

Entre 1904 et 1906, Scriabine tint un journal dans lequel il nota ses idées et ses réflexions philosophiques. La réalité lui apparaissait alors comme un complexe de sensations et le monde extérieur comme le résultat de l’activité créatrice. On sait qu’il avait lu la *Clef de la théosophie* et la *Doctrine secrète* de Hélène Petrovna Blavatzky, mais rien ne prouve qu’il ait jamais adhéré à la Société théosophique, même s’il fréquentait à Bruxelles plusieurs théosophes comme le linguiste Émile Sigogne et le peintre symboliste Jean Delville, auteur d’un livre, *La Mission de l’art*, et de la page de titre d’inspiration théosophique de *Prométhée* (*Le Poème du feu*), ébauché en 1909 à Bruxelles. Scriabine n’avait pas assisté à l’échec de la première exécution de son *Poème de l’Extase* à New York, le 11 décembre 1908. Conscient de la valeur de son œuvre, il avait accepté le fiasco avec une complète indifférence, car tous ses efforts étaient alors consacrés à la réorganisation complète de son univers sonore, afin de le rendre conforme aux buts fantastiques poursuivis sans relâche : la création d’une œuvre d’art total, magique, qui conduirait ses participants à l’extase collective et produirait le miracle de leur transformation spirituelle. Sous l’apparence statique des grands accords synthétiques de *Prométhée*, déroulés tantôt horizontalement, tantôt échafaudés en grands blocs monolithiques, se devine une dimension spirituelle qui commande à chaque instant au travail d’écriture. De même, la présence d’un clavier à couleurs dont les chromatismes accompagnent le vertige des sons selon des correspondances secrètes crée un climat sonore où l’on pressent des tourbillons sidéraux qui transcendent le temps. La pensée qui commande à l’élaboration d’une telle œuvre repose essentiellement sur la vision grandiose d’un monde en vibration constante, régi par la sympathie mutuelle des choses, d’un univers donc où « tout est lié, où tout est vibration ». Ainsi Scriabine entend-il agir « comme par magie » sur tout ce qui existe au moyen d’une œuvre parfaite, faisant appel à toutes les perceptions sensorielles : par la musique et la parole à l’ouïe, par les couleurs à la vision, par l’emploi d’un orgue à parfums à l’odorat et, au toucher, par les caresses de l’assistance. Certes, *Prométhée* n’est que le tout premier jalon d’une longue quête dont l’aboutissement ultime devait être la grandiose liturgie sacrée du *Mystère*, son *Opus magnus* dans le sens alchimique. L’ouvrage ne fut jamais écrit et seuls subsistent le texte poétique et cinquante-trois pages d'esquisses musicales de l'*Acte préalable*, devant servir précisément de « rituel préparatoire » au *Mystère*.

• Un nouveau monde sonore

En 1910, Scriabine avait regagné sa patrie. Il ne la quittera plus que pour de brèves tournées à l'étranger. On peut dire que l'apogée du rayonnement de Scriabine coïncide avec les quatre dernières années de sa vie, après la création de *Prométhée* en 1911. C'est maintenant que Scriabine est vraiment lui-même et que son œuvre est écrite sur des bases qui ne doivent plus rien à personne. On note alors dans sa musique une tendance vers la dématérialisation du son et des sonorités de cloches, des fusées de triples croches et des gerbes de trilles y abondent. La *Septième Sonate*, composée en 1912, est, par sa joie tranquille, déjà proche du *Mystère*. Constamment, il cherche l'équivalent de ses idées sur le plan sonore. Derrière les schémas formels simples de ses sonates se cache tout un monde souterrain secret de proportions numériques, de sections dorées et de séries fibonaciennes, assez analogue à la géométrie invisible des peintres de la Renaissance qui avaient quadrillé leurs tableaux selon de telles proportions harmoniques, avant d'y étaler leurs couleurs. À l'époque de la composition des trois dernières sonates dans une datcha de Kalouga, en 1913, Scriabine déclarait précisément à son ami et biographe, le compositeur Léonide Sabaneev, que la forme, les thèmes, les harmonies de la *Huitième Sonate* étaient des « ponts jetés entre l'harmonie et la géométrie, le visible et l'invisible ». Que l'interprétation des dernières œuvres pose donc des problèmes autres que la virtuosité pure n'est guère surprenant. Chaque œuvre étant une sorte de « rituel magique miniature », des points de repère psychologiques tels que « mystérieux », « lugubre », « divin », « comme en un rêve », etc., suggèrent à l'interprète l'ambiance sonore qu'il devra évoquer. Le pianiste devient ainsi un mage qui nous invite à la méditation, à l'écoute attentive de quelque chose de plus que la musique, indéfinissable en son essence mais où l'on pressent de secrètes mutations internes. C'est par le philosophe-musicien Inayat Khan, venu du nord de l'Inde pour donner quelques concerts à Moscou en 1914, que Scriabine fait connaissance avec les danses des derviches tourneurs, provoquant l'extase collective dans certaines conditions. C'est en Inde, en effet, qu'il veut faire bâtir un temple, consacré uniquement à l'exécution de son *Mystère*, sorte de « Bayreuth hindou ». L'exécution de *Prométhée* à Londres en avril 1914 lui donnera enfin l'occasion d'approcher les milieux théosophiques londoniens dont il espère l'aide pour la réalisation de ses projets – projets que la mort soudaine anéantira bientôt. Piqué par une mouche charbonneuse à la lèvre supérieure, il mourut de septicémie, après d'atroces souffrances, le jour de Pâques (27 avr. 1915), en murmurant : « Qui est là ? » Il n'avait que quarante-trois ans. On l'enterra au cimetière de Novodévitchy.

Manfred KELKEL

Bibliographie

« Alexandr Skrjabin und die Skrjabinisten », in *Musik-Konzepte*, n° spéc. 32-33, Munich, 1983-1984
G. ABRAHAM, « Scriabin », in M. D. Calvocoressi et G. Abraham dir., *Masters of Russian Music*, Drocksworth, Londres-New York, 1936
J.-M. BAKER, *The Musik of Alexander Scriabin*, Yale Univ. Press, New Haven, 1986
J. BEER, *L'Évolution du style harmonique dans l'œuvre de Scriabine*, thèse, inédite, Institut de musicologie, Paris, 1966
I. F. BELSA, *Alexander Nikolajewitsch Scriabin*, Neue Musik, Berlin, 1982
F. BOWERS, *Scriabin, A Biography of the Russian Composer, 1871-1915*, 2 vol., Kodansha, Tōkyō-Palo Alto, 1969 ; *The New Scriabin*, St. Martin's Press, New York, 1973
V. DELSSON, *Scriabin, O Tcherqui jizni i Tvortchestva*, Izdatelstvo,

Moscou, 1971

P. Dickenmann, *Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin,* Akademische Buchhandlung, Berne-Leipzig, 1935

M. Druskin éd., *Alexander Skrjabin-Briefe,* P. Reclam, Leipzig, 1988

W. Evrard, *Scriabine,* J. Millas-Martin, Paris, 1972

M. R. Hofmann, *La Musique russe, des origines à nos jours,* Buchet-Chastel, Paris, 1968 ; « Scriabine, l'homme et ses extases », in *La Vie des grands musiciens russes,* éd. du Sud-Albin Michel, Paris, 1965

E. A. Hull, *A Great Russian Tone-Poet, Scriabin,* Trench-Trubner, Londres, 1916, rééd. A.M.S., New York, 1970

M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre,* H. Champion, Paris, 1978, rééd. 1984 ; « Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken », in *Studien z. Wertungsforschung,* n° 13, Universal, Vienne, 1980 ; « Les Esquisses musicales de l'Acte préalable de Scriabine », in *Revue de musicologie,* t. LVII, n° 1, 1971 ; *Alexander Scriabine et ses contemporains,* I.R.C.A.M., Paris, 1979

O. Kolleritsch dir., *Alexander Skrjabin,* Universal, 1980

D. Mast, *Struktur und Form bei Alexander Skrjabin,* Wollenweber, Munich, 1981

H. MacDonald, *Skrjabin,* Oxford Univ. Press, Oxford, 1978

A. Pople, *Skryabin and Stravinsky,* Garland, New York, 1989

L. Sabaneev, *Vospominania o Skriabinye* (Mes souvenirs de Scriabine), Musikalnije Sektor, Gosoudarstvenago Isdatelstvan, Moscou, 1925

B. De Schloezer, « Alexandre Scriabine », in *Musique russe,* vol. II, P.U.F., Paris, 1953 ; *Alexander Scriabin,* Cinq Continents, Paris, 1975 ; « Notes sur l'Acte préalable », in *Russkiye Propileii,* trad. franç. M. Scriabine, n° 9, pp. 99-119

A. Scriabine, *Notes et réflexions, carnets inédits,* Klincksieck, Paris, 1979

M. Scriabine, « Alexandre Scriabine », in *Les Cahiers canadiens de la musique,* n° 3, Montréal, 1971.

SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)

Sans doute parce qu'ils ne consacrent pas la totalité de leur énergie au développement exclusif de leur carrière personnelle, les grands professeurs de piano obtiennent rarement une reconnaissance publique à la hauteur de leur talent d'interprète. Comme quelques autres, le pianiste américain d'origine hongroise György Sebök fut à la fois un pédagogue très recherché et l'un des plus passionnants musiciens de sa génération. Plus que bien d'autres, il aurait mérité une popularité qui s'élargisse au-delà du cercle étroit des connaisseurs.

György Sebök naît à Szeged, en Hongrie, le 2 novembre 1922. Les dons très précoces de cet enfant prodige – il donne son premier récital de piano à onze ans – lui ouvrent à l'âge de seize ans les portes de l'illustre académie Franz-Liszt de Budapest. Il en sortira avec une formation complète – piano, musique de chambre, composition et harmonie – grâce à des maîtres comme György Sándor, Leó Weiner, Arnold Székely, Zoltán Kodály et Paul Weingartner. Entre-temps, c'est un adolescent de quatorze ans qui avait donné son premier concert public avec orchestre dans l'épineux *Premier Concerto pour piano* de Beethoven, sous la baguette d'un jeune chef de vingt-deux ans qui fera son chemin, Ferenc Fricsay.

Dès 1942, György Sebök se consacre à l'enseignement. Grâce à Georges Enesco, qui l'invite en 1946 pour une tournée de récitals en Roumanie, l'interprète commence à se faire connaître. En 1948, il est nommé professeur au conservatoire Béla-Bartók de Budapest.

Après les premiers prix qu'il remporte au concours international de Berlin, en 1951, et au concours Franz-Liszt de Budapest, en 1952, sa renommée franchit les frontières. L'invasion russe de 1956 et la répression qui s'ensuit le chassent – comme György Cziffra et János Starker – de Hongrie. Il s'établit à Paris, où le Conservatoire national supérieur de musique ne daignera cependant pas lui offrir de poste permanent, ne lui concédant que de rares *masterclasses*. Heureusement, les firmes discographiques, en particulier Erato, moins sourdes au talent, lui permettront d'enregistrer assez abondamment – Liszt, Brahms, Franck, Bartók, Kodály, Martinů, Grieg, Prokofiev... –, soit en solo, soit avec des partenaires comme le violoniste Arthur Grumiaux et le violoncelliste János Starker.

Les États-Unis l'appellent en 1962 pour enseigner à l'École de musique de l'université d'Indiana à Bloomington et il sera naturalisé américain en 1970. György Sebök dirige également des *masterclasses* à la Hochschule der Kunste de Berlin, au conservatoire Toho de Tōkyō et à Ernen, en Suisse, où il fonde en 1986 un festival de musique de chambre, le Festival der Zukunft (« Festival du futur »). Il meurt à Bloomington le 14 novembre 1999.

Au concert comme au disque, György Sebök montre une technique sans faille qui jamais ne violente l'instrument, une superbe sonorité et une hauteur de pensée musicale rare. Rien dans son jeu ne vise à l'effet. Sviatoslav Richter, qui sut l'inviter à plusieurs reprises à la Grange de Meslay, en Touraine, appréciait en lui l'exigence spirituelle, l'aisance physique et l'absolue probité.

Pierre BRETON

SEEFRIED IRMGARD (1919-1988)

Née à Köngetried, en Bavière, le 9 octobre 1919, Irmgard Seefried a un père fou de musique, qui pratique avec passion le piano, le violon et la direction de chœurs amateurs. C’est sous la baguette paternelle qu’elle fait, tout enfant, ses débuts dans des œuvres d’Humperdinck et de Mendelssohn. Tout en apprenant le secrétariat, Irmgard Seefried étudie aux conservatoires d’Augsbourg et de Munich. En 1938, Herbert von Karajan — qui est alors le plus jeune directeur musical de toute l’Allemagne — l’engage pour chanter à Aix-la-Chapelle la prêtresse d’*Aïda*. Son entrée à l’Opéra de Vienne date du 5 mai 1943, dans Eva des *Maîtres chanteurs* que dirige Karl Böhm. De 1944 à 1945, elle appartient à cette troupe, où elle fera l’essentiel de sa carrière. C’est le temps de tous les dangers, de toutes les privations. Mais que pèsent ces difficultés quand Richard Strauss lui-même reconnaît en elle la parfaite incarnation du Compositeur d’*Ariane à Naxos*, rôle qu’elle interprète devant lui pour son quatre-vingtième anniversaire, le 11 juin 1944, sous la direction de Karl Böhm ? En mai 1945, elle fait la réouverture du Volksoper de Vienne dans Marcelline du *Fidelio* de Beethoven. Mais, à Vienne comme à Salzbourg dans cet immédiat après-guerre, c’est au répertoire mozartien qu’elle s’identifie totalement avec Suzanne, Zerline et, surtout, Pamina dont elle donnera — avec Karajan ou Furtwängler — une vision lumineuse difficilement égalable. Elle épouse en 1948 le grand violoniste Wolfgang Schneiderhan, peu après avoir fait ses débuts à Paris dans *Don Giovanni* et *Così fan tutte* sous la direction de Josef Krips (1947).

On l’applaudit aussi à Covent Garden dans *Les Maîtres chanteurs* et *Les Noces de Figaro*. C’est avec Bruno Walter qu’elle donne, en 1951, son premier concert américain dans la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler, avant de se produire au Metropolitan Opera de New York dans *Les Noces de Figaro* (1953). À l’apogée de sa carrière, Irmgard Seefried ne craint pas de reconstruire toute sa technique vocale avec le grand professeur Paula Novikova. Elle élargit alors considérablement son répertoire, qui couvre désormais Haendel (*Jules César*), Purcell (*Didon et Enée*), Poulenc (*Dialogues des carmélites,* dont elle assure la création à Vienne) et même Alban Berg (*Wozzeck*) et Arnold Schönberg (*Le Pierrot lunaire*). Pour elle et son mari, Henze écrit *Ariosi* (1964) et Franck Martin *Maria Triptychon* (1968). En 1963, elle se produit à Aix-en-Provence dans *Ariane à Naxos*. Mais, si la technique et la musicalité sont encore celles d’une grande dame, la voix s’altère, annonçant une fin de carrière désormais toute proche. Jusqu’au début des années 1970, elle ne se produit donc plus guère que dans des soirées de lieder — souvent en compagnie d’Erich Werba — et consacre toute son énergie à l’enseignement, notamment avec les stages de l’abbaye de Royaumont. Irmgard Seefried meurt dans la nuit du 23 au 24 novembre 1988.

Pour Irmgard Seefried, le chant ne peut être que profond engagement personnel. Intuitive, spontanée, elle règne sur la scène avec une invention et une vivacité qui n’appartiennent qu’à elle. Un instinct ennemi de toute sophistication lui permet de trouver l’évidence du naturel, la pureté de la ligne, la finesse de l’émotion. Sous la splendeur du timbre et de la couleur vocale vibre une grande musicienne miraculeusement accordée à Richard Strauss et à Mozart. N’est-elle pas pour l’éternité ce Compositeur qui chante dans *Ariane à Naxos* : « Musik ist eine heilige Kunst » : La musique est un art sacré ?

SEEGER PETE (1919-)

Fils du célèbre compositeur et ethnomusicologue Charles Seeger, Pete Seeger a joué un rôle capital dans la recherche et la préservation des folksongs américains. C'est tout naturellement que Peter R. Seeger, né le 3 mai 1919 à New York, musicien dès l'enfance puis diplômé de Harvard, travaille avec Alan Lomax à la bibliothèque du Congrès. Il décide, dans les années 1930, de populariser les milliers de chansons que son père ou les Lomax ont glanées lors d'expéditions sur le terrain. Accompagné de son banjo ou de sa guitare, Pete est l'un des premiers Nordistes à effectuer une telle démarche et à se produire dans les cabarets de Greenwich Village en compagnie de Woody Guthrie et de Leadbelly.

Avec Woody Guthrie, Bess Lomax, Lee Hays et quelques autres, Pete Seeger fonde en 1940 les Almanac Singers, un célèbre groupe de folk dont l'objectif est de chanter l'actualité sociale et politique des États-Unis. En fait, ils vont surtout être au service des syndicats américains. D'abord ultra-pacifistes et proches du Parti communiste américain, qui défend l'alliance germano-soviétique, les Almanac Singers soutiennent ensuite l'intervention américaine contre les nations de l'Axe avec des compositions marquantes. Ils ont substantiellement enregistré, notamment pour Folkways, et édité un bulletin, *People's Song*, qui annonce l'explosion du mouvement folk de la fin des années 1950. Le coffret *Songs For Political Action* (Bear Family) constitue un remarquable document sur la musique et l'histoire de cette période.

Fantaisie pour un gentilhomme), Joaquín Turina (*Fandanguillo*), mais aussi le Mexicain Manuel Ponce (*Concerto du Sud, Variations sur la Follia,* douze préludes, trois sonates...), le Brésilien Heitor Villa-Lobos (*Concerto, Douze Études*). En France, plusieurs compositeurs écrivent aussi pour Segovia : Albert Roussel (*Segovia*), Darius Milhaud (*Segoviana*), André Jolivet (*Le Tombeau de Robert de Visée*), Alexandre Tansman (*Variations sur un thème de Scriabine*), Georges Migot (*Hommage à Claude Debussy*) ; en Italie, Mario Castelnuovo-Tedesco sera l'un des plus féconds (deux concertos, *Variations plaisantes sur un petit air populaire*...) ; en Suisse, Frank Martin compose à son intention *Guitare*. Toutes ces pièces figurent aujourd'hui au répertoire de la plupart des guitaristes.

La personnalité d'Andrés Segovia est sortie de l'histoire de l'interprétation musicale pour entrer, d'une façon plus générale, dans l'histoire de la musique, où il est l'un des rares instrumentistes à figurer. Le mouvement de renouveau de la guitare dont il a été l'instigateur n'a aucun égal dans les autres disciplines instrumentales. Pablo Casals ou Maurice André avaient commencé à pratiquer un instrument dont la notoriété traversait une phase de sommeil, alors que la guitare classique était totalement oubliée lorsque Segovia décida de lui consacrer sa vie. Seule subsistait la pratique flamenco, de tradition orale. Il fallait donc tout créer, tout en faisant revivre la maigre littérature qu'avait connue l'instrument à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle (Fernando Sor, Anton Diabelli, Nicolò Paganini...). Grâce à Segovia, l'instrument de salon, voué par définition à des publics relativement intimes, est devenu le plus universel des moyens d'expression musicale.

Alain PÂRIS

SENFL LUDWIG (1488-1543)

Compositeur suisse, célèbre pour ses lieder, Senfl fut « le prince de la musique allemande tout entière ». Jeune choriste à la chapelle de la cour de Maximilien I^{er} (qu'il suit à Augsbourg, Constance, Florence), sous la direction de H. Isaac, il adopte le style franco-flamand et succède à son maître en 1517. Il s'établit à Augsbourg (1520) où il termine le monumental *Choralis Constantinus* d'Isaac (paru en 1550-1555) et publie le *Liber selectarum cantionum* (1519-1520), premier recueil allemand de motets. Il termine aussi les « Odes d'Horace » de P. von Hofhaimer (*Varia Carmina*, 1534). Après 1523, il travaille à Munich comme *musicus intonator* (ou *musicus primarius*) du duc Guillaume IV de Bavière. Dans ses six messes et ses motets (quatre à huit voix), il continue Josquin Des Prés et utilise des cantus firmus d'origine sacrée ou profane, et parfois la technique de l'ostinato et de la parodie. Il publie près de trois cents lieder, odes et carmina en polyphonie, avec *ad libitum* accompagnement de trois ou quatre violes. Plusieurs de ses œuvres furent adaptées au luth par Hans Newsidler de Nuremberg ou Simon Gintzler de Trente.

Pierre-Paul LACAS

philharmonique de Vieune dans l'épineux *Premier Concerto* de Mendelssohn. Il a dix-sept ans quand il rencontre Adolf Busch. De ce choc fondamental naît l'influence qui dominera toute sa vie. Le grand violoniste allemand l'installe chez lui, à Berlin, et l'associe à sa carrière de chambriste. À ce pianiste de dix-huit ans il confie la difficile cadence du *Cinquième Concerto brandebourgeois* qu'il enregistre alors avec Marcel Moyse (flûte). Tant au concert que lors des enregistrements de disques, Rudolf Serkin devient le partenaire attitré d'Adolf Busch et de son frère violoncelliste, Hermann Busch. Étonnant pianiste qui n'hésite pas à prendre au mot une plaisanterie de son maître et ose un *bis* resté unique dans les annales : les *Variations Goldberg* de Bach !

Goebbels intervient-il afin que les Busch se séparent de lui ? C'est tous ensemble qu'ils partent alors pour la Suisse en 1933. Cette même année, Rudolf Serkin fait des débuts si éclatants aux États-Unis que Toscanini le remarque et l'appelle comme soliste en 1934 et en 1936. En 1935, Rudolf Serkin épouse Irene, fille aînée d'Adolf Busch, dont il aura en 1947 un fils, Peter, destiné lui aussi à une brillante carrière de pianiste. En 1939, il s'établit aux États-Unis, dont il adoptera la nationalité. Dès cette année, il enseigne – professeur adulé et redouté – au Curtis Institute de Philadelphie (il en sera le directeur de 1968 à 1977).

En 1950, Rudolf Serkin participe avec Clara Haskil au premier festival de Prades qu'anime un Pablo Casals enfin sorti de son silence. Avec Adolf Busch, il fonde et dirige cette même année 1950 l'école et le festival de musique de Marlboro, dans le Vermont (Marlboro Music Festival et Marlboro Summer School of Music). Ce lieu de travail collectif et d'échanges, où règne en maître la musique de chambre, attire la fine fleur des musiciens du temps : Eugene Istomin, Salvatore Accardo, Pina Carmirelli, Norbert

Brainin – cofondateur du Quatuor Amadeus –, Sándor Végh, Michel Schwalbé, Shlomo Mintz... Alors s'arrête l'histoire et s'écoule le temps, au rythme des saisons de Marlboro, des cours au Curtis Institute, des concerts et des enregistrements, moments ordinaires et précieux offerts par un artiste unique qui meurt le 8 mai 1991 à Guilford, dans le Vermont.

• Un pianiste solaire

On connaît à Rudolf Serkin quelques incursions dans la musique du xx^{e} siècle : une sonate d'Adolf Busch, une sonate de Bohuslav Martinů qui lui est dédiée (1957), un trio d'Artur Schnabel. Il lui arrivait, en concert, d'aborder Chopin, Debussy ou Ravel. Mais comment ne pas être frappé par sa discographie, dont l'extraordinaire cohérence ne peut être le fait du hasard mais traduit, si ce n'est une volonté consciente, du moins un irrésistible instinct ? Nous n'y trouverons ni Rachmaninov, ni Chopin, ni Liszt. Jorge Bolét racontait que, prenant la succession de Rudolf Serkin au Curtis Institute, il avait trouvé le portrait du musicien hongrois face contre le mur, dans un placard à balais ! Voilà un assassinat rituel de la virtuosité et de l'emphase bien révélateur. Schumann est certes présent, mais aucune des grandes pages écrites pour piano seul. Schubert revient souvent ainsi que Mendelssohn et ses élans contrôlés. Rudolf Serkin n'est pas le pianiste de la folie. Le xx^{e} siècle n'est présent qu'avec discrétion : le *Premier Concerto* de Bartók (enregistré à deux reprises en 1962 : avec George Szell et le Columbia Symphony Orchestra ; avec Eugene Ormandy et l'Orchestre de Cleveland), le *Quatrième Concerto* de Prokofiev et le *Burlesque* de Richard Strauss (Eugene Ormandy à la tête de l'Orchestre de Philadelphie, 1955 et 1966), quelques pages de Max Reger. De musique française, point. Si l'absence de Fauré et de porté le genre de la chanson parisienne à son apogée. Contemporaine du madrigal italien, la chanson française s'en différencie notamment d'abord par une rythmique précise qui affectionne le syllabisme et utilise peu d'ornements, de vocalises ou de mélismes, ensuite par la qualité de l'invention mélodique, au trait incisif et à la courbe raffinée. Les phrases de Claudin sont ordinairement courtes mais souvent répétées. Elles obéissent à la technique de l'imitation. On rencontre quelquefois une accélération du tempo (*Un jour Robin, La, la, maître Pierre*). *En entrant dans un jardin* est une mélodie populaire qu'il traite en harmoniste consommé. Clarté, élégance, gaieté, telles sont quelques-unes des qualités de cet art de cour. Claudin met en musique les chansons de Clément Marot, du cardinal de Tournon, voire de François I^{er}, mais, à l'opposé de Janequin et de Certon, peu de textes grivois. La structure de ces compositions obéit, non aux exigences du poème, mais à celles de la musique ; elle reste toujours simple : ABCA, AABA, AABCA. Le retentissement de l'œuvre de Claudin fut immédiatement international de son vivant et longtemps après sa mort. Attaingnant en publia des transcriptions pour clavier dès 1531 ; il en exista de très nombreuses dans toute l'Europe, pour le luth, instrument auquel ces chansons s'adaptent parfaitement en raison de la fluidité de l'écriture (on peut penser notamment au *Fronimo* de V. Galilei et à la *Tablature* de J. de Lublin).

Pierre-Paul LACAS

SEROCKI KAZIMIERZ (1922-1981)

Après des études musicales au Conservatoire de Łódź, le compositeur polonais Kazimierz Serocki vient à Paris dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il travaille avec Nadia Boulanger et Lazare Lévy, et il débute comme pianiste. Il est, en Pologne, l'un des fondateurs, avec Tadeusz Baird et Jan Krenz, du Groupe 49, qui s'inspire de l'esthétique du groupe des Six français. Il compose dans cet esprit quelques œuvres importantes (deux *Symphonies*, 1952 et 1953 ; un *Concerto pour trombone*, 1953). La *Sinfonietta* (1956) pour deux orchestres à cordes créée lors du festival d'automne de musique contemporaine de Varsovie (dont Serocki est l'un des animateurs), laisse pressentir par l'élargissement de son écriture l'évolution du compositeur vers d'autres formes du langage musical. Avec sa *Musica concertante* (1958) pour orchestre de chambre, Serocki livre sa première composition strictement sérielle, que suivront *Épisodes* (1958-1959) pour cordes et percussions, *Segmenti* (1960-1961) pour douze instruments à vent, six instruments à cordes, piano, célesta, clavecin, guitare, mandoline et cinquante-huit instruments à percussion et *Fresques symphoniques* (1964), où la recherche s'élargit aux problèmes de l'espace et des notations rythmiques. Serocki expérimente également les procédés aléatoires, s'intéresse à la musique électronique et n'hésite pas à s'inspirer du jazz : *Musique rythmée* (1970) pour clarinette, trombone, violoncelle ou contrebasse ; *Ad libitum* (1976), cinq pièces pour orchestre ; *Pianophonie* (1976-1978), pour piano, transformation sonore électronique et orchestre.

Brigitte MASSIN

SESSIONS ROGER (1896-1985)

Le compositeur américain Roger Huntington Sessions voit le jour à Brooklyn (New York) le 28 décembre 1896. En 1910, il entre à Harvard University où il commence ses études musicales, obtenant le diplôme de Bachelor of Arts en 1915. Il travaille ensuite la composition à la Yale School of Music avec Horatio Parker et obtient le titre de Bachelor of Music en 1917. À cette époque, il devient l'élève, en privé, d'Ernest Bloch, qui s'était fixé depuis peu aux États-Unis, à Cleveland et à New York. Simultanément, il commence à enseigner la théorie musicale au Smith College de Northampton, dans le Massachusetts (1917-1921). Assistant de Bloch au Cleveland Institute of Music (1921), il y est ensuite nommé chef du département de composition musicale. Grâce à différentes bourses, il passe l'essentiel des années 1925-1933 en Europe : deux Guggenheim Fellowships (1926 et 1927), le prix de Rome américain (1928) et le Carnegie Fellowship (1931-1932) lui permettent de séjourner à Florence, Rome, Berlin et Paris, où il travaille avec Nadia Boulanger. Une période déterminante dans son évolution artistique.

Revenant périodiquement aux États-Unis, il organise avec Aaron Copland une série de concerts de musique contemporaine à New York, les Copland-Sessions Concerts, qui joueront un rôle essentiel dans la diffusion de la jeune musique américaine. Commence alors pour lui une carrière pédagogique très importante : il est professeur à l'université de Boston (1933-1935), au New Jersey College for Women (1935-1937), à l'université de Princeton (1935-1945 et 1953-1965), à Berkeley (1942-1952 et 1966-1967), à Harvard période sérielle, déjà prévisible dans la *Sonate pour violon seul* (1953), mais qui s'affirme dans un dodécaphonisme assez libre : *Concerto pour piano* (1956), *Idyll of Theocritus*, pour soprano et orchestre (1956), *Messe* (1956), *Quintette à cordes* (1957), *Quatrième Symphonie* (1958).

Les dernières années de sa vie voient Sessions opérer une synthèse de ces différentes approches qui provoque des réactions contradictoires dans le monde musical américain, certains le considérant comme un compositeur progressiste, résolument en avance sur son temps, d'autres comme le Brahms américain. Il compose alors ses *Symphonies n^o^ 5* (1964), *n^o^ 6*, (1966), *n^o^ 7* (1967), *n^o^ 8* (1968) et *n^o^ 9* (1976-1978), le *Psaume 140* pour soprano et orgue (1964), le *Troisième Quatuor* (1965), le *Duo pour violon et piano* (1966), la *Rhapsodie pour orchestre* (1970), le *Concerto pour violon et violoncelle* (1970), le *Concertino pour orchestre de chambre* (1971) et *Cinq Pièces pour piano* (1975). Son opéra *Montezuma* d'après Giuseppe Borgese, composé en 1941, remanié en 1963 et créé à l'Opéra de Berlin en 1964, est le seul succès important qu'il remportera sur le continent européen.

Théoricien hautement respecté, Sessions a laissé de nombreux ouvrages et collaboré, entre 1915 et 1917, à la *Harvard Musical Review* et, de 1927 à 1940, à *Modern Music*.

Alain PÂRIS

Bibliographie

R. SESSIONS, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton Univ. Press, Princeton (N.J.), 1950 ; *Harmonic Practice*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1951 ; *Reflections on the Music Life in the United States*, Merlin, New York, 1956 ; *Questions about Music*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.),

1970 / J. Abruzzo & H. Weinberg, « Roger Sessions », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, Londres, 1980 / A. Olmstead, *Roger Sessions and his Music*, Ann Arbor, 1985 ; *Conversations with Roger Sessions*, Boston, 1986.

révèle une nouvelle approche de la musique italienne du xviiiᵉ siècle, marquée par une recherche d'authenticité et une exceptionnelle vitalité. Sa carrière de soliste se développe alors très rapidement, notamment en France et en Italie. Il est l'un des premiers, en dehors de Wanda Landowska, à jouer les sonates de Scarlatti au clavecin. Il exhume celles de Marcello, Paradisi et Albinoni. Il est aussi l'un des premiers à opérer un retour vers des instruments conformes à ceux du xviiiᵉ siècle. En 1965, il aborde le pianoforte et élargit ses investigations à la musique instrumentale du début du xixᵉ siècle : il participe, avec Edwin Loehrer, à la redécouverte des *Péchés de ma vieillesse* de Rossini ; plus tard, il révèle les œuvres de Johann Schobert. En 1970, la perte de l'usage d'un œil ne l'empêche pas de poursuivre ses activités avec un rayonnement qui étonne tous ceux qui l'approchent. Il entreprend alors l'enregistrement intégral des sonates de Scarlatti et suit l'évolution de l'interprétation de la musique ancienne en se produisant avec l'Ensemble 415 de la violoniste Chiara Banchini. Il meurt à Monte-Carlo le 11 septembre 1994.

Ses travaux musicologiques vont de Monteverdi à Pergolèse. À une époque où la musique de ces compositeurs n'était éditée que de façon partielle et généralement dans des arrangements modernes, il a opéré un retour aux sources. Ses reconstitutions et réalisations ont marqué une génération de transition sans laquelle la vogue actuelle de la musique ancienne n'aurait pas connu un tel essor. Il a édité des madrigaux de Monteverdi et Caldara, *Ercole amante* de Cavalli et les sonates pour clavecin de Benedetto Marcello. Son œuvre de compositeur s'inscrit dans le prolongement de celle de Casella et de Respighi : *Concerto pour piano* et *Trio à cordes* (1935) ; *Impressioni* et *Concerto pour orchestre* (1936) ; suites pour orchestre *Paesaggi* et *Suite napolitaine* (1951), *Suite belge* (1952) ;

peu Stan Getz, à la fusion du jazz et des musiques brésiliennes – samba et bossa nova (*Holiday in Brazil*, 1958 ; *Latin Contrasts*, 1958).

Au début des années 1960, il constitue, autour du trompettiste Carmell Jones, un quintette personnel. Il se produit avec l'interprète de bossa nova Sergio Mendes, se laisse fasciner par le Japon, avec le joueur de *koto* Kimio Eto, et par l'Inde traditionnelle et les sortilèges de Ravi Shankar au *sitār*. C'est alors qu'il abandonne la scène pour se consacrer au studio. Pendant une quinzaine d'années, le monde de la variété et de la musique de film va monopoliser la sûreté absolue de sa technique, un swing tranquille et détendu ainsi qu'une sonorité d'une remarquable limpidité. Il contribue, avec un mémorable solo de flûte, au succès mondial de l'album *California Dreamin'* du groupe pop The Mamas and the Papas (1966). En 1974, il forme, avec Laurindo Almeida, le contrebassiste Ray Brown et le batteur Chuck Flores (qui cédera rapidement sa place à Shelly Manne, lui-même remplacé par Jeff Hamilton en 1978), L.A. Four, formation qui balance entre cool et bop mâtiné de samba et de bossa nova (*The L.A. Four Scores !*, 1975). Il côtoie à cette époque Chet Baker, Joe Zawinul, Jimmy Giuffre, Albert Mangelsdorff, Bob Brookmeyer, Sergio Mendes, Hampton Hawes, Jimmy Rowles, Bobby Shew. Shorty Rogers le choisit pour accompagner en 1982 son retour sous les projecteurs avec les West Coast Giants. Il collabore avec plusieurs formations symphoniques et grave en 1985 le *Concerto pour saxophone alto et orchestre de jazz* de Manny Albam. Il s'établit à Port Townsend, dans l'État de Washington, où il fonde en 1984 le Bud Shank Jazz Workshop. Malgré de sérieux soucis pulmonaires – il cesse de jouer de la flûte au milieu des années 1980 pour se consacrer exclusivement au saxophone alto –, il continuera d'enregistrer jusqu'en 2006. Il meurt le 2 avril 2009 à Tucson (Arizona).

produisant dans son pays mais également sur les scènes américaines ou encore européennes et composant plusieurs musiques de films, notamment pour la trilogie d'*Apu* du réalisateur indien Satyajit Ray. Lors des concerts qu'il donne face à un public étranger, il prend dès lors le soin d'expliquer les arcanes de la musique indienne, contribuant ainsi à la compréhension et à l'engouement des pays occidentaux pour la musique de son pays.

Au cours des années 1960, il collabore avec le violoniste américain Yehudi Menuhin. Les deux musiciens enregistreront notamment l'album *West Meets East* en 1967. Par la suite, Ravi Shankar accède au statut de star internationale en devenant l'ami et le maître de George Harrison qui popularise le sitār en l'introduisant dans la musique pop. Il est alors à l'affiche des plus grands festivals de rock de l'époque (Monterey, Woodstock). L'influence de Ravi Shankar est également notable chez les musiciens de jazz, à la recherche de nouvelles sonorités à l'image de John Coltrane, ou chez des compositeurs contemporains tels que Philip Glass, avec lequel le sitariste enregistre l'album *Passages* en 1990.

Conformément à la tradition indienne, Ravi Shankar aura également consacré une part importante de sa carrière à l'enseignement de la musique indienne. Vivant entre New Delhi et San Diego, en Californie, il a transmis son savoir à de nombreux disciples dont sa fille Anoushka Shankar. Le sitariste meurt le 11 décembre 2012 à San Diego. Il était également le père de la chanteuse et musicienne américaine Norah Jones.

• Un musicien universel

Ravi Shankar joue des musiques hindoustanies (du nord de l’Inde) tout en étant influencé par les musiques carnatiques (du sud de l’Inde). Les deux traditions reposent sur les mêmes bases ; la bifurcation a commencé au XII^{e} siècle, quand, au nord, l’hindī a remplacé le sanskrit.

Si les musiques du sud sont plus austères, plus fidèles aux anciens répertoires et plus structurées, c’est qu’elles s’appuient sur la composition davantage que sur l’improvisation. Comme le soulignait Ravi Shankar, « dans le nord, les musiciens dépendent d’abord des maharadjahs. Pendant des siècles, ces princes ont développé la musique de façon isolée, chacun sur son territoire, selon le système des *gharānā* (écoles) qui cultivent les styles différents ». Les artistes n’avaient alors plus tellement l’occasion de s’écouter les uns les autres, les évolutions ont donc divergé, surtout dans le cas des musiques instrumentales, qui, dans le nord, s’appuient de moins en moins sur le chant.

Pourtant, les *rāga* du nord et du sud portent souvent les mêmes noms. Qu’est-ce qu’un *rāga* ? Ni une gamme, ni un mode, ni une clé, ni une mélodie, ni un chant, et pourtant c’est un peu de tout cela. Comme le précisait Ravi Shankar, « chaque *rāga* a un motif, un leitmotiv. C’est comme un visage, grâce à ses traits, on peut le reconnaître immédiatement ». Il faut aussi qu’un *rāga* ait un *rasa*, c’est-à-dire une humeur, un état d’âme particulier. Les uns sont dignes, les autres érotiques, romantiques, héroïques ; l’artiste est libre de donner sa couleur en usant du micro-intervalle, du glissando, etc. « Il n’y a que le gourou qui puisse enseigner cela, ajoutait Ravi Shankar. Ce n’est pas quelque chose que l’on peut fixer par écrit, on ne peut pas non plus le jouer sur un instrument à clavier ou à touches. C’est comme quelque chose de mort à quoi on insuffle une respiration (le *prāna*) qui donne vie au *rāga*. »

Outline of Identity (1952), un recueil de nouvelles, *I Love You, I Hate You, Drop Dead !* (1965), ainsi qu'une méthode de clarinette, *Clarinet Method : a School of Modern Clarinet Technic* (1941). Artie Shaw meurt le 30 décembre 2004 à Los Angeles.

Quelques succès planétaires et une liste de conquêtes digne de Don Juan – les actrices Lana Turner, Ava Gardner, Evelyne Keyes, l'écrivain Kathleen Winsor et Elisabeth Kern, sœur de Jerome Kern – ont offert à Artie Shaw une place enviable dans l'univers des médias. Destinée à plaire à un public blanc peu exigeant, sa musique vaut mieux, pourtant, que l'attention condescendante qui lui est accordée. Le clarinettiste développe une remarquable technique et, s'il ne dispose pas d'un swing très affirmé, sait se montrer lyrique et imaginatif. Il adapte avec intelligence le style swing dominant à l'évolution récente du jazz, avec une assise rythmique solide, des chorus mélodiques détendus et attrayants et des ensembles orchestraux à la mise en place impeccable. Il obtient de la section des saxophones un étonnant vibrato à l'unisson. Avec un subtil parfum debussyste, il préfigure souvent les sortilèges du style cool.

Enfin, le play-boy excentrique et fringant ne doit pas faire oublier l'homme de conviction, qui combattra toujours fermement la ségrégation raciale qui régnait au sein des grands orchestres.

Pierre BRETON

SHEARING GEORGE (1919-2011)

Pianiste, arrangeur, chanteur et compositeur britannique de jazz, George Shearing, à qui l'on doit le standard *Lullaby of Birdland*, a su conquérir un vaste public et acquérir la reconnaissance de ses pairs grâce à sa prodigieuse créativité, à sa technique de jeu hors pair et à ses talents d'orchestrateur.

Né aveugle, le 13 août 1919, à Londres, Albert George Shearing se destine très tôt au piano, ce qui le conduira à partager l'affiche avec les meilleurs musiciens de swing de son temps. En 1946, lorsqu'il effectue son premier voyage aux États-Unis, il est déjà l'un des artistes phares du jazz britannique. En 1947, il quitte sa terre natale pour s'établir à New York, où, après avoir évolué dans diverses formations, il fonde The George Shearing Quintet. Adepte du *block chord* permettant de jouer les mélodies en accords (ici, piano-vibraphone-guitare), George Shearing insuffle à sa formation une couleur sonore enveloppante toute particulière, qui contraste avec l'énergie débridée du be-bop. Sa technique pianistique qui consiste à souligner la mélodie en ajoutant une quinte supplémentaire fera ultérieurement école sous le nom de *Shearing voicing*. Cette nouvelle musicalité lui vaut de figurer parmi les musiciens de jazz les plus appréciés de l'époque. On doit au George Shearing Quintet une série d'enregistrements de standards de jazz qui font date, en particulier le célèbre *September in the Rain* (1949). Le quintette travaille avec des interprètes de la stature de Peggy Lee (*Beauty and the Beat !*, 1959), Nancy Wilson (*The Swingin's Mutual !*, 1961), Wes Montgomery, Buddy Montgomery et Monk

Montgomery (*George Shearing and the Montgomery Brothers*, 1961) ou Nat King Cole (*Nat King Cole Sings / George Shearing Plays*, 1962). Sur les centaines de thèmes dont il est l'auteur, le standard de jazz *Lullaby of Birdland*, composé en 1952 en hommage au célèbre club de jazz new-yorkais éponyme, constitue son plus grand succès.

À partir de 1979, George Shearing se produit pour l'essentiel comme pianiste soliste, souvent accompagné toutefois par un bassiste. Il lui arrive également de s'associer à d'autres artistes, comme le guitariste Jim Hall ou encore le chanteur Mel Tormé. Shearing ne dédaigne pas non plus quelques incursions dans le répertoire classique.

Son autobiographie, *Lullaby of Birdland*, co-écrite avec Alyn Shipton, est publiée en 2004 (Continuum, New York). En 2007, George Shearing est fait chevalier par la reine Elizabeth II d'Angleterre. Il meurt le 14 février 2011, à New York.

John LITWEILER

SHEPP ARCHIE (1937-)

Introduction

À partir des années 1963-1965, le saxophoniste et multi-instrumentiste américain Archie Shepp a toujours été à la pointe la plus avancée du jazz. Encore jeune, il était reconnu comme un des principaux représentants de la deuxième génération du free jazz, que lui et ses amis préféraient nommer « New Thing », afin de mieux marquer la rupture avec les connotations d’un mot – jazz –, qu’ils rejetaient. Sa longue carrière, qui s’est déroulée en grande partie en Europe, témoigne d’une recherche permanente, et d’un refus constant des conventions, même si son goût pour les rencontres musicales les plus diverses a pu, à l’occasion, brouiller sa perception (enregistrements avec Chico Hamilton, concerts avec Chet Baker, concert et disque avec un rappeur).

Un son aisément reconnaissable, abrupt mais exprimant une forme de lyrisme qui lui est propre, un jeu savant sur les contrastes et les écarts harmoniques, la fougue caractéristique des débuts du free new-yorkais servent un discours à l’expressivité fiévreuse et véhémente. Son style est fait aussi d’ellipses, de sous-entendus, d’instants concis, quasi élégiaques. Ses premiers disques, avec Cecil Taylor puis au sein du New York Contemporary Five aux côtés de Don Cherry et John Tchicai, révèlent une subtile influence de Sonny Rollins mêlée à celle, inévitable, de John Coltrane, dont l’itinéraire va stimuler et encourager les nouveaux musiciens. Mais Shepp entretient un dialogue permanent avec toute la tradition du saxophone ténor – de Ben Webster à Dexter Gordon –, et il reprend

Sans constituer un tournant, *The Magic of Ju-Ju* symbolise l'intérêt croissant d'Archie Shepp pour l'Afrique, qu'il concrétise en juillet 1969 lorsque l'occasion lui est offerte de participer au festival Pan-Africain d'Alger, événement musical et politique auquel étaient conviés les Black Panthers au même titre que les mouvements de libération des pays encore en lutte sur le continent. Un de ses concerts a été enregistré, celui où il improvise en compagnie de musiciens sahariens, expérience à laquelle il donnera des suites, notamment avec les musiciens Gnawa de Tanger. L'été de 1969 est une saison parisienne, Archie Shepp multiplie les séances d'enregistrement avec les musiciens free (onze pour Shepp sur le seul mois d'août 1969, dont les albums *Blasé* et *Mama Rose*, et plusieurs sessions en forme de jam session ou d'improvisation collective). Souffrant parfois d'une préparation insuffisante et devenues confuses dans l'attribution des droits artistiques, elles ne sont guère prisées par Shepp ; en outre, ce sont ces opérations européennes qui lui ont fait perdre son contrat avec Impulse ! ; en revanche elles ont contribué à sa (relative) popularité sur l'Ancien Continent. Fidèle à des principes remontant au New York des années 1960, où il était un des organisateurs de groupes d'artistes autogérés, c'est à Paris qu'il a créé son propre label, ArchieBall.

La discographie d'Archie Shepp est abondante et son apparente diversité ne peut annihiler la fermeté d'un musicien qui n'a rien de versatile. On y trouve de précieux enregistrements faits en concert – au festival de Montreux (1975), à Paris (*Live At The Totem* et *Attica Blues Big Band* en 1979) – et les preuves de son ouverture, de sa volonté d'approfondir les liens, voire les oppositions entre cultures et styles à l'intérieur de l'univers du jazz et de l'histoire des Noirs : rencontre avec l'orchestre sud-africain Brotherhood Of Breath de Chris McGregor, hommages à de grands devanciers comme Sidney Bechet et Charlie Parker. Et de nombreux duos ; lui

SHINES JOHNNY (1915-1992)

Un des grands maîtres du Delta blues et un des créateurs du Chicago blues électrique, Johnny Shines ne connaîtra que tardivement la notoriété. Il naît à Frayser, dans le Tennessee, le 26 avril 1915. Guitariste et chanteur de rues dans le Delta puis à Memphis, Shines est durant deux ans associé avec Robert Johnson, en compagnie duquel il parcourt le Sud. Cette association marquera durablement son blues, notamment son jeu de guitare au bottleneck, même si Shines prétendra toujours avoir lui-même beaucoup appris à Johnson. À la mort de ce dernier, en 1938, Johnny Shines séjourne à Saint Louis, où il côtoie le chanteur à la voix déclamatoire et presque stridente « Blind » Teddy Darby, qu’il essaiera d’imiter le reste de sa carrière.

Lorsque Johnny Shines arrive à Chicago en 1941, il est un musicien accompli. Très intelligent et sensible, doué d’un vrai sens poétique, se créant une philosophie personnelle de la vie et des hommes, Johnny compose des blues originaux aux métaphores puissantes et aux chutes finales dignes de grands écrivains. À partir de 1946, il enregistre plusieurs chefs-d’œuvre d’émotion vibrante pour de petits labels (*Ramblin’*, *Evening Sun, Livin’ in the White House, Brutal Hearted Woman)*, largement réunis sur *Evening Shuffle. The Complete J.O.B.Recordings 1952-53* (WestSide).

Mais ces disques ne se vendent guère et Shines est obligé de gagner sa vie comme ouvrier du bâtiment. Ce n’est qu’en 1965 qu’il est repéré par le producteur Sam Charters. Celui-ci lui fait enregistrer cinq titres pour sa célèbre anthologie *Chicago/The* un long silence discographique, Wayne Shorter enregistre *High Life* (1994), album orchestral ambitieux dont le succès auprès de la critique sera mitigé. Le saxophoniste reforme son groupe de jeunesse et est invité à jouer, dans les années 1990 et 2000, aux côtés de nombreux autres artistes.

Les improvisations de Wayne Shorter se caractérisent toujours par une grande sophistication harmonique et rythmique. Ses solos de jeunesse au saxophone ténor, inspirés par Sonny Rollins, révèlent une rare unité formelle reposant sur des techniques d'improvisation thématique, souvent teintée de notes dramatiques et humoristiques, comme dans les titres *Afrique* et *High Modes*. Son style, de plus en plus lyrique, évolue vers des formes plus diffuses au milieu des années 1960, suggérant souvent une interprétation personnelle du jeu de John Coltrane. Les premières œuvres de Wayne Shorter au saxophone soprano, comme l'album *Super Nova* (1969), se distinguent par leur fluidité mélodique. Compositeur prolifique, Wayne Shorter offrira nombre de ses plus belles compositions, comme *Lester Left Town, Ping Pong, Children of the Night* ou *Footprints*, aux ensembles de Art Blakey et de Miles Davis.

Dans sa discographie comme leader, on retiendra encore : *Night Dreamer* (1964), *Juju* (1964), *Speak No Evil* (1964), *The All Seeing Eye* (1965), *Schizophrenia* (1967), *Odyssey of Iska* (1970), *Native Dancer* (1974), *Atlantis* (1985). Avec Weather Report, on mentionnera : *Weather Report* (1971), *Mysterious Traveller* (1974), *Tale Spinnin'* (1975), *Heavy Weather* (1976), *Mr. Gone* (1978), *Night Passage* (1980), *Sportin' Life* (1984).

E.U.

après la mort du père en 1868. Les premières leçons de piano se révèlent peu fructueuses : les compositions de Sibelius pour cet instrument resteront marginales. Il préfère et préférera toujours le violon, pour lequel il écrira son unique concerto (il regrettera beaucoup de n'avoir pu devenir un violoniste virtuose).

Après avoir été reçu bachelier en 1885, il commence des études de droit – concession faite à la famille – tout en poursuivant ses études musicales à l'Institut de musique (l'actuelle Académie Sibelius), fondé trois ans auparavant par Martin Wegelius. Sibelius y apprend la composition après avoir abandonné le violon et malgré plusieurs apparitions en soliste au cours de concerts locaux. À l'Institut, il se lie avec Karl Flodin (critique du quotidien suédois *Nya Pressen*), Robert Kajanus – père de la musique finlandaise – et Ferruccio Busoni (professeur chez Wegelius de 1888 à 1890).

• Affirmation d'une personnalité

En 1889, Sibelius découvre en fouillant dans des vieux tiroirs qu'un de ses oncles, grand voyageur, avait internationalisé en Jean son prénom Johan : Sibelius décide de faire de même et lui aussi, cette même année, commence à voyager. À Berlin, il étudie le contrepoint avec Alfred Becker pendant l'hiver 1889-1890 et compose un quintette pour piano et cordes. L'hiver suivant, il est à Vienne : en dépit d'une lettre de recommandation de Busoni, il est éconduit par Brahms, et c'est auprès de Robert Fuchs et de Karl Goldmark que Sibelius se perfectionne. Il compose ses premières partitions orchestrales et lance les premières ébauches de *Kullervo*. De retour en Finlande, il donne, en avril 1892, sa symphonie *Kullervo* pour soprano, baryton, chœur d'hommes et orchestre : les quelque quatre-vingt-dix minutes de la partition transportent le public qui veut y voir l'acte de naissance de la musique finnoise.

L’œuvre, saluée avec un enthousiasme patriotique, sera reprise mais disparaîtra complètement de l’affiche du vivant de Sibelius qui n’en était ni satisfait, ni désireux de la réviser ! Quelques semaines après ce premier succès, Sibelius épouse Aïno Järnefelt : ils auront six filles et vivront ensemble pendant soixante-cinq ans ! Cette même année 1892, Sibelius est nommé professeur à l’Institut. Le 16 février 1893, il exécute *En Saga* (« Une légende »), une œuvre grand public que semblait appeler sa notoriété grandissante ; insatisfait encore une fois, il retire la partition. Il faut attendre 1902 pour voir naître la version entièrement révisée que nous connaissons aujourd’hui.

Avec la *Suite de Lemminkäinen* (1893-1896), moins bien accueillie en Finlande que *Kullervo,* Sibelius atteint la dimension universelle de son génie. Les deux derniers des quatre mouvements de cette suite – *Le Cygne de Tuonela* et *Le Retour de Lemminkäinen* – vont connaître une brillante carrière internationale. Entre-temps, au cours d’un voyage à Bayreuth et à Munich, Sibelius avait entendu *Tristan* : il avoue n’éprouver aucune sympathie pour l’art de Wagner. Il ne faut donc pas s’étonner si *Lemminkäinen* – bien que l’exprimant par des moyens fort différents – témoigne d’une sensibilité beaucoup plus proche de l’expressionnisme français que du wagnérisme, définitivement étranger à Sibelius après la tentative infructueuse de la composition d’un opéra (*La Construction du bateau*) et malgré *La Jeune Fille et la tour*, opéra achevé en 1896 mais que Sibelius refusera toujours de faire reconnaître. Cette même année, Sibelius échoue devant Robert Kajanus à la succession de Friedrich Richard Faltin comme professeur à l’Université, mais en 1897 il reçoit une rente annuelle qui sera dix ans plus tard transformée en pension à vie, ce qui lui évitera bien des soucis matériels.

• Le cycle des symphonies

En 1899, Sibelius achève sa *Première Symphonie,* en *mi* mineur. Il entamait là un cycle qui va porter la marque de l'évolution de son art et le fait apparaître comme le second grand symphoniste du tournant de siècle, au côté de Gustav Mahler. C'est néanmoins *Finlandia,* poème symphonique publié en 1900, qui allait marquer le début de sa carrière internationale, favorisée par la présence du pavillon finlandais à l'Exposition universelle de Paris où se produisit l'Orchestre philharmonique d'Helsinki dont il était le second chef accompagnateur. La *Deuxième Symphonie,* en *ré* majeur (1901), porte les marques de l'infatigable voyageur que devient Sibelius : mûrie depuis son retour de Paris, poursuivie en Italie après un voyage en Allemagne, elle repose sur un grand nombre de réminiscences, bien qu'il lui dénie toute intention de programme.

En 1903, pour illustrer une scène de la pièce *Kuolema* (la mort) de Armas Järnefelt (son beau-frère), Sibelius achève un « tempo di valse lente » qui, rebaptisé *Valse triste,* allait devenir inséparable de son renom, alors que ce petit mouvement est à ranger aux côtés des nombreuses valses qu'il écrivait (souvent pour se détendre) et qui rappellent simplement le goût avoué que Sibelius avait pour celles de Strauss. En 1904, Sibelius se souvient de son instrument favori : le résultat est le *Concerto pour violon,* œuvre virtuose dans laquelle soliste et orchestre ne se renvoient pratiquement jamais les mêmes thèmes. Au printemps de la même année, il quitte Helsinki pour faire construire à Järvanpää la villa qu'il habitera jusqu'à sa mort. Et, à l'automne, il commence sa *Troisième Symphonie,* en *ut* majeur, présentée au public le 25 septembre 1907. Sibelius y atteint une extrême concentration (l'œuvre dure moins d'une demi-heure) et prône un dépouillement de l'orchestre (absence de tuba, prédominance des cordes) qui annonce Karl Amadeus Hartmann. Entre-temps, après Berlin et l'Angleterre, il attache son nom, à la suite de Fauré, Debussy et Schönberg, à une musique de scène de *Pelléas et Mélisande*. Un mois plus tard, Mahler est à Helsinki, le temps pour Sibelius de constater que leurs conceptions de la symphonie s'opposent... Après de nouveaux voyages en Angleterre (au cours de l'un d'eux, il achève son quatuor à cordes *Voces Intimae*), Sibelius commence en 1910 sa *Quatrième Symphonie*, en *la* mineur. Il la termine l'année suivante après l'avoir poursuivie en Norvège, à Berlin, en Suède et à Riga ! L'austérité de l'œuvre, sa concision et sans doute aussi son incertitude tonale déconcertent le public qui passe à côté d'une des plus intéressantes créations de Sibelius. Il faut attendre 1913 et les cinquante ans du compositeur pour que voie le jour la *Cinquième Symphonie*, en *mi* bémol majeur, qui sera celle qui lui donnera le plus de mal. (L'annonce de la Première Guerre mondiale, qui est pour lui une complète surprise, l'a profondément perturbé et n'a sûrement pas simplifié sa tâche.) De ses années passées en Angleterre et aux États-Unis émerge *Luonnotar*, un chef-d'œuvre absolu pour soprano et orchestre donné en 1913 au festival de Gloucester et dont on s'étonne encore qu'il ne soit pas plus joué aujourd'hui.

La révolution russe de 1917 a eu de tragiques conséquences en Finlande. Une guerre civile d'indépendance particulièrement meurtrière allait décimer le pays avant que ne soit proclamée la république le 25 juillet 1919. Quatre mois plus tard sera donnée la version définitive de la *Cinquième Symphonie*. Elle sera suivie de la *Sixième Symphonie* en 1923 (après un dernier voyage en Angleterre et une tournée en Suède et en Norvège), qui correspond dans sa simplicité à l'idéal de clarté, d'équilibre et de concentration auquel tendait Sibelius depuis la *Quatrième Symphonie*. L'unique mouvement, d'une grandeur très dépouillée, de la *Septième Symphonie*, en *ut* majeur (appelée d'abord *Fantasia sinfonica*), achevée en 1924 confirme définitivement cet idéal.

Il y aura encore *Tapiola* en 1926, sorte de testament avant la lettre, retour final à la mythologie finnoise abordée dans *Kullervo,* apothéose d'un génie qui désormais va se taire. Sibelius, à qui il reste trente ans à vivre, ne va plus écrire. Sensible à tous les courants qui ont marqué son époque, il a senti, avec sagesse, que le moment était venu pour lui de se tenir à l'écart, plutôt sans doute que de se voir dépassé. C'est l'explication la plus plausible à ce silence, sur lequel on n'a pas fini d'épiloguer. Sibelius meurt le 20 septembre 1957.

Michel VINCENT

Bibliographie

G. ABRAHAM, *The Music of Sibelius,* Da Capo, Londres, 1975
G. ABRAHAM dir., *Sibelius. A Symposium,* L. Drummond, Londres, 1947
L. & R. DE GOROG, *From Sibelius to Sallinen,* Greenwood, Westport (Conn.), 1989
C. GRAY, *Sibelius,* Londres, 1931 ; *Sibelius. The Symphonies,* Oxford, 1935, rééd. 1980
T. HOWELL, *Jean Sibelius,* Garland, New York, 1990
B. JAMES, *Music of Jean Sibelius,* Fairleigh Dickinson Univ. Press, Teaneck (N.J.), 1983
« Jean Sibelius », in n° spéc. 3-4, *Finnish Music Quarterly,* 1990
H. E. JOHNSON, *Jean Sibelius,* Greenwood, 1978
R. LAYTON, *Sibelius,* Dent, Londres, 1988
S. LEVAS, *Sibelius, ibid.*, 1972
S. PARMET, *The Symphonies of Sibelius,* Londres, 1959
N. E. RINGBOM, *Jean Sibelius,* Oklahoma Univ. Press, Oklahoma, 1954, rééd. Greenwood, 1977
R. SIMPSON, *Sibelius and Nielsen, a Centenary Essay,* Dent, 1965
E. TANZBERGER, *Jean Sibelius, eine Monographie,* Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1962
E. TAWASTSTJERNA, *Jean Sibelius,* 5 vol. Otava, Helsinki, dep. 1966, trad. angl. R. Layton, Faber, Londres, dep. 1976
M. VIGNAL, *Jean Sibelius,* Seghers, Paris, 1965
P. VIDAL, « Jean Sibelius », in *Harmonie-Opéra,* n° 16, 1982.

SIEPI CESARE (1923-2010)

Dans les années 1950, les plus grandes baguettes du xx^e^ siècle (Wilhelm Furtwängler, Josef Krips, Fritz Reiner, Dimitri Mitropoulos et Karl Böhm) se disputaient ce Don Giovanni ravageur. À l'image d'Ezio Pinza, la basse italienne Cesare Siepi s'était en effet approprié le rôle des rôles mozartiens. Formé à la meilleure école, Siepi en avait hérité la façon de placer la voix, le style ample et la fermeté du trait. Son timbre, particulièrement riche en harmoniques cuivrés, s'accordait idéalement aux exigences verdiennes, comme ce fut le cas pour son Filippo II, dans *Don Carlo*, avec lequel il inaugura en 1950 un règne de près d'un quart de siècle au Metropolitan Opera de New York. Il faudrait citer encore son Padre Guardiano dans *La Forza del destino*, son Procida dans *Les Vêpres siciliennes* ou son Jacopo Fiesco dans *Simon Boccanegra*. Les basses chantantes de l'opéra français, tel le Mephisto du *Faust* de Gounod, ou russe, tel le Boris de Moussorgski, trouvaient en Cesare Siepi un interprète profus, doublé d'un exécutant de haut vol, sacré par Salzbourg pour ses Mozart de grand seigneur et ses Verdi d'imposante stature.

Cesare Siepi naît le 10 février 1923, à Milan. Se destinant à une carrière d'instituteur, il se forme au chant principalement en autodidacte, ne prend que quelques leçons au Conservatoire de Milan et se produit au sein d'une formation de madrigalistes. Mais, sur les conseils d'un ami, il se présente, à l'âge de dix-huit ans, à un concours de chant à Florence, dont il remporte le premier prix. Il débute immédiatement sur scène, en 1941, en incarnant Sparafucile (*Rigoletto* de Verdi) au Teatro Civico de Schio, près de Vicence.

Antifasciste, Siepi fuit l'Italie mussolinienne et se réfugie en Suisse, où il peut travailler sa voix. Après la fin des hostilités, il regagne l'Italie, où il incarne Silva (*Ernani* de Verdi) et Zaccaria (*Nabucco* de Verdi), d'abord à La Fenice de Venise, puis pour ses débuts à la Scala de Milan, en 1946, sous la direction de Tullio Serafin. Deux ans plus tard, il est choisi par Toscanini pour chanter à la Scala le rôle-titre de *Mefistofele*, à l'occasion des célébrations du trentième anniversaire de la mort d'Arrigo Boito. Siepi étend son répertoire à Ramfis (*Aïda* de Verdi), Padre Guardiano, Colline (*La Bohème* de Puccini), Giorgio (*I Puritani* de Bellini). Sa carrière internationale prend son essor.

Le 6 novembre 1950, Cesare Siepi fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York, remplaçant au pied levé le Bulgare Boris Christoff, auquel un visa d'entrée aux États-Unis venait d'être refusé parce qu'il était originaire d'un pays associé à un parti totalitaire : Siepi incarne Filippo II dans *Don Carlo* (première production au Met du nouvel administrateur général, Rudolf Bing) ; à ses côtés débute également au Met Fedora Barbieri (Eboli). Siepi va être une des stars de la troupe du Met durant 23 saisons consécutives, y chantant 18 rôles lors de 491 représentations. Parallèlement, il se produit sur les plus grandes scènes à travers le monde : festival de Salzbourg, Scala de Milan, Maggio Musicale de Florence, Staatsoper de Vienne, Covent Garden de Londres, Opéra de San Francisco... Sa voix de *basso cantante* (« basse chantante ») lui permet de chanter les rôles de basse aussi bien que ceux de baryton. Il incarne le Cardinal Brogni (*La Juive* de Jacques Fromental Halévy), Jacopo Fiesco, Padre Guardiano, Baldassare (*La Favorita* de Donizetti), Alvise (*La Gioconda* de Ponchielli), le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski, Oroveso (*Norma* de Bellini), Don Ruy Gomez de Silva (*Ernani* de Verdi), Gurnemanz (*Parsifal* de Wagner). Il chante le rôle-titre des *Noces de Figaro* et triomphe en 1953 au festival de Salzbourg avec son formidable Don Giovanni, raffiné et fascinant, au côté d'Elisabeth Schwarzkopf, sous la baguette de Furtwängler. Il brille tout autant dans les rôles comiques, comme Don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini, avec lequel il fait ses adieux au Met le 19 avril 1973. Ménageant sa voix, il ne fera ses adieux officiels qu'en 1989, tout en continuant à apparaître à l'occasion de soirées spéciales. Son allure aristocratique et sa prestance n'éclipsent pas son professionnalisme – il se faisait un devoir de ne jamais manquer une répétition –, auquel Rudolf Bing, qui avait pourtant la dent dure, rendra hommage dans ses Mémoires, *5 000 Nights at the Opera*.

Attiré par Broadway, Siepi y avait fait ses débuts en 1962, dans le rôle-titre du musical *Bravo Giovanni*, de Milton Schafer et Ronny Graham, où le Don Giovanni à la scène incarne... un tenancier de trattoria à Rome ! C'est un semi-échec. Échec complet, en 1979, avec *Carmelina*, de Burton Lane et Alan Jay Lerner. Siepi n'aura pas connu en ce domaine le sort de son aîné Ezio Pinza, qui avait triomphé à Broadway, en 1949, en participant à la création de *South Pacific*, de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II. Cesare Siepi meurt le 5 juillet 2010, à Atlanta, en Georgie.

De son abondante discographie émergent quelques indiscutables références : *Don Giovanni*, avec Josef Krips à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne (aux côtés de Lisa Della Casa, Suzanne Danco, Hilde Gueden, Walter Berry, Fernando Corena, 1955), dirigé par Furtwängler à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne au festival de Salzbourg 1953 (aux côtés d'Elisabeth Grümmer, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger, Otto Edelmann, Walter Berry, Anton Dermota) ; *Les Noces de Figaro*, sous la baguette d'Erich Kleiber (Orchestre philharmonique de Vienne, avec Fernando Corena, Lisa Della Casa, Hilde Gueden, Suzanne Danco, 1955) ; le *Requiem* de Mozart au festival de Salzbourg, le 26 juillet 1956, avec Della Casa et Dermota ; le *Requiem* de Verdi avec Fedora Barbieri, Herva Nelli et Giuseppe Di Stefano sous la direction enflammée d'Arturo Toscanini à la tête de l'Orchestre symphonique de la N.B.C. (1951), et avec Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Dominguez et Di Stefano avec l'Orchestre de la Scala de Milan sous la direction de Victor De Sabata (1954) ; *La Forza del destino*, avec Fedora Barbieri, Renata Tebaldi, Mario Del Monaco sous la direction de Dimitri Mitropoulos au Maggio Musicale de Florence 1953 ; *Ernani* au Met le 29 décembre 1956, avec Zinka Milanov, Mario Del Monaco, Leonard Warren sous la direction de Mitropoulos ; *La Bohème*, avec Renata Tebaldi, Fernando Corena, Carlo Bergonzi, et Tullio Serafin à la tête de l'Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome (1959).

Jean CABOURG

avec laquelle elle remporte de très grands succès dans Elisabetta (*Roberto Devereux* de Donizetti), ainsi que dans les rôles-titres d'*Anna Bolena*, de *Maria Stuarda* et de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, de *Norma* de Bellini, et dans la Reine du *Coq d'or* de Rimski-Korsakov. En 1958, elle participe à la création de *The Ballad of Baby Doe* de Douglas S. Moore (rôle-titre).

La chance sourit à Beverly Sills en 1966, lorsqu'elle incarne Cléopâtre dans *Giulio Cesare* de Haendel au New York City Opera, en présence des critiques du monde entier, venus pour l'inauguration du Lincoln Center et la création, au Metropolitan Opera, d'*Antony and Cleopatra* de Samuel Barber. En une soirée, son nom fait le tour du monde. Elle est invitée en Europe où elle débute en 1967 dans la Reine de la nuit (*La Flûte enchantée* de Mozart) à la Staatsoper de Vienne. En 1969, elle triomphe à la Scala dans un ouvrage alors oublié de Rossini, *Le Siège de Corinthe* (Pamyre). Elle se produit au San Carlo de Naples, au Teatro Colón de Buenos Aires (1967), au Covent Garden de Londres (rôle-titre de *Lucia di Lammermoor*, 1970). Elle enrichit son répertoire des principaux emplois de coloratures : Gilda (*Rigoletto* de Verdi), rôle-titre de *Louise* de Gustave Charpentier, les rôles de soprano des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Au total, elle chantera soixante-dix rôles au cours de sa carrière. Elle ne fait ses débuts au Met qu'en 1975 (*Le Siège de Corinthe*), où l'on remonte peu à peu à son intention plusieurs opéras oubliés, parmi lesquels *Thaïs* et *Cendrillon* de Massenet. Pendant cinq ans, elle reprend ses principaux rôles sur la première scène américaine, tout en se produisant dans des opérettes ou des spectacles de variétés à la télévision.

Peu après, elle se retire de la scène et prend en 1979 la direction du New York City Opera, poste qu'elle occupera jusqu'en 1989.

et du *Time*. Elle a publié à plusieurs reprises son autobiographie : *Bubbles : A Self-portrait* (Macmillan, New York, 1976 ; révisé sous le titre *Bubbles : An Encore by Beverly Sills*, Grosset & Dunlap, New York, 1981) et *Beverly* (Bantam, New York, 1987).

Alain PÂRIS

Horace Silver. *Figure de proue du style hard bop, le pianiste américain Horace Silver donne ici un concert au festival de jazz de Newport, le 1er juillet 1957.*

Copyrighted material

Au milieu des aunées 1950, Horace Silver enregistre avec Stan Getz, Miles Davis et Art Blakey, et fonde avec ce dernier les Jazz Messengers, le groupe de hard-bop le plus caractéristique de cette décennie. Puis Horace Silver forme d'excellents quintettes. Au lieu que l'ensemble développe le thème uniquement au début et à la fin d'un morceau, laissant, au milieu, libre cours à des solos d'improvisation, Horace Silver écrit des passages d'ensemble positionnés entre les solos improvisés et à l'intérieur de ceux-ci. Mieux encore, il organise sa musique en utilisant des motifs d'accompagnements répétitifs plutôt que le classique *comping* (salve d'accords sporadiques et syncopés qui répondent de façon souple aux directives du soliste qui improvise). Il écrit aussi des lignes de basse pour accompagner ses figures de la main gauche au piano. Les harmonies qu'il compose pour saxophone et pour trompette, souvent des quartes et des quintes, donnent beaucoup plus d'ampleur sonore à ses quintettes qu'à la plupart des autres quintettes de be-bop. Ses solos au piano sont exceptionnellement clairs et mélodiques et il n'a pas pour habitude d'improviser de longues et complexes lignes de huit notes, comme le voulait la tradition instaurée par celui qui fut sa première influence, Bud Powell.

Son quintette le plus connu, et celui qui dure le plus longtemps (1958-1964), comprend le trompettiste Blue Mitchell et le saxophone ténor Junior Cook ; mais au fil des ans, Horace Silver fera appel à nombre d'autres musiciens exceptionnels, comme les saxophones ténors Joe Henderson et Michael Brecker, les trompettistes Art Farmer et Randy Brecker, et les batteurs Roy Brooks et Al Foster. Parmi les compositions les plus célèbres d'Horace Silver, citons *Doodlin'*, *The Preacher*, *Señor Blues*, *Song for My Father*, *Sister Sadie*, *Nica's Dream* et *Filthy McNasty*. Son jeu, incorporant de nombreux éléments du blues, exercera une profonde influence sur de nombreux pianistes et organistes de jazz.

E.U.

club d'Atlantic City. Pour ne pas heurter les sentiments religieux de sa mère, Eunice Waymon change de nom et devient Nina Simone.

Son style et son répertoire très éclectiques attirent vite l'attention de la critique et Nina devient une des favorites des clubs de jazz de Greenwich Village, où elle fréquente la plupart des musiciens du courant folk protestataire. En 1958, Nina enregistre son premier disque, *I Loves you, Porgy*, d'après Gershwin, qui se vend suffisamment bien pour qu'elle signe un contrat avec le label Colpix. Son premier album, *The Amazing Nina Simone* (1959), connaît d'emblée un important succès qui lui permet de se produire sur les scènes les plus prestigieuses et dans les festivals les plus réputés ; elle y obtient les faveurs de la critique comme celles d'un auditoire de plus en plus vaste. À chaque fois, Colpix lui fait enregistrer en public des albums (*Nina Simone at Town Hall*, 1959 ; *Nina Simone at Newport*, 1960 ; *Nina at The Village Gate*, 1961) qui demeurent (avec *Nina Simone Sings Ellington !*, 1962) les plus authentiquement tournés vers le jazz. C'est aussi l'époque où elle grave ses réussites artistiques les plus durables, comme *You'd Be So Nice to Come Home To, Nina's Blues, Keeper of The Flame, I'm Going Back Home* ou *My Man's Gone Now*.

Durant les années 1960, l'engagement politique de Nina Simone devient de plus en plus marqué : elle passe du Mouvement pour les droits civiques de Martin Luther King aux groupes radicaux noirs américains. Elle compose alors, sur des arrangements tirant vers la soul alors à la mode, plusieurs chansons très fortes (*Mississippi Goddam* ; *Backlash Blues* ; *Old Jim Crow*) ; l'une d'entre elles, *To Be Young, Gifted and Black*, qui contient le verset « *Say It Clear, Say It Loud/I'm Black and I'm Proud* », deviendra un moment le symbole et le slogan des revendications de la société noire américaine. Parallèlement, Nina embrasse aussi de la même façon entière la cause féministe (avec sa composition *Four Women* et sa reprise de *My Way*).

Riche et célèbre, considérée aux États-Unis comme un talent majeur, Nina Simone va cependant dilapider ce capital au début des années 1970 par divers excès qui la conduisent à annuler des concerts ou à n'y apparaître que brièvement, refusant à l'occasion de terminer ne serait-ce qu'un seul morceau. D'innombrables difficultés, personnelles autant qu'avec le fisc, l'amènent à quitter les États-Unis pour s'installer à la Barbade puis à tenter une aventure catastrophique au Liberia. Elle se retrouve alors en Suisse puis en Grande-Bretagne, où elle réchappe de peu à une tentative de suicide.

En 1978, elle est à Paris, où sa réputation demeure intacte. Son répertoire est de plus en plus tourné vers les chansons populaires avec une reprise de *Ne me quitte pas*. Elle enregistre à nouveau, retourne vivre et jouer aux États-Unis, obtient un dernier succès avec *My Baby Just Cares for Me,* mais c'est en France, où public et critique sont les plus favorables à son talent, qu'elle vient s'installer définitivement en 1991. Elle y poursuit une vie chaotique marquée par de nombreux démêlés avec la justice, tirant sur ses voisins ou prenant la fuite après un grave accident de la route qu'elle avait provoqué.

Malgré de graves problèmes de santé les dernières années de sa vie, Nina continuera à se produire en public presque jusqu'à sa mort (survenue le 21 avril 2003, à Carry-le-Rouet, dans les Bouches-du Rhône), saluée jusque dans ses excentricités comme une des grandes divas de la musique noire américaine.

Gérard HERZHAFT

festival d'Aix-en-Provence qui fait de lui une véritable vedette. Il y triomphe en effet dès le début des années 1950 dans des rôles majeurs : Pylade dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck sous la direction de Carlo Maria Giulini en 1952, Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart), Ferrando (*Così fan tutte* de Mozart) et Apollo (*Orfeo* de Monteverdi). Le festival de Glyndebourne le réclame pour incarner Idamante dans *Idomeneo* de Mozart sous la baguette de l'exigeant Fritz Busch (1951-1952). En 1952, à Paris, il participe à une exécution historique d'*Œdipus Rex* de Stravinski sous la direction du compositeur, avec Jean Cocteau comme récitant. En 1953, il tient le rôle de Tom Rakewell lors de la première française du *Rake's Progress* de Stravinski, à l'Opéra-Comique de Paris. Les grandes scènes internationales l'appellent : la Scala de Milan (1952), l'Opéra de Munich (1953) et, à de nombreuses reprises, l'Opéra de Chicago (1954-1961). Le festival de Salzbourg ne saurait choisir d'autres Don Ottavio et Tamino pour des représentations qui restent légendaires, sous les directions respectives de Dimitri Mitropoulos et de George Szell, en 1956. La Staatsoper de Vienne lui ouvre enfin ses portes (1956), de même que le Teatro Colón de Buenos Aires (1959), ainsi que, bien tardivement, le Metropolitan Opera de New York (1963, dans Don Ottavio). Essentiellement mozartien jusqu'alors, son répertoire s'ouvre à Verdi (Alfredo, *La Traviata*), Bizet (Nadir, *Les Pêcheurs de perles*), Donizetti (Tonio, *La Fille du régiment*), Rossini (Almaviva, *Le Barbier de Séville*), et même Rameau (Damon, *Les Indes galantes*).

Le disque lui permet de fructueuses rencontres avec de grands chefs comme Hermann Scherchen, Charles Münch, Bruno Walter ou Dimitri Mitropoulos. Sa discographie renferme de somptueux trésors mozartiens – *Così fan tutte* avec Elisabeth Schwartzkopf et le Philharmonia sous la baguette de Herbert von Karajan (1954), *La Flûte enchantée* sous celle de Karl Böhm (1955), *L'Enlèvement au* *sérail* dirigé par Thomas Beecham (1956), le *Requiem* par Bruno Walter (1956) – ainsi qu'un idéal enregistrement des mélodies de Duparc (1958). En 1970, il cesse de chanter pour se consacrer à l'enseignement. Il joue un rôle prépondérant dans la fondation de l'Opéra de Québec, en 1971, dont il est un temps le directeur artistique. En 1973, il s'établit en Californie, où il va enseigner au Conservatoire de San Francisco. En 1982, il retourne dans son pays natal et fonde avec son épouse, à Victoria, en Colombie-Britannique, le Canada Opera Piccola, qu'il dirigera jusqu'en 1988. Sa traduction en anglais de l'ouvrage de Reynaldo Hahn *Du chant* est publiée en 1990 sous le titre *On Singers and Singing*. En 2004, il fait paraître un *Art du bel canto*. Il meurt à Victoria le 24 août 2006.

Léopold Simoneau a su éviter tous les pièges de l'affectation et de la mièvrerie que lui tendaient la suavité de son timbre, le raffinement de ses inflexions et la souplesse de son phrasé. Une pudeur innée, une sobre élégance, une diction parfaite et une simplicité d'expression rare définissent l'état de grâce, tout simplement.

On pourra consulter l'ouvrage de Renée Maheu, *Pierrette Alarie, Léopold Simoneau : deux voix, un art*, éd. Libre Expression, Montréal, 1988.

Pierre BRETON

SIMS ZOOT (1925-1985)

Le 29 octobre 1925 à Inglewood, en Californie, naît John Haley Sims, dit « Zoot » Sims. De ses années d'apprentissage nous ne savons presque rien. Quand il débute, en 1941, dans l'orchestre de Kenny Baker, ce spécialiste du saxophone ténor sait également jouer des saxophones baryton et alto, ainsi que de la clarinette. Il est engagé successivement par Bobby Sherwood (1942-1943), par Sonny Dunham et Bob Astor (1943), par Benny Goodman et « Big » Sid Catlett (1944). En 1946, il retourne chez Benny Goodman avant d'entrer dans le sextette de Bill Harris. En 1947 et 1948, il appartient à la formation de Woody Herman. C'est dans cet orchestre qu'il constitue avec Stan Getz, Herbie Stewart et Serge Chaloff le fameux quatuor de saxophones The Four Brothers, la plus « lestérienne » des sections d'anches de l'histoire du jazz. Suit alors une période de « free lance » à New York. Il effectue quelques tournées en Europe, notamment avec le sextette de Benny Goodman (1950) et l'orchestre de Stan Kenton (1953). De retour aux États-Unis, il s'établit en Californie et travaille en indépendant (1954-1955). En 1956, il figure dans le sextette de Gerry Mulligan. Après avoir effectué une tournée de concerts avec le Birdland All Stars, il fonde un groupe avec Al Cohn (1957). Il revient en 1958 au sein de l'orchestre de Benny Goodman. À cette époque, il joue épisodiquement dans la formation de Woody Herman, fait partie du Concert Jazz Band de Gerry Mulligan et, à la fin de 1966, est admis au J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). Au concert comme au disque, il a su trouver un entourage de qualité, s'associant notamment avec Joe Newman, Miles Davis, Clifford Brown, Red Norvo, Gene Roland, Chubby Jackson et avec des chanteurs comme

Joe Turner et Jimmy Rushing. Il meurt à New York, le 23 mars 1985, des suites d’un cancer.

Zoot Sims ne se situe pas dans la mouvance d’un Charlie Parker, dont l’expressionnisme lui demeure largement étranger. Les maîtres qu’il s’est choisis sont, bien au contraire, Lester Young et Stan Getz. C’est dire que, malgré sa très grande virtuosité et la remarquable richesse harmonique de ses solos, Zoot Sims poursuit la quête d’une sorte de classicisme. Grâce à une sonorité des plus fluides, il décore avec souplesse de longs développements mélodiques où le swing règne en maître. Son discours, toujours pudique et équilibré, sait marier avec élégance envolée et méditation.

Pierre BRETON

Une grève de la fédération américaine des musiciens limite la production discographique de Frank Sinatra pendant une grande partie de 1943 et de 1944. Sa carrière de chanteur soliste chez Columbia Records commence réellement en octobre 1944. En trois mois, il enregistre plusieurs dizaines de titres, parmi lesquels *If You Are But a Dream, There's No You, I Fall in Love Too Easily, Nancy with the Laughing Face, Put Your Dreams Away*... Son principal arrangeur pendant ces années Columbia n'est autre qu'Axel Stordahl, qui a lui aussi quitté Dorsey à la fin de 1942 pour travailler exclusivement avec Sinatra. Les arrangements sobres sur fond d'instruments à cordes qu'il prépare pour des titres magnifiques comme *You Go to My Head* (1945), *These Foolish Things* (1945) et *That Old Feeling* (1947) sont emblématiques du style de Sinatra chez Columbia.

Mais, en 1948, Sinatra connaît une baisse soudaine de popularité. Plus tard, il expliquera ce phénomène par sa réticence à changer de style et à évoluer musicalement. Nombre d'articles préjudiciables à sa carrière paraissent également à son sujet en 1947 et en 1948. C'est à cette époque que le public apprend son amitié avec certains membres de la mafia et que la presse révèle que Sinatra prend du bon temps à Cuba avec des mafieux comme Lucky Luciano ou Joe Fischetti. Les journaux font également état du coup de poing que Sinatra décoche à un chroniqueur, geste qui lui vaudra un procès (mais qui sera pardonné de nombreuses années plus tard lorsque le public apprendra que ledit chroniqueur collaborait avec le F.B.I. pour discréditer Sinatra). Commencent alors cinq années de déclin professionnel et de dépression. À force d'avoir chanté parfois jusqu'à une centaine de chansons par jour, Frank Sinatra perd complètement sa voix pendant plusieurs mois en 1950 à la suite d'une hémorragie des cordes vocales. Sa réputation est encore entamée par son divorce de sa première femme, Nancy, en 1951 puis par son mariage tumultueux avec Ava Gardner. Le nouveau directeur de Columbia Records, Mitch Miller, a par ailleurs persuadé Sinatra d'enregistrer plusieurs titres sans relief qui nuisent à sa crédibilité artistique. En 1952, son contrat chez la Columbia prend fin et n'est pas renouvelé, son agent artistique l'abandonne et son émission télévisée est annulée : Sinatra est considéré comme un chanteur du passé. Paradoxalement, plusieurs titres de cette époque sont aujourd'hui classés parmi les meilleurs de Sinatra, notamment *Mad About You* (1949), *Nevertheless* (1950), *The Birth of the Blues* (1952) et, surtout, *I'm a Fool to Want You* (1951).

Les années Capitol

En 1953, le style musical de Frank Sinatra change radicalement. Il signe un contrat avec Capitol Records, où il va, en neuf ans, enregistrer une série d'albums considérés comme ses chefs-d'œuvre. On lui attribue l'invention du *concept-album*, c'est-à-dire d'un recueil, sur 33-tours, de chansons articulées autour d'un même thème ou d'une même ambiance. Cette nouvelle approche requiert des arrangements innovants ; or les arrangeurs de Capitol figurent parmi les meilleurs. Frank Sinatra va ainsi travailler avec Billy May, ancien trompettiste de big band, sur de remarquables albums aux tempos alertes, comme *Come Fly with Me* (1958) ou *Come Dance with Me !* (1959). Il collabore également avec le compositeur Gordon Jenkins, dont les riches arrangements sur instruments à cordes soulignent l'ambiance mélancolique de *Where Are You ?* (1957) et de *No One Cares* (1959).

Si les albums enregistrés avec May et Jenkins se révèlent excellents, ceux qui sont orchestrés par Nelson Riddle sont véritablement légendaires. Riddle, ancien tromboniste qui réalisait des arrangements pour des artistes comme Nat King Cole et Ella

Mae Morse, adapte certains des premiers titres de Sinatra chez Capitol en 1953, entamant une collaboration qui allait durer plus de vingt ans et aboutirait à plusieurs centaines d'enregistrements. Riddle est alors, selon Sinatra et nombre de critiques, le meilleur arrangeur au monde. Détectant instinctivement l'ambiance musicale la plus appropriée à un morceau, il arrange des ballades marquées fréquemment par un instrument dominant (souvent un trombone mélancolique) et son instinct mélodique exceptionnel fait office de contrepoint à l'approche extrêmement personnelle de Sinatra. Riddle développe dans les swings un rythme caractéristique, un battement régulier et entraînant, légèrement plus lent que celui de la plupart des morceaux de swing à succès, censé imiter les battements du cœur après une marche à vive allure. Presque tous les albums de Sinatra orchestrés par Riddle et son équipe chez Capitol – notamment *In the Wee Small Hours* (1955), *Songs for Swingin' Lovers !* (1956) et *Only the Lonely* (1958) – sont des chefs-d'œuvre.

Malgré l'importance des arrangeurs de Capitol dans la création du nouveau style de Sinatra, les albums qui en résultent sont encore largement dominés par le chanteur lui-même. La voix de Sinatra, qui selon Riddle possède le timbre chaud d'un violoncelle, est devenue plus grave et plus puissante, faisant oublier les murmures du chanteur de charme de l'époque de la Columbia. Son mariage raté avec Ava Gardner donne à ses ballades des allures de plainte contenant une forte charge émotionnelle, jusqu'alors inconnue, bien que Sinatra se garde de dévoiler ses sentiments de façon trop théâtrale. Il interprète les swings avec désinvolture et affiche ses influences jazzy avec un sens troublant de la syncope et un sens inné des notes « bleues », qu'il intègre à sa ligne mélodique. Cette approche variée des ambiances et des rythmes est parfaitement illustrée dans deux de ses titres les plus célèbres, *I've Got You* germaniques, en attendant que Johan Svendsen, le grand chef d'orchestre et talentueux orchestrateur contemporain des deux compositeurs (1840-1911), assure une synthèse d'où pourra naître le courant moderniste norvégien du xx^e siècle.

Michel VINCENT

SINGH JAGJIT (1941-2011)

Le chanteur indien Jagjit Singh a excellé dans l'art du *ghazal*, forme musicale et poétique d'origine persane.

Jagmohan Singh naît le 8 février 1941, à Sri Ganganagar, dans le Rājputāna (État du Rājasthān, depuis l'indépendance de l'Inde, en 1949), alors dans l'Empire des Indes. Issu d'une famille sikh, il se forme auprès de maîtres de la musique classique indienne. Il interprète de nombreux *ghazal*, seul ou au côté de son épouse, Chitra Singh. Il enregistre une quarantaine d'albums, compose des bandes originales de film de Bollywood et se produit en concert. Jagjit Singh parvient à rendre ce chant traditionnel plus populaire et touche un public plus jeune grâce à plusieurs innovations. Il introduit en effet des techniques modernes d'enregistrement, comme le multipiste, et utilise dans ses arrangements des instruments occidentaux, comme le saxophone et la guitare aux côtés du tablā et du sitār classiques. Il traduit enfin ses chansons de l'ourdou – langue traditionnelle de cette forme poétique – vers l'hindi et le panjabi, notamment. Décoré en 2003 de la Padma Bhushan, une des plus hautes distinctions civiles accordées par le gouvernement indien, il meurt le 10 octobre 2011, à Mumbai (Bombay), en Inde.

Melinda C. SHEPHERD

SINGLETON ZUTTY (1898-1975)

Décédé le 14 juillet 1975 au Roosevelt Hospital de New York, le batteur Arthur James Singleton est né le 14 mai 1898 à Bunkie, en Louisiane. Son surnom de « Zutty » est une déformation de l'adjectif « gentil » en patois créole. Au début des années 1970, celui qui avait été l'un des percussionnistes les plus recherchés du jazz traditionnel s'était vu contraint de réduire considérablement ses activités à la suite d'une crise cardiaque.

Musicien professionnel dès sa quinzième année (il accompagnait des films muets avec le pianiste Steve Lewis et se produisait dans des « parties »), il peut être considéré comme l'un des pionniers du jazz, plus exactement comme l'un de ceux qui, tels Louis Armstrong, Earl Hines ou Fletcher Henderson, ont mis fin à la préhistoire de cette musique. Car si quelque chose caractérise ce classique, c'est bien son inexpugnable modernité ! De son art est issue en droite ligne toute une conception de la batterie qui allait dominer l'histoire de cet instrument pendant les années 1930 (c'est-à-dire après la relative disgrâce du pur style New Orleans) et la première moitié des années 1940, par l'intermédiaire de Sidney Catlett. Une analyse poussée permet de discerner assez aisément des traces du style de Singleton jusque dans le *drumming* des batteurs bop : l'esprit, du moins, sinon la lettre. Il faut signaler à ce propos que Zutty enregistra quelques faces avec Charlie Parker, qu'il considérait non point comme un hérésiarque, mais bien comme « le plus grand » des jazzmen : « Si vous connaissiez tant soit peu la musique, disait-il, vous sentiriez cela du premier coup. »

SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)

Comme ses aînés Felix Mottl, Joseph Keilberth, Franz Konwitschny ou Dimitri Mitropoulos, le chef d'orchestre et compositeur italien Giuseppe Sinopoli est mort en dirigeant, terrassé par une crise cardiaque pendant une représentation d'*Aïda* à la Deutsche Oper de Berlin.

Ce Vénitien hésitait entre la musique et la médecine. Né le 2 novembre 1946, il soutient une thèse d'anthropologie criminelle et de psychiatrie à l'université de Padoue en 1971. Il mène de front des études musicales au conservatoire de Venise (1965-1967), à Darmstadt (1968) et à Sienne (1969-1973). Ses mentors sont Karlheinz Stockhausen et Franco Donatoni, qui le poussent à composer. À partir de 1972, il travaille la direction d'orchestre à l'Académie de musique de Vienne avec Hans Swarowsky, le maître de Claudio Abbado et de Zubin Mehta. Sa voie est tracée, dans la lignée de l'école de Vienne et de Freud.

Sinopoli fonde en 1975 l'Ensemble Bruno Maderna, consacré à la musique d'avant-garde. Les premières de ses œuvres qui attirent l'attention sur lui sont la *Symphonie imaginaire* (1973), le *Concerto pour piano* (1974-1975), *Tombeau d'Armor I* (1975), *II* (1977) et *III* (1978). Son opéra en deux actes *Lou Salomé*, sur un livret de Karl Dietrich Gräwe qui retrace l'histoire de l'amie de Nietzsche, est créé à la Staatsoper de Munich le 10 mai 1981 sous sa direction ; il en tirera deux suites de concert. Peu à peu, la direction d'orchestre prend le pas sur la composition et son répertoire s'élargit aux œuvres des siècles précédents. Il fait ses débuts à l'opéra en 1978, en dirigeant *Aïda* à La Fenice de Venise. En 1983, il prend la direction de l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, poste qu'il conserve jusqu'en 1987. En 1984, il succède à Riccardo Muti comme chef permanent du prestigieux Philharmonia de Londres, dont il sera le directeur musical de 1987 à 1995, provoquant de nombreuses réactions par son approche résolument anticonformiste de la direction d'orchestre.

Sa carrière internationale démarre très vite, notamment grâce à un contrat avec la Deutsche Grammophon qui lui permet de diriger les plus grands orchestres européens. Il débute à la Deutsche Oper de Berlin-Ouest et à l'Opéra de Hambourg en 1980, à l'Opéra de Vienne en 1982, au Covent Garden de Londres (*Manon Lescaut*) en 1983, au Metropolitan Opera de New York (*Tosca*) et à Bayreuth (*Tannhäuser*) en 1985. En 1990, il est nommé directeur musical de la Deutsche Oper, mais, ne parvenant pas à s'entendre avec l'intendant Götz Friedrich, il démissionne immédiatement. Il prend en 1992 la direction de la prestigieuse Staatskapelle de Dresde, qu'il ouvre au répertoire contemporain. Il dirige aussi le festival de Taormina (1990-1995). C'est surtout en terre germanique que sa carrière s'épanouit. Sa formation de psychiatre lui donne une approche analytique de la musique qu'apprécient les Allemands, même si ses choix et ses déclarations sont souvent controversés : la partition est pour lui « le lieu où se jouent les pulsions et les désirs du compositeur ». Le chef inexpérimenté, projeté trop vite sur les scènes internationales, assimile peu à peu les ficelles du métier ; il acquiert notamment une précision et un sens de la mise en place qui lui faisaient défaut et qui avaient gâché ses premiers contacts avec certains orchestres, notamment l'Orchestre de Paris, en 1984. Sa remise en cause des traditions de l'interprétation se tempère et il parvient à une maturité qui efface les controverses du passé. Invité régulier du festival de Bayreuth, il y dirige *Tannhäuser* en 1985, *Le Vaisseau fantôme* en 1990, *Parsifal* en 1997 et la nouvelle production de la *Tétralogie* en 2000. En 1998, il est nommé directeur musical de l'Opéra de Rome, dont il tente de réformer les habitudes sclérosées. Il meurt à Berlin le 20 avril 2001 en dirigeant l'opéra avec lequel il avait fait ses débuts.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

L. VAN BEETHOVEN, *Concertos pour piano nos 1* et *2*, avec Martha Argerich, Philharmonia
A. BRUCKNER, *Symphonie no 7*, Staatskapelle de Dresde
P. MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, avec Agnes Baltsa, Plácido Domingo, Juan Pons, Chœur de Covent Garden, Philharmonia
G. PUCCINI, *Manon Lescaut*, avec Mirella Freni, Plácido Domingo, Renato Bruson, Chœur de Covent Garden, Philharmonia
R. SCHUMANN, intégrale des symphonies, Staatskapelle de Dresde
R. STRAUSS, *Elektra*, avec Alessandra Marc, Hanna Schwarz, Deborah Voigt, Siegfried Jerusalem, Samuel Ramey, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne ; *Ariadne auf Naxos*, avec Deborah Voigt, Anne Sofie von Otter, Natalie Dessay, Ben Heppner, Staatskapelle de Dresde
G. VERDI, *La forza del destino*, avec Rosalind Plowright, José Carreras, Renato Bruson, Agnes Baltsa, Juan Pons, Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia ; *Nabucco*, avec Piero Cappuccilli, Plácido Domingo, Evgeni Nesterenko, Ghena Dimitrova, Lucia Valentini Terrani, chœur et orchestre de la Deutsche Oper de Berlin
R. WAGNER, *Tannhäuser*, avec Plácido Domingo, Cheryl Studer, Agnes Baltsa, Matti Salminen, Chœur de Covent Garden, Philharmonia.

SIOHAN ROBERT (1894-1985)

Musicien universel, Robert Siohan avait choisi de servir son art en écartant d'emblée toute idée de carrière personnelle. Compositeur, chef d'orchestre, journaliste, musicologue, il était l'un des rares survivants d'une génération qui avait vécu la grande mutation post-debussyste et défendu avec vigueur les nouveaux courants musicaux.

Né à Paris le 27 février 1894, il fait ses études musicales au Conservatoire où, entre 1909 et 1922, il est notamment l'élève d'Alexandre Lavignac, Georges Caussade et Charles-Marie Widor. Il remporte des premiers prix d'alto, de contrepoint et de fugue avant de travailler avec Vincent d'Indy, qui le pousse vers la direction d'orchestre. Il débute comme altiste à la Société des concerts du Conservatoire et voit ses premières œuvres couronnées du prix Halphen (*Quatuor à cordes*, 1922) et du prix Blumenthal (*Symphonie*, 1925-1926, *Quatuor* et mélodies). On lui doit la première audition parisienne du *Roi David* d'Arthur Honegger (1924). Il commence à acquérir une certaine notoriété de chef d'orchestre et dirige régulièrement aux Concerts Pasdeloup. En 1929, il fonde son propre orchestre, les Concerts Siohan, qui deviennent l'une des formations les plus dynamiques de la capitale, ouverts à la nouvelle musique et aux jeunes interprètes. Mais, devant les problèmes financiers qui s'accumulent, ils fusionnent, en 1935, avec les Concerts Poulet, avant de disparaître l'année suivante. Siohan crée notamment, à la tête de son orchestre, des œuvres de Milhaud, Honegger et Ibert ainsi que *L'Ascension* de Messiaen (1934). De 1932 à 1946, il est chef des chœurs à l'Opéra

symphonique n° 2, 1944-1949 ; *Concerto pour violon, alto, vents et contrebasses*, 1940) ou sont conjuguées avec des éléments du folklore grec (*Huit Variations sur un thème populaire grec*, pour violon, violoncelle et piano, 1938 ; *Trente-Six Danses grecques*, pour orchestre, 1936-1949). Formellement, Skalkótas s'est attaché, comme son maître Schönberg, à revitaliser des formes classiques et baroques, comme dans ses *Trente-Deux Pièces pour piano* (1940) ou dans ses quatre suites pour piano (1936, 1940, 1940, 1941), en les parant d'un nouveau langage. Ainsi en est-il aussi de la forme sonate ou de la forme sonate-variations (*Sonate pour violon seul* ; 1925, *Deuxième Sonate pour violon et piano*, 1940 ; *Octuor pour cordes et vents*, 1931). En outre, Skalkótas n'use pas uniquement de la technique sérielle. Esprit libre et indépendant, il ne dédaigne point le style atonal libre (*Duo pour violon et alto*, 1938). Sa rythmique, aussi riche que diversifiée, fait tout autant son miel du jazz que de la métrique issue du folklore de son pays natal. Parmi ses compositions, citons encore trois concertos pour piano (1931, 1938, 1939), un concerto pour violon (1938), quatre quatuors à cordes (1928, 1929, 1935, 1940) et un trio à cordes (1935). Autant d'œuvres qui, par la qualité de leur écriture et par la tenue de leur inspiration, méritent d'être exhumées.

Alain FÉRON

SLONIMSKY NICOLAS (1894-1995)

On l’avait surnommé le Sherlock Holmes de la musique, car il menait ses travaux musicographiques avec une minutie et un souci de l’exactitude hors du commun. Nicolas Slonimsky vécut dans l’entourage des plus grands artistes du xx^{e} siècle et fut l’un des principaux témoins de notre temps en matière musicale. Mais l’histoire retiendra surtout son don d’observation, sa faculté d’analyser en quelques mots les phénomènes musicaux avec une acuité, un humour et un sens de la fantaisie sans précédents.

Issu d’une illustre famille de Saint-Pétersbourg, Nikolaï Leonidovitch Slonimsky voit le jour le 27 avril 1894. Il commence à étudier le piano en 1900 avec l’une de ses tantes, Isabelle Vengerova, avant d’entrer au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il travaille l’harmonie et l’orchestration avec deux élèves de Rimski-Korsakov, Vassili Kalafati et Maximilian Steinberg. Après une tentative dans le journalisme, sans lendemain, les événements de 1917 l’incident à quitter sa ville natale. Il est répétiteur à l’Opéra de Kiev, où il travaille la composition avec Reinhold Glière (1919) ; puis il séjourne à Yalta (1920) et gagne la France. À Paris, il est le secrétaire-répétiteur de Serge Koussevitzky. Entre 1923 et 1925, il vit aux États-Unis comme répétiteur à l’Eastman School of Music de Rochester. Il y complète sa formation en travaillant la composition avec Selim Palmgren, et la direction d’orchestre avec Albert Coates. Entre 1925 et 1927, il rejoint Koussevitzky à Paris et à Boston, mais son indiscipline convient mal au grand chef et

Dance to the Music. Ce triomphe débouche sur une tournée nationale et des prestations à la télévision. L'imprévisible et créative Family Stone présente alors l'un des premiers spectacles réunissant des Noirs et des Blancs, des hommes et des femmes qui jouent et chantent ensemble. Les tenues hautes en couleur et individualisées des interprètes reflètent et en même temps influencent la contre-culture des années 1960. Sur le plan musical, Sly and the Family Stone pose les fondements d'une grande partie de la musique street funk, soul et disco des années 1970. Le style du groupe combine en effet un mélange d'influences (notamment rock, funk, jazz, rock psychédélique, classique et comptines) avec l'esprit de renouveau de l'église pentecôtiste, donnant naissance à certaines des chansons les plus débordantes d'énergie et les plus fascinantes de l'époque.

Compositeur-interprète de talent, Sly Stone capte parfaitement l'état d'esprit de la nation avec l'album *Stand !* (1969), qui allie d'une façon inédite joie, optimisme et rage, et qui fait désormais de lui un des apôtres de la critique sociale. La prestation du groupe au festival de Woodstock, en août 1969, reste un des grands moments de ce rassemblement légendaire et marque l'apogée de la carrière de Sly. *Everyday People* et *Thank You (Falletinme Be Mice Elf Agin)*, qui toutes deux ont été numéro un au hit-parade de la pop et du rhythm and blues, ainsi que *Hot Fun in the Summertime* et *I Want to Take You Higher* sont devenues des classiques de la musique populaire.

La sortie de *Greatest Hits*, en 1970, vaut au groupe son deuxième disque d'or. Cependant, Sly s'adonne à la drogue et fait faux bond lors de concerts. Le groupe revient avec le single *Family Affair* (numéro un aux hit-parades de la pop et du rhythm and blues) et l'album *There's a Riot Goin' On*, en 1971, qui surprend les critiques par son ton introspectif et amer.

Graham, qui a introduit un style de basse funk inédit, alliant *slap* et percussion, quitte le groupe en 1972 et fonde son propre groupe, Graham Central Station, qui connaît un certain succès, avant de poursuivre une carrière de chanteur en solo. Doté d'un nouveau bassiste, Rustee Allen, Sly and The Family Stone produit son dernier disque d'or, *Fresh*, en 1973. Puis, les enregistrements et les ventes chutent brntalement.

L'intérêt pour Sly Stone resurgit avec le *sampling* de nombre de ses chansons (et des lignes de basse de Graham) par les producteurs de hip-hop des années 1990. Le groupe Sly and the Family Stone a été intronisé au Rock and Roll Hall of Fame en 1993.

Rickey VINCENT

E.U.

SMETANA BEDŘICH (1824-1884)

Introduction

Il n’y avait plus de musique tchèque, mais seulement des musiciens tchèques. Pour comprendre cela, il faut connaître l’histoire de la Bohême depuis qu’en 1621 la tragédie de la Montagne Blanche avait mis fin à son indépendance. La domination autrichienne étouffa alors toute velléité de culture nationale. Un des premiers martyrs fut Krystof Harant de Polžic, célèbre parmi les polyphonistes de cette ville de Prague qui passait pour être la capitale musicale de l’Europe. La langue tchèque fut bannie, les arts aussi. La musique se réfugia dans les campagnes ; seul le peuple continua à parler et à chanter tchèque. Bourgeois et aristocrates se convertirent par force, par raison ou par habitude à la langue allemande.

Pourtant, Prague continue de fournir les plus brillants musiciens, et l’on peut s’étonner que les artistes de cette Bohême si patriote, si imperméable à la domination culturelle étrangère, slaves par surcroît, se soient si facilement exilés. Il faut donc savoir aussi que, si les Tchèques sont slaves de race, leur culture nationale fut façonnée sous des influences occidentales et unifiée par Jan Hus lui-même. Ainsi s’explique que cette culture, au moment de l’émancipation, c’est-à-dire au XIX^e^ siècle, fut parfois tiraillée entre deux pôles d’attraction : l’Occident et le slavisme. Ajoutons enfin que deux révolutions venues de France (1789 et 1848) exercèrent poèmes symphoniques du Hongrois la forme apte à exprimer l'idée combattante, à serrer de près la vie politique en la transcendant. Sur ces modèles, il compose *Richard III* (d'après Shakespeare, 1858), *Le Camp de Wallenstein* (d'après Schiller, 1858) et *Hakon Jarl* (d'après le poète danois Adam Oehlenschläger, 1861), trois sujets « politiques » traitant de la domination, de l'usurpation et de la réalité nationale. À Weimar, il réfléchit aussi au problème du théâtre, et le *Benvenuto Cellini* de Berlioz le frappe. En 1861, les événements précipitent son retour à Prague. L'Autriche, défaite dans la guerre qui l'opposait à l'Italie, s'était débarrassée de Bach (1859). Une ère de relative liberté s'ouvrait devant les nationaux de Bohême.

• Le témoin de l'âme d'un peuple

La seconde partie de la vie de Smetana commence donc sur d'heureuses perspectives. Désillusion encore ! Rien ne sera fait de sérieux en faveur de la culture tchèque. En 1862, la Diète décide de faire construire un théâtre provisoire, mais il fallut une souscription populaire pour ériger le Théâtre national : « Le Peuple à lui-même. » Smetana devient de plus en plus un musicien militant, mais il sera déçu par son propre milieu. La vie musicale s'organise néanmoins : l'orchestre de l'opéra, sous sa direction depuis 1866, donne naissance à une école symphonique tchèque qu'illustrera surtout Dvořák. Une grande école chorale naît aussi. Smetana collabore par ailleurs à la fondation du « Cercle des arts ». Depuis son séjour à Weimar, il rêvait de théâtre. Il savait que ce genre pouvait être un enjeu politique et satisfaire les aspirations populaires. Sa première œuvre, imparfaite, était déjà sans ambiguïté : *Les Brandebourgeois en Bohême* (1863). Vinrent ensuite *La Fiancée vendue* (1863-1866) et *Dalibor* (1866-1867), ouvrages qui illustrent parfaitement le « tchéquisme » du musicien.

Smetana fut pourtant assailli de reproches, insulté par les censeurs, accusé de wagnérisme par ceux qui ne demandaient, en fait de musique nationale, qu'une simple imitation, un calque des chansons et des danses rurales. Curieusement, l'Occident aura tendance à ne retenir de lui que le « cachet national », une sorte d'exotisme de surface masquant la synthèse réussie par Smetana des différentes facettes de l'âme tchèque. Une certaine hostilité, virulente et parfois sans pitié, l'entoura jusqu'à sa mort malgré *Libuše* (1871-1872), œuvre qui touche au sentiment profond de la nation tchèque, et le charme délicat que l'on trouve dans *Les Deux Veuves* (1873-1874), *Le Baiser* (1876), *Le Secret* (1877-1878)...

• Solitaire malgré lui

Smetana devint sourd en octobre 1874, d'une surdité totale accompagnée progressivement de troubles nerveux. Il mourut dans un état proche de la misère à l'asile d'aliénés où il était depuis peu. Ces dix dernières années furent malgré tout d'une étonnante fécondité. De cette époque datent *Le Baiser* et *Le Secret*. Il ajouta pour le théâtre *Le Mur du diable* (1881-1882) et *Viola* qu'il laissa inachevé. Il composa aussi mélodies, chœurs et pièces pour piano. Les deux cahiers de *Danses tchèques* pour piano (1877-1879) sont à rapprocher des *Danses slaves* de Dvořák et des *Danses hongroises* de Brahms, mais Smetana compose plutôt des petits tableaux chorégraphiques. Sa surdité facilite peut-être ce dépouillement et lui inspire cette synthèse qui rappelle davantage les mazurkas et les polonaises de Chopin. C'est cet homme totalement sourd qui imagine la poésie évocatrice du cycle *Ma Patrie* (*Má vlast*, 1874-1879) dont la pièce la plus célèbre est *Vltava*. Le qualitatif « à programme » semble ici mal approprié. L'état d'âme compte plus en effet que la description. À travers les différents tableaux où le sens de l'histoire est étroitement lié à celui de la nature, c'est une évocation complète du sentiment tchèque tel qu'il vibrait sous la pression d'un contexte national qui occupait de plus en plus les esprits. C'est une œuvre tout intérieure malgré les couleurs qu'on se plaît à admirer et qui sont le fruit à la fois de l'habileté d'écriture et de la ferveur. En cela, *Ma Patrie* occupe une place particulière dans la musique symphonique du XIX^{e} siècle.

Smetana s'est aussi livré dans ses deux *Quatuors*. Le premier, *De ma vie*, est nettement autobiographique (1876) : « J'ai voulu dépeindre par des sons le cours de ma vie. » Le second, si proche de la fin, porte les marques des secousses psychiques qui emportèrent le compositeur, mais Arnold Schönberg en fut impressionné. Smetana fut toute sa vie, et principalement à l'époque de sa surdité, l'exemple de la domination de la pensée sur le phénomène artistique, de l'intelligence et du civisme sur l'instinct.

Guy ERISMANN

Bibliographie

G. ERISMANN, *Smetana, l'éveilleur*, Actes sud, Arles, 1993 ; *Histoire de la musique tchèque*, Fayard, Paris, 1995
K. HONOLKA, *Bedřich Smetana*, Rowohlt, Hambourg, 1990
B. KARÁSEK, *Bedřich Smetana* (en français), Prague, 1967
B. LARGE, *Smetana*, Londres, 1970, rééd. Da Capo, New York, 1985
Z. NEJEDLÝ, *Smetana*, Paris, 1924
W. RITTER, *Smetana*, Paris, 1907, rééd. Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1978
V. ŠTEPÁNEK & B. KARÁSEK, *Petite Histoire de la musique tchèque et slovaque*, Prague, 1964
J. TIERSOT, *Smetana*, H. Laurens, Paris, 1926.

SMITH BESSIE (1894 ou 1895-1937)

Disciple de Ma Rainey à ses débuts, la chanteuse Bessie Smith ne tarda pas à être sacrée « impératrice du blues », tant sa personnalité, artistique et humaine, en imposait à ceux qui l'approchaient, même à ses plus glorieux accompagnateurs (James P. Johnson, Louis Armstrong, Tommy Ladnier). Elle fut la première chanteuse noire à connaître le succès auprès du public blanc (en 1923, elle vendit, avec *Down Hearted Blues*, deux millions de disques). Bessie Smith n'était pas seulement douée de qualités vocales remarquables (puissance, chaleur, expressivité) ; elle savait aussi en jouer avec un sens du tragique qui, fruit des expériences malheureuses vécues par les Noirs dans les ghettos, est l'apanage des plus grands chanteurs de blues. Sous le couvert de l'anecdote, on l'entend dévider dans ses chansons de terribles actes d'accusation, avec une sorte de dignité amère. Chez Bessie Smith, l'art ne daigne parler que de la vie et de la mort : elle n'est pas d'humeur à badiner. Sa propre existence semble calquée sur le texte d'un blues : Bessie, qui « roula sur l'or », mourut dans le dénuement le plus absolu, victime d'un accident de la circulation.

Alain GERBER

SMITH CARL (1927-2010)

Chanteur et guitariste américain de country, Carl Smith fut l’une des stars les plus populaires de ce courant musical grâce aux albums qu’il enregistra dans les années 1950 et 1960. Il fit également des apparitions régulières à la télévision, média qui mit en scène ce beau gosse à la voix raffinée, parfaitement adaptée aux ballades, et sa musique rock and roll aux rythmes enlevés – style qui différait de celui de beaucoup d’autres chanteurs de country de son temps, privilégiant le son des bastringues.

Né le 15 mars 1927 à Maynardville, dans le Tennessee, Carl Milton Smith commence, dès le lycée, à passer sur les ondes de la radio WROL de Knoxville, dans son État natal. Après avoir servi de 1945 à 1947 dans l’U.S. Navy, il revient à la radio, où il chante et joue de la guitare ainsi que de la basse au sein des Brewster Brothers pour la station de ses débuts ainsi que pour plusieurs autres stations diffusant depuis Asheville (Caroline du Nord) et Augusta (Georgie). En 1950, il est invité par la plus célèbre émission radiophonique de country music de Nashville, le Grand Ole Opry, et signe un contrat d’enregistrement avec la Columbia. Durant cette décennie, il se hisse à trente reprises dans les dix premières places du hit-parade de country et se trouve pendant cinquante-huit semaines consécutives dans les quarante meilleurs titres de country. Parmi la série de « tubes » qui le rendent célèbre, mentionnons *Are You Teasing Me* (1952), *Let Old Mother Nature Have Her Way* (1952), *Hey Joe !* (1953) et *Loose Talk* (1955). Marié de 1952 à 1956 à June Carter – qui épousera ensuite Johnny Cash –, Carl Smith s’unit en secondes noces à l’auteur et interprète de country

Goldie Hill ; il partagera la vie de cette dernière de 1957 jusqu'à sa mort, en 2005. Introduit dans le panthéon américain de la country (Country Music Hall of Fame) en 2003, Carl Smith meurt le 16 janvier 2010, à Franklin, dans le Tennessee.

E.U.

une longue collaboration avec le batteur Donald Bailey (1956-1963) et entre dans l'écurie de la maison de disques Blue Note. Pour elle, il gravera jusqu'en 1963 – en compagnie d'Art Blakey, Donald Byrd, Lou Donaldson, Kenny Burrell, Lee Morgan, Jackie McLean, Stanley Turrentine... – une série d'albums qui font date : *A New Sound, A New Star : Jimmy Smith at the Organ* (1956), *A Date with Jimmy Smith* (1957), *The Sermon !* (1958), *Crazy ! Baby* (1960), *Midnight Special* (1960)... Son triomphe au festival de Newport 1957 établit sa notoriété internationale. Dès la fin des années 1950, Jimmy Smith inspire toute une génération d'organistes : Lou Bennett, Shirley Scott, Larry Young, Eddy Louiss, Georges Arvanitas... En 1962, il commence à enregistrer pour Verve, dans une veine plus commerciale, avec le grand orchestre d'Oliver Nelson : *Walk on the Wild Side* dans l'album *Bashin' : The Unpredictable Jimmy Smith* connaît un succès extraordinaire. L'année suivante, il devient l'un des principaux artistes du label, auquel il restera fidèle jusqu'en 1973. Parmi ses nouveaux partenaires figure le guitariste Wes Montgomery, avec qui il grave en 1966 *Jimmy & Wes : The Dynamic Duo* (comprenant *Down by the Riverside*) et *Further Adventures of Jimmy and Wes* (comprenant *O.G.D.*). En 1965, il a signé la bande sonore du film *La Métamorphose des cloportes* de Pierre Granier-Deferre. Au début des années 1970, il arrête les tournées et se fixe en Californie, où il dirige, à Los Angeles, son propre club de jazz.

Au début des années 1980, il reprend goût aux concerts et retrouve le chemin des studios. Avec Eddie Harris au saxophone ténor, il enregistre l'album *Keystone Korner : All the Way Live* (1981), triomphe en 1989 au Chicago Jazz Festival aux côtés de ses vieux complices Turrentine, Donaldson et Burrell. Dans les années 1990, son répertoire devient de plus en plus « œcuménique », avec un blues mâtiné de bop, de soul, de funk et même de rock ; son religieuse que lui donnent ses parents, qui la poussent aussi bien vers la découverte des grandes œuvres picturales du xx^{e} siècle que vers le gospel et la foi en Dieu qu'elle n'abandonnera jamais.

Adolescente, elle se porte avec une intuition très sûre au-devant des musiques innovantes des années 1960 : le folk rock de Bob Dylan et le blues rock des Rolling Stones. Elle découvre aussi le jazz de John Coltrane, Thelonious Monk ou Miles Davis et les voix d'Édith Piaf, Nina Simone, Maria Callas ou encore Billie Holiday. Elle se passionne pour des écrivains français comme Albert Camus ou Jean Genet, des poètes beat comme William Burroughs ou Allen Ginsberg, qui viennent nourrir un imaginaire fait d'insoumission, d'indignation devant la misère du monde et les forfaitures de l'impérialisme américain, et tout autant d'amour universel. Les poèmes qu'elle ne cessera d'écrire tout au long de sa vie témoignent avec force de ce double élan. Dans le même mouvement, elle voue un culte mystique et érotique aux grands maudits de la poésie et de la musique européenne et anglo-saxonne, comme Arthur Rimbaud, William Blake ou encore Brian Jones.

À partir de 1967, elle vit à New York et fait plusieurs séjours à Paris. Elle multiplie les activités artistiques, fait du dessin, du théâtre et du spectacle de rue, écrit dans des magazines, est vendeuse en librairie ou encore mannequin. Elle partage la vie du photographe Robert Mapplethorpe pendant quelques années et fréquente les hauts lieux de la scène artistique new-yorkaise, comme le Chelsea Hotel, le club CBGB ou encore la Factory d'Andy Warhol. Elle écrit à cette époque ses premiers poèmes qu'elle récite en public, accompagnée à partir du début des années 1970 par le guitariste Lenny Kaye. Bien plus tard, elle reviendra sur cette période de sa vie dans son livre autobiographique *Just kids* (2010), où elle évoque avec passion et reconnaissance les artistes qui l’ont nourrie.

Voilà donc une femme presque trentenaire, aguerrie dans le monde de la bohème artiste, qui enregistre un premier 45-tours, avec une version extrêmement originale du *Hey Joe* de Jimi Hendrix. Son album *Horses* (1975), où l’on perçoit l’écho du Velvet Underground ou de Jim Morrison, est immédiatement remarqué pour sa puissance musicale, la mélancolie d’une voix juste et chaude au sein d’un univers qui deviendra l’ordinaire du punk américain. On y trouve des chefs-d’œuvre, comme *Break it up* (cosigné avec son ami Tom Verlaine, du groupe Television) ou *Gloria* (d’après la chanson de Van Morrison), qui fixent le style de Patti Smith dans la modulation des mélodies et la profération de textes parlés à la fois violents et poétiques. Cette ambivalence, entre frénésie et douceur, se retrouve sur la pochette de l’album – cliché en noir et blanc de Mapplethorpe d’une Patti Smith à l’allure androgyne – qui devient le symbole d’une nouvelle féminité dans le rock.

Coup sur coup paraissent ensuite trois albums qui compteront parmi les plus beaux de cette artiste hors normes, même si John Cale n’en est plus l’arrangeur sonore. Dans *Radio Ethiopia* (1976) plane la présence de Rimbaud (*Abyssinia*) et vibre la voix rageuse de la chanteuse (*Pumping (My Heart)*). *Easter* (1978) précise les contours d’un engagement politique enfiévré (*Till victory* et le très vengeur *Rock n’roll nigger*). L’album contient aussi *Because the night*, une mélodie cosignée avec Bruce Springsteen et écrite par la chanteuse pour son amant et futur mari Fred « Sonic » Smith, ex-membre des MC5. Dans une tonalité pop, l’album *Wave* (1979) sonne comme un adieu à la scène musicale. L’absence durera près de dix ans : à trente-trois ans, la chanteuse aspire désormais, dit-elle, l'amour, la dépense et l'excès dans la communion sonore des êtres. La voix de Patti Smith porte les fantasmes d'une extase mystique et sauvage, dans l'ascèse poétique d'une révolte contre ce qui enlaidit le monde.

Michel P. SCHMITT

BIBLIOGRAPHIE

P. Smith, *Babel*, trad. franç. P. Alien, Christian Bourgois, Paris, 1997, (éd. or. 1978) ; *Trois*, 3 vol., trad. franç. L. Lenglet, Actes sud, Arles, 2008 ; *Just kids*, trad. franç. H. Esquié, Denoël, 2010.
É. Éthaire, *Patti Smith, fille de Rimbaud*, Camion blanc, Rosières-en-Haye, 2010
J. Lesieur, *Patti Smith*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2009
M. Stipe, *Two Times Intro : On the Road with Patti Smith*, Naïve, Paris, 2011
J. Tarr, *The Words and Music of Patti Smith*, Praeger, Westport (Conn.), 2008.

SMITH WILLIE (1893 ou 1897-1973)

Pianiste et compositeur de jazz américain (on lui doit notamment *Echoes of Spring*, *Relaxin'*, *Zig Zag*, *Conversation on Park Avenue*), Willie Smith naît selon ses différents biographes, le 24 novembre 1893, le 23 novembre 1897 ou le 25 novembre de la même année, à Goshen, dans l'État de New York ; il débute comme professionnel à Newark en 1914.

Deux ans plus tard, il s'engage dans un régiment d'artillerie pour combattre en France : sa bravoure au feu lui vaudra le surnom de « The Lion », par lequel on le distingue de son homonyme, le saxophoniste Willie Smith. À New York, au début des années 1920, il dirige ses propres orchestres, se produit en soliste et accompagne dans les studios d'enregistrement des chanteuses de blues comme Mamie Smith. « The Lion » est à cette époque l'un des dieux vivants du style « stride ». Il a pour admirateurs, amis, ou disciples les plus grands pianistes de Harlem : James P. Johnson, Duke Ellington, Fats Waller, Count Basie, Earl Hines, Art Tatum. En avril 1935, il renregistre pour la première fois un disque sous son nom. Des tournées le conduisent, vers 1950, en Europe et en Afrique du Nord. Il écrit en 1965 son autobiographie, *Music on My Mind*. Durant les années 1960 et 1970, il est toujours sur la brèche, donne de nouveaux concerts en Europe, signe d'autres albums. C'est un artiste à la tête remplie de projets qui meurt le 18 avril 1973 à New York.

SMYTH ETHEL (1858-1944)

La compositrice britannique Ethel Mary Smyth, née le 22 avril 1858, à Londres, au sein d’une famille de militaires, étudie au conservatoire de Leipzig et reçoit les encouragements de Johannes Brahms et d’Antonín Dvořák. Elle attire l’attention du public britannique avec sa majestueuse *Messe en ré majeur* (créée au Royal Albert Hall de Londres en 1893). Son chef-d’œuvre, *The Wreckers* (« Les Naufrageurs », d’après le drame éponyme de Henry B. Brewster), créé à Leipzig en 1906, en allemand, devient l’opéra anglais le plus apprécié de son temps (Bruno Walter en dirigera la création scénique londonienne, en 1909). Énergiquement impliquée dans le mouvement des suffragettes, Ethel Smyth manifeste ses convictions dans certaines de ses compositions, comme sa *March of the Women* (1911), qui deviendra l’hymne du W.S.P.U. (Women’s Social and Political Union), ou son opéra comique *The Boatswain’s Mate* (« Le Second Maître d’équipage », d’après W. W. Jacobs, créé à Londres en 1916), qui connaît un succès considérable. Le catalogue d’Ethel Smyth, éclectique, comporte des pièces très conventionnelles, mais aussi des œuvres expérimentales. Ethel Smyth a rédigé plusieurs ouvrages – Mémoires, essais... – dans lesquels elle expose notamment les obstacles qu’elle dut surmonter pour affirmer son statut de compositrice. Faite Dame commandeur de l’Empire britannique en 1922, elle meurt le 9 mai 1944, à Woking, dans le Surrey.

E.U.

SÖDERSTRÖM ELISABETH (1927-2009)

Ni l'étendue de son registre, ni l'éclat de sa puissance vocale ne la plaçaient au premier rang des cantatrices devant lesquelles s'ouvrent trop facilement les portes de la célébrité. Par la finesse de son intelligence musicale, la souplesse de son phrasé et la force de sa présence dramatique, la soprano suédoise Elisabeth Söderström n'en compte pas moins parmi les plus sensibles interprètes de sa génération. Au cours d'une longue carrière menée avec sagesse, elle a su concilier une intense activité professionnelle et une vraie vie familiale. Sans emphase inutile, la pureté de sa ligne vocale et la rigueur de son style conduisent au cœur de l'émotion.

Fille d'un capitaine de la marine suédoise et d'une mère russe – respectivement ténor et pianiste amateurs –, Anna Elisabeth Söderström naît à Stockholm le 7 mai 1927. Dès ses quatorze ans, elle suit, à l'Académie royale de musique de la capitale suédoise, les leçons d'une soprano colorature russe, Adelaide Andrejewa De Skilondz, qui forme également la basse finlandaise Kim Borg. Elle lui doit de solides bases techniques, forgées au contact du chant mozartien, qui lui permettent, alors qu'elle est encore étudiante, de faire en mai 1947 des débuts remarqués, dans le rôle de Bastienne (*Bastien et Bastienne* de Mozart), au Théâtre de la cour à Drottningholm. Elle entre en 1950 dans la troupe de l'Opéra royal de Stockholm, qui lui offre le rôle de Regina dans *Mathis der Maler* de Paul Hindemith ; elle appartiendra à cette troupe durant toute sa carrière. En 1955, le festival de Salzbourg l'accueille avec Ighino (*Palestrina* de Hans Pfitzner), sous la baguette de Rudolf Kempe. À son tour, le festival de Glyndebourne fête en 1957 sa vision du personnage du Compositeur (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), prélude à une longue série d'invitations. En 1959, le public du Covent Garden de Londres ovationne son interprétation de Daisy Doody dans l'opéra *Aniara* dû à la plume du Suédois Karl-Birger Blomdahl, puis celle de Morgana (*Alcina* de Haendel). La même année, le 30 octobre, elle chante pour la première fois au Metropolitan Opera de New York (Susanna des *Noces de Figaro*), mais elle préférera ensuite, pour ne pas trop s'éloigner de ses enfants, se produire essentiellement en Europe.

Son domaine de prédilection inclut tout particulièrement Mozart – Susanna et la Comtesse Almaviva des *Noces de Figaro* – et Richard Strauss : elle est l'une des rares sopranos à avoir tenu successivement les trois rôles féminins principaux du *Chevalier à la rose* (Sophie, Octavian, la Maréchale) et triomphe tout aussi bien avec Christine (*Intermezzo*) ou la Comtesse Madeleine (*Capriccio*). En 1969 et 1970, elle incarne au Covent Garden une inoubliable Mélisande (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) sous la direction de Pierre Boulez. L'Opéra de Paris l'applaudit dans *Le Chevalier à la rose* en 1974. Elle grave, dirigée par Charles Mackerras, trois opéras majeurs de Janáček – rôles-titres de *Kátya Kabanová* (1976) et de *Jenůfa* (1982), Emilia Marty de *L'Affaire Makropoulos* (1978) –, enregistrements qui ont durablement marqué la discographie. Le 12 avril 1978, à l'Opéra de Stockholm, elle tient le rôle de Clitoria (Amanda) lors de la création, en suédois, du *Grand Macabre* de Ligeti. À Dallas, le 19 novembre 1988, elle crée Juliana Bordereau de l'opéra *The Aspern Papers*, rôle que Dominick Argento a écrit à son intention. Confirmant son intérêt pour la musique du xx^e^ siècle, Elisabeth Söderström s'illustre avec Gerda (*Fennimore and Gerda* de Delius), Marie (*Wozzeck* de Berg), Ellen Orford (*Peter Grimes* de Britten) et la Gouvernante (*The Turn of the*

Le pianiste, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur français Martial Solal voit le jour à Alger, le 23 août 1927. Contrairement à de nombreux jazzmen, il ne semble pas avoir trop pris en grippe les inévitables leçons de piano auxquelles on le soumet dès l'âge de huit ans. Il en a quatorze, dit-on, lorsqu'il fait une découverte aussi banale que décisive : un musicien peut prendre la liberté de soumettre une mélodie écrite à des variations de son cru. Dans sa ville natale, l'un des plus habiles à ce jeu se trouve être le saxophoniste et clarinettiste Lucky Starway (Lucien Séror), voisin de palier d'une proche parente. Celui-ci va l'initier à l'accompagnement sans partition, à la technique de la « pompe » (une basse - un accord, deux fois par mesure) chère aux pianistes de l'école harlémite (James P. Johnson, Fats Waller), avant que son élève ne s'essaie à l'improvisation, dont les disques de Teddy Wilson, Coleman Hawkins, Lester Young ou Benny Goodman lui fournissent d'étourdissants exemples. Pédagogie efficace, puisque Martial devient musicien professionnel en 1945. Il se produit à Radio-Alger puis, alors qu'il remplit ses obligations militaires au Maroc, à Radio-Rabat.

En 1950, il décide de tenter sa chance à Paris. Après trois mois passés à courir un cachet pour le moins rétif, il songe à regagner l'Afrique du Nord quand Noël Chiboust l'engage pour la saison d'été à Évian. Ce sera le vrai début d'une carrière qui lui permettra de fréquenter des orchestres en vogue, comme celui d'Aimé Barelli, et des hauts lieux du jazz parisien, tels que le Club Saint-Germain et le Ringside, de jouer avec des Américains de passage aussi prestigieux que Clifford Brown, Jimmy Raney, Bob Brookmeyer et, finalement, de réunir sa propre formation (qui comptera dans ses rangs le guitariste René Thomas). Il enregistre son premier disque personnel le 16 mai 1953, en trio, et, un an plus tard, s'impose définitivement au troisième Salon international du jazz de Paris, à l’issue d’une confrontation où sont engagés avec lui Thelonious Monk, Mary Lou Williams, ainsi que ses compatriotes Bernard Peiffer et Henri Renaud.

Dans les studios comme sur les estrades, il côtoie désormais les plus grands : Sidney Bechet, Don Byas, Lucky Thompson, Dizzy Gillespie, Stan Getz... Le très exigeant André Hodeir chante partout ses louanges, puis l’entraîne dans la belle aventure de l’album *Jazz et jazz* (1960). Par la suite, Solal et Lee Konitz formeront l’un des tandems les plus singuliers, les plus subtils du jazz contemporain. Les associations fécondes ont du reste jalonné la trajectoire de notre pianiste. Avec Kenny Clarke. Avec Daniel Humair dès 1959. Avec Hampton Hawes. Avec Jean-François Jenny-Clark, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Jean-Louis Chautemps, Michel Portal, Toots Thielemans ou encore, le temps d’un disque ou d’un concert, avec John Lewis, Joachim Kühn, Stéphane Grappelli, Jimmy Raney (déjà cité). Et aussi, nous y reviendrons, avec Marius Constant.

Dès qu’on le laisse maître de ses choix, du destin de ses phrases, il est à l’aise dans tous les contextes. Solitaire du clavier, il a triomphé à son premier essai (*Real Gone*, en 1956) de cette périlleuse épreuve – ce qui ne l’empêchera pas de revoir sans cesse sa copie, insatisfait de soi-même comme peu l’auront été, jusqu’à proposer des œuvres aussi substantielles et variées que *The Solosolal* (1978) ou *Improvisations* (1989). À la tête d’un trio, il fut l’un des rares, avec Bill Evans, à renouveler la formule, profitant d’une exceptionnelle empathie avec Humair pour transformer le triangle classique en une figure à géométrie variable, avant de remplacer la batterie par une deuxième contrebasse et, ainsi, de tout remettre en question. Dans le cadre du big band (une expérience tentée pour la première fois dans *Quelle heure est-il ?*, réalisé un mois avant *Real Gone*), il a toujours trouvé le moyen d’étonner ses fidèles et de se prendre lui-même à contre-pied en conjuguant deux attitudes contradictoires : ou bien l’orchestre est traité comme une extension du piano, ou bien le piano travaille à l’éclatement de l’orchestre.

• Distanciation et ironie

Rassembler, disperser. À l’une et à l’autre de ces tentations permanentes, Solal refuse d’accorder sa préférence parce que ce sont chez lui les deux expressions d’un même désir. Et voilà justement ce qui le rend unique, dans ses improvisations comme dans son écriture. Avec beaucoup d’autres, il partage l’obsession de l’unité et de la plénitude. Mais il ne lui sacrifie pas les commentaires, les parenthèses, les incises, les échappées, les dérapages qui, à ses yeux, assurent la cohésion du discours en l’intégrant au mouvement même de la vie. D’aucuns prendraient prétexte de cette philosophie pour excuser une démarche erratique. Il ne veut y voir que l’obligation de faire, avec les cartes qu’on a brouillées, une *réussite* : de construire un château, même si ce n’est qu’un château en Espagne. Ennemi de la linéarité, briseur acharné de ces « climats » que lui-même instaure, il ne supporte pas davantage, en dépit de ce qu’affirment ses détracteurs, les fantaisies gratuites. Dans l’univers solalien, tout se paie, parce que tout a sa place et sa fonction. À chaque instant, n’importe quelle contradiction peut (doit) être apportée à ce qui s’énonce : encore faut-il qu’elle soit résolue d’une manière ou d’une autre. Elle l’est toujours. Avec tant de malice, tant d’élégance, tant de finesse parfois que l’auditeur inattentif manque ce dénouement.

Au moins n’aura-t-il pu se soustraire à l’évidence : le génie manifesté par l’artiste dans sa jonglerie avec ces « variations » qui l’avaient tant fasciné lorsqu’il était enfant. Jonglerie ? Voire... Là encore, aucune ostentation, rien d'aléatoire. La multiplication des points de vue relève d'une volonté d'exposer l'« objet » musical dans toutes ses dimensions, sous toutes ses faces à la fois. En cela, on a pu rapprocher Solal des cubistes. D'autres analogies pourraient être risquées avec le simultanéisme en littérature. Pour quel profit ? L'essentiel est d'établir que le créateur se place à distance de sa création et porte sur elle un regard non dénué d'ironie (comme en témoigne l'humour avec lequel il baptise souvent ses œuvres : *Key for Two, Thèmes à tics, Leloir est cher, Séquence tenante, Jazz frit, L'Allée Thiers et le poteau laid*, etc.). Il se place et, surtout, il se déplace : observateur en mouvement d'une réalité mouvante, il se trouve de la sorte soumis avec elle aux lois de la relativité.

C'est ici que la technique joue tout son rôle. Elle autorise les investigations les moins convenues, les moins confortables. « Elle donne des idées », résume Solal. Aussi n'a-t-il cessé d'affiner la sienne, au point de devenir dans les années 1970 l'élève du pianiste classique Pierre Sancan. La technique, c'est la promesse d'une plus grande autonomie de la sensibilité par la garantie d'un meilleur contrôle des automatismes. Le triomphe, autrement dit, de cette « liberté surveillée » célébrée par un autre de ses titres et qu'il aurait pu prendre pour devise.

C'était aussi, n'en doutons pas, le moyen de se faire reconnaître des musiciens « classiques » et admettre dans un univers où, de plus en plus, il se sentait appelé. Sa collaboration avec Marius Constant à partir de 1979 (qui écrit pour lui son *Concerto pour trio de jazz et orchestre*, 1981, et sa *Fantaisie pour deux orchestres*, 1984), ses œuvres symphoniques (*Nuit étoilée, Concerto pour piano et orchestre*), les pièces qu'il a signées pour la claveciniste Élisabeth Chojnacka ou les Percussions de Strasbourg, après avoir été un compositeur de musique de film très demandé – *Deux Hommes* *dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville, 1959), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *Léon Morin, prêtre* (Jean-Pierre Melville, 1961), *Échappement libre* (Jean Becker, 1963), etc. –, marquent-elles une rupture avec le jazz ? On inclinerait plutôt à penser qu'elles scellent la rupture avec une américanité que son jazz lui-même n'a jamais voulu courtiser.

Alain GERBER

Discographie sélective

En soliste non accompagné

Nothing but Piano (1975) ; *Bluesine* (1983) ; *Improvisations* (1991) ; *Martial Solal improvise pour France Musique* (1994).

En duo

Avec Lee Konitz : *Duplicity* (1977) ; avec Toots Thielemans : *Martial Solal and Toots Thielemans* (1992), avec Michel Portal : *Martial Solal and Michel Portal* (1992), *Fast Mood* (1999) ; avec Didier Lockwood : *Martial Solal and Didier Lockwood* (1993) ; avec Johnny Griffin : *Martial Solal and Johnny Griffin* (1999).
Comme leader : *Modern Sounds* (1953-1954) ; *Jazz à Gaveau* (1963) ; *Martial Solal at Newport* (1963) ; *Suite for Trio* (1978) ; *Martial Solal Big Band* (1981) ; *Triangle* (1995) ; *Just Friends* (1997).

Bibliographie

J. Bens & X. Prévost, « Soleil Solal », in *Jazz Magazine*, n° 346, p. 26, 1986
P. Benkimoun, « Le défi Solal », in *Jazz Magazine*, n° 452, p. 22, 1995
F. Bergerot, « Solal-Lockwood : pas de deux », in *Jazzman*, n° 170, p. 11, 1993
P. Carles, « Martial Solal », in *Jazz Magazine*, n° 450, p. 7, 1995
A. Dutilh, « Martial Solal », in *Jazz Hot*, n° 306, p. 16, 1974
L. Giraudo, « Martial Solal », in *Jazz Magazine*, n° 408, p. 14, 1991

J. Laret, « Martial Solal », in *Jazz Magazine*, n° 289, p. 18, 1980
J. Laurents, « Martial Solal », in *Jazz Magazine*, n° 290, p. 18, 1980
X. Prévost, « Martial Solal : la tentation contemporaine », in *Jazz Magazine*, n° 320, p. 26, 1983 ; *Martial Solal, compositeur de l'instant. Entretien avec Xavier Prévost*, I.N.A.-Michel de Maule, Paris, 2005 (livre accompagné d'un DVD)
F. Raulin & S. Oliva, « Martial Solal en face des touches », in *Jazz Magazine*, n° 466, p. 34, 1997
D. Soutif, « Martial Solal », in *Jazz Magazine*, n° 283, p. 15, 1980.

d’antiquités à Paris, quai Voltaire, à l’enseigne de *La Grande Mademoiselle*, et, dès 1933, un cabaret, rue Sainte-Anne, *La Vie parisienne*, qu’elle animera pendant vingt ans.

Elle se forge un répertoire réaliste où les vieilles chansons de marins, comme *Les Filles de Saint-Malo*, côtoient les poèmes de Verlaine, d’Henri Heine et de Jean Cocteau, sans oublier les chansons d’amour : *Sous tes doigts*, *J’écrirai* et, surtout, *Escale*, seront ses plus grands succès. Avec franchise, Solidor n’hésite pas à affirmer dans certaines de ses chansons, comme *Ouvre*, ou *Tout comme un homme*, ses préférences féminines et à revendiquer le droit à la différence. Paul Valéry le lui accorde bien volontiers, lui dédiant ce quatrain : Amour est ce qu’on veut ! / Qu’avez-vous à blâmer ? / J’aime comme il me plaît / Ce qu’il me plaît d’aimer...

D’une voix grave, « qui part du sexe », dit Cocteau, et dont Francis Carco évoque la saveur « iodée », Suzy Solidor captive l’auditoire choisi de son cabaret, où l’on voit souvent Joseph Kessel et Colette. Vêtue d’une robe-fourreau qui met en valeur sa silhouette, les bras le long du corps, légèrement appuyée à un piano (que tient le compositeur Léo Poli) sur lequel on a jeté un châle, entourée de ses portraits, Solidor laisse à sa seule voix le soin de faire naître images et émotions. Au music-hall – on la verra à l’Alhambra, à l’A.B.C. et au Casino de Paris –, son personnage hiératique ne fait pas la conquête du public populaire. L’univers feutré des cabarets demeure son écrin idéal : elle en aura deux autres, le Club de l’Opéra et, enfin, Chez Suzy Solidor.

Parallèlement, elle tente sa chance au théâtre (dans *L’Opéra de quat’sous*, au Théâtre de l’Étoile, en 1937, où elle est Jenny) et au cinéma ; elle doit son apparition la plus réussie à Jean de Limur, dans *La Garçonne* (1936), d’après Victor Margueritte, où elle incarne Anika, la chanteuse opiomane. Elle sera également la première interprète de la chanson à paraître dans une retransmission télévisée, que diffusa en 1935 le poste expérimental des P.T.T. En 1942, Suzy Solidor crée avec succès la version française de la chanson allemande *Lili Marleen* ; le comité d'épuration du spectacle lui infligera un blâme à la Libération. Lassée de Paris, Suzy Solidor part s'installer en 1958 dans le Haut-de-Cagnes, où elle ouvre un dernier cabaret et un magasin d'antiquités. À partir de 1967, elle ne se consacrera plus qu'à cette dernière activité. Elle meurt à Cagnes-sur-Mer le 30 mars 1983. De son vivant, Suzy Solidor avait légué au château-musée de Cagnes trente-cinq parmi les plus beaux de ses deux cent soixante-sept portraits.

Robert de LAROCHE

SOLTI GEORG (1912-1997)

Introduction

Le caractère entier et perfectionniste du Britannique d’origine hongroise Georg Solti a fait de lui un chef redouté mais aussi une des baguettes les plus recherchées par les orchestres exigeants.

• Du piano à l’opéra

De son véritable nom György Stern, il voit le jour à Budapest le 21 octobre 1912 dans une famille juive. Il commence des études pianistiques dès l’âge de six ans et entre à treize ans à l’académie Franz-Liszt de sa ville natale. Il y est l’élève d’Ernst von (ou Ernö) Dohnányi pour le piano et de Zoltán Kodály pour la composition. Il reçoit aussi quelques conseils de Béla Bartók, sans vraiment travailler avec lui. À la fin de ses études, il est engagé comme répétiteur à l’Opéra de Budapest et acquiert une solide formation lyrique qui lui permet de devenir l’assistant de Bruno Walter (1935) et d’Arturo Toscanini (1936-1937) au festival de Salzbourg.

Georg Solti fait ses débuts de chef d’orchestre à l’Opéra de Budapest le 11 mars 1938 en dirigeant *Les Noces de Figaro* de Mozart. Devant la montée de l’antisémitisme, il quitte la Hongrie pour la Suisse en 1939 et vit pendant plusieurs années à Zurich en donnant des leçons de piano. En 1942, il remporte le premier prix de piano homme au concours international d’exécution musicale de Genève et c’est au clavier qu’il signe son premier disque, en 1947, comme partenaire de Georg Kulenkampff dans les sonates pour de cet orchestre l'une des plus belles phalanges symphoniques du monde et dirige sa première tournée à l'étranger en 1971. À la même époque, il est directeur musical de l'Orchestre de Paris (1972-1975). Rolf Liebermann fait alors appel à lui comme conseiller musical de l'Opéra de Paris. Il inaugure une nouvelle ère de cet établissement en 1973 avec une production mémorable des *Noces de Figaro*, dans une mise en scène de Giorgio Strehler. Un an auparavant, il avait reçu la citoyenneté britannique et avait été anobli par la reine d'Angleterre. On le trouve ensuite à la tête de l'Orchestre philharmonique de Londres (1979-1983). En 1983, il dirige la *Tétralogie* au festival de Bayreuth, pour le centenaire de la mort de Richard Wagner. Il abandonne alors toute fonction permanente et se consacre à une carrière de chef invité qui le mène de Vienne à Berlin, Chicago, Paris, Amsterdam et Londres, acceptant seulement, après la mort de Karajan, de devenir directeur artistique du festival de Pâques à Salzbourg (1990-1993). Il meurt subitement à Antibes le 5 septembre 1997.

• Respect et perfection

Abolissant toute notion d'école, Georg Solti n'avait qu'un seul souci, la perfection, qui l'a conduit à de profonds bouleversements dans les pupitres d'instruments à vent de l'Orchestre de Paris. Cette mutation fut ressentie à l'époque comme une blessure par des instrumentistes attachés à leur tradition nationale et, malgré des résultats superbes, le courant ne passa jamais vraiment entre Solti et les musiciens français, qui comprenaient mal son autorité parfois cassante. À l'inverse, c'est une véritable idylle qu'il entretint avec les musiciens de Chicago. Vers la fin de sa vie, ses apparitions à l'opéra se raréfièrent car les conceptions de certains metteurs en scène et l'absentéisme des chanteurs aux répétitions étaient pour lui autant d'obstacles à de bonnes productions. On l'a vu néanmoins descendre dans la fosse à Covent Garden pour *La Traviata* de Verdi en 1994, révélant au public international la soprano Angela Gheorghiu, et pour *Simon Boccanegra* de Verdi en 1997.

Cette grande rigueur a trouvé son plein épanouissement au disque : pendant un demi-siècle, Solti a enregistré en exclusivité chez Decca, un exemple de fidélité sans pareil. Il a joué un rôle décisif dans l'évolution de cette compagnie, poussant les ingénieurs du son – et le producteur visionnaire John Culshaw – à d'incessants progrès pour mieux restituer cette quête de la perfection. À la fin de sa carrière, il acceptait volontiers l'enregistrement sur le vif de certains concerts, avec quelques orchestres privilégiés en qui il avait totalement confiance (Vienne, Berlin, Chicago). Sa direction, implacable sur le plan rythmique, savait mettre en valeur les couleurs les plus brillantes. Il révéla un Wagner dépoussiéré, mais spectaculaire ; il fut un des grands interprètes de Mahler et il conserva toujours une affection particulière pour la musique de Bartók et de Kodály, dont il savait, mieux que quiconque, restituer la spontanéité.

Alain PÂRIS

Bibliographie

R. CHESTERMAN dir., *Conductors in Conversation : Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Eugene Ormandy, Riccardo Muti, James Levine*, Robson Books, Londres, 1990

J. CULSHAW, *Ring Resounding : The Recording In Stereo Of „Der Ring Des Nibelungen“*, Secker & Warburg, Londres, 1967

W. B. FURLONG, *Season with Solti : A Year in the Life of the Chicago Symphony Orchestra*, Macmillan, New York et Londres, 1974

P. ROBINSON, *Solti : The Art of the Conductor*, Vanguard, Londres, 1979

G. SOLTI & H. SACHS, *Solti on Solti : a Memoir*, Chatto & Windus,

Londres, 1997.

Discographie sélective (en studio, sauf indication contraire)

B. Bartók, *Concerto pour orchestre, Suite de danses pour orchestre,* Sz 77, *Musique pour cordes, célesta et percussion,* Orchestre symphonique de Chicago
L. Van Beethoven, *Fidelio,* avec Hildegard Behrens (Leonore), Peter Hofmann (Florestan), Hans Sotin (Rocco), Theo Adam (Pizarro), Orchestre symphonique de Chicago (1979)
G. Bizet, *Carmen,* avec Tatiana Troyanos (Carmen), Plácido Domingo (don José), José Van Dam (Escamillo), Kiri Te Kanawa (Micaëla), Orchestre philharmonique de Londres (1975)
J. Brahms, *Un requiem allemand,* avec Kiri Te Kanawa, Bernd Weikl, Orchestre symphonique de Chicago
A. Dvořák, *Neuvième Symphonie, « Du Nouveau monde »,* Orchestre symphonique de Chicago
G. Mahler, les neuf symphonies, Orchestre symphonique de Chicago
W. A. Mozart, *L'Enlèvement au sérail,* avec Edita Gruberová (Konstanze), Gösta Winbergh (Belmonte), Kathleen Battle (Blonde), Heinz Zednik (Pedrillo), Martti Talvela (Osmin), Orchestre philharmonique de Vienne (1985) ; *Les Noces de Figaro,* avec José Van Dam (Figaro), Mirella Freni (Susanna), Tom Krause (le Comte Almaviva), Gundula Janowitz (la Comtesse), Federica von Stade (Cherubino), Chœurs de l'Opéra de Paris, Orchestre de l'Opéra de Paris (enregistré live le 7 avril 1973) ; *Don Giovanni,* avec Cesare Siepi (Don Giovanni), Leyla Gencer (Donna Anna), Sena Jurinac (Donna Elvira), Richard Lewis (Don Ottavio), Geraint Evans (Leporello), Mirella Freni (Zerlina), Orchestre du Covent Garden (enregistré live le 19 février 1962) ; avec Bernd Weikl (Don Giovanni), Margaret Price (Donna Anna), Sylvia Sass (Donna Elvira), Stuart Burrows (Don Ottavio), Gabriel Bacquier (Leporello), Lucia Popp (Zerlina), Kurt Moll (Commendatore), Orchestre philharmonique de Londres (1978) ; *La Flûte enchantée,* avec Martti Talvela (Sarastro), Cristina Deutekom (la reine de la Nuit), Stuart Burrows (Tamino), Pilar Lorengar (Pamina), Hermann Prey (Papageno), Renate Holm (Papagena), Dietrich Fischer-Dieskau (Sprecher), Orchestre philharmonique de Vienne (1969)
G. Puccini, *La Bohème,* avec Montserrat Caballé (Mimì), Plácido Domingo (Rodolfo), Sherrill Milnes (Marcello), Ruggero Raimondi (Colline), Orchestre philharmonique de Londres (1974)

des comédies de Plaute – créé à New York, le 8 mai 1962. Cette comédie musicale connaît 964 représentations. Deux ans plus tard, *Anyone Can Whistle* ne sera représenté que neuf fois en avril 1964.

Sondheim remporte ensuite des Tony Awards pour plusieurs productions de Broadway dont il a écrit la musique et les lyrics – *Company* (1970), sur le mariage et le célibat ; *Follies* (1971), qui comprend de nombreux pastiches ; *A Little Night Music* (1973), d'après *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman (1955) ; et *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street* (1979). Harold Prince, producteur des trois premiers spectacles, produit aussi *Pacific Overtures* (1976), dans lequel Sondheim s'inspire du théâtre kabuki pour obtenir des effets stylisés.

Il travaille ensuite, comme compositeur-parolier, avec l'auteur dramatique et metteur en scène James Lapine à la comédie musicale *Sunday in the Park With George*, créée à Broadway le 2 mai 1984, après une longue préparation. Elle a pour source d'inspiration le célèbre tableau de Georges Seurat *Un dimanche à la Grande Jatte*. La comédie musicale *Assassins*, sur un livret de John Weidman, est créée en 1991, et reprise en 2004. Cinq Tony Awards lui ont été atrribués.

Les textes acerbes de Sondheim touchent la sensibilité de bien des gens. La plupart des critiques reconnaissent que son œuvre a marqué une rupture avec les comédies musicales plus traditiounelles et sentimentales des décennies précédentes. Le spectacle *Sondheim : A Musical Tribute* a été monté à New York en 1973.

The Last of Sheila (*Invitations dangereuses*, 1973) est un mystère cinématographique non musical dont Sondheim, passionné

SOSA MERCEDES (1935-2009)

En poncho de couleur vive, un tambour *bombo* dans les bras, elle électrisait les foules. Mercedes Sosa, née le 9 juillet 1935, avait commencé sa carrière de chanteuse dès l'âge de quinze ans, en 1950, à l'occasion d'un concours radiophonique organisé dans sa ville natale des Andes argentines, San Miguel de Tucumán. Jusqu'à sa mort, le 4 octobre 2009, à soixante-quatorze ans, dans un hôpital de Buenos Aires, des suites de graves dysfonctionnements rénaux et pulmonaires, celle que l'on appelait « la voix des sans-voix » a incarné le petit peuple métis. Un de ses autres surnoms, « La Negra », était avant tout affectueux, mais ne pouvait faire oublier les relents de racisme qu'il impliquait, car les « non-Blancs » sont souvent ainsi qualifiés en Argentine. Or Mercedes Sosa était indienne.

Militante dans l'âme, elle a participé, dès les années 1960, avec son époux, le musicien Manuel Oscar Matus, au mouvement Nuevo Cancionero, qui a dépoussiéré le folklore argentin. Puis elle a rejoint les musiciens contestataires des années 1970, reprenant des textes de son compatriote Atahualpa Yupanqui et de la Chilienne Violeta Parra. De son chant puissant, charismatique, apparemment serein, mais en réalité forgé de passions enfouies, elle a célébré les poètes, Pablo Neruda comme Daniel Viglietti, Félix Luna ou Alicia Maguiña.

En 1979, Mercedes Sosa est arrêtée – et son public avec elle –, lors d'un concert à Mar del Plata. Elle décide alors de prendre le chemin de l'exil, à Paris, puis à Madrid. De retour en Argentine en

1982, elle est accueillie en héroïne de la résistance à la dictature militaire et commence de nouvelles expériences musicales, teintées de rock et de pop, voire d'opéra. C'est seulement à la fin des années 1990 qu'elle reviendra à un répertoire plus orthodoxe, élargi à diverses formes de musiques traditionnelles argentines : *zumbas, chacareras, milongas*... S'épanouiront alors, dans toute leur splendeur, sur de sobres arrangements où les cordes dominent, des alliages de paix, de douceur et de fierté hiératique qui n'appartiennent qu'à elle.

Mercedes Sosa a publié une cinquantaine d'enregistrements, le premier en 1962, à dix-sept ans, *La voz de la zafra*, suivi de près, en 1965, par *Canciones con fundamento*, un recueil de chansons folkloriques. Son dernier opus, *Cantora*, paru en 2009, peu avant la disparition de la chanteuse, est articulé sur des duos (avec Joan Manuel Serrat, Caetano Veloso, Lila Downs, Shakira...). Parmi les autres temps forts de sa discographie, citons les arrangements ciselés de *Mujeres argentinas*, paru en 1969, l'hommage à Violeta Parra (*Homenaje a Violeta Parra*, 1971) et à Atahualpa Yupanqui (*Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, 1977). Et aussi un album autour de textes de Pablo Neruda, Alicia Maguiña, Bola de Nieve (*Mercedes Sosa*, 1976), suivi par une collaboration avec le Brésilien Milton Nascimento en 1985 (*Corazón americano*) et une *Misa Criolla* en 2000 qui a obtenu un Grammy Award. S'il fallait ne retenir qu'un CD, ce serait *Corazón libre*, paru en 2005, où elle s'appuie sur des textes de poètes contemporains et revisite les standards populaires en compagnie de quelques célébrités de la guitare comme Luis Salina, Eduardo Falú, Alberto Rojo.

Éliane AZOULAY

SOUCHON ALAIN (1944-)

Rares sont les artistes qui ont apporté un esprit nouveau à la chanson française. Le public, en découvrant Alain Souchon, est séduit par sa façon élégante de rompre le carcan de l'écriture traditionnelle et de parler de son époque avec des mots qui lui vont bien. Souchon joue au chanteur qui se regarde chanter dans un monde qu'il observe avec les yeux d'un adolescent doté d'un physique aux charmes discrets.

Il voit le jour le 27 mai 1944 à Casablanca. Il a six mois lorsque ses parents reviennent à Paris. Au grand dam de sa famille, qui compte plusieurs universitaires, il n'adhère pas au bel avenir qu'on lui fait miroiter. Élève distrait et rêveur, il rate trois fois son bac. Il n'aime pas la ville et préférerait vivre en Sologne, où il passe ses vacances chaque été, dans la maison de son oncle. Il a quinze ans lorsque sa vie bascule : au côté de son père, il est victime d'un accident de voiture ; il en sort indemne mais son père y laisse la vie.

Pour subvenir aux besoins, sa mère doit écrire des romans à l'eau de rose, sous le pseudonyme de Pierlain, et la famille est contrainte de déménager chez la grand-mère d'Alain Souchon. C'est chez elle que celui-ci découvre la radio. Pour l'adolescent qui n'a jamais écouté la T.S.F. auparavant, c'est une révélation. Il aime les chansons populaires et commence à fredonner les succès des vedettes d'alors.

Au vu de ses résultats scolaires calamiteux il est envoyé en pension à Cluses, en Haute-Savoie. Il déteste cet endroit, se réfugie dans la poésie et finit par se faire renvoyer pour indiscipline. En 1961, il part pour Londres et subsiste en travaillant comme barman. Il y reste dix-huit mois et, nourri de musique anglo-saxonne, il décide de tenter sa chance dans la chanson. II taquine la guitare, écrit, compose et multiplie les auditions. En vain. À force d'acharnement, il parvient à se faire engager dans des cabarets de la rive gauche, quartier qu'il habitera et où il chantera bien des années plus tard.

En mai 1968, il choisit de quitter Paris. À son retour, il rencontre Françoise, qu'il épouse en 1970. La même année naît son premier fils, baptisé Pierre, comme son père. En 1993, tous Ies deux ils signeront *Le Fil,* une chanson qui vient sceller cette transmission. Françoise, qu'il surnomme Belote, assure le quotidien et l'encourage à persévérer dans la chanson. Il enregistre un premier 45-tours en 1971. Malgré l'insuccès, Pathé-Marconi Iui donne une autre chance. Son deuxième disque rencontre aussi peu d'écho que le précédent mais au moins Iui offre I'opportunité de participer à une tournée en première partie d'Antoine. Une hépatite vient interrompre ces débuts. Alain Souchon devra attendre deux ans avant de reprendre espoir.

Étranglé par les difficultés financières, il écrit une chanson qu'il destine à Frédéric François, et qu'il présente à Bob Socquet, directeur artistique chez R.C.A. Ce dernier, séduit par Ie personnage, préfère que ce soit lui qui l'enregistre. *L'Amour 1830,* son troisième 45-tours, reçoit un bon accueil. Sélectionné pour la rose d'or d'Antibes, Alain Souchon obtient le prix de la critique et le prix spéciaI de la presse. Dans Ia foulée, iI enregistre un album. Il cherche un arrangeur, un musicien capable de donner forme à son univers musical. Il rencontre Laurent Voulzy, un artiste également et continue d’enregistrer des albums renfermant à chaque fois des chansons dans lesquelles le public se reconnaît immédiatement.

Lorsqu’en 1994 Alain Souchon donne *Foule sentimentale*, il sait qu’il vient de terminer un cycle. Classée meilleure chanson de l’année aux Victoires de la musique, elle marque un aboutissement, l’entrée dans la cinquantaine. Les albums suivants, tels que *Au ras des pâquerettes* (1999) ou encore *Écoutez d’où ma peine vient* (2008), sont de plus en plus éloignés dans le temps les uns des autres, les textes toujours ciselés avec une précision qui fait référence à Georges Brassens, l’ironie est un peu moins aiguisée, la tendresse mêlée de mélancolie. Souchon s’applique à rendre hommage à ceux dont il s’est nourri (*Rive gauche à Paris*). Il sait que ce que le public attend de lui est d’abord une esthétique, dont il connaît toutes les recettes : couleurs en demi-teintes, atmosphères impressionnistes, formules ultramodernes... Il est également conscient des dangers qui guettent ceux qui cherche à trop se ressembler ou qui croient que rien ne peut changer. « Quand j’serai K.O. / Descendu des plateaux de phonos / Poussé en bas / Par des plus beaux, des plus forts que moi / Est-ce que tu m’aimeras encore / Dans cette petite mort ? »

Alain POULANGES

SOUZAY GÉRARD (1918-2004)

On parlait souvent du baryton Gérard Souzay comme du « Fischer-Dieskau français », hommage qui lui avait été rendu en Allemagne, où son art du lied était apprécié au plus haut point. Mais il fut aussi et surtout l'un des plus illustres représentants d'une école française de chant qui s'est éteinte avec lui.

De son vrai nom Gérard Tisserand, il naît à Angers le 8 décembre 1918. Il fait ses études au Conservatoire de Paris avec la mezzo-soprano Claire Croiza et le baryton et basse Vanni-Marcoux avant de se perfectionner avec le baryton Pierre Bernac, le grand maître de la mélodie française, l'ami et le dédicataire des mélodies de Poulenc. Il s'initie à l'art du lied avec la soprano Lotte Lehmann. Gérard Souzay fait ses débuts en concert en 1945, à Londres, dans le *Requiem* de Fanré sous la direction de Charles Münch. Il aborde la scène lyrique en 1947, au festival d'Aix-en-Provence, dans *Le Mariage secret* de Cimarosa. Sa carrière se partagera entre ces deux activités, l'opéra restant néanmoins secondaire.

Il est vite reconnu comme un grand mélodiste et débute au festival de Salzbourg en 1959. Ses enregistrements de lieder de Schubert font le tour du monde et il grave en 1956 *Les Amours du poète* de Schumann, accompagné au piano par Alfred Cortot. Le 13 septembre 1956, à Saint-Marc de Venise, il crée le *Canticum sacrum* de Stravinski sous la direction du compositeur, au côté du ténor Richard Lewis. Il est aussi le Christ dans les *Passions* de Bach. Par la suite, son accompagnateur fidèle sera le pianiste Dalton Baldwin. À l'opéra, il incarne l'Orphée de Gluck et l'Orfeo de

Monteverdi (New York, sous la direction de Leopold Stokowski, 1960), Énée dans *Didon et Énée* de Purcell (Aix-en-Provence, 1960), Golaud (il n'a jamais voulu chanter Pelléas !) dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy (à I'Opéra-Comique à Paris, en 1960, et pour le centenaire de la naissance de Debussy en 1962, puis à l'Opéra de Rome en 1962 et au Mai musical florentin en 1966), le rôle-titre de *Don Giovanni* (Opéra de Paris, 1963-1966 ; Opéra de Munich, 1965). En 1964, il débute au Metropolitan Opera de New York, dans le Comte des *Noces de Figaro*, rôle qu'il reprend au festival de Glyndebourne un an plus tard. Il chante également Méphisto (*La Damnation de Faust* de Berlioz), Wolfram (*Tannhäuser* de Wagner), Pollux (*Castor et Pollux* de Rameau, enregistré sous la direction de Nikolaus Harnoncourt en 1972), Albert (*Werther* de Massenet), Lescaut et Des Grieux (*Manon* de Massenet). Très tôt, il s'intéresse à l'enseignement, qu'il dispense au Japon et aux États-Unis, notamment au Mannes College of Music de New York, à l'université de l'Indiana, où il professe jusqu'en 1985, puis à l'université du Texas à Austin. Comme son homologue allemand Dietrich Fischer-Dieskau, il pratique la peinture et expose ses toiles à Paris, New York, Tokyo... À la fin de sa vie, il se retire à Antibes, où il meurt le 17 août 2004.

La beauté de son timbre – de velours pour certains, de bronze pour d'autres – ne saurait être sous-estimée, mais l'art de Gérard Souzay reposait d'abord sur la justesse du mot mis en musique : sa parfaite diction était soulignée par une intelligence de Ia ligne mélodique sans jamais tomber dans l'excès. Chacune de ses interprétations était un chef-d'œuvre d'imagination et d'équilibre. Son art était peut-être trop intime pour s'épanouir à sa juste mesure à l'opéra, malgré la stature impressionnante de l'homme. La mélodie de salon est grâce à Iui devenue un genre universel. Soucieux du détail, il faisait de chaque lied ou de chaque mélodie un petit opéra à lui seul, conception difficile à marier avec les impératifs de la scène lyrique. Cet art de la juste mesure bascula légèrement dans l'excès et la préciosité au cours de la dernière partie de sa carrière, lorsque la voix perdit de sa souplesse et le vibrato de sa discrétion, mais les enregistrements des années 1950 (avec Jacqueline Bonneau) et 1960 (avec Dalton Baldwin) resteront des références. La musique contemporaine l'attirait peu et seuls quelques compositeurs ont écrit des mélodies qu'il a créées, comme Henri Sauguet ou l'Américain Ned Rorem.

Dans sa discographie, on retiendra : de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande,* rôle de Golaud, avec Victoria de Los Angeles (Mélisande), Jacques Jansen (Pelléas), Orchestre national de la R.T.F., direction André Cluytens (enregistré en 1956) ; de Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux,* rôle de Pollux, avec Zeger Vandersteene (l'Amour), Jeanette Scovotti (Minerve), Chœur de chambre de Stockholm, Concentus Musicus de Vienne, direction Nikolaus Harnoncourt (enregistré en 1972) ; de Henri Duparc, Mélodies, avec Jacqueline Bonneau ; de Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée,* Société des concerts du Conservatoire, direction Edouard Lindenberg ; *L'Art de Gérard Souzay* (lieder de Schumann, Schubert, Beethoven, Brahms, R. Strauss ; mélodies de Fauré, Ravel, Hahn, Poulenc ; airs d'opéra de Lully, Rameau, Monteverdi, Haendel, Gluck, Mozart, Bizet, Massenet, Thomas, Gounod), avec Dalton Baldwin, English Chamber Orchestra, direction Raymond Leppard, Orchestre Lamoureux, direction Serge Baudo (enregistrements 1960-1968).

Alain PÂRIS

Bibliographie

G. SOUZAY, *Gérard Souzay raconte,* Somogy, Paris, 2001.

SOYER DAVID (1923-2010)

Membre fondateur du Quatuor Guarneri (Guarneri String Quartet, ou Guarneri Quartet) en 1964, le violoncelliste américain David Soyer appartient à ce prestigieux ensemble new-yorkais jusqu'à la fin de sa carrière musicale, en 2001. Réunissant Arnold Steinhardt (premier violon), John Dalley (deuxième violon), Michael Tree (alto) et David Soyer, ce quatuor à cordes affiche une remarquable pérennité, puisqu'il a conservé sa formation d'origine pendant trente-sept ans, jusqu'au départ de son violoncelliste.

David Soyer est né le 24 février 1923, à Philadelphie, dans une famille non musicale, ce qui explique qu'il ne débute l'étude du violoncelle qu'à l'âge de onze ans. Il donne en 1942 son premier concert avec l'Orchestre de Philadelphie, placé sous la direction de Eugene Ormandy. Le jeune homme se perfectionne auprès d'Emmet Sargeant, de Joseph Emonts, de Diran Alexanian, d'Emanuel Feuermann, de Pablo Casals. Pendant la Seconde Guerre mondiale, David Soyer joue de l'euphonium et du violoncelle au sein d'un orchestre de la marine américaine ; après le conflit, il se produit occasionnellement avec l'Orchestre symphonique de la N.B.C. À partir de 1961, il devient une figure majeure du festival de musique de Marlboro, dans le Vermont. C'est à l'occasion de cette manifestation que naît trois ans plus tard le Quatuor Guarneri. Outre sa carrière d'instrumentiste, David Soyer se consacre à l'enseignement, au Curtis Institute of Music de Philadelphie, à la Juilliard School de New York et à la Manhattan School of Music. Il quitte en 2001 le Quatuor Guarneri, où il est remplacé par Peter Wiley, ancien membre du Beaux Arts Trio. Huit ans plus tard, en

SPECTOR PHIL (1940-)

Le producteur de disques américain Phil Spector, qualifié par l'écrivain Tom Wolfe de « First Tycoon of Teen » (« premier Nabab des ados »), fut certainement, depuis le début de l'industrie du disque, le premier a exercer un contrôle aussi absolu sur ses artistes.

Philip Harvey Spector, né le 26 décembre 1940 dans le Bronx (New York), a 18 ans quand, avec deux de ses amis de classe de Los Angeles, il enregistre *To Know Him Is to Love Him*, une simple balade d'adolescent qu'il a écrite et dont le titre constitue l'épitaphe de son père. Enregistré sous le nom des Teddy Bears, c'est l'un des plus grands succès de 1958. Mais le groupe ne fera plus jamais parler de lui car Phil Spector a d'autres idées en tête. Il se rend à New York faire son apprentissage auprès de l'équipe de compositeurs-producteurs constituée par Jerry Leiber et Mike Stoller, avant d'étendre ses activités à la supervision d'enregistrements de Curtis Lee (*Pretty Little Angel Eyes*) et des Paris Sisters (*I Love How You Love Me*), notamment. En 1962, afin de s'affranchir d'un conservatisme qui lui pèse, il fonde son propre label, Philles Records, et, en travaillant dans les Gold Star Recording Studios de Los Angeles, il commence à sortir une série de disques qui témoignent de sa vision très personnelle de ce à quoi la pop music peut aboutir en son âge d'innocence, et où il met au point son « wall of sound » (« mur du son »).

Avec *Da Doo Ron Ron* et *Then He Kissed Me* des Crystals et avec *Be My Baby* et *Baby I Love You* des Ronettes, Spector associe bluettes conventionnelles d'adolescents et arrangements orchestraux

SPOHR LOUIS (1784-1859)

Violoniste, chef d’orchestre et compositeur allemand. Spohr entre dès 1799 à la chapelle de la cour de Brunswick, sa ville natale. Après de premières tournées de concerts, il dirige la chapelle de la cour de Gotha (1805-1812) et est nommé en 1813 chef d’orchestre au Theater an der Wien, où il compose son premier succès dramatique, *Faust* (représenté à Prague en 1816). Il est considéré comme le premier violoniste allemand et a déjà accompli avec sa femme, célèbre harpiste, de nombreuses tournées. De sa renommée témoigne, entre autres, le concerto pour violon op. 47, dit *In modo di scena cantante* (1816). Directeur de l’Opéra de Francfort de 1817 à 1819, il devient en 1822, sur la recommandation de Weber, maître de chapelle à la cour de Kassel, où il finira ses jours. Sous sa direction, la vie musicale y prend un grand essor, en particulier l’opéra : il y crée son second succès dramatique (*Jessonda*, 1823), y donne *Le Vaisseau fantôme* de Wagner en 1843, *Tannhäuser* en 1853. À l’occasion du vingt-cinquième anniversaire de son arrivée, il est fait directeur de la musique (Generalmusikdirector). Mais ses relations avec la Cour se tendent, et c’est contre son gré qu’il est mis à la retraite en 1857. Ses dernières années sont encore attristées par une fracture du bras gauche qui lui interdit de jouer du violon. Le nombre de ses élèves de violon s’élevait, paraît-il, à cent quatre-vingt-sept !

Compositeur très fécond dans tous les domaines, on lui doit notamment dix symphonies, dix-sept concertos pour violon et quatre pour clarinette, un célèbre quadruple concerto pour quatuor à cordes et orchestre, une très grande quantité de musique de chambre

Dave MARSH

STADER MARIA (1911-1999)

La soprano suisse d’origine hongroise Maria Stader (de son nom d’origine Maria Molnár) naît à Budapest le 5 novembre 1911. La Première Guerre mondiale la laisse orpheline ; un convoi de réfugiés de la Croix-Rouge l’amène en Suisse, où elle est adoptée en 1922 par Hans Stader et son épouse, qui résident à Romanshorn, sur les rives du lac de Constance. Elle commence des études de chant à Saint-Gall, avec Mathilde Baerbach-Keller, avant de les poursuivre, à partir de 1933, avec le père de cette dernière, Hans Keller, à Karlsruhe, puis avec l’alto Ilona Durigo, à Zurich, et Arrange Lombardi, à Milan. La contralto Therese Schnabel-Behr, épouse du grand pianiste Artur Schnabel, parachève sa formation à New York.

En 1939, Maria Stader remporte le premier prix (voix de femme) du premier Concours international d’exécution musicale de Genève. La Seconde Guerre mondiale freine dès son début une carrière qui s’annonce brillante. La paix revenue, elle fait quelques apparitions sur les scènes lyriques, notamment dans le rôle de la Reine de la nuit de *La Flûte enchantée* de Mozart, durant la saison 1949-1950 du Covent Garden de Londres. Mais le monde du théâtre, qui exige un fort tempérament dramatique, n’est pas le sien. Aussi, très vite, elle se consacre aux concerts, aux récitals ainsi qu’à l’enregistrement pour la radio et pour le disque. Elle triomphe au festival de Salzbourg, ce qui lui vaut, en 1950, la médaille Lilli-Lehmann décernée par le Mozarteum. Elle fait ses débuts aux États-Unis en 1954, se produisant avec le Philharmonique de New York, l’Orchestre de Philadelphie et l’Orchestre de Cleveland. En 1956, elle donne en Israël, avec l’Orchestre philharmonique d’Israël dirigé par Ferenc Fricsay, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti en version de concert. Parallèlement, elle enseigne à la Musikakademie de Zurich puis à l'Opernstudio de cette même ville. Elle épouse en 1959 le chef d'orchestre suisse Hans Erismann et fait ses adieux à la scène en 1969, au Carnegie Hall de New York, avec le *Requiem* de Mozart. Elle se consacre alors à l'enseignement du chant et rédige son autobiographie, *Nehmt meinen Dank* (1979). Elle meurt à Zurich le 27 avril 1999.

C'est par la limpidité de son timbre et par la pureté de son style que Maria Stader a conquis la célébrité. Mozart était au centre de son répertoire : les messes et les airs de concert mais aussi des extraits des opéras qu'elle ne donnait pas en intégralité sur scène. Bach, dont la rigueur et l'intériorité lui étaient très proches, l'était tout autant : ses versions du *Magnificat* et de la *Messe en si* sous la direction de Karl Richter en compagnie de Herta Töpper, d'Ernst Haefliger et de Dietrich Fischer-Dieskau ont durablement dominé la discographie. Eugen Jochum la choisit pour enregistrer la musique religieuse d'Anton Bruckner (*Te Deum, Messe nº 3, Psaume 150*). Brnno Walter l'invite à tenir la partie soliste dans le dernier des quatre mouvements de la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler. Ferenc Fricsay la retient pour un *Requiem* de Verdi pourtant bien éloigné de son univers familier. Tous ces grands chefs avaient reconnu en Maria Stader une discrète mais parfaite musicienne.

Pierre BRETON

STAMITZ JOHANN (1717-1757)

Compositeur et violoniste baptisé le 19 juin 1717 à Nemecký Brod, en Bohême (auj. Havlíčkův Brod, en République tchèque), enterré le 30 mars 1757 (il est probablement mort le 27 mars) à Mannheim, dans le Palatinat.

Jan Václav Antonín Stamiæ, qui germanisera par la suite son nom en Johann Wenzel Anton Stamitz, reçoit dès son plus jeune âge une éducation musicale de la part de son père. En 1742, il apparaît comme violoniste à Francfort. Il a apparemment, alors, été engagé comme musicien de chambre auprès du prince Karl Theodor (électeur palatin à partir de 1743), après le couronnement de l'empereur Charles VII à Prague. En 1745 ou au début de 1746, Johann Stamitz est nommé Konzertmeister de la cour à Mannheim. En 1754 et 1755, il passe une année à Paris, où il joue pour le Concert spirituel et les concerts de musique italienne de Mme de Prie, les deux principaux concerts parisiens réguliers au XVIIIe siècle.

Un des protagonistes de l'école de Mannheim, qui exercera une influence considérable sur Mozart, Johann Stamitz fait accéder son orchestre à un niveau inégalé pour l'époque, tant par la précision que par l'expressivité. Les effets orchestraux de crescendo et de diminuendo progressifs, même s'ils ne sont pas de son invention (peut-être pas même non plus de Niccolò Jommelli, qui passe généralement pour en être l'initiateur), deviennent la marque de son style, qu'imiteront beaucoup de compositeurs. Son style se caractérise aussi par l'utilisation des soupirs, en particulier dans les cadences, silences qui seront intégrés dans la musique rococo à travers l’Europe.

Son utilisation du menuet et du trio comme troisième partie d’une symphonie à quatre mouvements sera aussi reprise par les compositeurs classiques, en lieu et place de la symphonie à trois mouvements, habituelle jusqu’alors. Johann Stamitz contribue aussi à l’évolution de la forme de la sonate classique en introduisant des thèmes contrastés à l’intérieur d’un même mouvement.

On ne saurait surestimer l’influence de Johann Stamitz. Si d’autres compositeurs de son époque, à Berlin, à Vienne et en Italie, ont développé certaines de ces caractéristiques, c’est bien la première génération de musiciens de Mannheim qui a eu l’influence la plus considérable en établissant le style de composition orchestrale du milieu du XVIII^{e} siècle. Stamitz laisse un grand nombre de symphonies, de concertos et d’œuvres de chambre, même si des problèmes d’attribution se posent fréquemment.

E.U.

STAMITZ KARL PHILIPP (1745-1801)

Fils aîné de Jan Vaclav Stamic, qui a germanisé son nom tchèque et se fait appeler Johann Stamitz, Karl naît à Mannheim l’année même où son père prend la direction de l’orchestre du prince-électeur Karl Theodor, dont il fait partie depuis quatre ans. Avant sa mort prématurée (1757), et aidé par les nombreux compositeurs de talent groupés autour de lui, Johann fera de cet orchestre un des meilleurs d’Europe, et de Mannheim un des lieux de naissance de la symphonie classique et surtout de la symphonie concertante, dont Mozart s’inspirera pendant et après son séjour à Mannheim et à Paris en 1777-1778. Karl Stamitz n’est membre de l’orchestre de Mannheim (comme second violon) que de 1762 à 1770. À cette date, il suit à Strasbourg son ancien maître Franz Xaver Richter, avant d’embrasser, pour un quart de siècle, la carrière de virtuose itinérant (ses instruments sont le violon et l’alto). On le retrouve à Paris au service du duc de Noailles (il fait sensation au Concert spirituel le 25 mars 1773 en y jouant une de ses symphonies concertantes) ; puis à Francfort (1773), à Londres (1777-1778), en Hollande, à Berlin (où il participe en 1786 à une fameuse exécution du *Messie* de Händel), à Prague et à Nuremberg (1787), à Cassel, à Saint-Pétersbourg, à Weimar (où il se produit le 12 novembre 1792), à Leipzig. En 1794, fatigué de sa vie errante, il accepte un poste de premier violon et de professeur de musique à Iéna, où il meurt oublié en laissant plus de cinquante symphonies, une quarantaine de symphonies concertantes pour un nombre d’instruments solistes allant de deux à sept, plus de quarante

STANFORD CHARLES VILLIERS (1852-1924)

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue irlandais, Charles Villiers Stanford a exercé une profonde influence sur une génération de compositeurs britanniques, notamment sur ses élèves Ralph Vaughan Williams, Arthur Bliss et Gustav Holst.

Né le 30 septembre 1852, à Dublin, Charles Villiers Stanford étudie au Trinity College de sa ville natale, puis au Queen's College de Cambridge. De 1874 à 1876, il se perfectionne auprès de Carl Reinecke à Leipzig, avant de terminer sa formation auprès de Friedrich Kiel à Berlin. Nommé professeur de composition au Royal College of Music de Londres en 1883, il devient en 1887 professeur de musique à l'université de Cambridge. Stanford dirige le Bach Choir de Londres de 1885 à 1902 ainsi que le festival de Leeds de 1901 à 1910. Élevé au rang de chevalier en 1901, ce compositeur prolifique est surtout connu pour ses pièces orchestrales, qui comptent notamment sept symphonies et six *Irish Rhapsodies*. Parmi ses autres œuvres figurent de nombreux chorals, dix opéras, des mélodies, des chansons, des pièces de musique de chambre. Sa musique reflète le style romantique de la fin du XIX^{e} siècle, dans lequel il introduit des éléments du folklore irlandais. Charles Villiers Stanford meurt le 29 mars 1924, à Londres.

E.U.

STANLEY BROTHERS

Après un court passage parmi les Blue Grass Boys de Bill Monroe, le guitariste Carter Glen Stanley (né le 27 août 1925 à Stratton, en Virginie) et son jeune frère, le banjoïste Ralph Edmond Stanley (né le 25 février 1927 également à Stratton), fondent un orchestre rival, les Clinch Mountain Boys. Cependant, leur musique, d'une sensibilité écorchée et aux sonorités sans aucune concession commerciale, se démarque beaucoup de celle des autres fondateurs du bluegrass. Avec eux, c'est la plus pure tradition montagnarde, rude et sans apprêts, qui se perpétue. Leurs harmonies vocales sont extraordinaires, avec un saisissant contraste entre le timbre clair et vibrant de Carter et celui, brisé jusqu'à la rupture, de Ralph. Le jeu de banjo de Ralph, bien plus ancré dans la vieille tradition appalachienne que ceux de Earl Scruggs ou de Don Reno, est bluesy et plein de feeling. L'œuvre gravée par les deux frères sur divers labels est uniformément remarquable, des débuts presque primitifs en 1946 jusqu'à leurs enregistrements pour le label King, plus élaborés, avec de nombreuses pièces instrumentales époustouflantes, souvent valorisées par le jeu de guitare de George Shuffler, un des pionniers du *flatpicking*. On peut apprécier ces grands moments du bluegrass sur *Earliest Recordings* : *Complete Rich-R-Tone 78s (1947-1952)* [1 CD Revenant], *The Stanley Brothers & The Clinch Mountain Boys 1949-52* (1 CD Bear Family) ou le coffret *The King Years 1961-1965* (King).

Après la mort de Carter (le 1er décembre 1966, à Washington, D.C.), Ralph continue à diriger les Clinch Mountain Boys, l'orchestre modèle du bluegrass traditionnel qui, au cours des ans, a accueilli de nombreux talents (Curly Ray Cline, Ricky Skaggs, Keith Whitley...). Ralph a abondamment enregistré, là aussi, une œuvre extrêmement brillante et profonde, qu'on peut entendre sur le coffret de quatre CD *Ralph Stanley and the Clinch Mountain Boys 1971-1973* (Rebel).

Gérard HERZHAFT

STARKER JANOS (1924-2013)

Violoncelliste et pédagogue américain d’origine hongroise. János Starker, né à Budapest le 5 juillet 1924, aborde la musique dès l’âge de six ans, jetant son dévolu sur le violoncelle : en 1930, il entre dans la classe d’Adolf Schiffer, qui a succédé à David Popper à l’Académie Franz-Liszt de la capitale hongroise. Il étudie la composition avec Zoltán Kodály et côtoie Béla Bartók ainsi qu’Ernö Dohnányi. Il aborde la musique de chambre avec Leó Weiner mais aussi avec Imre Waldbauer – un des fondateurs du Quatuor hongrois (Quatuor Waldbauer-Kerpely) – et Dezsö Rados, deux violonistes considérés à l’époque comme « scientifiques », c’est-à-dire férus tout autant de neurologie, d’anatomie et de biologie que de musique. Ces professeurs auront une influence profonde et durable sur les conceptions de l’instrumentiste et du pédagogue.

János Starker est durant deux ans violoncelle solo à la fois à l’Orchestre de l’Opéra et à l’Orchestre philharmonique de Budapest (1945-1946). En 1946 cependant, il quitte la Hongrie et se fixe à Paris, où il réalise le premier enregistrement mondial de la *Sonate*, opus 8, pour violoncelle seul de Kodály, qui obtient le grand prix du disque et attire l’attention sur lui. Il s’établit aux États-Unis en 1948 et devient le violoncelle solo de l’Orchestre symphonique de Dallas que dirige alors Antal Dorati (1948-1949). De 1949 à 1953, il est chef de pupitre et soliste de l’Orchestre du Metropolitan Opera de New York, sous la baguette de Fritz Reiner. Il entretient avec ce grand chef une relation quasi filiale et il le suit quand il prend les rênes de l’Orchestre symphonique de Chicago (1953-1958). En 1954, il adopte la nationalité américaine.

En 1958, Starker décide de renoncer à la sécurité des fonctions orchestrales pour se consacrer à une carrière de soliste et d’enseignant. Il devient professeur de violoncelle à l’Indiana University School of Music, à Bloomington (Indiana), où il retrouve l’esprit qui régnait, avant guerre, à l’Académie Franz-Liszt de Budapest. Il commence à y écrire *An Organized Method of String Playing* (« Une méthode organisée du jeu des cordes »), ouvrage, publié en 1961, qui rassemble, en une théorie personnelle, les principes rationnels et fondamentaux qui commandent, selon lui, l’étude instrumentale. En 1962, il est rejoint à Bloomington par son compatriote et ami d’enfance György Sebök, qui vient y enseigner le piano et avec lequel il fonde un remarquable duo. Il conseille alors de nombreuses formations symphoniques américaines. Il constitue durant deux ans un mémorable trio avec le violoniste Josef Suk et le pianiste Julius Katchen, juste avant la mort de ce dernier, en 1969 ; ce trio gravera une version de référence des trois *Trios* de Brahms.

Dans un répertoire très vaste, qui commence avec Vivaldi et Jean-Sébastien Bach, Starker offre à la musique contemporaine une place inusitée. Il a créé le *Concerto pour violoncelle* de Bernhard Heiden (1967), le *Concerto pour violoncelle* de Miklós Rózsa (1969) ainsi que des pages signées Bohuslav Martinů, Zoltán Kodály, David Baker, Antal Dorati, David Diamond, Jean Martinon, Robert Starer, Peter Mennin.

Starker possède un Matteo Goffriller de 1706, le « Star », et un Giuseppe Giovanni Battista Guarneri de 1707, le « Nova ». Il a inventé un chevalet dont la forme spéciale et les pieds percés de perforations coniques améliorent le son et enrichissent les harmoniques.

János Starker impressionne par une extraordinaire aisance technique. Son jeu, débarrassé de tout geste superflu, semble se développer sans effort. Le son, charnu, reste net et incisif, l'expression retenue et maîtrisée. La rigueur et la sobriété de son style déroutent parfois un public avide de grands effets romantiques et de séductions faciles. Mais ses interprétations manquent rarement de grandeur et de souffle. Par trois fois, en 1959, en 1992 – avec sans doute moins de bonheur – et en 1997 – sous les applaudissements de la critique –, il a gravé les suites de Bach pour violoncelle seul : à mi-distance entre l'engagement passionné de Pablo Casals et la méditation douloureuse de Pierre Fournier, János Starker nous offre une lecture où le respect de la lettre et la hauteur de vue conduisent à une rayonnante sérénité.

Retiré de la scène depuis 2001, János Starker continue de se consacrer à ses élèves, parmi lesquels ont notamment figuré Raphaël Pidoux, Marc Coppey et Henri Demarquette. Il publie ses Mémoires, *The World of Music According to Starker*, en 2004 et s'éteint le 28 avril 2013, à Bloomington.

Pierre BRETON

STARR RINGO (1940-)

Peut-être le moins brillant des Beatles, et aussi le moins compliqué, le batteur et chanteur Ringo Starr fut assurément le plus indispensable à la fragile cohésion d’un groupe que la rivalité de ses meneurs musicalement plus inspirés et la « beatlemania » des années 1963-1966 ont plus d’une fois conduit au bord de l’explosion psychique.

Son vrai nom, Richard Parkin (il le rappelle dans *The Beatles. Anthology*, publié en 2000), devient Starkey après un remariage de sa mère. Il naît le 7 juillet 1940 à Liverpool, sous les bombardements, trois mois avant son futur partenaire Lennon. Son enfance est celle d’un gamin des quartiers pauvres, qui loge dans une maison insalubre avec sa mère restée seule après le départ de son père. Il n’aime pas l’école, qu’il quitte à treize ans, et sa jeunesse est profondément marquée par plusieurs maladies graves, la tuberculose notamment, qui nécessitent de longues hospitalisations. Il collectionne les timbres et joue avec ses Dinky Toys, devient un peu plus tard teddy-boy, chaparde un peu et prend le goût du troc, lutine les filles et vit de petits boulots. Mais sa passion, c’est la musique et plus particulièrement les tambours. Les marins de Liverpool, qu’il rêve de rejoindre, rapportent de leurs traversées de l’Atlantique des disques américains qui font connaître à l’adolescent la musique de Johnnie Ray ou le blues de Lightnin’ Hopkins, et il écoute avec passion le skiffle – né de l’alliance du jazz New Orleans et du folk-blues américain – que joue l’Écossais Lonnie Donegan. En 1954, il achète sa première batterie après s’être entraîné sur son lit d’hôpital. Il commence à jouer régulièrement,

STEBER ELEANOR (1916-1990)

Cette soprano américaine ne se voit pas toujours reconnaître la place éminente qu'elle occupe dans le panorama lyrique de notre temps. Un quart de siècle de carrière au Metropolitan Opera de New York, quelque trente-cinq rôles de premier plan et une brillante activité de récitaliste ont pourtant fourni d'innombrables preuves de son exceptionnel talent. Éclectique au meilleur sens du terme, cette femme volontaire et radieuse aura servi avec le même ascendant musical Mozart (la Comtesse Almaviva, Fiordiligi, Pamina, Donna Elvira, Konstanze), Wagner (Elsa), Verdi (Desdemona), Bizet (Micaëla), Puccini (Tosca) et Richard Strauss (la Maréchale, Arabella). Du compositeur de *La Flûte enchantée,* de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte,* elle aura épousé les nuances infinies que lui dévoilait son mentor Bruno Walter. On ne négligera pas pour autant de splendides Puccini ni une *Louise* de Gustave Charpentier parmi les plus enivrantes.

Née à Wheeling, en Virginie-Occidentale, le 17 juillet 1916, Eleanor Steber est morte à Langhorne, en Pennsylvanie, le 3 octobre 1990.

Jean CABOURG

STEIN HORST (1928-2008)

Horst Stein était l’un des chefs d’orchestre allemands les plus recherchés dans les répertoires wagnérien et straussien. Régulièrement invité au festival de Bayreuth, il y a dirigé la plupart des ouvrages lyriques de Wagner, au total 138 représentations. À la Staastoper de Vieune, il a donné plus de 500 représentations dans un répertoire beaucoup plus vaste.

Fils d’un mécanicien, Horst Walter Stein naît à Elberfeld (aujourd’hui un quartier de Wuppertal), le 2 mai 1928, et fait ses études musicales, à partir de 1940, à Ia Musikhochschule de Francfort-sur-Ie-Main, où iI travailIe le piano, le hautbois, Ie chant et la direction d’orchestre. Il est notamment l’élève de Günter Wand et de Kurt Thomas. Puis il étudie la composition avec Philip Jarnach à la Musikhochschule de Cologne. En 1947, il fait ses débuts de chef d’orchestre à l’Opéra de Wuppertal, où il est engagé comme chef de chœur. Puis il est nommé chef assistant à la Staatsoper de Hambourg (1951-1955), où le remarque Joseph Keilberth, alors directeur musical de l’Orchestre philharmonique. L’été, Keilberth l’emmène comme assistant au festivaI de Bayreuth (1952-1954), où Stein travailIe également aux côtés de chefs comme CIemens Krauss, Hans Knappertsbusch et Herbert von Karajan. C’est là qu’il découvre tous les secrets du répertoire wagnérien. Il passe ensuite six ans à la Staatsoper de Berlin (1955-1961), où il participe à la réouverture de l’opéra, en 1955, et où il est nommé directeur musical. Il est également professeur à la HochschuIe für Musik de Berlin (1959-1961). Mais il ne peut supporter le régime de Berlin-Est après l’édification du Mur et il revient à Hambourg (1961-

1964), où l'appelle Rolf Liebermann, alors intendant de la Staatsoper. Il est ensuite directeur général de la musique à Mannheim (1963-1970). Il fait en 1965 ses débuts américains, à l'Opéra de San Francisco. En 1969, il dirige *Parsifal* et, l'année suivante, son premier *Ring* à Bayreuth avant d'y devenir le conseiller musical de Wolfgang Wagner à partir de 1975 : jusqu'en 1989, il y dirige en outre *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg, Tristan et Isolde* et *Tannhäuser*. Entre-temps, en 1969, il a été nommé premier chef d'orchestre à la Staatsoper de Vienne, où il a débuté en 1963 avec *Carmen,* prélude à une exceptionnelle collaboration. Puis il retourne à Hambourg, comme directeur général de la musique (1972-1977). À la même époque, il dirige régulièrement à la Deutsche Oper de Berlin (-Ouest), notamment des cycles wagnériens marquants. Peu à peu, sa carrière s'oriente plus vers le concert que vers l'opéra. Il débute avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1970. À partir de 1977, il est invité régulier de l'Orchestre symphonique de la N.H.K. à Tōkyō. Puis il succède à Wolfgang Sawallisch comme directeur musical de l'Orchestre de la Suisse romande, à Genève (1980-1985). Il prend ensuite la direction de l'Orchestre symphonique de Bamberg (1985-1996), une formation qu'il dirige en invité depuis 1964 et avec laquelle il entretient une relation idyllique : en douze ans, ils donneront plus de 500 concerts dans le monde entier. Stein est aussi à la tête de l'Orchestre symphonique de Bâle (1987-1994). Après son départ de Bamberg, les musiciens de cet orchestre le nomment chef émérite à vie et il donnera son dernier concert avec eux en 2001. Il meurt à Vandœuvres (Suisse), le 27 juillet 2008.

Stein avait acquis dans les fosses d'opéra un métier irréprochable. Il avait le sens de l'écoute et savait faire travailler les orchestres avec efficacité et pragmatisme. L'image du chef solide, plus scrupuleux qu'imaginatif, est inexacte : c'est plutôt celle de la force tranquille qu'il faut retenir, celle d'un homme à la sensibilité discrète. Modeste, bourru en apparence, peut-être était-il trop sérieux pour des musiciens non germaniques qui réclamaient aussi un zeste de fantaisie, ce qui explique les limites géographiques de sa carrière : ses terres d'élection étaient l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, la Grande-Bretagne, les États-Unis et le Japon ; ailleurs, ses apparitions sont restées épisodiques. Il se refusait à tout acte médiatique, ce qui explique pourquoi seul le monde musical l'a reconnu à sa juste valeur. En dehors d'un immense répertoire lyrique, il était particulièrement à l'aise dans la musique symphonique romantique et postromantique austro-allemande. Ses enregistrements des symphonies de Bruckner comptent parmi ses plus beaux témoignages. Et il a beaucoup œuvré en faveur de la musique de Max Reger. Mais on ne saurait oublier la passion qu'il nourrissait pour celle de Sibelius, dont il fut l'un des rares admirateurs parmi les chefs d'orchestre allemands de sa génération. Il a peu dirigé en France : quelques concerts avec l'Orchestre national de France vers 1970, *Lohengrin* à l'Opéra de Lyon (1964), *Parsifal* (1973), *Ariane et Barbe-Bleue* et *Le Chevalier à la rose* (1976) au Palais-Garnier. Peu versé dans le domaine de la musique contemporaine, il a toutefois créé quelques opéras : la version scénique de l'opéra de Bohuslav Martinů conçu pour la télévision *Le Mariage* (Staatsoper de Hambourg, 31 mars 1954), *Hero und Leander* de Günter Bialas (Nationaltheater de Mannheim, 8 septembre 1966), *Der Besuch der alten Dame* (« La Visite de la vieille dame ») de Gottfried von Einem (Staatsoper de Vienne, 23 mai 1971). Dans le répertoire symphonique, il a dirigé en première audition des œuvres de Victor Bruns (*Concerto pour orchestre*, 1993), Helmut Eder (*Choral-Sinfonie*, 1977), Rudolf Kelterborn (*Symphonie*, 1987 ; *Lux et tenebrae*, 1989), Norbert

Moret (*Tragiques,* 1983), Alfred Prinz (*Musique pour orchestre,* 1971) et Hans Vogt (*Aprèslude,* 1991).

Alain PÂRIS

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

L. VAN BEETHOVEN, les cinq concertos pour piano, avec Friedrich Gulda, Orchestre philharmonique de Vienne (1970, 1971)
J. BRAHMS, les quatre symphonies, Orchestre symphonique de Bamberg (1997)
A. BRUCKNER, *Deuxième Symphonie* (1991) ; *Sixième Symphonie* (1972), Orchestre philharmonique de Vienne
L. CHERUBINI, *Medea,* avec Leonie Rysanek, Bruno Prevedi, Margarita Lilowa, Nicolai Ghiuzelev, Lucia Popp, chœur et Orchestre de l'Opéra de Vienne (enregistré sur le vif le 31 janvier 1972)
M. REGER, *Suite de ballet,* op. 130 ; *Variations et fugue sur un thème de Mozart* ; *Variations et fugue sur un thème de Beethoven* ; *Eine Lustspieleouverture,* op. 120 ; *Concerto dans le style ancien* ; *Sinfonietta,* op. 90, Orchestre symphonique de Bamberg (1990-1994)
F. SCHUBERT, intégrale des symphonies, Orchestre symphonique de Bamberg (1986)
J. SIBELIUS, *Légendes du Kalevala, Finlandia,* Orchestre de la Suisse romande (1980)
R. STRAUSS, *Capriccio,* avec Anna Tomowa-Sintow, Wolfgang Schöne, Manfred Jungwirth, Trudeliese Schmidt, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré sur le vif au festival de Salzbourg le 7 août 1985) ; *Une symphonie alpestre,* Orchestre symphonique de Bamberg (1988)
G. VERDI, *Don Carlo,* avec Franco Corelli, Gundula Janowitz, Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Shirley Verrett, Martti Talvela, Edita Gruberová, Chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre philharmonique de Vienne (enregistré sur le vif le 25 octobre 1970)
R. WAGNER, *Tannhäuser,* ouverture ; *Rienzi,* ouverture ; *Siegfried Idyll,* Orchestre symphonique de Bamberg (1986 et 1987) ; *Tristan et Isolde,* avec Hans Beirer, Ingrid Bjoner, Otto Wiener, Ruth Hess, Walter Kreppel, chœur et Orchestre de l'Opéra de Vienne (1970) ; *Parsifal,* avec Siegfried Jerusalem, Eva Randová, Bernd Weikl, Hans Sotin, chœur et Orchestre du festival de Bayreuth 1984 (vidéo) ; *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg,* avec Bernd Weikl,

Siegfried Jerusalem, Hermann Prey, Manfred Schenk, chœur et Orchestre du festival de Bayreuth 1984 (vidéo).

STEIN LES

Le membre le plus illustre de cette famille allemande et autrichienne de facteurs d'orgues et de pianos des XVIIIe et XIXe siècles est Johann Andreas (1728-1792) qui naît à Hildesheim, apprend le métier de facteur d'orgues auprès de son père Johann Georg (1687-1754), puis travaille à Strasbourg chez J. A. Silbermann (1748-1749) et à Regensburg chez F. J. Späth (1749-1750). Établi à Augsbourg en 1751, Johann Andreas y construit en 1755-1757 avec son frère Johann Heinrich (1735-1767) son orgue le plus célèbre, celui de la Barfüsserkirche, dont il devient titulaire (il sera détruit en 1944). Il s'oriente ensuite de plus en plus vers la construction de pianos (sept cents environ sortiront de ses établissements en une trentaine d'années), établissant ainsi sa réputation, il invente vers 1773 le mécanisme dit allemand puis viennois (permettant une diversification de l'attaque des notes et une résonance prolongée par libération immédiate des cordes). Mozart, qui possède un de ses clavicordes depuis 1763, et qui le rencontre personnellement à Augsbourg en 1777, en sera enthousiasmé, et préférera ses pianoforte à tous les autres. À sa mort, sa fille Nanette (1769-1833), qui l'a souvent accompagné comme pianiste dans ses voyages, poursuit l'entreprise paternelle, qu'elle transfère à Vienne, avec son frère Matthäus Andreas (1776-1842), après avoir épousé le pianiste Streicher (1794). Interprète de Beethoven, elle lui apportera son soutien à une époque difficile de sa vie (1813-1818). Quant à Matthäus Andreas, il se sépare de sa sœur en 1802 et fonde sa propre manufacture de pianos, que poursuivra son fils Karl Andreas (1797-1863). Au même moment, Andreas Friedrich (1784-1809), frère de Nanette et de Matthäus Andreas, poursuit à Vienne une carrière de pianiste et de compositeur.

Marc VIGNAL

Né le 10 mai 1888 à Vienne, Maximilian Raoul Walter Steiner appartient à une famille renommée dans le milieu du spectacle : son grand-père, Maximilian Steiner, a dirigé le prestigieux Theater an der Wien ; son père, Gabor Steiner, producteur de théâtre et hommes d'affaires, a fait construire la grande roue du Prater, immortalisée dans *Le Troisième Homme*. Le jeune Max Steiner grandit dans l'atmosphère enivrante de cette Vienne juste avant son déclin.

Max Steiner commence à apprendre le piano à l'âge de six ans. Il effectue ses études musicales à l'Académie impériale de musique de Vienne, avec Robert Fuchs, Arnold Rosé et Hermann Grädener, notamment, et reçoit les conseils de Felix Weingartner et de Gustav Mahler. L'enseignement qui lui est dispensé est très complet : il étudie l'harmonie, l'analyse, l'orchestration et la composition, apprend l'orgue, le violon, la contrebasse, la trompette.

En dehors de ses études formelles, il fréquente grâce à sa famille un cénacle d'artistes. Enfant prodige, il est très tôt précipité dans la vie professionnelle par son père, qui lui offre la possibilité de diriger pour la première fois à l'âge de douze ans, en l'occurrence une opérette américaine, *The Belle of New York*, de Gustav Kerker. À l'adolescence, il a déjà écrit plusieurs opérettes. En 1906, l'imprésario britannique George Edwardes lui propose de collaborer à une superproduction éclectique qui mêle vaudeville et intermèdes chorégraphiques. Max Steiner quitte alors Vienne pour Londres et participe à ce spectacle destiné à inaugurer l'Empire Theater of Varieties. La richesse de la vie artistique dans la capitale britannique permet à Max Steiner, qui est au début de sa carrière, d'acquérir une solide expérience : il compose, dirige, participe aux mises en scène. Mais la Première Guerre mondiale change la donne : après l'avoir encensé, l'Angleterre voit désormais dans

R. S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994

W. DARBY & J. DU BOIS, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, McFarland & Company, Jefferson (Caroline du Nord) & Londres, 1990

M. EVANS, *Soundtrack : The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, New York, 1975

G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975*, Shirmer Books, New York, 1997

C. PALMER, *The Composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londres & New York, 1990

T. THOMAS, *Music for the Movies*, Silman-James Press, Los Angeles, 1997

T. THOMAS dir., *Film Score : The View From the Podium*, Barnes, New York, 1979.

STENHAMMAR WILHELM (1871-1927)

Né et mort à Stockholm, Wilhelm Stenhammar est considéré à juste titre comme l'un des pères de la musique suédoise contemporaine. Disparu trop tôt (il s'éteint à l'âge de 56 ans d'une hémorragie cérébrale), Stenhammar a marqué la vie musicale de son pays tout autant par ses activités d'interprète et de chef d'orchestre que par ses talents de compositeur.

Élevé dans une famille où la musique comptait beaucoup (notamment pour son père, architecte et compositeur, ancien élève de Lindblad et qui a laissé quelques œuvres chorales influencées par le style de Mendelssohn), Stenhammar fait très tôt partie d'un ensemble choral. Son apprentissage sera néanmoins celui d'un autodidacte : il n'est passé par aucun conservatoire même si, pour le piano, il a reçu des leçons de Richard Andersson, disciple de Clara Schumann. C'est avec des œuvres vocales et des compositions pour le piano que Stenhammar fera ses armes. Une première sonate pour piano (1890), un premier concerto pour piano (1893), un opéra (*Gildet på Solhaug,* 1892) et diverses pièces chorales n'atteindront pas la célébrité que lui conféreront certaines œuvres de sa maturité : en 1895, les trois fantaisies pour piano (écrites la même année qu'une deuxième sonate) annoncent par leurs mélodies caressantes les *Sensommarnätter* (Nuits de fin d'été) de 1914. Entre ces deux dates vont s'inscrire les productions majeures de Stenhammar. La cantate *Ett folk* (Un peuple), écrite en 1904-1905, surpasse toutes les autres ; l'année 1904 sera aussi celle d'un deuxième concerto pour piano (terminé en 1907) et d'un quatrième quatuor à cordes (achevé concerts, notamment avec le violoniste Henri Marteau, et apparaîtra quelque temps à l'Opéra de Stockholm avant que la maladie ne l'emporte. Il laisse en Suède l'empreinte durable d'une ouverture vers l'Europe, mais aussi d'une indépendance envers le monde germanique. « Si nous marchons sur les traces de Wagner, nous n'atteindrons que Richard Strauss et ses imitateurs », a-t-il écrit à Carl Nielsen, un compositeur avec lequel il partage, dans l'écriture symphonique, une esthétique nordique détachée du folklore et dont le maître d'œuvre reste Sibelius (un des plus proches amis de Stenhammar), par opposition à Grieg, notamment.

Michel VINCENT

STERN ISAAC (1920-2001)

Introduction

Un des plus illustres représentants de la première génération de musiciens américains formés entièrement outre-Atlantique, Isaac Stern considérait que sa notoriété de violoniste devait servir les causes les plus diverses, tant musicales qu'humanitaires.

• Un musicien engagé

Isaac Stern est originaire d'Ukraine, région que la Pologne et l'U.R.S.S. se disputaient au moment de sa naissance, le 21 juillet 1920, à Kremenets, alors polonaise. Un an plus tard, sa famille se fixe à San Francisco, où le jeune Isaac va étudier le violon... parce que son meilleur ami en fait autant. Il travaille avec Louis Persinger, un disciple d'Eugène Ysäye qui fut aussi l'un des maîtres de Yehudi Menuhin, puis avec Naoum Blinder – premier violon solo de l'Orchestre symphonique de San Francisco. Ainsi formé dans la grande tradition de l'école franco-belge, il situe ses véritables débuts professionnels en 1937, lorsqu'il joue, à San Francisco, le concerto de Brahms sous la baguette de Pierre Monteux. Son premier concert à New York est un échec. Il perfectionne sa technique, élargit son répertoire et s'impose vraiment à partir de 1939. Sa carrière prend un essor international à la fin des années 1940. C'est à cette époque qu'il commence à jouer avec le pianiste Alexander Zakin, qui sera son partenaire jusqu'à sa mort, en 1990.

curiosité n'avait pas de limites : rares sont les violonistes qui ont exploré aussi profondément le répertoire, de Bach et Vivaldi aux plus modernes. D'autres violonistes possédaient certainement une technique plus performante que la sienne, mais il savait envoûter par le charme de son style, la chaleur de sa sonorité et l'enthousiasme de son jeu.

Alain PÂRIS

Bibliographie

I. Stern & C. Potok, *My First 79 Years,* Alfred A. Knopf, New York, 1999 (trad. de l'américain par Marie-Stella Pâris *Mes 79 premières années,* NIL, Paris, 2000).
T. Potter, « Isaac Stern : a Profile », in *The Strad,* vol. CI, pp. 536-545, 1990 (avec une discographie établie par J.-M. Molkhou)
H. Roth, « A Life in Music », in *The Strad,* vol. CVII, pp. 278-281, 1996
K. Smith, « Stern Standards », in *The Strad,* vol. CVI, pp. 1020-1025, 1995.

Discographie sélective

J.-S. Bach, *Concertos pour violon n° 1,* BWV 1041, & *n° 2,* BWV 1042, English Chamber Orchestra, dir. Alexander Schneider (1976) ; *Concerto pour deux violons,* BWV 1043, avec Alexander Schneider, Orchestre du festival de Prades, dir. Pablo Casals (1950)
S. Barber, *Concerto pour violon,* Orchestre philharmonique de New York, dir. Leonard Bernstein (1964)
B. Bartók, *Concertos pour violon et orchestre n° 1* et *n° 2,* Orchestre philharmonique de New York, dir. Leonard Bernstein ; *Rhapsodies pour violon et orchestre n° 1* et *n° 2,* Orchestre philharmonique de New York, dir. Leonard Bernstein
L. van Beethoven, *Concerto pour violon,* Orchestre de Philadelphie, dir. Eugene Ormandy ; intégrale des *Trios pour piano, violon et violoncelle,* avec Eugene Istomin et Leonard Rose (1970 et 1975)
A. Berg, *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »,* Orchestre philharmonique de New York, dir. Leonard Bernstein (1959)

STEWART THOMAS (1928-2006)

Peu de chanteurs américains ont, comme le baryton Thomas Stewart, réussi à se hisser parmi l'élite du chant wagnérien. Succéder au monumental Hans Hotter dans Wotan et le Wanderer, tel fut le défi relevé par celui-là, avec un style et des moyens certes sensiblement différents, mais aussi avec une sincérité et une intelligence qui forcent le respect.

Thomas James Stewart naît le 29 août 1928 à San Saba, au Texas. Dès l'âge de dix ans, il montre d'exceptionnelles dispositions vocales. Il effectue d'abord des études de mathématiques, devient chercheur, puis entre à la Juilliard School of Music de New York, où il travaille notamment avec le baryton Mack Harrell. Les premiers pas sur scène du jeune baryton datent de 1954 : il chante La Roche pour la première américaine – à la Juilliard School – de *Capriccio* de Richard Strauss ; cette même année, il est recruté par le New York City Opera, où il incarne Le Commandeur (*Don Giovanni* de Mozart). En 1955, il épouse Evelyn Lear, soprano issue elle aussi de la Juilliard School et promise à une brillante carrière. Grâce à une bourse Fulbright, le couple peut, en 1956, partir se perfectionner en Europe. À la Hochschule für Musik de Berlin, Thomas Stewart bénéficie des conseils du baryton-basse Jaro Prohaska. Sa notoriété s'établit. En 1958, il est admis à la Städtische Oper de Berlin, qui lui offre Don Fernando (*Fidelio* de Beethoven), Escamillo (*Carmen* de Bizet) et le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart. Thomas Stewart appartiendra à la troupe de cette prestigieuse institution (devenue Deutsches Opernhaus Berlin en 1961) jusqu'en 1964.

d'*Otello*), que l'expressionnisme de Richard Strauss (Jochanaan de *Salomé*), sans oublier Britten (Balstrode de *Peter Grimes*). Bien que peu attiré par la musique de son époque, il tient néanmoins les rôles-titres des premières américaines de *Cardillac* de Paul Hindemith, en 1967 à Santa Fe, et de *Lear* d'Aribert Reimann, en 1981 à l'opéra de San Francisco, réalisant une incarnation du personnage jugée idéale.

Après son retrait de la scène, il s'investit, avec son épouse et l'aide de la Wagner Society de Washington (D.C.), dans un programme – le Thomas Stewart and Evelyn Lear Emerging Singers Program – qui soutient les débuts de jeunes chanteurs prometteurs. Thomas Stewart meurt le 24 septembre 2006 à Rockville, dans le Maryland.

Pierre BRETON

reviendra à Salzbourg jusqu’en 1967. La Staastoper de Vienne l’acclame sous les traits de Violetta dans *La Traviata* de Verdi, et la retient immédiatement pour une série de huit ouvrages lyriques. Adoptée par l’Autriche, qui deviendra son port d’attache, elle sera la première cantatrice américaine à être honorée, en 1962, du titre de *Kammersängerin,* hérité de l’époque impériale.

Mais c’est au festival d’Aix-en-Provence que Teresa Stich-Randall doit sa célébrité. De 1953 à 1971, elle y interprétera – partageant souvent la vedette avec Teresa Berganza – les grandes héroïnes mozartiennes de sa tessiture : Fiordiligi (*Così fan tutte*), la Comtesse (*Les Noces de Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Pamina (*La Flûte enchantée*), Ilia (*Idomeneo*). Sa carrière américaine – elle débute au Lyric Theatre de Chicago en 1955 (Gilda de *Rigoletto* de Verdi), au Metropolitan Opera de New York en 1961 (Fiordiligi) – sera plus modeste. Son répertoire s’élargit à Agathe (*Der Freischütz* de Weber) et à Sophie (*Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, qu’elle enregistre en 1956 dans la version légendaire, sous la direction d’Herbert von Karajan, aux côtés d’Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Eberhard Wächter et Otto Edelmann). Les plus grands chefs la réclament : Otto Klemperer, Joseph Keilberth, Hans Schmidt-Isserstedt, Charles Mackerras, André Cluytens, Karl Böhm, Peter Maag, Georg Solti, Hans Rosbaud... Elle se révèle exceptionnelle dans la musique sacrée et pratique le lied, visitant avec le même bonheur Mozart, Schubert, Schumann, Debussy et Richard Strauss. Au festival de Salzbourg, elle participe, le 15 août 1960, à la création de la version scénique de l’oratorio-spectacle *Le Mystère de la Nativité* de Frank Martin. Elle ralentit ses activités pendant les années 1970 et se consacre à l’enseignement. Aix-en-Provence, lieu de ses plus éclatants triomphes, l’entendra pour une dernière fois – master classes et récital – en 1983. Teresa Stich-Randall meurt à Vienne le 17 juillet 2007.

La voix presque abstraite de Teresa Stich-Randall a découragé plus d'un amateur. Tout à l'opposé d'une Elisabeth Schwarzkopf, dans un art qui semble taillé dans le marbre, elle ne s'autorise ni les colorations ni les nuances qui sont le frémissement de la vie. Un timbre immuablement translucide qui semble fait de métal liquide et une émission qui détache systématiquement les notes semblent la conduire au-delà des frontières permises à l'artifice. Pourtant, c'est ce retrait émotionnel même qui rend ses prestations aussi précieuses. Il est bien difficile de ne pas tomber sous le charme de ce souffle inépuisable qui nourrit une ligne de chant d'une rare pureté, de ce vibrato discret et parfaitement contrôlé, de cette plasticité sonore unique. Si elle pouvait se montrer fragile sur scène, sa maîtrise était totale en studio.

Dans son legs discographique, il faut retenir, de Haendel, l'*Ode for St Cecilia's Day* (avec Alexander Young) et *Rodelinda* (rôle-titre, avec Maureen Forrester, direction de Brian Priestman). En bonne place figurent quelques échos mozartiens de sa glorieuse période aixoise : sous la baguette de Hans Rosbaud, *L'Enlèvement au sérail* (Konstanze) avec Nicolai Gedda, Michel Sénéchal (11 juillet 1954), *Les Noces de Figaro* (la Comtesse) avec Rita Streich, Pilar Lorengar et Rolando Panerai (1956), *Don Giovanni* (Donna Anna) avec Antonio Campo, Suzanne Danco, Nicolai Gedda (1957), *Così fan tutte* (Fiordiligi) avec Teresa Berganza, Luigi Alva (26 juillet 1957) ; quittant la baguette pour le clavier, Rosbaud l'accompagne, le 31 juillet 1956, pour un célébrissime récital de lieder. Elle est de l'équipe qui signe, sous la direction de Karl Böhm, la première référence discographique moderne du *Requiem* de Mozart (1956). Karl Ristenpart et l'Orchestre de chambre de la radio sarroise sont ses partenaires réguliers pour des partitions religieuses qui exigent à la fois virtuosité et sentiment. Cette équipe laisse des enregistrements exceptionnels de Bach (cantate *Jauchzet Gott in allen Landen !* BWV 51, avec la trompette solo de Maurice André), de Mozart (motet *Exsultate, jubilate* K 165, *Vêpres solennelles d'un confesseur* K 339, *Messe du Couronnement* K 317) et un *Salve Regina* de Schubert à faire pleurer les pierres.

Pierre BRETON

STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)

Introduction

Stockhausen est l’homme du refus. Refus de l’héritage admis par esprit de routine, refus d’un confort intellectuel qui va de pair avec l’estime des hommes en place, refus de ses propres conquêtes qui doivent être dépassées avant même d’avoir acquis droit de cité. Là où d’autres cherchent fébrilement la sécurité, il n’admet que le « tout est possible ». Il note, avec un plaisir évident, qu’« il n’y a pas lieu de se leurrer sur le nombre et l’importance des problèmes encore non résolus » et constate, avec une satisfaction encore plus grande, « que rarement une génération de compositeurs a eu entre les mains les atouts de la nôtre, est née à un moment aussi favorable » car « les villes sont rasées, et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte de ruines ni de témoins restés debout d’une époque sans goût ».

Stockhausen préfère les ruines aux charpentes vacillantes. Il ne s’est jamais encombré des idées reçues et s’est passionnément engagé dans les voies périlleuses de l’aventure permanente. Aux avant-postes de la recherche contemporaine, il a indiqué grâce à des créations étonnantes une multiplicité d’approches du problème musical actuel. Il a stimulé toute une génération de musiciens qui ont tenté, non toujours sans essoufflement, de suivre cette course effrénée de l’invention, et semé le trouble dans l’esprit de ceux qui, ayant avec peine compris l’œuvre précédente, ne lui pardonnèrent pas sa fuite en avant. Mais, au-delà du trouble plus ou moins légitime que l’on peut ressentir, au-delà du risque assumé (car les voies de la recherche sont parfois des impasses), une œuvre existe : prodigieusement variée, détentrice d’un puissant pouvoir poétique, chargée d’un message humain qui dépasse singulièrement les procédés, souvent inouïs, d’une syntaxe nouvelle. Une œuvre essentielle dans le paysage musical de notre temps.

• Une pensée créatrice

Karlheinz Stockhausen est né en 1928 à Altenberg (Allemagne). Son père, soldat, est porté disparu lors de la Seconde Guerre mondiale, sa mère est victime du programme d’euthanasie des nazis. Dès l’âge de six ans, il aborde le piano et appartient, de 1940 à 1945, à l’orchestre d’élèves de son collège. À partir de 1947, il suit les cours de philosophie, de musicologie et de philologie de l’université de Cologne et travaille à l’académie de musique de cette même ville. En 1951, il participe aux Cours d’été de Darmstadt en compagnie des jeunes pionniers de la nouvelle école et, comme ses camarades, il se rallie d’emblée au grand mouvement de la musique sérielle, né de l’enseignement de l’école de Vienne dont l’inspirateur est Arnold Schönberg et le maître privilégié Anton von Webern. C’est l’époque où il compose *Kreuzspiel*, pour hautbois, clarinette basse, piano et percussion, œuvre que le public de Darmstadt n’accepte pas sans protestation.

Fasciné par les Viennois, Stockhausen n’en est pas moins impressionné par les acquisitions rythmiques d’Olivier Messiaen ; c’est ainsi qu’il découvre le *Mode de valeurs et d’intensités*, contribution de Messiaen à la radicalité du message sériel qui conduira à la généralisation de la série aux différents paramètres de la composition musicale. Comme de nombreux compositeurs de sa génération, il suivra, pendant une brève période, les cours d’Olivier et *Zeitmasze*, partition brève mais majeure, où le compositeur propose d'utiliser simultanément des tempos différents, tantôt précisément déterminés, comme dans *Gruppen* (1957), tantôt aléatoires, déterminés par les limites techniques des musiciens.

• Les expériences

Ces quelques aspects de la pensée créatrice de Stockhausen permettent déjà de saisir, dès le départ de son parcours, l'acuité de son invention. Mais cette étape est à nouveau rapidement franchie et, le 28 juillet 1957, il livre au public de Darmstadt une œuvre lourde de conséquences : son *Klavierstück XI*, contemporain de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez et analogue dans sa démarche. En effet, le *Klavierstück XI* rompt avec les rigueurs de l'ultra-prévu en adoptant le principe d'une forme ouverte aux parcours multiples. La partition se présente comme un placard rectangulaire de 53 centimètres sur 93 centimètres et comporte dix-neuf groupes de notes. « L'interprète, indique le compositeur, jette un regard sur le feuillet de papier et commence par le premier groupe qui lui tombe sous les yeux ; il a toute liberté de régler à sa guise la rapidité de son jeu (à l'exception toujours des notes imprimées en petits caractères), l'intensité de base et la forme de l'attaque. Une fois le premier groupe achevé, il lit les indications subséquentes, relatives à la rapidité, à l'intensité fondamentale et à la forme d'attaque, prend au hasard l'un quelconque des autres groupes, et se conforme en le jouant à ces trois directives. »

On s'est beaucoup interrogé sur le sens de l'irruption des musiques « aléatoires » dans un monde musical où chaque geste avait visé jusqu'alors à mieux contrôler le moindre détail, et on a évoqué quelques exemples, dont celui de John Cage. En vérité, si des créateurs comme Stockhausen et Boulez ont ressenti la nécessité de la forme ouverte, et si tant de compositeurs ont ensuite emboîté le pas, c'est en une réaction évidente contre l'abstraction desséchante d'un enseignement post-schönbergien poussé dans ses extrêmes conséquences. On peut dire qu'en 1957 un des chapitres de la musique sérielle est clos.

Quant à Stockhausen, il poursuit la spatialisation de sa musique : *Gruppen* pour trois orchestres et *Carré* pour quatre orchestres et chœurs (1960) ; puis il réalise la superposition du son instrumental et de la musique électronique (*Kontakte* pour piano, batterie et bande en 1960) avant d'envisager une vaste synthèse où se retrouvent des formes ouvertes, des collages-citations et une répartition spatialisée du matériau sonore dans une de ses œuvres les plus étranges et les plus fascinantes : *Momente II* pour soprano, quatre chœurs et treize instruments.

C'est alors que Stockhausen réévalue radicalement l'apport électronique dont il avait été quelques années auparavant un des promoteurs ; il substitue à l'inertie de la bande magnétique la transformation instantanée du son grâce au jeu de filtres, de potentiomètres, de modulateurs en anneau et microphones, et, du même coup, devient le « metteur en scène » d'une œuvre qui se modifie à chaque instant au gré des interprètes. C'est *Mikrophonie I* et *II*, *Mixtur* pour 5 groupes d'orchestre et modulateurs, *Prozession* et, surtout, *Hymnen* (1968), pour son électroniques et concrets, construit à partir d'une quarantaine d'hymnes nationaux. L'auditeur, connaissant ces mélodies, peut être sensible au « comment » de leur transformation électronique.

Une nouvelle esthétique se dessine, une esthétique de la subjectivité, du lyrisme et de l'onirisme qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis les épures de *Zeitmasze* ; esthétique

La parfaite illustration de cette attitude est la composition de *Licht* (« Lumière »), entreprise en 1977, inlassablement poursuivie pendant un quart de siècle dans son écriture musicale mais aussi dans sa présentation scénique, close enfin et jamais encore transmise au public dans sa continuité ; on peut le comprendre, *Licht* s'étendant sur une durée de vingt-neuf heures, répartie en sept parties qui correspondent aux sept jours de la semaine.Toute l'œuvre est fondée sur une formule universelle à partir de laquelle un grand éventail de styles ou de « dialectes » musicaux est proposé, reflétant la conception de Stockhausen sur les musiques du monde : elles représentent toutes des dialectes dérivables à partir d'un noyau simple et universel. Œuvre symbolique dont les protagonistes, Michaël, Lucifer et Ève, personnifient respectivement l'« ange créateur de notre univers » et les forces du progrès, son antagoniste rebelle et la force du renouveau. Chaque personnage a trois formes : chanteur, instrumentiste et danseur.

Chaque partie de cet immense opéra en pièces détachées court sa propre aventure et révèle, bribe par bribe, la pensée philosophique du maître. Car il s'agit là d'un véritable parcours initiatique, symbolisé par le *Voyage de Michaël autour du monde*, où Michaël – trompettiste – n'est autre que Markus (Stockhausen), le propre fils du compositeur.

Après l'achèvement de *Licht*, Stockhausen ne s'est pas accordé la moindre pause, partageant son temps entre sa participation aux exécutions (et notamment au contrôle acoustique) de sa propre musique, le travail d'édition de ses partitions après sa décision, dès les années 1960, de rompre avec les éditions Universal de Vienne, les cours donnés chaque été pour un petit groupe de privilégiés, dans sa résidence de Kürten, petite localité de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, et la composition d'innombrables œuvres nouvelles (portant, finalement, son catalogue au nombre impressiounant de 362 opus, lesquels, de surcroît, ne brillent généralement pas par leur brièveté !). Après s'être investi si longtemps dans les sept jours de la semaine, Stockhausen avait décidé d'entreprendre un cycle qui, sous le titre de *Klang,* devait correspondre aux vingt-quatre heures du jour. Cycle interrompu par une mort brutale que le compositeur ne pouvait imaginer, lui qui, à travers ses fantasmes, déclarait volontiers publiquement qu'il savait qu'il vivrait cent vingt ans. Il disait aussi : « J'ai été élevé sur la planète Sirius et je compte y retourner. »

Rendant hommage à Stockhausen au lendemain de sa mort (survenue à Kürten, le 5 décembre 2007), Pierre Boulez, dont l'univers spirituel et artistique est si éloigné de celui de son premier compagnon de route, l'a justement défini comme « un homme à la fois très utopique et très pragmatique, c'est-à-dire capable de donner une réalité aux projets les plus audacieux ». En vérité, il faudra sans doute attendre de nombreuses années afin de saisir, dans son unité, le parcours créateur de Stockhausen, et de le situer dans un univers musical contemporain très tourmenté.

Claude SAMUEL

Bibliographie

K. STOCKHAUSEN, *Texte zur Musik*, 6 vol., DuMont, Cologne, 1963-1989 ; *Entretiens avec Jonathan Cott,* trad. de l'allemand J. Drillon, Lattès, Paris, 1988.

Études

« Karlheinz Stockhausen », in *Contrechamps*, n° 9, 1988
J. HARVEY, *The Music of Stockhausen,* Faber, Londres, 1975
M. KURTZ, *Stockhausen : ein Biographie,* Bärenreiter, Kassel, 1988, trad. angl., *Stockhausen : a Biography,* Faber and Faber, Londres,

STOKOWSKI LEOPOLD (1882-1977)

Figure exceptionnelle dans la musique du xx^e^ siècle, le chef d’orchestre américain Leopold Stokowski, de son vrai nom Antoni StanisIaw BolesIawowicz, meurt le 13 septembre 1977 à Nether Wallop (Hampshire), en Angleterre, où il était né, à Londres, le 18 avril 1882, d’une mère irlandaise et d’un père polonais installé comme ébéniste.

L’essentiel de sa carrière, longue de soixante-dix ans, se déroula dans le Nouveau Monde, auquel Stokowski révéla, de façon parfois controversée, mais toujours originale, bien des aspects de la musique classique ainsi que les œuvres des plus brillants des compositeurs modernes.

Il avait fait sa dernière apparition publique en 1975 au festival de Vence, où il dirigea, à la tête de l’Orchestre de chambre de Rouen, ses fameuses transcriptions des sonates de Bach, qui firent tant pour sa célébrité outre-Atlantique tout en lui aliénant les puristes.

Car Stokowski appartenait à la race des originaux. Par goût de l’excentricité ou sens de la publicité, il défraya souvent la chronique tant musicale que mondaine. Trois mariages suivis de trois divorces et d’une liaison avec Greta Garbo attestent une existence mouvementée.

En 1926, il se met à diriger sans baguette, et les belles mains fines de ce play-boy élégant entrent dans la légende. Stokowski

Effectuant avant la Première Guerre mondiale un véritable tour des capitales de la musique, comme cela se pratiquait au XIX^{e} siècle, Stokowski fait ses classes de Vienne à Paris en passant par Berlin, Londres et Munich. Et lorsqu'il commence à diriger, il possède la technique de tous les instruments qui composent l'orchestre, s'assurant ainsi une autorité incontestée sur les musiciens. C'est cette incomparable expérience qui lui permet, durant le quart de siècle où il demeure à sa tête, d'élever l'Orchestre de Philadelphie au plus haut niveau, avant de le laisser à Eugene Ormandy. Il s'était en effet installé aux États-Unis en 1912 et avait pris la nationalité américaine en 1915, tout en conservant sa qualité de sujet britannique.

Durant tout l'entre-deux-guerres, Stokowski se trouve aux avant-postes de la vie musicale américaine et se fait le champion de la musique de son temps. Ainsi crée-t-il sur le nouveau continent *Le Sacre du Printemps* de Stravinski et les *Gurrelieder* de Schönberg, sans parler d'œuvres de Mahler, Richard Strauss, Berg, Scriabine, Prokofiev, Sibelius, Varèse et Chostakovitch. Quant à son amitié avec Rachmaninov, quelques précieux enregistrements en portent témoignage.

Dans le même temps, Stokowski fondait des concerts pour les jeunes, passait – en pionnier – un an en Asie pour étudier la musique des Indes, de Java et de Bali, s'initiait à la vie des studios de Hollywood, apparaissant dans plusieurs films. Dès 1929, il fait jouer l'Orchestre de Philadelphie dans un programme radiophonique commercial. Car, sur bien des points, sa carrière va préfigurer celle de Leonard Bernstein. Aussi bien son plus grand succès fut-il, en 1940, le fruit de sa collaboration avec Walt Disney, *Fantasia*, célèbre dessin animé consacré à la musique classique. Des millions d'Américains découvrent, du jour au lendemain, que cette silhouette racée en ombre chinoise qui serre la main de Mickey entre l'exécution de la *Pastorale* et celle de *L'Apprenti sorcier* s'appelle Stokowski.

La même année, il crée l'Orchestre des jeunes de toute l'Amérique (All-American Youth Orchestra), dont la moyenne d'âge est de dix-huit ans. Puis, à la demande du maire de la ville, il constitue le New York City Orchestra. Après être devenu avec Dimitri Mitropoulos codirecteur du New York Philharmonic, il revient en 1949 diriger à Londres, où il n'avait pas reparu depuis 1912, prétendant que la capitale britannique ne possédait pas de bonne salle de concert. Pendant vingt ans, il va encore se produire à la tête des plus grands orchestres européens, à l'Ouest comme à l'Est. C'est à quatre-vingt-sept ans, en juin 1969, qu'il fait sa dernière apparition sur une scène parisienne, à la tête de l'Orchestre de Paris. Petit, mince, crinière blanche, il surprend les musiciens français en arrivant aux répétitions ganté de gris perle. L'âge n'avait entamé ni son élégance ni le souci de sa personne.

Dépositaire d'une tradition dont il n'ignorait rien, Leopold Stokowski n'a pas hésité, pour mieux faire connaître la musique classique, à l'intégrer au monde du show business et à en faire un spectacle. Esprit curieux des innovations technologiques et passionné par toutes les créations de son temps, ayant dirigé, grâce à une extraordinaire longévité, quelque sept mille concerts et signé des centaines de disques, il fut un pont entre l'art de l'Ancien Monde et celui du Nouveau.

Jacques DOUCELIN

STRADELLA ALESSANDRO (1644-1682)

La vie de Stradella relève du roman. Deux cents cantates, des motets, sonates et symphonies, des opéras, des oratorios le disputent à cent intrigues amoureuses, à l'enlèvement d'une novice dans un couvent à Florence, à une affaire d'escroquerie à Rome, à une fuite à travers l'Italie avec une grande dame fiancée à un sénateur, à des embuscades de spadassins ; des maris jaloux, encore une élève séduite, d'où une nouvelle embuscade — qui réussit, celle-là : il meurt assassiné à Gênes. Les légendes se sont multipliées sur son compte, mais elles n'exagèrent sans doute pas et la vérité, qu'on ne saura jamais, pourrait bien être plus pittoresque encore. Cette existence mouvementée, désordonnée et géniale, manifeste l'un des aspects de la vie musicale italienne au XVII^{e} siècle. On ne s'étonnera pas de trouver chez ce don Juan une œuvre religieuse abondante, émouvante et incontestablement profonde et sincère : c'est inhérent à cet homme, à ce pays et à ce siècle. On ne s'étonnera pas non plus que la plupart de ses œuvres soient restées manuscrites : où aurait-il trouvé le temps et la disponibilité d'esprit que demande une édition ? Son œuvre n'en est pas moins considérable. Ses opéras, *Il Biante, Il Corespero, Floridoro ovvero Moro per amore*, sont d'une remarquable richesse mélodique et d'un lyrisme admirable. Mais c'est peut-être l'oratorio qui lui doit le plus : jadis petit chanteur à *l'oratorio della Vallicella* et *del santissimo Crocifisso*, il a, en particulier dans *San Giovanni Battista*, son chef-d'œuvre (1675), enrichi et développé l'héritage de Carissimi, clarifié et amplifié ses formes et tracé la voie à Händel, dont il semble parfois une préfiguration méditerranéenne et ensoleillée.

Philippe BEAUSSANT

STRADIVARIUS ANTONIO (1643 env.-1737)

Célèbre luthier italien, à l’apogée de la facture pour instruments à cordes. Antonio Stradivarius ainsi que ses deux fils Francesco (1671-1743) et Omobono (1679-1742) signèrent quelques-uns des plus prestigieux violons de l’histoire de cet instrument. « Il apporte avec lui le métier le plus achevé, la curiosité la plus ouverte, la plus inlassable patience, la plus rare alliance de la méthode et de l’instinct » (Marc Pincherle, *Les Instruments du quatuor*). Il naquit et vécut à Crémone, fief d’une des grandes écoles de facture italieune, rivale notamment de celle de Brescia. Nicola Amati (1596-1684), lui aussi luthier remarquable d’une dynastie fameuse, forma de nombreux élèves, dont Andrea Guarneri (1626-1698), ses fils Pietro Giovanni Guameri (1655-env. 1698) et Giuseppe Giovauni Battista, son frère (1666-env. 1738), en même temps qu’Antonio Stradivari, lequel collabora avec son maître jusqu’en 1680. La première période de production stradivarienne dure une vingtaine d’années, de 1665 à 1685, dans l’orbite d’Amati. De 1685 à 1700 environ, il perfectionne le style de facture dit « amatisé » (*amatizzato*) ; il abandonne les instruments aux voûtes très hautes et, peut-être sous l’influence de Giovanni Paolo Maggini (1580-apr. 1630), luthier de Brescia, il crée les *longuets,* au patron plus étroit, plus élancé et de format plus grand : il cherche une formule personnelle. Après 1700, Stradivari (ou Stradivarius) revient à un format moyen, dont la merveilleuse justesse de proportions établit sa réputation : ce sont les plus beaux violons qui sortirent de ses mains. Leur sonorité est à la fois ample et mélodieuse, chaude et somptueuse. Stradivari aurait construit quelque trois mille instruments, dont plus de cinq cents violons, douze altos, cinquante violoncelles sont identifiés et âprement convoités par les virtuoses ou les collectionneurs. Les chimistes se sont penchés avec passion sur ces joyaux de la facture, en particulier afin d'analyser les vernis qu'employait le luthier. Beaucoup de ces instruments portent un nom ; ainsi connaît-on, d'après le virtuose qui s'en servit, le *Hellier* (1679), le *Toscan* (1690), le *Betts* (1704), le *Viotti* (1709), le *Boissier* (1713), le *Messie* (1716), le *Rode* (1722), le *Sarasate* (1724), l'*Empereur*, le *Parke*, le *Vieuxtemps*, le *Lauterbach*... Parmi les luthiers disciples d'Antonio Stradivari, outre ses deux fils déjà cités, relevons les noms de Carlo Bergonzi (1686-1747), de Alessandro Gagliano (1640-1725) qui fonda l'école napolitaine, de Lorenzo Guadagnini (père d'une illustre dynastie de luthiers, dont la descendance n'est pas encore éteinte), et de Giuseppe Guarneri (Guarnerius), dit Guarnerius del Gesù (1687-apr. 1742), lequel construisit des violons réellement capables de rivaliser avec ceux de son maître ; il fut aussi l'élève de Maggini.

Il convient de remarquer que, quelle que soit la valeur de la prestigieuse signature, certains violons qui la portent ont une valeur amoindrie, en raison des restaurations nécessaires qu'ils ont dû subir ; aussi, un Stradivarius restauré n'égale-t-il pas forcément un bon violon moderne ou contemporain.

Pierre-Paul LACAS

STRAUS OSCAR (1870-1954)

Compositeur d'opérettes et chef d'orchestre autrichien souvent apparenté, à tort, à l'auteur du *Beau Danube bleu* : pour mieux se différencier, il a lui-même modifié l'orthographe de son nom, qui comportait deux « s » à l'origine. Né à Vienne le 6 mars 1870, dans une famille de banquiers, il étudie en privé avec Adolf Prosniz et Hermann Grädener, puis travaille avec Max Bruch à Berlin. Il commence une carrière de chef d'orchestre qui le mène dans divers opéras allemands et autrichiens entre 1893 et 1900 (Brünn — aujourd'hui Brno —, Presbourg (Bratislava), Mayence, Teplitz — aujourd'hui Teplice —, Hambourg). En 1901, Ernst von Wolzogen l'engage comme pianiste et compositeur dans son cabaret artistique berlinois, l'Überbrettl. Après un premier opéra créé à Berlin en 1894, *Die Waise von Cordova,* il fait représenter à Vienne plusieurs opérettes qui trahissent l'influence d'Offenbach, notamment *Die lustigen Nibelungen,* une parodie de la tétralogie wagnérienne (1904), et *Hugdietrichs Brautfahrt* (1906) ; il obtient son premier succès durable en 1907 avec *Ein Waltzertraum* (« Rêve de valse »), qui se situe davantage dans la lignée de Johann Strauss et de Franz Lehár. *Der tapfere Soldat* (1908), d'après *Le Héros et le Soldat* de George Bernard Shaw, fait une brillante carrière dans les pays anglo-saxons sous le titre *The Chocolate Soldier* (New York, 1909). En 1920, il donne à Berlin *Der letzte Walzer* (« La Dernière Valse »). Il se fixe à Vienne en 1927. En 1935, il fait créer à Zurich *Drei Waltzer* (« Trois Valses »), compilation d'œuvres de Johann Strauss père et fils à laquelle il a ajouté un troisième acte de sa composition et qui triomphe aux Bouffes-Parisiens, à Paris, à partir de 1937, avec Yvonne Printemps dans le rôle principal. Chassé par l'Anschluss, il quitte Vienne pour Paris en 1938, où il acquiert la nationalité française un an plus tard. En 1940, il émigre aux États-Unis et partage sa vie entre New York et les studios de Hollywood, avec lesquels il collaborait déjà depuis 1932 ; sa meilleure contribution au septième art reste la partition qu'il a écrite pour le film de Max Ophuls, *La Ronde* (1950), avec la fameuse *Ronde de l'amour*.

De retour en Europe en 1948, il compose l'opérette *Die Musik kommt*, qui reprend plusieurs chansons écrites à l'époque de l'Überbrettl (Zurich, 1948), et qui est révisée sous le titre *Ihr erster Waltzer* (Munich, 1952), ainsi qu'un ultime opéra, *Božena* (Munich, 1952). Il se fixe à Bad Ischl, où il meurt le 11 janvier 1954.

On lui doit également deux ballets, *Colombine* (1904) et *Die Prinzess von Tragant* (1912), une sérénade pour orchestre à cordes, une sonate pour violon et piano et plusieurs pièces pour piano, pages agréables qui cultivent la nostalgie d'une époque révolue.

Alain PÂRIS

STRAUSS LES

Introduction

Le nom de Strauss, ou plutôt des Strauss (Johann, le père ; Johann, Josef et Eduard, les fils), restera à jamais attaché à ce que l'on appelle la « musique viennoise » et plus précisément à cette danse à trois temps, la valse, qui obsédait tant le héros d'une des plus célèbres nouvelles de Thomas Mann, Tonio Kröger. Plus encore que d'une famille, il s'agit avec les Strauss d'une véritable dynastie qui régna, cinquante ans durant, sur toutes les cours et dans tous les cœurs d'Europe.

E.U.

• Johann Stranss père (1804-1849)

Johann Strauss père est né le 14 mars 1804 à Vienne et mort dans la même ville, le 25 septembre 1849. Il a contribué, plus que tout autre, avec son collègue et ami Josef Lanner, à donner ses lettres de noblesse à une danse nouvelle, la valse. Fils d'aubergiste, autodidacte, il apprend le violon et l'alto ; il s'engage à quinze ans dans l'orchestre de danse de Lanner dont il se séparera en 1825 pour fonder sa propre formation. Pendant plusieurs années, il se fait entendre dans une célèbre brasserie où nombre de visiteurs étrangers, dont le jeune Chopin et le jeune Wagner, sont fascinés par la nouveauté de la « valse viennoise ». Il compose lui-même et il s'efforce, tout comme Lanner, de briser la tyrannie de la mesure à 3/4, variant ses longueurs de phrases et utilisant une orchestration brillante, la syncope et les variations rythmiques. Avec son orchestre de vingt-huit musiciens, il se rend à Berlin en 1834, à Paris en 1837 où il joue devant le roi Louis-Philippe et suscite l'admiration de Berlioz, à Londres enfin, en 1838. À son retour à Vienne, il s'aperçoit avec un grand déplaisir que son fils aîné, Johann, pour lequel il a envisagé une carrière commerciale, s'apprête à suivre ses traces. Nommé directeur des Bals de la cour, puis chef de la musique du 1er Régiment de la garde civile de Vienne, il compose en cette qualité sa fameuse *Marche de Radetzky* pour célébrer la victoire du général sur les insurgés italiens en 1848. Cette œuvre lui vaut de violentes attaques des milieux républicains. ll meurt l'année suivante de la fièvre scarlatine. Ses fnnérailles furent grandioses et suivies par la foule immense des Viennois. Il a composé cent cinquante valses dont *Loreley-Rheinklänge* (*Échos de la Loreley*) reste sans doute la plus connue, vingt-huit galops, quatorze polkas, dix-neuf marches, trente-cinq quadrilles mais un grand nombre de ses œuvres sont souvent attribuées, par erreur, à son fils aîné.

• Johann Stranss fils (1825-1899)

Celui-là, dit Johann Strauss fils, surnommé le « roi de la valse », naquit le 25 octobre 1825 et mourut le 3 juin 1899 à Vienne. À six ans, il improvise sa première valse, mais son père n'est pas content car il souhaite pour son fils un autre avenir que celui de musicien. C'est pourquoi il devient employé de banque, non sans avoir fait de sérieuses études secondaires et musicales (violon et composition). À dix-neuf ans, il forme un ensemble de quinze musiciens, dont le succès est tel qu'il devient alors le dangereux concurrent de son père. À la mort de ce dernier, il réunit les deux orchestres et entreprend des tournées qui le conduisent à travers l'Europe et même aux États-Unis. Engagé en Russie durant les mois d'été, et chef mais aussi comme compositeur. En dix-sept ans, il a composé plus de trois cents pièces, parmi lesquelles les merveilleuses valses : *Hirondelles d'Autriche* et *Écho des sphères*. Ses valses, extrêmement belles, expriment une grande mélancolie. Ses polkas sont pures et pleines d'esprit. Sa vie, hélas, fut courte : il mourut d'une commotion cérébrale à quarante-trois ans.

• Eduard Strauss (1835-1916)

Le cadet des frères Strauss naît à Vienne le 15 mars 1835. Il fait de solides études et désire se consacrer à la carrière diplomatique, mais, au contact de ses deux frères et de leur musique de divertissement, il devient également compositeur. Johann lui confie la direction de son orchestre, et il débute le 8 avril 1862. Son charme et son imperturbable élégance sur le podium le font très vite surnommer par les Viennois « le bel Edi ». Il est le prototype du véritable enfant de Vienne, chaleureux et aimable. Il présente ses propres œuvres parmi celles de ses frères, mais il est moins talentueux que Johann et Josef. Lorsqu'il dissout l'orchestre Strauss, en 1901, il a écrit environ trois cents œuvres, dont les plus nombreuses sont des polkas. En 1907, dans un gigantesque autodafé, il brûle toutes les œuvres de Johann non éditées et restées à l'état de manuscrits. Les souvenirs qu'il écrivit durant sa retraite constituent une source importante d'informations, à la fois sur lui-même et sur les autres membres de la famille. Comme son père et son frère Johann, il fut nommé directeur des Bals de la cour. Il fit plusieurs tournées à travers l'Allemagne et l'Amérique. Il se retira de la vie publique dès 1901 et mourut le 28 décembre 1916.

Adolf SIBERT

Bibliographie

G. COULONGES, *Les Strauss*, Librairie théâtrale, Paris, 1982
H. FANTEL, *Les Strauss*, Buchet-Chastel, Paris, 1986
R. FREIHERR VON PROCHASKA, *Johann Strauss*, Literatur und Kunst, Berlin, 1900
H. E. JACOB, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert : die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft*, Amsterdam 1937 (*Les Strauss et l'histoire de la valse*, trad. franç. M. Roth, Buchet-Chastel, 1955)
H. JÄGER-SUNSTENAU, *Johann Strauss, der Walzerkönig und seine Dynastie*, Jugend und Volk, Vienne, 1965
« Johann Strauss, La Chauve-Souris », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 49, 1983
G. KNOSP, *Johann Strauss. La vie, une valse*, Bruxelles, 1951
M. KRONBERG, *Johann Strauss. La grande valse*, trad. L. Gara et E. de Holstein, éd. de France, Paris, 1939
N. LINKE, *Johann Strauss (John)*, Rowohlt, Hambourg, 1989
F. MAILER, *Josef Strauss*, Jugend und Volk, 1977 ; *Das kleine Johann Strauss Buch*, Residenz, Salzbourg, 1975
P. PRANGE, *La Dynastie des Strauss*, Orban, Paris, 1992
M. PRAWY, *Johann Strauss, Weltgeschichte im Walzertakt*, F. Molden, Vienne, 1975
W. RITTER, *Les Dernières Œuvres de Johann Strauss*, Magasin littéraire et scientifique, Paris, 1892
O. SCHNEIDEREIT, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau*, VEB, Berlin, 1972
M. SCHÖNHERR & K. REINÖHL, *Das Jahrhundert des Walzers*, vol. I : *Johann Strauss Vater*, Universal, Vienne, 1954
M. SCHÖNHERR & J. ZIEGLER, *Aus der Zeit des Wiener Walzers, Titelblätter zu Tanzkompositionen der Walzerfamilie Strauss*, Harenberg, Dortmund, 1981
E. STRAUSS, *Erinnerungen*, F. Deuticke, Leipzig-Vienne, 1906
« Vienne, les Strauss », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 104, Gallimard, Paris, 1982.

STRAUSS RICHARD (1864-1949)

Introduction

Compositeur et chef d'orchestre allemand doté d'une belle longévité et ayant traversé maintes époques charnières de l'histoire de la musique, contemporain de Berlioz et de Boulez, de Brahms et de Stockhausen, de la création de *Pelléas et Mélisande* et du plan Marshall, Richard Strauss offre comme un résumé d'un siècle de musique, de ses premiers poèmes symphoniques, dans la tradition récente de Liszt, jusqu'à ses *Quatre Derniers Lieder*, aussi résolument anachroniques que splendides. Personnage majeur de la vie musicale de 1885 à la veille de la Seconde Guerre mondiale, sa place dans le répertoire de l'opéra est unique.

• La jennesse

Richard Strauss naît à Munich, le 11 juin 1864, d'un père corniste de talent dans l'orchestre de l'Opéra (et ennemi juré de Wagner – le Moderne !) et d'une mère héritière des brasseries Pschorr. Son enfance s'écoule heureuse, en compagnie de sa sœur Johanna, de trois ans sa cadette.

Les dons musicaux du jeune garçon se révèlent très vite et, tout en menant des études scolaires normales, puis des études supérieures d'histoire de l'art à l'université de Munich, Richard Strauss connaît une véritable vie d'adolescent prodige. Il compose dès l'âge de six ans, mais sa première œuvre publiée est une *Marche de fête* composée à douze ans. En 1881, sa *Symphonie en ré mineur*

En octobre 1889, sur la recommandation de Hans von Bülow, Richard Strauss devient *Kapellmeister* au théâtre impérial de Weimar. Dès le 11 novembre, un véritable coup de tonnerre résonne dans le monde musical : c'est la création de *Don Juan*, un de ses poèmes les plus réussis, qui révèle un jeune compositeur de vingt-cinq ans en possession d'une maîtrise stupéfiante de l'orchestre et de la forme, d'une imagination mélodique originale et d'une vivacité propre à « régénérer » une musique allemande en proie aux langueurs de *Parsifal*. L'année suivante, c'est *Mort et Transfiguration*, où l'influence de Schopenhauer se fait sentir, puis *Macbeth*, d'après Shakespeare.

Parallèlement à cette première série de poèmes symphoniques, Strauss compose des lieder pour voix et piano, dont les premiers cahiers (op. 10, op. 17) occupent une place de choix dans le répertoire du lied postromantique allemand. En revanche, le 10 mai 1894, il connaît un échec complet avec son premier opéra, *Guntram*, où l'influence wagnérienne se fait par trop indiscrète. Au cours de l'été de la même année, Strauss dirige pour la première fois à Bayreuth, avec notamment Pauline dans le rôle d'Élisabeth de *Tannhäuser*.

• Munich (1894-1898)

Le second séjour munichois va permettre d'asseoir la réputation de Strauss non seulement en Allemagne, mais dans toute l'Europe. Le chef d'orchestre n'est pas moins prisé que le compositeur. Celui-ci passe alors, à juste titre, pour le premier compositeur allemand, l'héritier de Beethoven, de Brahms et de Wagner tout à la fois : le temps de Mahler n'est pas encore venu.

Max Reinhardt, auquel le mozartien qu'est Strauss apportera souvent son concours.

À partir de 1909, ses charges à l'Opéra de Berlin sont allégées, et il passera une partie de l'année, lorsqu'il ne voyage pas, dans sa belle villa de Garmisch, construite grâce aux tantièmes rapportés par... *Salomé*. Il y demeurera également une partie de la guerre, peu concerné par les événements politiques et militaires d'alors, mais nullement francophobe, au contraire de la plupart de ses compatriotes.

• Vienne (1919-1924)

À l'automne de 1919, Strauss est nommé à Vienne, où semblent le prédisposer et son nom et ses complicités (Hofmannsthal) et ses inclinations naturelles, depuis la *Burlesque*. Rappelons cependant que Richard Strauss *n'est pas* viennois, mais bavarois ! Il y dirige l'Opéra, qui depuis le départ de Mahler (1907) a erré en des mains fragiles, mais vit sur sa gloire, ainsi que le fameux Philharmonique, auquel l'attacheront toujours des liens de confiance et d'amitié (il enregistrera avec cette phalange une partie de son œuvre). Les partitions qui s'esquissent alors permettent de situer Strauss dans la pensée musicale « moderne ».

Strauss accompagne la musique de son temps jusqu'en 1909 (*Elektra*), puis fait retour vers des formes de musique néo-romantiques ou baroques surprenantes chez l'iconoclaste qu'il semblait être depuis ses vingt ans. Il s'aventure jusqu'aux lisières du système tonal, invente des formes originales, renouvelle le genre lyrique – *Salomé* était un des ouvrages préférés de Berg, qui en subira, d'une certaine manière, l'influence dans *Wozzeck* et *Lulu*. Mais, à partir d'une certaine date, qu'on pourrait fixer aux années

1910, il tourne le dos à l’évolution de la musique en train de se faire : l’école de Vienne, par exemple, ne lui devra à peu près rien – mais elle devra beaucoup à Mahler. Il y a là un cas curieux de « réaction » chez un compositeur en pleine possession de ses moyens (il a cinquante ans en 1914) et dont la gloire pouvait le conduire à toutes les audaces. Les ouvrages lyriques qui succèdent à *Ariane à Naxos*, et pour lesquels la collaboration d’Hofmannsthal se poursuit, n’atteignent pas en originalité et en bonheur de formulation les précédents, même si les belles pages abondent ici et là, comme dans *La Femme sans ombre* (1919), parabole métaphysique lointainement inspirée de *La Flûte enchantée*.

• Entre Garmisch et le monde entier (1924-1939)

Délivré de tout poste permanent, mais invité partout, Strauss ne cesse d’aller et venir entre sa villa des Alpes bavaroises et les différentes capitales allemandes et européennes. Ses ouvrages lyriques continuent d’être composés et représentés. *Hélène d’Égypte*, sur un livret remarquable d’Hofmannsthal, pour une partition qui tire vers la convention, et *Intermezzo* en sont les deux titres principaux. Pour cette dernière pièce, Strauss a abandonné un temps son librettiste habituel pour écrire lui-même le livret d’une « pochade » où, dans la veine de la *Sinfonia domestica*, il met lui-même en scène un épisode de sa vie conjugale. L’œuvre, amusante, bien écrite, enlevée, n’est pas loin d’être du meilleur Strauss – n’était-ce la minceur du propos !

Avec *Arabella*, Strauss retrouve Hofmannsthal... et Vienne, pour une comédie amère sur la décomposition d’un monde – la bourgeoisie viennoise au milieu du XIX^e^ siècle. L’œuvre abonde en pages splendides (deux duos) et en séquences assez banales. La

Pendant la guerre, passée en bonne partie à Garmisch, Strauss va composer un ouvrage singulier dont l'action se déroule au moment de la querelle des glückistes et des piccinistes, *Capriccio*, où la fable amoureuse sert de prétexte à un ouvrage à thèse sur le fameux dilemme propre à l'opéra : *prima la musica doppo la parola* – ou l'inverse ?

• L'été indien (1939-1949)

La réponse apportée par Strauss quant à la primauté de la musique ou du texte est – on l'aurait juré ! – syncrétique : les deux sont également importants. De fait, Strauss est certainement un des auteurs d'opéra qui accorde le plus d'attention à ses livrets, auxquels il ne manquait pas de collaborer avec un instinct infaillible de la scène.

À la sortie de la guerre, le musicien qu'on croyait plus ou moins épuisé, et dont on parlait comme d'un vieillard envers lequel il convenait d'être indulgent, connaît un étonnant retour de l'inspiration. À quatre-vingts ans, il va entamer la dernière étape de sa carrière, en allant diriger à Londres, à l'invitation de Thomas Beecham, mais, surtout, il va composer une série de partitions, dont trois chefs-d'œuvre : le *Deuxième Concerto pour cor*, plus automnal et serein que le premier, de 1882, les *Métamorphoses*, superbe élégie pour vingt-trois instruments à cordes solistes, où se mêlent l'hommage à Beethoven, la gravité du contrepoint et une nostalgie toute brucknérienne envers sa ville de Munich, et enfin les *Quatre Derniers Lieder*, pour soprano et orchestre, où s'exprime comme la quintessence de l'art straussien de faire chanter une voix de femme et résonner un orchestre. Richard Strauss meurt à Garmisch le 8 septembre 1949.

Ainsi se clôt cette vie si remplie, qui l'aura fait passer par des âges, des styles, des manières si différents. 1948 : les *Quatre Derniers Lieder* sont contemporains d'une œuvre comme la *Deuxième Sonate* de Boulez ! Deux mondes différents certes : l'un appartient au xx^{e} siècle, l'autre n'en est plus. Mais, au tribunal de la beauté, les privilèges chronologiques seront finalement de peu de poids.

Dominique JAMEUX

STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)

Introduction

Il est difficile de découvrir un musicien qui eut, de son vivant, une gloire égale à celle de Stravinski. Il fut certainement le compositeur le plus célèbre de la première moitié du xx^{e} siècle ; et dire qu'il fut célèbre signifie que sa réputation s'est étendue bien au-delà des milieux musicaux, ou des milieux dits éclairés, pour se répandre dans le grand public et chez les profanes. Lors de ses obsèques, à Venise, une foule énorme, venue du monde entier, se pressait pour lui rendre un hommage tel qu'aucun créateur, sans doute, n'en a jamais eu. On peut rechercher les raisons d'un destin aussi exceptionnel. Quel qu'eût été le succès prodigieux qui suivit le scandale non moins prodigieux du *Sacre du Printemps* (dont la création eut lieu en 1913, à Paris), et même si, pour presque tous, Stravinski est essentiellement l'auteur du *Sacre*, il n'est pas possible de faire graviter une vie entière autour d'une seule œuvre, aussi étincelante soit-elle. Sans doute pourrait-on suggérer que Stravinski fut, de tous les compositeurs, celui qui eut, sur son art, les idées les moins traditionnelles, en ce sens qu'il est celui qui, tandis qu'il plaçait à un niveau très élevé la technique de son métier, eut à cœur de s'éloigner le plus radicalement possible des préjugés romantiques sur l'expression et l'« inspiration ». À ce titre, il fut aussi théoricien, et certaines de ses phrases lapidaires, telles qu'on les trouve dans ses divers écrits, peuvent suffire à changer notre conception du monde sonore. En outre, davantage compositeur de ballets et d’opéras que de musique pure (malgré d’étonnantes réussites comme l’*Octuor*, pour instruments à vent, ou les *Mouvements*, pour piano et orchestre), il reste étroitement lié à un mouvement culturel et intellectuel dans lequel on trouve aussi bien des décorateurs et des peintres que des philosophes et des écrivains. En fait, il gardera sa vie durant une prédilection pour l’atmosphère un peu enfiévrée d’une création presque collective comme celle qu’il avait découverte avec les Ballets russes, voire pour une certaine agitation mondaine et même pour la vénération que le monde lui accorde. Mais ce serait trop vite conclure que de ne voir en Stravinski un musicien illustre que par ce qui, paradoxalement, reste un peu extérieur à son art, par ce qu’il appelle lui-même les « franges de la musique ». S’il refuse les préjugés romantiques, il accorde la plus grande importance à la perfection de la technique musicale, et la maîtrise a, chez lui, le même sens que celui qu’on lui accordait autrefois, lorsqu’un artisan passait, grâce à son chef-d’œuvre, du rang de compagnon à celui de maître. Stravinski a donc toujours voulu être capable d’appliquer cette maîtrise qui lui est personnelle à toutes sortes de formes de la musique, transformant apparemment son style et pouvant, à ce titre, passer pour un musicien protéiforme. En réalité, sa personnalité pourrait être comparée à celle de Picasso (avec qui, d’ailleurs, il lui est arrivé de collaborer). Chez de tels artistes, une feinte variété, voire une apparente versatilité dissimulent une remarquable continuité. Alors qu’elles sont très dissemblables les unes des autres, les œuvres de Stravinski sont toujours reconnaissables, portent l’empreinte d’un tempérament inimitable. Tellement inimitable, d’ailleurs, que Stravinski n’eut aucun épigone dont le nom mérite d’être retenu. C’est ainsi que, considéré longtemps comme le chef de file d’un mouvement esthétique opposé au romantisme, il ne fut jamais un chef d’école. Stravinski est mort sans descendance musicale, ou presque.

• Musicien cosmopolite ou citoyen du monde

Que Stravinski soit un musicien profondément russe, voilà qui ne peut être mis en doute. Et pourtant, il existe chez lui une tendance inavouée à l'universalisme qui transparaît dans certaines de ses œuvres, notamment celles de la période dite néo-classique et quelques-unes de la dernière partie de sa vie. Parallèlement, ses multiples pérégrinations et ses nationalités successives (il fut tour à tour porteur des passeports russe, français, puis américain) ne peuvent s'expliquer seulement par les circonstances fortuites et par les dures nécessités provoquées par deux guerres. Dans des circonstances semblables, on voit, par exemple, Prokofiev revenir s'installer dans sa Russie natale ; mais Stravinski veut être le citoyen du monde où sa musique est appréciée, et il donne donc l'impression de se déplacer en même temps que ses maxima de célébrité. Cette carrière itinérante commence avec les Ballets russes et à cause d'eux. C'est en effet Diaghilev qui, après avoir entendu le *Scherzo fantastique* et *Feu d'artifice*, et après avoir d'abord commandé à Stravinski une orchestration de Chopin (*Les Sylphides*), lui demande la partition de *L'Oiseau de feu* et le fait venir à Paris en 1910. Dès lors, et jusqu'à ce qu'il se fixe aux États-Unis, en 1939, l'histoire des déplacements du musicien fournirait, à elle seule, matière à tout un chapitre.

Igor était le troisième de quatre enfants. Son père, Feodor Ignatievitch, était chanteur à l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg. Remarquablement cultivé, il possédait une bibliothèque de près de vingt mille volumes consacrés essentiellement à la littérature russe et aux recherches sur les chants et les légendes populaires. C'est là que le compositeur devait puiser un grand nombre d'idées, notamment le sujet de *Renard* (« histoire burlesque chantée et jouée », 1916-1917) et les poésies populaires utilisées dans *Les Noces* (« scènes chorégraphiques russes », 1917-1923). À travers le cosmopolitisme de Stravinski, ou plutôt à la racine de ce cosmopolitisme, on retrouve un souci constant de retour aux sources, un désir de ne jamais se séparer totalement de sa terre natale. Mais, en tant que père, celui de Stravinski paraît s'être montré assez distant et sévère vis-à-vis de ses enfants. Par les *Chroniques de ma vie*, nous savons aussi que Stravinski semble en avoir été blessé, et il avoue n'avoir ressenti de réelle tendresse que pour sa nourrice (la *niania*), son frère cadet (tué au cours de la Première Guerre mondiale) et un oncle qui était un personnage pittoresque aux idées libérales. Cela peut expliquer l'instabilité, le détachement, le souci de ne pas se laisser attacher en un lieu fixe qui paraît caractériser le mode d'existence du musicien. Il n'est pas sans intérêt, par ailleurs, de constater que la musique de Stravinski est demeurée l'une de celles qui sont le plus abondamment jouées dans le monde entier.

• Le maître de l'orchestre

Selon le calendrier julien (calendrier de la Russie des tsars), Igor Stravinski est né le 5 juin 1882. Selon notre calendrier, il est né le 18 juin de la même année. Profondément attaché à sa terre natale et à ses coutumes, il accordera assez longtemps une certaine importance à ces différences de dates, et les esquisses du *Sacre du Printemps* portent encore, de sa main, de doubles annotations. Il est né dans un petit pays de villégiature en face de Kronstadt, où son père était venu passer des vacances : Oranienbaum. Le compositeur n'y reviendra jamais, préférant un autre lieu de villégiature où l'entraînaient également ses parents : Oustiloug et, surtout, la ville de Saint-Pétersbourg, où il fit ses études classiques. Igor n'était pas destiné par ses parents à devenir musicien. Mais, comme tout enfant de la bonne bourgeoisie, il fit des études de piano avec une élève d'Anton Rubinstein, M^{lle} Kashperova. Son grand plaisir, racontera-t-il plus tard, n'était pas de se soumettre au dur apprentissage de la virtuosité pianistique, mais d'improviser. Dès 1903, il avait d'ailleurs écrit une *Sonate pour piano* qui avait été exécutée une fois au cours des « Soirées russes de musique de chambre », et c'est au cours des mêmes soirées que Stravinski put entendre les quatuors de Debussy et de Ravel qui furent pour lui des révélations. En 1901, à Heidelberg, il fut présenté à celui qui était alors le chef incontesté de l'école musicale russe. Rimski-Korsakov accepta de le rencontrer et d'écouter ses improvisations. On sait que, dès ce moment, la détermination de Stravinski de devenir compositeur était acquise, car il déclara à son illustre auditeur qu'aucun découragement n'aurait de prise sur lui. Loin de le décourager, le maître le prit comme élève.

On peut mesurer la valeur pédagogique de Rimski-Korsakov en se référant à son traité d'orchestration et imaginer que le génie orchestral de Stravinski est dû, en grande partie, à l'influence et à la compétence de son maître. Mais cette explication est insuffisante, car Rimski-Korsakov eut bien d'autres élèves, et aucun de ces derniers n'est parvenu à la maîtrise de Stravinski. Il semble, en revanche, que les tempéraments du maître et de l'élève se soient merveilleusement accordés et complétés. Ce que l'on peut dire de l'enseignement de Rimski-Korsakov est qu'il était froidement technique et d'une rigueur tout objective ; cette froideur et cette rigueur étaient exactement ce qui plaisait au jeune Stravinski, qui considérait déjà, comme il le fit toute sa vie, que la moindre des intentions d'un compositeur devait être non pas le résultat d'une inspiration nébuleuse, mais le fruit d'un artisanat méthodique et consciencieux et que, de plus, ces intentions devaient toujours être complètement et exactement traduites par la partition et la partition demandera à Stravinski pourquoi il a écrit une *Messe*, il répondra : « À mon âge, on ne travaille que pour de l'argent... ou pour Dieu. »

• Le propriétaire de toutes choses

Il semble aussi que *Pulcinella* (1920) soit une étape importante dans l'évolution esthétique de Stravinski. Certes, avant de se référer à Pergolèse, il avait pratiqué des emprunts, surtout de mélodies populaires russes, mais aussi d'une chanson française (*Elle avait une jambe de bois*) dans *Petrouchka*. Mais peut-être est-ce avec *Pulcinella* qu'il découvre que toute musique, même celle de Pergolèse, devient, lorsqu'il la reprend, une œuvre nouvelle, profondément originale. Dès lors, Stravinski agit comme s'il se sentait propriétaire de toute musique existante, à quelque style qu'elle appartienne, et comme, chaque fois, il la transforme pour en faire « du Stravinski », sans que soit supprimée pour autant la source originale, apparaît cette variété des styles qui a si souvent étonné aussi bien ses admirateurs que ses détracteurs. C'est ainsi que Tchaïkovski lui fournit *Le Baiser de la fée* (1928) ; Rossini, *Jeu de cartes* (1936) ; Glinka et César Cui, *Mavra* (son œuvre préférée, 1921) ; Grieg, les *Norwegian Moods* (*Impressions norvégiennes*, 1942) ; Haydn, la *Symphonie* en *ut* majeur (1938-1940) ; Guillaume de Machault, la *Messe*, pour chœur mixte et double quintette à vent (1944-1948) ; J.-S. Bach, le *Dumbarton Oaks Concerto* (1938) ; etc. Et chaque fois, si l'on reconnaît assez facilement le modèle, et d'autant plus facilement qu'il arrive que Stravinski l'indique lui-même, on est cependant en face d'une œuvre telle que n'importe quel auditeur, même inexpérimenté, y reconnaît infailliblement l'auteur du *Sacre*. Il y introduit toujours une touche personnelle, une combinaison instrumentale que seule une imagination comme la sienne a pu concevoir. Ces combinaisons instrumentales, il aime d'ailleurs à les renouveler à l'infini, à trouver des solutions inédites, à refuser souvent la disposition de l'orchestre telle qu'elle lui est léguée par la tradition. À cet égard, il est l'un des plus grands précurseurs de certaines recherches de la seconde moitié du xx^{e} siècle. L'une des solutions les plus originales découvertes par lui est sans doute celle de *Noces*, ballet écrit pour solistes chanteurs, chœurs, quatre pianos et percussions. Même lorsque, se référant volontairement à des formes traditionnelles comme il le fait dans son opéra *The Rake's Progress* (écrit sur le livret de Wystan H. Auden et Chester Kallman, d'après des gravures de Hogarth, créé à La Fenice de Venise en 1951), il tourne le dos à la conception du drame musical tel qu'on l'imaginait après Wagner et Alban Berg et pratique le découpage en scènes et tableaux, il n'oublie pas de se réserver une part d'insolite en poussant l'audace jusqu'à ne pas orchestrer une scène entière et à la faire accompagner par le seul piano.

• Une perpétuelle faculté de rajeunissement

Peut-être cette malléabilité du style dont fait preuve Stravinski est-elle le signe d'une insatiable curiosité, donc d'une jeunesse jamais perdue ? Il devait en faire la démonstration à la fin de sa vie. En 1912, il avait assisté, à Berlin, à l'audition du *Pierrot lunaire* de Schönberg. Rien ne pouvait être plus opposé à l'expressionnisme du Viennois que l'« objectivisme » de Stravinski, qui déclara que l'« esthétisme » (*sic*) de cette œuvre lui déplaisait profondément. Mais la technique de Schönberg l'avait impressionné, et c'est en pensant à la facture instrumentale du *Pierrot lunaire* qu'il avait écrit, en 1913, ses *Trois Poésies de la lyrique japonaise*. Dans son esprit, la technique sérielle dodécaphonique de Schönberg était liée à l'expressionnisme postromantique, et c'est pourquoi il la

J.-M. VACCARO dir., *« The Rake's Progress »*, éd. du C.N.R.S., Paris, 1990
E. W. WHITE, *Stravinsky : the Composer and his Works*, Faber & Faber, 1966, rééd. rev. et augm. 1979 (*Stravinsky : le compositeur et son œuvre*, trad. D. Collins, Flammarion, Paris, 1983).

consacre une part importante de son temps. À partir des années1970, elle se tourne vers l'enseignement : nommée professeur à la Folkwang-Hochschule d'Essen en 1974, elle donne des cours d'interprétation au Mozarteum de Salzbourg pendant le festival et, en 1976, elle se voit confier une classe à l'Académie de musique de Vienne. En France, elle viendra diriger plusieurs stages et cours d'interprétation avant de prendre la direction du Centre de perfectionnement d'art lyrique de Nice en 1983. Elle meurt à Vienne le 20 mars 1987.

Rita Streich possédait une voix de soprano colorature d'une rare souplesse. Elle a su ménager sa voix pour lui permettre de durer, mais c'est au cours des années 1950 qu'elle se situe au maximum de ses possibilités. Elle reste indissociable du rôle de la Reine de la nuit, qu'elle a marqué de son sceau. Mais elle était aussi une pétillante Suzanne (*Les Noces de Figaro*), et la facilité de ses aigus convenait particulièrement bien à Constance (*L'Enlèvement au sérail*). Dans le même domaine, elle a marqué les rôles straussiens de Zerbinette et de Sophie et, à une époque où on le confiait à des sopranos et non à des mezzos, celui de Rosine (*Le Barbier de Séville*). Merveilleuse comédienne, elle aimait aussi chanter l'opérette viennoise où son sourire permanent et la perfection de son style transcendaient une musique plus légère. À la fin de sa vie, alors qu'elle avait abandonné la scène, elle chantait volontiers les airs de concert de Mozart. Parmi les rares incursions qu'elle ait faites dans le domaine de la musique contemporaine, il faut retenir la création de l'opéra de l'Autrichien Heimo Erbse, *Julietta*, à Salzbourg (1959).

Alain PÂRIS

STREISAND BARBRA (1942-)

Actrice, chanteuse, compositrice, réalisatrice et productrice américaine, née le 24 avril 1942 à Brooklyn, dans l'État de New York, Barbra Streisand est considérée par beaucoup comme la plus grande chanteuse populaire de sa génération. Première vedette féminine à exiger des rôles en rapport avec sa judaïcité, elle inaugure un nouveau style d'interprétation féminine dans les années 1960 et 1970 avec les portraits intelligents de femmes juives urbaines qu'elle campe dans ses films. Sa très grande popularité et son franc-parler légendaire ont fait d'elle l'une des femmes les plus puissantes du show-business, connue pour ses positions politiques démocrates et sa philanthropie.

Aspirant à une carrière d'actrice dramatique, Barbara Joan Streisand commence par rejoindre une troupe de théâtre d'été à Malden Bridge, dans l'État de New York, puis prend des cours d'art dramatique pendant ses études secondaires. Son diplôme en poche, elle s'installe à Manhattan, où elle fait une percée en 1960 en remportant son premier radio-crochet dans un petit café-concert de quartier (elle en profitera pour abandonner le second « a » de son prénom). Elle est engagée pour chanter dans plusieurs cabarets de Greenwich Village avant d'obtenir le petit rôle de Miss Marmelstein à Broadway dans la comédie musicale *I Can Get It for You Wholesale* (1962), où elle éclipse tous ses partenaires, et qui lui vaut une première nomination aux Tony Awards. Le public s'entiche d'elle immédiatement, elle fait de fréquentes apparitions à la télévision dans des émissions de variétés, notamment le *Judy Garland Show*, et enregistre en 1963 une série de disques de chansons populaires interprétées avec émotion et originalité qui rencontrent un énorme succès. Son premier album solo, *The Barbra Streisand Album*, remporte deux Grammy Awards (meilleur album, meilleure chanteuse), initiateurs d'une longue série.

Barbra Streisand s'impose d'emblée comme une actrice majeure de Broadway grâce au rôle emblématique de Fanny Brice dans la comédie musicale *Funny Girl* (1964, *Funny Girl*). En 1965, elle remporte deux Emmy Awards pour son émission de variétés *My Name Is Barbra*, qui sera suivie de nombreuses autres. Elle fait ses débuts au cinéma en 1968 en reprenant le rôle de Fanny Brice dans le film musical *Funny Girl*, et remporte l'oscar de la meilleure actrice. Même si Fanny Brice n'est pas Barbra Streisand, les deux femmes présentent de nombreuses ressemblances, et ce rôle façonnera l'image iconique de Streisand : la transformation du vilain petit canard en cygne élégant et sophistiqué, les origines juives, l'opiniâtreté et la détermination. La première réplique du film (où elle lance un « Salut, beauté ! » ironique à son reflet dans le miroir) et son premier solo chanté (*I'm the Greatest Star*) constituent une revanche en forme de clin d'œil sur l'avis général qui prévalait à ses débuts que son physique atypique l'empêcherait de devenir une actrice de premier plan.

Streisand tient ainsi la vedette dans plusieurs films musicaux des années 1960 et 1970, dont *Funny Lady* (1975, *Funny Lady*), la suite de *Funny Girl*, *Hello, Dolly !* (1969, *Hello, Dolly !*), *On a Clear Day You Can See Forever* (1970, *Melinda*), ou encore *A Star Is Born* (1976, *Une étoile est née*). Elle joue les héroïnes un peu déjantées dans des comédies comme *The Owl and the Pussycat* (1970, *La Chouette et le pussycat*) ou *What's Up, Doc ?* (1972, *On s'fait la valise, docteur ?*), et tient un rôle romantique au côté de Robert Redford dans le très populaire *The Way We Were* (1973, *Nos*

SUITNER OTMAR (1922-2010)

Figure éminente de la vie musicale en Allemagne de l'Est, le chef d'orchestre autrichien Otmar Suitner était considéré comme Ie dernier représentant de Ia tradition des Kapellmeister germaniques. Otmar Suitner naît à Innsbruck, le 16 mai 1922. Il accomplit ses études musicales au conservatoire de sa ville natale, où il étudie le piano avec Fritz Weidlich ; il se perfectionne auprès de Franz Ledwinka, au Mozarteum de Salzbourg, où il travaille également la direction d'orchestre avec Clemens Krauss (1940-1942). Il est répétiteur pour les ballets au Landestheater d'Innsbruck de 1942 à 1944. Il entame une carrière de pianiste, avant d'être nommé en 1952 directeur de la musique à Remscheid, près de Düsseldorf, en R.F.A. Il est ensuite, de 1957 à 1960, directeur général de la musique à Ludwigshafen et chef permanent de l'Orchestre philharmonique du Palatinat. Il occupe les mêmes fonctions à la tête de l'illustre Staatskapelle de Dresde (1960-1964).

De 1964 à 1971, puis de 1974 à 1990, il occupe le poste musical le plus important de la R.D.A., celui de directeur général de la musique à la Staatsoper de Berlin (ex-Lindenoper), qui se trouvera à Berlin-Est jusqu'à la chute du Mur, en 1989. À son arrivée, l'opéra était moribond, la majorité des musiciens ayant gagné l'Occident ; Otmar Suitner va patiemment restaurer le prestige de l'institution. Il dirige au festival de Bayreuth *Tannhäuser* en 1964, *Le Vaisseau fantôme* en 1965 – travaillant étroitement avec Wieland Wagner – et *La Tétralogie* en 1966 et 1967 (en alternance avec Karl Böhm). Il enseigne Ia direction d'orchestre à la Hochschule für Musik de Vienne de 1977 à 1988. Il a abondamment enregistré les ouvrages lyriques de ses compositeurs de prédilection – Mozart, Richard Strauss et Wagner – mais aussi beaucoup d'œuvres symphoniques de Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Dvořák, Bruckner, Mahler. Il a créé des œuvres de Siegfried Kurz (*Deuxième Symphonie*, 1960), de Ján Cikker (*Paleta*, pour orchestre, 1981) et, à la Staatsoper de Berlin, trois opéras de Paul Dessau, dont il s'était fait l'ardent défenseur : *Puntila* (15 novembre 1966), *Einstein* (16 février 1974), *Leonce und Lena* (24 novembre 1979). Otmar Suitner meurt le 8 janvier 2010, à Berlin.

E.U.

SUK JOSEF (1874-1935)

Le compositeur, violoniste et pédagogue tchèque Josef Suk naît à Křečovice (Bohême) le 4 janvier 1874. Son père, instituteur et musicien lui-même, lui fait commencer l'étude du violon dès l'âge de quatre ans. Au Conservatoire de Prague (1885-1892), il a comme professeurs Antonín Bennewitz (violon), Josef Bohuslav Foerster (analyse) et Antonín Dvořák (composition), dont il épousera en 1898 la fille Otilia ; il s'y lie d'amitié avec Vitězslav Novák. En 1892, Josef Suk fonde, avec des disciples du violoncelliste et pédagogue Hanuš Wihan – Karel Hoffmann (premier violon), Oskar Nedbal (alto) et Otto Berger (violoncelle) –, le Quatuor tchèque, dans lequel il tiendra la partie de second violon jusqu'au 20 mars 1933, date de son concert d'adieu. Il enseigne la composition au Conservatoire de Prague à partir de 1922. Il meurt à Benešov, près de Prague, le 29 mai 1935.

Ses premières partitions datent de 1888 (*Quatuor à cordes* en *ré* mineur, *Fantaisie* en *ré* mineur, op. 8, pour quintette à cordes avec piano) mais sa véritable première œuvre, son opus 1, est le *Quatuor pour piano et cordes* en *la* mineur (1891), encore empli de réminiscences de Schumann et de Mendelssohn. Il compose en 1891 trois ballades (pour violon et piano, pour violoncelle et piano, pour quatuor à cordes), un *Trio pour piano violon et violoncelle* en *ut* mineur et une très réussie *Sérénade pour violoncelle et piano*. Toujours sous l'emprise stylistique de Dvořák, le jeune musicien compose alors le petit bijou d'élégance et de vitalité qu'est la lyrique et enjouée *Sérénade pour cordes* op. 6 (1892).

Relevons encore de cette époque de première maturité des œuvres marquées par la fraîcheur de l’inspiration : la suite symphonique *Le Conte d’une soirée d’hiver*, op. 9 (1894), le *Quatuor à cordes* en *si* bémol majeur, op.11 (1896), une *Première Symphonie*, op. 14 (1897-1899), l’ouverture *Conte de fées*, op. 16 (1894), d’après *Raduz et Mahulena* de Julius Zeyer, les *Quatre Pièces pour violon et piano*, op. 17 (1900), les *Impressions d’été*, pour piano, op. 22b (1902), et la *Fantaisie pour violon et orchestre*, op. 24 (1902). Si le langage de Josef Suk – synthèse de ceux de Mendelssohn, de Brahms et de Dvořák – n’avait pas évolué, sa production serait restée celle d’un petit maître dont on admire l’habileté de l’écriture ainsi que l’équilibre formel et dont on apprécie le talent mélodique, la fougue rythmique et l’élégance harmonique.

Mais, le 1^er^ mai 1904, le jour même de la création de son grandiose et héroïque poème symphonique *Praga*, op. 26, son beau-père, Antonín Dvořák, meurt. Un an plus tard, le 5 juillet 1905, Josef Suk perd son épouse, emportée par la tuberculose. Ces deux événements, qui l’ébranlent profondément, vont entraîner un changement radical de son style. Sa musique évolue vers une grande densité polyphonique et polyrythmique et il sera désormais bien difficile de trouver dans sa production une œuvre heureuse et insouciante (excepté quelques pièces de circonstance écrites à la toute fin de sa vie). Abandonnant la nature et l’amour dont il fut en sa jeunesse le chantre, Josef Suk s’interroge sur la mort, cherchant à trouver une réponse au sens de la vie. Ainsi accède-t-il à une profondeur d’expression et à une puissance d’émotion nées d’une introspection quasi philosophique tout autant que de préoccupations humanistes. *Asraël* – monumentale *Deuxième symphonie*, en *ut* mineur, op. 27, dédiée à ses deux chers disparus (1905-1906) – marque ce tournant stylistique. Cette œuvre presque expressionniste (son titre est le nom de l’Ange de la Mort dans la mythologie hébraïque), véritablement titanesque au sens mahlérien du terme (ses cinq mouvements lui sont sans doute redevables), touche l’auditeur par l’universalité de son message et la véracité de son cri musical, transcendé par la qualité de l’écriture et de l’invention compositionnelle qui l’irrigue. Cette épopée symphonique constitue le premier volet d’une « tétralogie de sa vie » qui comportera, *in fine*, les poèmes symphoniques *Un Conte d’été*, op. 29 (1907-1909) et *Maturation* (*Zrani*), op. 34 (1912-1917) ainsi que *Épilogue*, op. 37, pour soprano, baryton, basse, deux chœurs et orchestre (1920-1929, remanié en 1933). Citons encore le cycle *Vie et Rêve*, op. 30 (1909), son chef-d’œuvre pianistique, son *Deuxième Quatuor à cordes*, op. 31 (1910-1911) et sa pièce symphonique *Légendes des morts victorieux*, op. 35b (1919).

Compositeur de transition, Josef Suk ouvrit entre les deux esthétiques dominantes de l’époque (celle de Stravinski et celle de Schönberg) une troisième voie qui permit l’éclosion de la musique moderne tchèque.

Un de ses petits-fils, le violoniste Josef Suk (né le 8 août 1929), sera le premier violon du Quatuor de Prague (1950-1951) puis membre du Trio Suk (à partir de 1951), ainsi que le fondateur, en 1974, de l’Orchestre de chambre Suk de Prague.

Alain FÉRON

Légion d’honneur en 2002, il sera six fois récompensé du grand prix du disque de l’Académie Charles-Cros en France. Josef Suk meurt le 6 juillet 2011 à Prague.

À son répertoire figuraient bien entendu les œuvres de la littérature classique et romantique pour violon (Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Max Bruch...), mais aussi les compositeurs tchèques, dont il se fit l’ardent défenseur : Dvořák (*Concerto pour violon*), Zdeněk Fibich (*Sonatine pour violon et piano, Sonate pour violon et piano*), Josef Bohuslav Foerster (*Fantaisie, Sonate pour violon et piano*), son grand-père Josef Suk (*Fantaisie pour violon et orchestre,* intégrale de la musique de chambre avec le Trio Suk et le Quatuor Suk) et Leoš Janáček, dont il révèle en 1959, en compagnie de Jan Panenka, la *Sonate pour violon et piano,* qu’il enregistrera à plusieurs reprises (il faut tout spécialement mentionner sa prestation lors du festival du Printemps de Prague, le 18 mai 1992, avec le pianiste Rudolf Firkušný). Il assure également, en 1989, le premier enregistrement du *Concerto pour violon « Errance d’une âme »,* inachevé, de Janáček, avec la Philharmonie tchèque sous la direction de Václav Neumann.

E.U.

SUMAC YMA (1922-2008)

Chanteuse péruvienne, de son vrai nom Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo. Née à Ichocán, près de Cajamarca, au Pérou, en septembre 1922, sans doute le 13, surnommée « le Rossignol des Andes » et « la Castafiore Inca », elle doit une partie de sa célébrité à ses caprices de diva et à ses extravagants costumes de scène. Mais ses enregistrements gardent trace d'une voix dont le registre possédait une rare amplitude (quatre octaves et demie), qui surprenait par ses trilles et ses feulements rayant d'un trait de feu incantations quechua et mambos kitch. Sa carrière commence avec le musicien Moisés Vivanco, son mentor et bientôt son époux, dont elle rejoint la troupe. Avec lui, elle entreprend, sous le nom d'Imma Sumack (« Jolie Fleur » en quechua), une carrière internationale qui la conduit d'abord en Argentine, au Brésil, au Chili et au Mexique. Sa popularité en Amérique latine est alors considérable. En 1950, elle obtient un contrat avec Capitol Records et se voit rebaptisée Yma Sumac. Après la sortie, cette même année, de l'album *Voice of the Xtabay*, elle se produit à Broadway (dans *Flahooley*, de Sammy Fain et E. Y. Harburg, en 1951) et tourne dans plusieurs films, dont *Secret of the Incas* (*Le Secret des Incas*, 1954), de Jerry Hopper, avec Charlton Heston, et *Omar Khayyam* (1957), de William Dieterle. Par la suite, elle se produira également en Union soviétique, en Asie, en Europe et à nouveau en Amérique latine, mais verra peu à peu décliner sa célébrité, malgré une tentative de reconversion marquée par l'enregistrement en 1971 d'un disque de rock psychédélique avec Les Baxter, *Miracles*. Yma Sumac meurt le 1er novembre 2008, à Los Angeles.

E.U.

SUMMER DONNA (1948-2012)

Chanteuse et auteur-compositeur américaine considérée comme la « Reine du disco », mais également connue dans les domaines du rhythm and blues, de la musique de danse et de la pop dans les années 1970 et 1980, Donna Adrian Gaines naît le 31 décembre 1948 à Boston, dans le Massachusetts. Elle admire beaucoup la chanteuse de gospel Mahalia Jackson et chante à l'église, puis dans des clubs de Boston. À l'âge de dix-huit ans, elle entre dans la production allemande de la comédie musicale *Hair*. Elle fait des études à la Volksoper de Vienne et se produit dans *Godspell* et *Showboat*. Elle épouse l'acteur Helmut Sommer et conserve son nom après leur divorce, mais l'anglicise pour la scène. Pendant une séance d'enregistrement aux studios Musicland de Munich, Summer rencontre les producteurs et auteurs-compositeurs Giorgio Moroder et Pete Bellotte. Ils collaborent sur plusieurs titres avant de créer *Love to Love you, Baby* (1975), single historique et d'un érotisme explicite, le premier d'une série d'une douzaine de succès que remporte Summer aux États-Unis, pour la plupart enregistrés chez Casablanca Records. Ses titres embrasent les pistes de danse et deviennent des hymnes d'une époque flamboyante et insouciante. Donna Summer écrit ou coécrit la plupart de ses chansons, notamment *I Feel Love, Bad Girls* et *She Works Hard for The Money*. Elle connaît également un grand succès avec *MacArthur Park, Hot Stuff, No More Tears (Enough Is Enough)*, un duo avec Barbra Streisand, et la chanson qui la caractérise, *Last Dance* du film *Thank God It's Friday* (1978). Au début des années 1980, Donna Summer tourne la page du disco pour des productions davantage orientées vers le pop-rock et quitte le label Casablanca reperd sa trace. Il réapparaît à Chicago au milieu des années 1950. Sun Ra se produit alors en trio et joue d'un instrument électronique à clavier de son invention. Il anime un quintette qui rassemble autour de lui Ronnie Boykins, John Gilmore, Marshall Allen et Pat Patrick, première étape vers la constitution de l'orchestre qui le rendra célèbre et qu'il fonde en 1956. Cet orchestre — Arkestra, dans la langue particulière de Sun Ra — connaîtra au fil des années de multiples appellations : Solar, Myth Science, Astro Infinity, Intergalactic Research, Astro Intergalactic Infinity, Outer Space, etc.

Son personnel sera en revanche d'une exceptionnelle fidélité. Y figurent certes d'incontestables tenants du free jazz — Alan Silva, Pharoah Sanders ou Clifford Thornton —, mais le gros de la troupe — Charles Davis, Craig Harris, Lex Humphries, Clifford Jarvis, Calvin Newborn, John Ore, Julian Priester, James Spaulding, Bernard McKinney, Von Freeman, Stafford James, Wilbur Ware — se rattache nettement à l'esthétique bop. Les concerts de l'Arkestra — entre quatre et six heures sans interruption — offrent un spectacle total mêlant musique, jeux de lumière, déclamation de textes, mise en scène haute en couleur. Le tout fait un peu désordre — malgré une discipline de travail d'une rare sévérité — mais ne manque ni d'allure ni de gaieté. Il s'y développe suffisamment d'extravagance pour que le ministre français de l'Intérieur Raymond Marcellin ait pensé à interdire les représentations de l'orchestre.

L'Arkestra enregistre beaucoup — pour Saturn, la marque personnelle de Sun Ra, et pour de petites compagnies américaines et européennes —, mais la diffusion de ses disques (il en enregistrera près de deux cents) reste confidentielle auprès d'un public restreint d'inconditionnels.

largement aux critères de l’analyse. À la fois provocation face à l’avenir sans espoir du peuple noir et évasion mystique vers un ailleurs social et musical, cette musique obéit à la transe du désir inassouvi et à la logique colorée des rêves. Sun Ra n’est ni un charlatan, ni un prophète.

Pierre BRETON

lui-même ne revendique, dans une lettre aux éditeurs de l'œuvre, que la fin du *Lacrimosa*, l'intégralité du *Sanctus* et du *Benedictus*, et le début de l'*Agnus Dei*.

E.U.

SUTERMEISTER HEINRICH (1910-1995)

Avec Arthur Honegger et Frank Martin, Heinrich Sutermeister est l'un des rares compositeurs suisses de notoriété internationale ; il se présente comme un héritier de Carl Orff et de Honegger.

Originaire du canton de Schaffhouse, en Suisse alémanique, il naît à Feuerthalen le 12 août 1910. Son père, pasteur protestant, l'envoie étudier la philologie et la littérature allemande à Bâle, où il suit également les cours de musicologie de Karl Nef. Il vient ensuite à Paris et travaille avec André Pirro à la Sorbonne (1930-1931). Il y rencontre Honegger et décide alors de se consacrer à la musique. Il va se perfectionner avec Carl Orff (composition), Walther Courvoisier (harmonie et contrepoint), G. Geierhaas et Hugo Röhr (direction d'orchestre) à l'Académie de musique de Munich (1932-1934). De retour en Suisse, il est chef de chant à l'Opéra de Berne (1934-1935) avant d'abandonner toute fonction régulière pour se consacrer essentiellement à la composition. La guerre le surprend à Munich, en 1939, où il reste pendant trois ans avant de pouvoir rejoindre son pays natal. Il se fixe alors dans le canton de Vaud, à Vaux-sur-Morges. Entre 1958 et 1980, il est président de la société suisse de reproduction mécanique Mechanlizenz. Il reçoit le prix de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, à Paris (1962), et le prix de composition de l'Association des musiciens suisses (1967). Il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hanovre (1963-1975). En 1977, il est élu membre correspondant de l'Académie des beaux-arts de Bavière. Il meurt à Morges le 16 mars 1995.

Sutermeister s’est surtout imposé dans le domaine lyrique. Son opéra radiophonique *Die schwarze Spinne* (1935, présenté sur scène à Saint-Gall en 1949) est marqué par l’influence de Carl Orff. Mais il élargit bientôt ses centres d’intérêt, et *Romeo und Julia* (1938-1940), d’après Shakespeare, parle un langage qui tient autant de Debussy que de Verdi et de Puccini. La création a lieu à l’Opéra de Dresde en 1940, sous la baguette de Karl Böhm. Le succès est immédiat, et le livret est traduit aussitôt en cinq langues différentes. Un souci d’efficacité dramatique habite la plupart des ouvrages lyriques du compositeur, l’un des rares Européens qui continue à pratiquer un genre considéré à l’époque comme condamné : *Die Zauberinsel* (1942), d’après *La Tempête* de Shakespeare, *Raskolnikoff* (1946-1948), d’après *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, *Niobe* (1943-1945), *Der rote Stiefel* (1949-1951), *Madame Bovary* (1967), *Le Roi Bérenger*, d’après *Le roi se meurt* d’Eugène Ionesco (créé à l’Opéra de Munich en 1985, sous la direction de Wolfgang Sawallisch, dans une mise en scène de Jorge Lavelli). Il travaille beaucoup dans le domaine de la radio et de la télévision, qu’il considère comme des moyens d’expression musicale à part entière ; on lui doit ainsi plusieurs opéras télévisés : *Das Gespenst von Canterville* (1962-1963, *Le Fantôme de Canterville*), d’après Oscar Wilde, *La Croisade des enfants* (1969) et *Der Flaschenteufel* (1969-1971), d’après Robert Louis Stevenson.

Compositeur humaniste de culture française et germanique, mais refusant d’être assimilé à l’école allemande, Heinrich Sutermeister se considérait comme un représentant moderne de la Bourgogne de Charles le Téméraire. Il a toujours évolué en dehors de toute école, recherchant un langage agréable sur le plan mélodique, généralement tonal, qui n’écarte pas néanmoins la dissonance dès

Clive Carey, lui-même disciple du fameux Jean de Reszke. Engagée au Covent Garden, Joan Sutherland est d'abord, en 1952, la Première Dame de *La Flûte enchantée* de Mozart, puis Clotilde (*Norma*). Ensuite, elle passe à des emplois plus importants : Amelia (*Un bal masqué* de Verdi), Agathe (*Le Freischütz* de Weber), la Comtesse Almaviva (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Pamina (*La Flûte enchantée*), Desdemona (*Otello* de Verdi), Gilda (*Rigoletto* de Verdi), Eva (*Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner). Le 27 janvier 1955, elle incarne au Covent Garden Jenifer lors de la création mondiale du *Midsummer Marriage* de Michael Tippett ; trois ans plus tard, elle est Madame Lidoine pour la première britannique des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, dirigés par Rafael Kubelík. Le festival de Glyndebourne l'accueille dès 1956, en Comtesse des *Noces de Figaro*. La critique se plaît à louer la qualité de sa voix, large, longue, au point que l'on voit en elle une soprano dramatique et, pourquoi pas, une wagnérienne.

Mais, en 1957, ses interprétations des rôles-titres du « dramma semiseria » *Emilia di Liverpool* de Donizetti (à Liverpool) et d'*Alcina* de Haendel révèlent une étonnante maîtrise du chant orné. En 1954, Joan Sutherland avait épousé un jeune pianiste et chef d'orchestre australien, Richard Bonynge. Celui-ci va la guider sur la voie du bel canto, qui la rendra célèbre. Le 17 février 1959, elle triomphe, au Covent Garden, dans le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, mis en scène par Franco Zeffirelli ; c'est le départ fulgurant d'une fabuleuse carrière internationale. Richard Bonynge lui apprend tout : la virtuosité, le contrôle d'un aigu ahurissant, qui monte sans peine jusqu'au contre-*fa*, l'art des colorations et – plus important encore pour elle qui n'est pas une grande comédienne et à qui on reprochera souvent un certain flou dans la diction –, celui de la juste expression.

Joan Sutherland est désormais une star, dans un répertoire qui a été remis à la mode par Maria Callas, notamment, et qu’elle contribue à ressusciter. Sa devancière était « La Divina », elle sera « La Stupenda », étonnant le public par sa technique hors pair et un timbre aux irisations infinies.

• Une curiosité insatiable

L’Opéra de Paris l’accueille en 1960 pour une série de représentations de *Lucia* entrées dans la légende, le Metropolitan Opera de New York l’année suivante, de même que la Scala de Milan, où elle donnera non seulement *Lucia*, mais aussi *Semiramide* (rôle-titre) de Rossini et *Les Huguenots* (Marguerite de Valois) de Meyerbeer. Son répertoire s’étoffe. Bellini – *Norma, La Sonnambula, I Puritani* (Elvira), *Beatrice di Tenda* –, Haendel – *Acis and Galatea* (Galatea), *Giulio Cesare* (Cleopatra), *Rodelinda* – et Donizetti – *La Fille du régiment* (Maria), *Maria Stuarda, Lucrezia Borgia, Anna Bolena* – en forment l’essentiel. Elle interprète également des ouvrages français délaissés, comme *Esclarmonde* de Massenet, *Hamlet* (Ophélie) d’Ambroise Thomas. Elle y ajoute, au fil des années, après *La Traviata*, qui lui vaut de beaux succès, Verdi – *Il Trovatore* (Leonora), *I Masnadieri* (Amalia) –, puis Francesco Cilea – *Adriana Lecouvreur*. Vedette incontestée des disques Decca, firme avec laquelle elle a signé un contrat dès 1959, Joan Sutherland poursuit un parcours discographique extraordinaire, y compris dans des rôles qu’elle ne chantera jamais à la scène, comme Suor Angelica ou Turandot de Puccini. Elle fait ses adieux au théâtre en 1990, à Sydney d’abord, avec *Les Huguenots*, puis au Covent Garden de Londres, au cours d’une représentation de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils, dans laquelle elle est l’invitée d’honneur le 31 décembre de cette même année, avec à ses côtés Marilyn Horne et Luciano Pavarotti.

L'une des plus grandes belcantistes de son époque partage dès lors son temps entre la Suisse – où elle réside dans le village des Avants, au-dessus de Montreux – et l'Australie, apparaissant parfois dans des jurys de concours – elle est notamment marraine de la fameuse compétition B.B.C. Cardiff Singer of the World. Commandeur de l'Empire britannique en 1971, anoblie le 30 décembre 1978, Dame Joan Sutherland reçoit en 1991 l'Ordre du mérite du Royaume-Uni et d'Australie. En France, l'académie Charles- Cros lui remet en 2006 le prix in honorem. Joan Sutherland meurt le 10 octobre 2010, aux Avants. En 1998, l'American Australian Association a créé le Dame Joan Sutherland Fund, destiné à soutenir de jeunes artistes australiens et américains.

Michel PAROUTY

Bibliographie

B. Adams, *La Stupenda, a Biography of Joan Sutherland,* Hutchinson of Australia, Melbourne, 1980

R. Christiansen, « Sutherland : a Wonderful Innings », in *Opera,* vol. XLI, pp. 1284-1288, 1990

« Entretien avec Richard Martet », in *Opéra Magazine,* n° 12, novembre 2006

N. Major, *Joan Sutherland,* Macdonald, Queen Anne Press, Londres, 1987, nouv. éd. *Joan Sutherland : the Authorized Biography,* Little, Brown, Boston, 1994 (avec une discographie commentée et une liste des représentations)

J. Sutherland, *A Prima Donna's Progress : the Autobiography of Joan Sutherland,* Regnery Publishing Inc., Washington (D.C.), 1997.

Discographie sélective (intégrales d'opéras, originellement chez Decca, sauf mention contraire)

V. Bellini, *Beatrice di Tenda,* rôle-titre, avec Luciano Pavarotti, Josephine Veasey, Orchestre symphonique de Londres, dir. Richard Bonynge (1966) ; *Norma,* rôle-titre, avec Marilyn Horne, John Alexander, Yvonne Minton, Orchestre symphonique de Londres, dir. Richard Bonynge (1964), rôle-titre, avec Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Samuel Ramey, Welsh National Opera Orchestra, dir. Richard Bonynge (1984) ; *I Puritani*, Elvira, avec Pierre Duval, Renato Capecchi, Ezio Flagello, Giovanni Fioiani, Orchestre du Mai musical florentin, dir. Richard Bonynge (1963), avec Luciano Pavarotti, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Orchestre symphonique de Londres, dir. Richard Bonynge (Decca, 1973) ; *La Sonnambula*, Amina, avec Fernando Corena, Sylvia Stahlman, Nicola Monti, Orchestre du Mai musical florentin, dir. Richard Bonynge (1962), avec Nicolai Ghiaurov, Isobel Buchanan, Luciano Pavarotti, National Philharmonic Orchestra, dir. Richard Bonynge (1980)

L. DELIBES, *Lakmé*, rôle-titre, avec Gabriel Bacquier, Jane Berbié, Alain Vanzo, Orchestre national de l’Opéra de Monte-Carlo, dir. Richard Bonynge (1967)

G. DONIZETTI, *Anna Bolena*, rôle-titre, avec Jerry Hadley, Samuel Ramey, Welsh National Opera Orchestra, dir. Richard Bonynge (1987) ; *L’Elisir d’amore*, Adina, avec Luciano Pavarotti, English Chamber Orchestra, dir. Richard Bonynge (1970) ; *La Fille du régiment*, Marie, avec Luciano Pavarotti, Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Richard Bonynge (1967) ; *Lucia di Lammermoor*, rôle-titre, avec Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov, Orchestre du Covent Garden de Londres, dir. Richard Bonynge (1971) ; *Lucrezia Borgia*, rôle-titre, avec Giacomo Aragall, Marilyn Horne, National Philharmonic Orchestra, dir. Richard Bonynge (1977) ; *Maria Stuarda*, rôle-titre, avec Huguette Tourangeau, Luciano Pavarotti, Roger Soyer, Orchestre du Teatro Comunale de Bologne, dir. Richard Bonynge (1975)

J. GAY, *The Beggar’s Opera*, Lucy Lockit, avec Kiri Te Kanawa, James Morris, Angela Lansbury, National Philharmonic Orchestra, dir. Richard Bonynge (1981)

C. GOUNOD, *Faust*, Marguerite, avec Franco Corelli, Nicolai Ghiaurov, Robert Massard, Orchestre symphonique de Londres, dir. Richard Bonynge (1966)

G. F. HAENDEL, *Acis and Galatea*, Galatea, avec Peter Pears, Owen Brannigan, Philomusica of London, dir. Adrian Boult (L’Oiseau-Lyre, 1959) ; *Alcina*, rôle-titre, avec Teresa Berganza, Luigi Alva, Graziella Sciutti, Mirella Freni, Orchestre symphonique de Londres, dir. Richard Bonynge (1962) ; *Athalia*, rôle-titre, avec James Bowman, The Academy of Ancient Music, dir. Christopher Hogwood (L’Oiseau-Lyre, 1985) ; *Le Messie*, avec Grace Bumbry, Kenneth McKellar, David Ward, Orchestre symphonique de Londres, dir. Adrian Boult (1961) ; *Rodelinda*, rôle-titre, avec d’enseignement. Il forme des milliers de violonistes, amateurs ou professionnels et, au cours des années suivantes, sa méthode est adaptée à l’enseignement d’autres instruments (violoncelle, puis flûte et piano). En 1952, 196 élèves obtiennent leur diplôme dans son institut ; en 1972, ils sont 2 321. Au cours des nombreuses tournées qu’il effectue en Europe et aux États-Unis, il donne des conférences et fait connaître ses principes pédagogiques. En 1964, un premier groupe d’élèves se produit aux États-Unis, à la Music Educators National Conference et à l’American String Teachers Association. En France, la première école Suzuki est fondée à Lyon en 1978 par Christophe Bossuat suivie, quelques années plus tard, d’un Institut musical Suzuki à Paris. En 1983, c’est l’International Suzuki Association qui voit le jour. Suzuki Shin’ichi meurt à Matsumoto le 25 janvier 1998.

La pédagogie Suzuki repose sur l’analogie entre l’apprentissage de la musique et celui de la langue maternelle : les enfants doivent découvrir le violon dès leur plus jeune âge (à partir de trois ans) et, après une phase d’initiation individuelle, ils reçoivent un enseignement fondé sur le principe de l’imitation collective. En accompagnant leur enseignement, les parents jouent un rôle déterminant, qui favorise l’épanouissement. Parmi les violonistes qui ont été formés par la méthode Suzuki, on relève les noms de Kobayashi Takeshi, Suzuki Shūtarō et Satō Yōko.

Alain PÂRIS

Bibliographie

C. A. Cook, *Suzuki Education in Action : A Story of Talent Training from Japan*, Exposition Press, New York, 1970
E. Mills & T. Murphy dir., *The Suzuki Concept : An Introduction to a Successful Method for Early Music Education*, Diablo Press, Berkeley, 1973.

SVENSSON ESBJÖRN (1964-2008)

Pianiste et compositeur suédois, leader du trio de jazz E.S.T., Esbjörn Svensson naît le 16 avril 1964 à Västerås, en Suède. Il effectue des études musicales approfondies au Kungliga Musikhögskolan (École supérieure royale de musique) de Stockholm, où il a l'occasion de se produire au sein de la formation bop dirigée par le batteur Fredrik Norén (1985-1988). Il se passionne un temps pour la pop music et le rock avant de retourner au jazz ; Keith Jarrett et Chick Corea exerceront une profonde influence sur lui. En 1993, il forme, avec le contrebassiste Dan Berglund et un ami d'enfance, le batteur Magnus Öström, le Esbjörn Svensson Trio (E.S.T.). Cette formation va rapidement connaître la notoriété bien au-delà du public habituel du genre, et en dehors des pays scandinaves, avec la parution de l'album *From Gagarin's Point of View*, en 1999. La musique du trio mêle avec bonheur les moments méditatifs à des passages frénétiques, l'improvisation jazz à la clarté mélodique de la pop, cite le classique ou des titres venus du rock et du funk, recourt à des éléments électroniques. E.S.T. fait en mai 2006 la couverture du mensuel américain *Down Beat,* une première pour une formation européenne. Esbjörn Svensson, qui s'est aussi produit aux claviers au sein du Funk Unit du tromboniste Nils Landgren (*Live in Montreux*, 1998), meurt à Stockholm le 14 juin 2008, des suites d'un accident de plongée. Parmi les succès d'E.S.T., citons *When Everyone Has Gone* (1993), *Mr. & Mrs. Handkerchief* (1995), *E.S.T. Plays Monk* (1996), *Winter in*

Venice (1997), *Good Morning Susie Soho* (2000) et *Strange Place for Snow* (2002).

E.U.

symphonique d’État de Russie
S. RACHMANINOV, les trois symphonies, Orchestre symphonique d’État de Russie
A. SCRIABINE, *Poème de l’extase, Symphonies nº 2* et *nº 3*, Orchestre symphonique d’État de Russie
E. SVETLANOV, *Concerto pour piano, Boule de neige, Préludes pour orchestre*, Evgeni Svetlanov, piano, Orchestre symphonique de la Radio-Télévision de l’U.R.S.S., dir. Maxime Chostakovitch, Orchestre symphonique d’État d’U.R.S.S., dir. Evgeni Svetlanov
P. I. TCHAÏKOVSKI, intégrale des symphonies, Orchestre symphonique d’État de Russie (enregistré en 1967).

Alain PÂRIS

Bibliographie

D. FRISCHMAN dir., *Georgi Sviridov*, Musyka, Moscou, 1971

H. GERLACH, *Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart*, Peters, Leipzig-Dresde, 1984

F. C. LEMAIRE, *La Musique du XX^{e} siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Fayard, Paris, 1994

A. SOKHOR, *Georgi Sviridov*, SK, Moscou, 1972.

SWEELINCK JAN PIETERSZOON (1562-1621)

Né à Deventer, fils d’organiste, Sweelinck suit son père à Amsterdam quand celui-ci est nommé titulaire du grand orgue de l’Oude Kerk et lui succède sans doute en 1577 à cette charge, qu’il conservera jusqu’à sa mort. À peine en poste, il voit son statut se modifier du fait de l’adoption par la ville d’Amsterdam de la religion calviniste. N’ayant pratiquement plus aucun rôle durant le service religieux, il donne presque quotidiennement dans son église des concerts publics qui feront beaucoup pour établir sa renommée de compositeur, de virtuose et d’improvisateur. Il y gagne aussi de nombreux élèves originaires des Pays-Bas et d’Allemagne, parmi lesquels Jakob Praetorius et surtout Samuel Scheidt ; par eux, son influence s’étendra sur toute l’école du nord de l’Allemagne, jusqu’à Buxtehude et même Bach. Il meurt à Amsterdam, n’ayant jamais quitté son pays dont il reste le compositeur le plus marquant. Il connaît fort bien la musique tant française (chansons et psaumes) qu’italienne (madrigaux et tablatures) et il est lié d’amitié avec l’Anglais John Bull. D’où, dans son œuvre, trois aspects essentiels. Il est, d’une part, un continuateur des polyphonistes français et italiens en s’orientant de préférence, comme son aîné Lassus par exemple (sauf dans le recueil de *Rimes françaises et italiennes* de 1612), vers un effectif choral de plus de quatre voix. De cette optique relèvent notamment trois recueils de *Chansons* (1592, 1593 et 1594) et aussi les cent cinquante-trois *Psaumes français* du psautier de l’Église réformée, qu’il revêt d’une musique de quatre à huit voix (quatre livres parus en 1604, 1613, 1614 et 1621). Il se montre, d’autre part, plus novateur encore dans ses *Cantiones sacrae* de 1619, trente-sept motets latins à cinq voix auxquels il adjoint une basse continue à l’instar des Italiens. Enfin et surtout, il est un véritable pionnier du clavier (clavecin et surtout orgue), domaine pour lequel sa production nous est parvenue tout entière en manuscrit. S’inspirant à la fois de l’art des virginalistes anglais comme John Bull et de celui des Italiens auteurs de *ricercari* et de *toccate*, il réalise une admirable synthèse, orientant, sans que ses pièces portent d’indications précises d’instrument, la musique d’orgue vers le style fugué (ainsi dans ses *Fantaisies* avec thème unique) et le choral, celle de clavecin vers la variation sur des mélodies sacrées ou profanes, parmi lesquelles la célèbre chanson *Ma jeune vie a une fin* (*Mein junges Leben hat ein End*). Occupent une place un peu à part les cinq *Fantaisies en écho* et surtout la grandiose *Fantasia chromatica*. De ce grand maître hollandais, les règles de composition ont été heureusement conservées dans divers manuscrits.

Marc VIGNAL

SZERYNG HENRYK (1918-1988)

Henryk Szeryng fut l'un des violonistes les plus marquants et les plus sincères du xx^{e} siècle, héritier d'une tradition artistique qu'il avait su étendre à des activités humanitaires.

Né dans une famille juive le 22 septembre 1918 à Zelazowa Wola, près de Varsovie, à côté de la maison natale de Chopin, il travaille d'abord le piano avec sa mère dès l'âge de cinq ans. Deux ans plus tard, son frère l'initie au violon, qu'il étudie avec Maurice Frenkel, un disciple de Leopold Auer, à Saint-Pétersbourg. Il n'a que dix ans lorsque Bronislaw Huberman l'entend et conseille à ses parents de l'envoyer travailler à Berlin avec Carl Flesch (1928-1932). Il y est également l'élève de Willy Hess. En 1932, la famille se fixe à Paris, où il étudie à la Sorbonne (littérature, philosophie, esthétique, histoire). L'année suivante, il donne ses premiers concerts. En 1935, il joue le *Concerto* de Beethoven à Varsovie sous la direction de Bruno Walter. Il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Gabriel Bouillon et remporte un premier prix de violon en 1937. Il travaille également avec Nadia Boulanger et Jacques Thibaud, qui dirigera son premier enregistrement (*Concerto* de Beethoven) au début des années1950. À la déclaration de guerre, il se porte volontaire pour servir dans l'armée polonaise en France : il est nommé officier de liaison et interprète (il parlait huit langues) auprès du Premier ministre polonais, le général Sikorski. Il donne de nombreux concerts de bienfaisance et joue pour la troupe. En 1942, il accompagne un groupe d'exilés polonais en Amérique latine et doit chercher un gîte à quatre mille personnes. L'accueil particulièrement chaleureux qu'il reçoit au Mexique l'incite à y retourner à la fin de la guerre et à s'y installer en 1946. Il fonde et dirige le département de violon à l'université de Mexico et reçoit la nationalité mexicaine en 1946. Peu après, il est nommé professeur au Conservatoire de Genève, où il passe deux mois par an. Sa rencontre avec Artur Rubinstein à Mexico, en 1954, décide de la reprise de sa carrière, qu'il avait interrompue depuis 1942 : présenté à l'imprésario américain Sol Hurok, il effectue dès 1956 sa première tournée en Europe et est nommé, la même année, « ambassadeur culturel » du Mexique, ce qui lui permet de voyager avec un passeport diplomatique. Il fait ses débuts aux États-Unis en 1958. En 1965, il est invité au festival de Salzbourg et est nommé délégué musical du Mexique à l'U.N.E.S.C.O. L'année suivante, il devient directeur honoraire du Conservatoire de Mexico.

Sa carrière est alors une succession de tournées dans le monde entier et il consacre autant de temps aux concerts et aux enregistrements qu'à l'enseignement (il a donné des cours dans vingt-six pays différents). Il joue en sonate avec Artur Rubinstein, en trio avec Wilhelm Kempff et Pierre Fournier (enregistrement intégral des trios de Beethoven pour le bicentenaire de sa naissance, en 1970) puis avec Claudio Arrau et János Starker. Il cherche à repousser les limites du répertoire traditionnel en sollicitant des compositeurs contemporains qui écrivent à son intention : Maderna, Penderecki, Haubenstock-Ramati (*Séquences*), Martinon (*Concerto pour violon n^o 2*), Montsalvage (*Poème concertant*) et les Mexicains Carillo, Rodolfo Halffter (*Concerto*), Ponce (*Concerto mexicain*), Chávez (*Concerto*), Revueltas, Gallindo... Il se fait aussi l'apôtre des œuvres oubliées du XIX^e^ siècle : le *Concerto* de Schumann, le *Concerto n^o^ 3* de Paganini, qu'il exhume et dont il donne la première audition moderne à Londres en 1971, le *Concerto* de Raynaldo Hahn, qu'il avait créé en 1937 et dont le manuscrit, perdu, avait été retrouvé à la Bibliothèque nationale de Caracas (ville natale de Hahn). Szeryng l'avait rejoué pour la première fois depuis sa création, à Atlanta en 1987, peu avant de mourir à Kassel le 3 mars 1988.

Szeryng possédait deux violons de grande valeur, un stradivarius et un guarnerius « del Gesù » sur lequel il jouait le plus volontiers, « le Duc » (1743). Il avait aussi acheté le stradivarius de Charles Münch, dont il avait fait don à l'État d'Israël en 1972 pour son vingt-cinquième anniversaire et qui avait été rebaptisé à cette occasion « Kinor David » (la lyre de David). En 1974, il donnait à l'État mexicain un guarnerius del Gesù, le « Sanctae Theresiae » (1685), destiné aux *Konzertmeister* de l'Orchestre symphonique national du Mexique. Cette générosité était l'un des traits dominants de la personnalité de Szeryng, tant dans le domaine musical que dans le domaine humanitaire : il apportait aussi volontiers son aide aux jeunes musiciens pour leur permettre de gravir les premières marches de la carrière qu'à la ville de Venise, à l'État d'Israël ou à diverses organisations humanitaires. Musicien très cultivé, il s'identifiait totalement à l'univers dans lequel la musique qu'il jouait avait vu le jour : son approche était ainsi l'une des plus diversifiées, loin des stéréotypes de son époque. Elle traduisait une exigence perpétuellement insatisfaite et une remise en cause permanente particulièrement sensible dans les œuvres qu'il a enregistrées plusienrs fois à différentes époques. Il avait gardé de la tradition française une grande élégance de style et un sens de la lumière qui venait enrichir une virtuosité sans limites et un jeu étonnament précis.

On pourra consulter : R. d'Ivernois et B. Favre, *Rencontre avec Henryk Szeryng*, Pressart, Genève, 1988.

Alain PÂRIS

SZIGETI JOSEPH (1892-1973)

Comme quelques autres, Joseph (József) Szigeti se bat pour imposer au concert le grand répertoire violonistique en ce début de xx^{e} siècle qui, aux puissants chefs-d'œuvre, préfère les romances jolies. Bien plus — et nul autre, sauf peut-être Yehudi Menuhin, ne l'a fait autant que lui —, Joseph Szigeti s'engage à corps perdu dans la musique la plus avancée de son temps. A-t-on assez mesuré ce qu'il fallait de foi pour oser Berg, Bartók, Stravinski et Prokofiev à une époque qui ne voyait qu'aridités dans Bach ou Beethoven ?

De son enfance et de son milieu familial rien ne nous est parvenu, pas même son patronyme véritable : le pseudonyme sous lequel nous le connaissons est tiré du nom de la ville hongroise où vivaient ses grands-parents, Máramaroz Sziget. Nous passons directement de sa naissance — le 5 septembre 1892 à Budapest — à son entrée à l'Académie de musique de Budapest, où il étudie avec Jenö Hubay. En cachette il travaille aussi les exercices de Otakar Sevčik, grand professeur, concurrent du sien, qui officie à Prague. Dès cette époque, il se lie avec Béla Bartók. En 1905, il joue à Berlin devant Joachim, qui propose à cet enfant prodige de treize ans de le prendre parmi ses élèves. Son père préfère cependant l'exhiber dans les cirques où, entre les animaux et les acrobates, il joue le concerto de Mendelssohn. En Angleterre, où il se fixe de 1907 à 1913, son répertoire est essentiellement composé de pièces faciles. Il joue beaucoup avec Nellie Melba, Wilhelm Backhaus, Myra Hess, John McCormack et surtout avec Ferruccio Busoni. L'influence de ce pianiste-compositeur sera déterminante sur le jeune violoniste, qui découvre avec lui ce qu'on appelle alors « la musique sérieuse ». Déjà, il s'immerge dans la musique de son temps et crée le *Concerto pour violon et orchestre* de Hamilton Harty (1909) ainsi que, sous la direction de son auteur, celui de Busoni (1912). Appelé à prendre la succession de Henri Marteau, il devient professeur au Conservatoire de Genève de 1917 à 1924. Sa carrière se développe alors rapidement avec des partenaires qui s'appelleront Egon Petri, Mieczyslaw Horszowski, Artur Schnabel, Carl Flesch, Pierre Monteux, Bruno Walter, Dimitri Mitropoulos, Charles Münch, Thomas Beecham et George Szell. Si son répertoire s'appuie fondamentalement sur Bach, Beethoven et Brahms, il est néanmoins l'un des premiers à s'intéresser à la musique baroque et ressuscite les concertos de Tartini. Il redécouvre aussi *Romance, rêverie et caprice* de Berlioz, qu'il présente au monde entier. Joseph Szigeti n'a pas pour autant mis un terme à son apostolat en faveur de la musique contemporaine. Il donne en U.R.S.S. la première audition du *Premier Concerto pour violon et orchestre* de Prokofiev (1924), crée à Cleveland celui de Bloch, se fait l'artisan principal de la diffusion du *Duo Concertant* de Stravinski et ouvre ses programmes à Berg, Milhaud, Roussel et Szymanovky. Aux États-Unis, où il s'installe en 1939 après y avoir beaucoup joué, il retrouve Béla Bartók. C'est avec lui et Benny Goodman qu'il y donne cette même année la première de *Contrastes* pour piano, violon et clarinette. Il rejoint Pablo Casals pour le premier festival de Prades (1950), crée en 1952 le *Concerto pour violon et orchestre* de Franck Martin, se produit avec Claudio Arrau et avec Nikita Magaloff, son gendre. En 1960, il s'établit en Suisse et se consacre à l'enseignement jusqu'à sa mort, le 19 février 1973 à Lucerne. Une vie tout entière consacrée à faire connaître les musiques de son temps lui vaut une longue liste de dédicaces : Béla Bartók (*Contrastes, Rhapsodie pour piano et violon n^{o} 1*), Ernest Bloch (*Concerto pour violon et orchestre, La Nuit exotique*), Serge

Prokofiev (*Mélodie*, op. 35, n° 5), Alan Rawsthorne (*Sonate*), Eugène Ysaÿe (*Sonate pour violon seul*, op. 27, n° 1), Alfredo Casella (*Concerto pour violon et orchestre*) et Hamilton Harty (*Concerto pour violon et orchestre*). Il nous laisse trois livres : *With Strings Attached* (1947), *A Violonist's Notebook* (1964), *Szigeti on the Violin* (1969). Joseph Szigeti jouait sur un Guarnerius qui avait appartenu à Henri Petri.

Si Joseph Szigeti perpétuait une tenue d'archet ancienne, le coude près du corps, il n'en était pas moins un éblouissant virtuose et un musicien d'une rare profondeur. Un grand style associant rigoureuse précision et sens inné de la ligne mélodique, une simple élégance, une sonorité fine et claire, un phrasé exemplaire qui, sans céder jamais à la grandiloquence, parle irrésistiblement au cœur, font de lui l'un des plus émouvants violonistes de son temps. L'un des plus pudiques aussi.

Pierre BRETON

également par les poètes symbolistes allemands comme Dehmel, Bodensted, Bierbaum et Mombert, il commence une série de lieder, s'aventurant ainsi sur un terrain où sa sensibilité et son talent ne sauront pas vraiment épouser l'esprit des textes. À partir de 1909, de retour à Tymoszówka, il s'impose un rythme sévère de travail et son vrai profil de compositeur se précise avec une étonnante rapidité. Les œuvres qui naissent lui redonnent la foi et l'espoir : la *Deuxième Symphonie* op. 19, la *Deuxième Sonate pour piano* op. 21. Les deux œuvres, jouées à Vienne et à Berlin (avec Rubinstein au piano), sont accueillies avec le plus grand intérêt.

En 1912, Szymanowski décide de s'installer à Vienne où, grâce à l'aide très généreuse du prince Lubomirski, il passera avec son ami G. Fitelberg plusieurs mois, en 1912 et 1913. Mais le tourbillon de la vie mondaine l'ennuie et, malgré toutes les possibilités que lui offre maintenant le premier contrat signé avec Universal Edition pour dix ans, le compositeur retourne dans son domaine familial de Tymoszówka. C'est là un moment important dans sa vie ; il étudie avec passion *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance* de Burckhardt, qui réveille en lui le souvenir de ses premiers séjours en Italie (Florence et Rome). La culture germanique, dont les limites l'oppressent déjà, cède la place à une nouvelle patrie spirituelle, l'Italie. Un recueil de poésies perses de Ḥāfiẓ de Chīrāz donne vie à un premier cycle de *Chants d'amour de Hafiz*, dont l'érotisme brûlant enflamme les sens du compositeur et attire son attention sur la culture orientale. À l'automne 1913, Szymanowski achève sans grande conviction la partition de l'opéra *Hagith*, fondé sur un livret de Dörmann et fortement influencé par *Salomé* et *Elektra* de Richard Strauss.

Avant son départ définitif de Vienne, Szymanowski découvre l'existence de Stravinski, à l'occasion des représentations de

Petrouchka par les ballets Diaghilev. Dans une lettre à son ami Spiess, il écrit : « Il est génial, Stravinski (celui des Ballets russes), je suis troublé et, par conséquent, je commence à détester les Allemands. »

• Changements de climats

Au cours des derniers mois précédant la guerre, le compositeur se déplace beaucoup : la Sicile et Palerme, Rome, l'Algérie, Biskra, Constantine, Tunis. Ensuite, via Paris, il atteint Londres où il rencontre Diaghilev et Stravinski. Une amitié s'esquisse avec ce dernier, mais les événements de 1914 se précipitent et Szymanowski retourne en Pologne par les tout derniers trains encore en service. En 1915, il rencontre à Kiev son ami Paul Kochanski, qui sera l'inspirateur d'une série de très populaires compositions pour violon : *Mythes* op. 30, triptyque pour violon et piano inspiré par la mythologie grecque, *Nocturne et Tarantelle* et, en 1916, *Premier Concerto pour violon* op. 35, influencé par le poème *La Nuit de mai* du poète polonais Micinski. La même année, Szymanowski termine sa *Troisième Symphonie* pour ténor (ou soprano), chœur et orchestre, œuvre inspirée par l'*Hymne à la nuit* du poète perse du XIII^e^ siècle Djalal-ad-Din Roumi. La liste des œuvres pour piano grandit aussi, avec les trois *Métopes* op. 29, inspirées aussi bien par les sculptures des temples siciliens que par l'*Odyssée* ; elle se poursuit par le cycle de *Douze Études* et la *Troisième Sonate* op. 36, ainsi que par la plus complexe d'harmonie et de contrepoint de ses œuvres pianistiques, *Masques*, sorte de portrait de trois personnages : Schéhérazade, Tantris et Don Juan. Ces œuvres marquent les progrès d'un certain constructivisme et d'un détachement d'avec les ivresses sensuelles arabes ou grecques. En même temps, Szymanowski travaille à deux cantates d'inspiration une célèbre cadence composé par Kochanski, son conseiller et inspirateur en matière de violon.

Pendant les deux dernières années qui lui restent à vivre, Szymanowski mène un train de vie épuisant, et voyage comme soliste en jouant la *Quatrième Symphonie* aux quatre coins de l'Europe, à Moscou, Bucarest, Belgrade, Zagreb, Sofia, Berlin, Copenhague, Londres, Glasgow, Liège, Paris...

Après 1936, il ne compose pratiquement plus. Il trouve encore la force d'assister à la première de son ballet *Harnasie* à l'Opéra de Paris, quitte Varsovie à l'automne 1936, s'arrête à Paris de nouveau et descend à Grasse. Mais la maladie attaque la gorge ; le compositeur ne peut plus ni manger ni parler. Lorsqu'il appelle à l'aide sa fidèle secrétaire polonaise, elle le fait transporter à Lausanne, mais il est déjà trop tard. Mal soignée, négligée par lui-même, la maladie l'emporte le 29 mars 1937, un dimanche de Pâques ; il est âgé de cinquante-quatre ans.

Dans les moments les plus noirs de sa vie, quand il n'arrivait pas à subvenir aux besoins de sa famille, Szymanowski disait qu'il préférait encaisser avant sa mort la somme destinée à son enterrement. Ses obsèques à Varsovie furent, en effet, solennelles et nationales. Sa mort prématurée surprit le pays tout entier, et c'est seulement à ce moment-là que l'on découvrit le véritable sens de son œuvre, qui constitue le point de départ de la jeune musique polonaise. La Seconde Guerre mondiale, cependant, va marquer un temps d'arrêt dans cette reconnaissance de son œuvre, dont une partie, restée manuscrite, sera malheureusement détruite en Pologne. Dans les années 1960, les Éditions polonaises de musique, à Cracovie, ont commencé l'édition critique de ses œuvres.

Michel PAZDRO

Bibliographie

H. Barraud, M. Pazdro & H. Halbreich, « Regards sur Szymanowski », in *L'Avant-Scène Opéra*, nº 43, pp. 136-169, 1982
T. Chylińska, *Szymanowski*, album iconographique (en anglais), P.W.M., Cracovie, 1973
B. M. Maciejewski, *Karol Szymanowski, His Life and Music*, Poets and Painters, Londres, 1967
C. Palmer, *Szymanowski*, Actes sud, Arles, 1987
J. Samson, *The Music of Szymanowski*, Londres, 1980
A. Wightman, *The Music of K. Szymanowski*, dissert. Univ. of York, 1972.

la Scala de Milan de 1948 à 1951, puis de 1955 à 1961, incarnant des personnages aussi divers que le Docteur Malatesta (*Don Pasquale* de Donizetti) ou Pizarro (*Fidelio* de Beethoven) ; il apparaît fréquemment au côté de Maria Callas (ils donnent ensemble, en 1951, des interprétations mémorables de *La traviata* et d'*Aïda* à Mexico). Taddei débute au Covent Garden de Londres en 1960 (rôle-titre de *Macbeth* de Verdi ; lago, *Otello* de Verdi). Son répertoire s'étend aux rôles comiques de Dulcamara (*L'elisir d'amore* de Donizetti) et de Sulpice (*La Fille du régiment* de Donizetti). Karajan et Taddei poursuivent leur collaboration et enregistrent des opéras tels que *Tosca* (1962) et *La Bohème* (1963) de Puccini, *Paillasse* (1965) de Ruggero Leoncavallo, ou encore *Falstaff* (1982). À Vienne, en 1980, il est un extraordinaire Michele (*Il tabarro* de Puccini). Il ne fera ses débuts, triomphaux, au Metropolitan Opera de New York qu'en 1985, à l'âge de soixante-neuf ans, dans le rôle emblématique de Falstaff. En 1991, il incarne encore le rôle-titre de *Simon Boccanegra,* à Vienne, sous la baguette de Claudio Abbado. L'année suivante, il enregistre *Manon Lescaut* de Puccini sous la direction de James Levine. Giuseppe Taddei se retire de la scène en 1995. Il meurt le 2 juin 2010, à Rome.

Il a publié en 2006 des Mémoires, *Ich, Falstaff* (Amalthea, Vienne). Dans sa discographie, pléthorique, il faut mentionner en premier les trois légendaires « Mozart-Da Ponte » enregistrés pour EM.I sous l'égide de Walter Legge avec le Phiharmonia Orchestra : *Don Giovanni* (Leporello, sous la direction de Giulini, aux côtés de Eberhard Waechter, Joan Sutherland, Elisabeth Schwarzkopf..., 1959), *Les Noces de Figaro* (Figaro, sous la direction de Giulini, aux côtés de Eberhard Waechter, Anna Moffo, Elisabeth Schwarzkopf..., 1961), *Così fan tutte* (Guglielmo, sous la direction de Karl Böhm, aux côtés de Walter Berry, Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Alfredo Kraus..., 1962). Son Scarpia terrifiant peut être comparé à celui de Tito Gobbi dans l'enregistrement de *Tosca* avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Karajan (avec Leontyne Price, Giuseppe Di Stefano..., 1962). Son Falstaff, dont il est une des plus grandes incarnations, a notamment été immortalisé dans la production du festival de Salzbourg 1982, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette de Karajan (avec Christa Ludwig, Rolando Panerai..., également en D.V.D.).

E.U.

joue avec le Quatuor Capet, avec Jacques Thibaud et Pablo Casals. Reynaldo Hahn lui dédie son *Concerto pour piano,* qu'elle enregistre sous sa direction, comme le *Concerto K. 482* de Mozart.

En 1940, le gouvernement français l'envoie aux États-Unis afin d'y assurer la propagande de la musique française. Elle passera les années de guerre au Brésil, où elle joue dans l'ensemble du pays et se consacre à l'enseignement, période que les musiciens brésiliens évoquent encore sous le nom de « révolution Tagliaferro ». Au répertoire français, elle ajoute un second cheval de bataille, la musique du compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos, qu'elle avait connu à Paris entre les deux guerres et qui compose plusieurs œuvres à son intention (*Momo precoce*). De retour en France, elle fonde en 1957 un concours international de piano qui porte son nom et donne régulièrement des cours publics d'interprétation à partir de 1959. Pendant trente-neuf ans, elle refusera de jouer aux États-Unis avant de se laisser convaincre par un article du célèbre critique new-yorkais Harold Schonberg : elle débute triomphalement à Carnegie Hall en 1979, éclipsant les succès de Vladimir Horowitz.

Avec elle s'est éteinte une génération de pianistes qui a joué un rôle charnière entre deux époques, regardant parfois un peu trop vers le passé pour maintenir une tradition qui volait par ailleurs de ses propres ailes. Mais peut-on reprocher une fidélité excessive ?

Alain PÂRIS

TAILLEFERRE GERMAINE (1892-1983)

Quelques mois après la disparition de Georges Auric, celle de Germaine Tailleferre a achevé l'aventure du groupe des Six dont elle était la dernière survivante, aventure éphémère s'il en fut. Ce groupe était né d'une critique d'Henri Collet dans le journal *Comœdia* en 1919, à l'occasion d'un concert réunissant des œuvres de six jeunes compositeurs, qui présentaient cependant trop peu de points communs pour voir leurs destinées s'unir à long terme comme celles des cinq Russes.

Copyrighted material

Le groupe des Six. *Les compositeurs du groupe des Six, en compagnie de Jean Cocteau au piano. De gauche à droite : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc et Louis Durey.*

Germaine Tailleferre voit le jour à Saint-Maur, dans la région parisienne, le 19 avril 1892. Elle fait preuve d'une étonnante précocité musicale en entrant au Conservatoire en 1904. Dans les classes d'Henri Dallier et de Georges Caussade, elle remporte des premiers prix d'harmonie (1913), de contrepoint (1914) et d'accompagnement (1915) tout en travaillant par ailleurs la composition avec Charles Koechlin. C'est l'époque où elle se lie avec Georges Auric, Arthur Honegger et Darius Milhaud, qui suivent les mêmes classes au Conservatoire. En 1917, elle fait la connaissance d'Erik Satie, qui deviendra le père spirituel des Six. Ses premières œuvres, un *Quatuor à cordes* dédié à Arthur Rubinstein, et *Jeux de plein air*, suite pour deux pianos qu'elle crée avec Satie (1918), montrent sa volonté de réagir contre les héritages du XIX^{e} siècle et contre l'impressionnisme. C'est un retour à la tradition française que confirme son *Concerto pour piano* (1919, créé par Alfred Cortot en 1921), la *Sonate pour violon et piano n*^{o} *1* (1920, créée par Jacques Thibaud et Alfred Cortot) ou la *Ballade pour piano et orchestre* (1922, créée par Ricardo Viñes en 1923). Mais le grand public ne la découvre qu'en 1923 avec son ballet *Marchand d'oiseaux*, créé aux Ballets suédois. Elle participe à l'œuvre collective des Six (dont Louis Durey s'était déjà retiré), *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), et travaille l'orchestration avec Maurice Ravel, dont elle est l'une des rares élèves (1925-1930). À la même époque, elle compose un *Concertino pour harpe* (1926, créé par Lily Laskine en 1929), les *Six Chansons françaises* (1930, créées par Janes Bathori) et une *Ouverture pour orchestre* (1932, créée par Pierre Monteux). La *Cantate du Narcisse*, d'après Paul

Valéry (1937), marque un virage dans son esthétique : elle s'oriente vers une écriture plus dépouillée qui débouchera sur un langage souvent ironique et à contre-courant. Au moment de la guerre, elle séjourne aux États-Unis ; elle ne reviendra en France qu'en 1946. Suit une période principalement consacrée au théâtre : *Il était un petit navire* (1951) — caricature des opéras traditionnels qui provoqua un véritable chahut lors de sa création —, *La Petite Sirène,* opéra d'après Andersen (1958), *Mémoire d'une bergère,* opéra-bouffe (1959), *Le Maître,* sur un livret d'Eugène Ionesco (1959). Dans le domaine instrumental et vocal, elle compose un *Concertino pour soprano et orchestre* (1953, créé par Janine Micheau), une *Sonate pour harpe* (1954, créée par Nicanor Zabaleta), la *Sonate pour violon et piano n^{o} 2* (1956), une *Sonate pour clarinette et piano* (1958), une *Partita pour deux pianos et percussion* (1964) et, ultime témoignage, le *Concerto de la fidélité* pour voix élevée et orchestre, créé en 1982 à l'Opéra de Paris.

Compositeur français par excellence, elle avait été baptisée par Jean Cocteau « Marie Laurencin pour l'oreille ». Elle avait un sens inné du raffinement sonore et construisait sa musique dans la ligne des Couperin, Fauré et Ravel. Adepte pendant un temps de la polytonalité, elle avait même abordé le sérialisme dans la *Sonate pour clarinette et piano.* Mais son esthétique reste avant tout classique, tournant le dos aux recherches récentes qu'elle ne comprenait pas, et désapprouvait. Elle possédait un sens profond de l'humour que sa plume, vive et colorée, transcrivait sous forme de pastiches musicaux, comme le cycle de mélodies *Pancarte pour une porte d'entrée* ou le *Concerto des vaines paroles* pour baryton et orchestre, composé sur un texte volontairement incompréhensible de Jean Tardieu.

Sans être considérée comme une figure majeure de la musique française, elle représentait au sein des Six l'esprit français tel que le conçoivent les musiciens étrangers : une musique fraîche et directe, raffinée et divertissante. Aux côtés du Poulenc de la première manière, elle était une sorte de contrepoint à l'esthétique de Milhaud et à celle d'Honegger.

Germaine Tailleferre a publié *Mémoires à l'emporte-pièce*, Paris, 1974.

Alain PÂRIS

November Steps, partition commandée par l’Orchestre philharmonique de New York pour son 125e anniversaire (1967), créée sous la direction de Seiji Ozawa. C’est une étape importante dans sa carrière ; outre la consécration que représente une telle commande, Takemitsu fait intervenir dans l’orchestre symphonique occidental deux instruments traditionnels japonais, le luth biwa et la flûte à bec shakuhachi, démarche qu’il reproduira avec la même nomenclature dans *Automne* (1973). En 1970, il conçoit le Space Theater pour l’Exposition universelle d’Ōsaka. Un an plus tard, la France lui rend hommage à son tour dans le cadre de la Semaine internationale de musique contemporaine de Paris.

Au Japon, il est devenu une personnalité essentielle du monde musical. Nommé directeur artistique du théâtre Seibu, à Tōkyō, il y organise, à partir de 1973, le festival Music Today. De nombreux festivals lui sont consacrés, et, en 1976, il reçoit le prix Otaka pour *Quatrain*, une œuvre qui reprend la nomenclature inusitée du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen (clarinette, violon, violoncelle et piano, avec orchestre dans sa première version). En 1978, il organise à Paris une série de concerts de musique japonaise traditionnelle et contemporaine dans le cadre du festival d’Automne. Il est appelé à donner des cours et des conférences dans les principales universités américaines : Yale (1975 et 1983), université de Californie à San Diego (1981), Harvard, Boston, etc. En 1983, il est compositeur résident au festival de musique du Colorado, en 1984 au festival d’Aldeburgh, en 1986 à celui de Tanglewood. À la fin de sa vie, il commence à écrire un opéra, seul genre musical dans lequel il ne se soit pas encore exprimé. Ce projet restera inachevé. Il meurt à Tōkyō le 20 février 1996.

Le parcours de Takemitsu est profondément original. Avant-gardiste à ses débuts, il est marqué par l’influence de John Cage et

TALLIS THOMAS (1505 env-1585)

Organiste et compositeur anglais, Thomas Tallis est probablement né dans le Leicestershire ; son premier poste musical connu est celui d'organiste au prieuré bénédictin de Douvres (1531) ; il est organiste à l'abbaye de la Sainte-Croix, à Waltham, en Essex (vers 1538-1540). Après un passage à Canterbury (1541-1542), il devient membre de la chapelle royale d'Henry VIII en 1542. En 1552, il se marie ; il n'aura pas d'enfants. En 1575, Thomas Tallis et le compositeur William Byrd reçoivent de la reine Élisabeth, par lettres patentes, une licence qui leur donne le monopole de la musique imprimée en Angleterre ; ils sont alors tous deux organistes de la chapelle royale, comme en témoigne la page de titre, *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur*, du recueil de trente-quatre motets (dix-sept de Tallis, dix-sept de Byrd) dédiés à la reine qu'ils publient en 1575. Tallis meurt à Greenwich en 1585.

Bien que toute la première partie de son œuvre religieuse ait été composée sur des textes latins, Tallis a été surnommé « le père de la musique d'Église anglicane », car il fut l'un des premiers musiciens à composer (en langue anglaise) pour le rite anglican. Sa musique d'Église, qui constitue la part essentielle de son œuvre, comporte, en latin, trois messes, deux magnificats, un *Nunc dimittis* à six voix, deux *Lamentations* à cinq voix, et environ cinquante motets et cantates. Dans ses premières œuvres, tels les motets *Grande gloriosa*, *Ave rosa*, et le *Magnificat* à quatre voix, Tallis emploie des coupures de la voix et des ruptures rythmiques qui rapprochent son style de celui du « hoquet », cher à Philippe de Vitry et à

Guillaume de Machaut. Les motets qu'il publie dans les *Cantiones sacrœ* sont, comme ceux de Byrd, dans une écriture d'un contrepoint pur et très élaboré. *Spes in alium* (1573), écrit pour huit chœurs comportant chacun cinq voix, est un monument de cette écriture.

En anglais, l'œuvre religieuse de Tallis comprend vingt-neuf « services ». Son Service en *ré* mineur allie la clarté du chant homophone à la richesse de la polyphonie, chant qui rend le texte pleinement compréhensible. Parmi les anthems, dix-huit ont été composés en langue anglaise et d'autres sont des adaptations de motets latins.

Tallis a également écrit vingt-trois pièces pour le clavier.

Nicole LACHARTRE

TALVELA MARTTI (1935-1989)

Au sein de la pépinière de grands chanteurs wagnériens que constitue la Scandinavie, la Finlande s’est plutôt illustrée dans le domaine des voix masculines. La basse Martti Talvela fut l’une des figures de proue de cette école.

Né à Hiitola (Carélie orientale), le 4 février 1935, dans une famille de dix enfants dont il était le huitième, il s’intéresse d’abord à la boxe. Il commence ses études musicales à l’Académie de musique de Lahti avec Taunokaivela à partir de 1958 et les poursuit à Stockholm avec Carl Martin Öhmann. Il débute à l’Opéra royal de cette même ville en 1961 dans *Rigoletto* (Sparafucile). Wieland Wagner l’y remarque et l’engage aussitôt pour chanter à Bayreuth, où il sera l’un des piliers du festival entre 1962 et 1970, incarnant tour à tour Titurel (*Parsifal*, 1962, 1964 et 1965), le Landgrave (*Tannhäuser*, 1964-1966), Hunding (*La Walkyrie*, 1965-1967), Fasolt *(L’Or du Rhin*, 1965-1967), le roi Marke (*Tristan et Isolde*, 1966-1970), Daland (*Le Vaisseau fantôme*, 1969 et 1970). À partir de 1962, il appartient à la troupe de la Deutsche Oper de Berlin. Il fait ses débuts à la Scala de Milan en 1963 et chante pour la première fois en France à Bordeaux en 1965 (le roi Heinrich de *Lohengrin*). Karajan l’engage à Salzbourg pour le festival de Pâques en 1967 (Hunding, Fasolt). L’année 1968 voit ses débuts au festival d’été (le Commandeur de *Don Giovanni*), où il revient chanter Sarastro (*La Flûte enchantée*) entre 1978 et 1984. En 1968 également, il débute au Metropolitan Opera de New York (le Grand Inquisiteur dans *Don Carlos*) ; il deviendra l’un des habitués de cette scène, où il participera à plus d’une centaine de représentations

TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)

Baryton italien, né le 28 mars 1800 à Faenza, dans les États pontificaux, mort le 8 novembre 1876 à Nice, Antonio Tamburini est surtout connu pour les rôles qu'il a interprétés dans les œuvres de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti et Vincenzo Bellini.

Pendant sa jeunesse, Antonio Tamburini étudie le cor avec son père, chef d'orchestre, et la voix auprès d'Aldobrando Rossi et de Bonifazio Asioli. Il débute à l'âge de dix-huit ans à Cento, dans *La Contessa di colle erbose* de Pietro Generali. Il chante ensuite à Plaisance, Naples, Livourue et Turin avant d'apparaître à La Scala de Milan en 1822, dans les représentations de *Matilde di Shabran* de Rossini et d'*Adele e Emerico* de Saverio Mercadante ainsi que lors de la création de *Chiara e Serafin* de Donizetti.

De 1832 à 1843, Tamburini forme à Paris, avec la soprano Giulia Grisi, le ténor Giovanni Battista Rubini (remplacé par la suite par Giovanni Mario) et le baryton Luigi Lablache, le quatuor qui crée *Don Pasquale* et *Marino Faliero* de Donizetti. Durant cette période, il se produit de façon irrégulière à Londres. Il retourne ensuite en Italie avant de s'installer en 1844 à Saint-Pétersbourg, où il demeure jusqu'à ses adieux à la scène, une dizaine d'années plus tard. Tamburini est célèbre pour sa maestria et l'étendue de ses talents. Durant une représentation à Palerme, il aurait ainsi revêtu le costume d'un jeune soprano trop effrayé pour chanter sa partition.

E.U.

d’orchestre : Vladimir Golschmann crée en 1923 la *Danse de la sorcière*, qui sera couronnée par la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.) en 1926. En 1925, il joue en première audition son *Concerto pour piano n^{o} 1* sous la direction de Serge Koussevitzky. La renommée qu’il acquiert en quelques années passées à Paris s’étend rapidement outre-Atlantique avec une tournée au cours de laquelle il se produit comme pianiste, puis comme chef d’orchestre, présentant ses propres œuvres (1927-1928). En 1933, il séjourne en Extrême-Orient. Définitivement fixé à Paris il épouse la fille du compositeur Jean Cras et acquiert la nationalité française en 1937.

Pendant les années de guerre, Tansman se fixe aux États-Unis et compose de nombreuses musiques de film pour les studios de Hollywood. Mengelberg, Toscanini, Monteux, Segovia, Gieseking imposent sa musique. À la même époque, il rencontre Stravinski, dont il devient l’un des plus proches amis et auquel il consacrera une importante biographie (Paris, 1948). De retour en France en 1946, il est étroitement lié à la promotion de la musique contemporaine qu’assure la R.T.F., mais il n’occupera aucune fonction officielle. Son œuvre connaît un véritable engouement en Pologne à partir de la fin des années 1970. Il meurt à Paris le 15 novembre 1986.

La musique d’Alexandre Tansman s’impose par son sens mélodique prononcé, sa vivacité rythmique, la solidité de ses structures et le refus absolu de se soumettre au moindre système qui en limiterait la liberté d’expression. Parfois impressionniste, Tansman aime la bitonalité et les différentes « nouveautés » des années 1920, marquées par l’arrivée du jazz en Europe. Mais il puise aussi ses sources dans la musique populaire de son pays natal et dans la tradition juive dont il est issu. Pendant la guerre, son style

Aviv. Au cours des dernières années de sa vie, il s’était beaucoup intéressé à la guitare, composaut notamment un *Hommage à Chopin* (1969), des *Variations sur un thème de Scriabine* (1972) et *un Hommage à Lech Wałesa* (1982).

Alain PÂRIS

TARTINI GIUSEPPE (1692-1770)

Le personnage de Tartini est fait de curieux contrastes : un homme tranquille, rangé, pieux, bon pédagogue, bon mari, et pourtant un tempérament fougueux et nerveux ; une vie calme à Mantoue, durant laquelle il refuse les plus prestigieuses offres d'engagements et de tournées dans l'Europe entière, qui succède à une jeunesse mouvementée : il a connu la prison pour avoir épousé secrètement la protégée d'un cardinal, il a pris la fuite, déguisé en moine, il s'est retiré au monastère d'Assise où durant deux ans il soulève l'enthousiasme des foules en jouant caché derrière un rideau...

Mais son unique passion est son violon. Il en étudie et en développe systématiquement les possibilités, apporte à la technique et surtout à la facture des améliorations décisives : cordes plus grosses, archet plus long et plus léger, afin d'obtenir une sonorité plus douce. Théoricien, son *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754), contemporain des recherches de Rameau mais avec un esprit moins systématique et moins rationnel, met en évidence la découverte des fameux *tezzi tuoni,* les « sons résultants » (engendrés au grave d'une double corde, par un nombre de vibrations égal à la différence des nombres de vibrations des deux sons supérieurs), dont Helmoltz donnera plus tard l'explication.

Son école de violon, « l'école des Nations », formera quelques-uns des plus éminents violonistes de la génération suivante : Nardini, Carminati, Pagin, Ferrari, Bini, Lombardini, Capuzzi, Naumann... Par eux, par les innombrables visiteurs qu'il reçoit à

Padoue, sa réputation et l’influence de son enseignement se répandent en Angleterre, en France, en Allemagne.

Ses compositions sont très nombreuses : cent quarante concertos ; une centaine de sonates (la plus célèbre étant *Les Trilles du diable*) ; des trios, en grande partie manuscrits. L’art de Tartini est naturellement marqué par le goût de la virtuosité, mais la musique n’est jamais sacrifiée. Ce qu’il peut y avoir parfois d’extérieur dans son style est racheté par la beauté des mélodies chantantes des adagios qui faisaient la réputation de Tartini de son vivant.

Philippe BEAUSSANT

TATUM ART (1910-1956)

D’abord pianiste soliste dans les cabarets de New York et de Chicago, Art Tatum crée son trio en 1943, puis, après la dissolution de celui-ci, reprend ses tournées en soliste jusqu’à sa mort.

Pour tous les autres pianistes, cet éblouissant virtuose, ce musicien superbement inspiré fut et est resté un idéal difficilement accessible — de maîtrise technique (il fut le premier jazzman à pouvoir rivaliser avec les grands concertistes classiques), mais aussi de sensibilité, de fraîcheur, de finesse, d’élégance, d’originalité et de générosité mélodiques. Son style représente, au milieu des années 1930, la synthèse, l’aboutissement et la sublimation de toutes les grandes conceptions pianistiques antérieures. L’effervescence tatumienne crée des constructions foisonnantes, d’une rare complexité. Elle est au principe d’un univers que caractérisent non seulement la luxuriance, mais encore la colonisation progressive de la ligne mélodique principale par les incidentes, les commentaires, les apartés, les broderies.

Alain GERBER

Philippe DULAC

TAVENER JOHN (1944-)

Compositeur britannique fortement influencé par les textes sacrés et spirituels, John Taverner compose de la musique classique accessible à tous, ce qui n'a pas manqué d'attirer sur lui les foudres de la critique et de certains de ses pairs, qui lui reprochent la « facilité » de son œuvre.

John Kenneth Tavener naît le 28 janvier 1944, à Londres. Dès l'âge de trois ans, il compose de la musique et apprend à jouer du piano et de l'orgue. À la Royal Academy of Music de Londres, il compte parmi ses professeurs les compositeurs David Lumsdaine et Lennox Berkeley. John Tavener se fait remarquer avec *The Whale*, une « cantate dramatique » d'avant-garde créée par le London Sinfonietta en 1968, lors de son concert inaugural. Sa musique, dans laquelle se mêlent les influences russes, byzantines et grecques, s'intériorise à partir de 1977, date à laquelle il se convertit à l'Église orthodoxe russe. À l'âge de trente-six ans, le compositeur est victime d'une attaque et, en 1991, on découvre qu'il est atteint du syndrome de Marfan, une maladie génétique qui atteint les tissus conjonctifs. Reconnaissant que ces événements ont contribué au renforcement de sa foi et à sa volonté d'exprimer celle-ci à travers la musique, John Tavener compare la composition à la prière et se définit davantage comme un intermédiaire avec le monde spirituel que comme un compositeur. Son maître spirituel, une abbesse d'un monastère orthodoxe du North Yorkshire, est aussi son principal librettiste.

L'une, intitulée *Western Wynde*, prend pour *cantus firmus*, qui dans chacun des quatre mouvements engendrera neuf variations, le thème d'une chanson populaire, conformément à une tradition établie sur le continent et contrairement à l'habitude anglaise de choisir un motif grégorien. Cette innovation sera maintes fois reprise par les successeurs de Taverner, et tout d'abord par Christopher Tye et par John Sheppard qui emprunteront tous deux le même thème. L'autre composition qui a fait aussi école est la messe *Gloria Tibi Trinitas* dont le *cantus firmus* — ici grégorien — est traité de façon particulièrement heureuse dans la section du *Benedictus* commençant par les mots *In Nomine Domini*. Transcrit pour clavier dans une anthologie de Thomas Mulliner publiée vers le milieu du XVIe siècle, ce fragment devait susciter jusqu'à Purcell inclus une descendance nombreuse de pièces pour orgue, virginal ou autres instruments de structure analogue et de même nom. De tels prolongements suffiraient à marquer l'impact de Taverner sur la musique de sa génération et des générations à venir, mais sa prééminence tient tout simplement au fait que les innovations qui traversent son œuvre de bout en bout font de lui un artiste qui a sa place dans l'histoire.

Jacques MICHON

TAYLOR CECIL (1929-)

Dès les années 1950, celui qui allait apparaître comme une figure de proue du nouveau jazz se fait remarquer (et détester) par une conception fondée sur la discontinuité de l’improvisation et un « aventurisme » harmonique qui lui fera envisager la solution de l’atonalisme. Cecil Taylor appartient dès lors à cette catégorie de jazzmen qui, à l’instar de Thelonious Monk, font porter l’essentiel de leur effort sur l’occupation de l’espace (lui-même se déclare volontiers « constructiviste »). À partir de 1960, il rompt de manière plus décisive encore avec la tradition en renonçant à la formule « lignes mélodiques-soubassement d’accords », ainsi qu’au tempo uniforme. C’est dans l’intensité et la vitesse d’exécution, incessamment variées, qu’il trouve alors ses principaux moyens d’expression. Son « débit torrentiel » (P. Carles) alimente une masse sonore instable dont les éléments, soumis par les rythmes enchevêtrés à une structuration complexe et sans cesse remise en cause, semblent agités d’un mouvement brownien. La force de sa musique fait de Cecil Taylor le débiteur des cultures non occidentales, alors qu’il est par ailleurs, de tous les musiciens du free jazz, celui dont les œuvres entretiennent le plus de rapports avec les recherches menées en Europe (celles de Stockhausen, par exemple). Dans les années 1970 et 1980, il ajoute fréquemment aux sons instrumentaux des éléments vocaux dont les textes sont généralement écrits par lui-même, ainsi que des pas de danse d’inspiration amérindienne. À la fin des années 1980, surtout, les transes, les incantations d’inspiration africaine se mêlent à un piano-percussion pour créer une tension extrême.

Alain GERBER

TAYLOR KOKO (1928-2009)

La carrière de la chanteuse américaine de blues Koko Taylor – surnommée « Queen of the Blues » (« Reine du blues ») ou, de manière plus précise, « Chicago Blues Queen » – s'étend sur près d'un demi-siècle.

Née le 28 septembre 1928 à Bartlett, près de Memphis, dans le Tennessee (elle fera longtemps croire qu'elle était née sept ans plus tard, le 28 septembre 1935), Cora Walton se trouve orpheline dès l'âge de onze ans. De même que ses cinq frères et sœurs, elle est alors contrainte de travailler à la cueillette du coton pour gagner sa vie. Lorsque l'occasion se présente, tous écoutent des artistes de blues comme Bessie Smith, Memphis Minnie, Howlin' Wolf et Muddy Waters. Au début des années 1950, la jeune Cora part s'installer à Chicago avec Robert « Pops » Taylor, qu'elle épousera par la suite. Koko Taylor travaille alors comme femme de ménage le jour et fréquente la nuit les clubs de blues du South Side et du West Side, où elle ne tarde pas à se produire. En 1963, elle attire l'attention de Willie Dixon, producteur chez Chess Records, qui lui fait aussitôt signer un contrat avec son label. Koko Taylor enregistre bientôt avec les légendes du blues que sont Buddy Guy, Big Walter Horton, Robert Nighthawk, Johnny Shines. Sous la houlette de Dixon, elle sort deux albums et plusieurs singles pour Chess, notamment le tube *Wang Dang Doodle* (1966). Ce titre, qui va faire connaître la chanteuse auprès du grand public, se vend à plus d'un million d'exemplaires et se hisse parmi les cinq meilleures places de rhythm and blues du *Billboard*. À la suite du déclin de Chess au début des années 1970, Koko Taylor passe chez Alligator Records.

Au cours des trois décennies suivantes, elle enregistre avec ce label une série d'albums qui consolident sa réputation de maîtresse du Chicago blues (même si aucun ne parviendra à égaler le succès de *Wang Dang Doodle*) : *I Got What it Takes* (avec le guitariste Sammy Lawhorn, 1975), *The Earthshaker* (1978), *From the Heart of a Woman* (1981), *Queen of the Blues* (1985), *An Audience with the Queen* (1987), *Force of Nature* (1993). L'artiste est nommée à huit reprises aux Grammy Awards et reçoit plus d'une vingtaine de Blues Music Awards. Des problèmes de santé l'obligent à diminuer le nombre de ses enregistrements à partir du début des années 2000, mais sa voix reste aussi véhémente qu'au premier jour dans son dernier album, *Old School* (2007). Koko Taylor se produisait encore en public un mois avant sa mort, qui survient le 3 juin 2009, à Chicago.

E.U.

TCHAÏKOVSKI PIOTR ILITCH (1840-1893)

Introduction

Les conclusions que l'on peut tirer aujourd'hui d'une analyse minutieuse et objective de la vie et de l'œuvre du musicien russe Piotr Ilitch Tchaïkovski (Čajkovskij) sont en contradiction avec les jugements très hâtifs qui sont généralement proférés. La mode, avec ses perpétuelles alternatives, ses retournements, ses mots d'ordre, ferme la porte à la prise en considération d'une personnalité attachante par sa complexité. À travers Tchaïkovski se trouvent posés les problèmes de la création artistique par rapport aux conditions historiques, intimes et esthétiques.

Certains opposent encore Tchaïkovski au mouvement esthétique, voire politique, du « Groupe des Cinq » (cf. RUSSIE-La musique). En réalité, le recul est suffisant pour reconnaître qu'il n'y a pas opposition, mais parallélisme (vers un même but) avec des méthodes et des attitudes différentes qui, à l'époque, pouvaient effectivement provoquer des frictions. Si un Moussorgski procédait, face au pouvoir établi, avec un génial empirisme inspiré par l'originalité populaire de l'art russe, Tchaïkovski mettait au service de cet art révélé les ressources des techniques d'écriture. Effectivement, si la conscience politique de Tchaïkovski était moins aiguë, non exempte d'opportunisme, il était cependant « russe jusqu'à la moelle des os » et qui oserait nier aujourd'hui le caractère national de sa musique ?

TCHEREPNINE NIKOLAÏ NIKOLAÏEVITCH (1873-1945)

Pianiste, chef d’orchestre et compositeur russe. Au conservatoire de Saint-Pétersbourg où il fut l’élève de Rimski-Korsakov, Tcherepnine subit l’influence du groupe des Cinq et y enseigne la direction d’orchestre ; Prokofiev et Miaskovski furent ses élèves. Il termine un opéra inachevé de Moussorgski, *Le Mariage*, d’après Gogol. Engagé par Serge Diaghilev (1909) comme chef d’orchestre et compositeur aux Ballets russes, il compose plusieurs partitions de ballet (*Le Pavillon d’Armide*, 1909 ; *Cléopâtre*, 1909 ; *Narcisse*, 1911 ; *Papillon*, 1914). Installé en France en 1921, il devait mourir à Issy-les-Moulineaux. Il a composé encore deux opéras, cinq ballets et poèmes symphoniques. Son fils, Alexandre Tcherepnine (1899-1977), fut pianiste et compositeur.

Jane PATRIE

TE KANAWA KIRI (1944-)

Introduction

Le 1er décembre 1971, au Covent Garden de Londres, une jeune soprano néo-zélandaise fait sensation dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro* et acquiert une célébrité qui ne se démentira pas. Kiri Te Kanawa va rapidement s'affirmer comme l'une des plus grandes sopranos de la seconde moitié du xxe siècle.

• Une étoile précoce

Kiri Te Kanawa naît le 6 mars 1944 à Gisborne, à l'est de l'île du Nord de la Nouvelle-Zélande. L'un de ses parents est maori, l'autre européen, mais on sait peu de choses sur ses origines exactes car, à peine âgé de quelques semaines, le bébé est adopté par un couple lui aussi mixte – une Irlandaise et un Maori. Sa mère, bonne pianiste, veille à son éducation musicale ; l'enfant fait déjà preuve, en chantant, d'un phrasé exceptionnel et d'une sincérité confondante. Lorsqu'elle commence à étudier avec Sister Mary Leo, le professeur de chant alors le plus renommé de Nouvelle-Zélande, sa voix est d'abord exploitée dans le registre de mezzo-soprano, avant d'être développée vers l'aigu.

Dans son pays, la jeune Kiri se distingue en remportant de nombreuses compétitions vocales ; en 1964, elle fait même ses débuts à la télévision. Un an plus tard, elle part pour Melbourne, en Australie, où elle remporte le très réputé concours Sun Aria. Lorsqu'elle revient en Nouvelle-Zélande, elle est désormais connue de tous. Son domaine s'étend du classique à la chanson populaire ; elle obtient d'ailleurs son premier engagement professionnel dans un night-club d'Auckland. Elle fait partie des chœurs du théâtre local, elle apparaît même dans deux films. Dès 1964, elle enregistre, pour un petit label qui s'intéresse aux jeunes talents néo-zélandais, Kiwi Records, des disques qui ont un grand retentissement ; on retrouvera plus tard sur un album Decca certaines de ces faces gravées entre 1964 et 1970. Son enregistrement de *The Nuns' Chorus*, extrait de l'opérette *Casanova* de Johann Strauss fils, demeurera plus d'un an au hit-parade néo-zélandais et Kiri Te Kanawa obtiendra en 1968 le premier disque d'or de Nouvelle-Zélande, tant ses ventes ont été importantes.

Grâce à une bourse offerte par le gouvernement, Kiri Te Kanawa part en 1966 pour Londres, où elle reçoit, au London Opera Centre, l'enseignement de Vera Rosza, pédagogue renommée qui la suivra pendant plusieurs années. Richard Bonynge, pianiste et chef d'orchestre australien, époux de Joan Sutherland, l'entend et estime que sa voix doit évoluer vers le registre de soprano. C'est ainsi qu'elle est choisie pour incarner Didon pour une série de représentations de *Didon et Énée* de Henry Purcell sous l'égide du London Opera Centre, qui effectue une tournée en France en 1967. Elle s'aventure dans le rôle-titre de *Carmen* de Bizet (une fois en Angleterre et une fois dans son pays natal), dans Blanche de la Force des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc et dans Idamante d'*Idomeneo* de Mozart.

En 1969, Kiri Te Kanawa apparaît au festival de Camden dans Elena de *La Donna del lago* de Rossini. Ce sera quasiment sa seule incursion dans le bel canto. Engagée au Covent Garden de Londres, elle commence, en 1970, par y tenir des petits rôles : une Fille-fleur dans *Parsifal* de Wagner, Xenia dans *Boris Godounov* de

Moussorgski. Mais très rapidement, on lui confie des emplois importants : la Comtesse des *Noces de Figaro* de Mozart – dans lequel elle triomphe en 1971 –, Desdemona dans *Otello* de Verdi, Marguerite dans *Faust* de Gounod, Micaëla dans *Carmen* de Bizet. Son répertoire se définit très clairement : Mozart (Donna Elvira de *Don Giovanni,* Fiordiligi de *Così fan tutte,* la Comtesse des *Noces,* Pamina de *La Flûte enchantée*), Verdi (Amelia Grimaldi de *Simon Boccanegra,* Elisabetta de Valois dans *Don Carlo,* Violetta de *La Traviata,* Desdemona d'*Otello*), Puccini (Mimì de *La Bohème,* le rôle éponyme de *Tosca*), Richard Strauss (la Comtesse Madeleine de *Capriccio,* la Maréchale du *Chevalier à la rose,* le rôle-titre d'*Arabella*), tout ce qui permet à sa voix riche et longue de s'épanouir pleinement.

• Élégance et discernement

Le festival de Glyndebourne accueille en 1973 sa Comtesse des *Noces de Figaro,* dirigées par John Pritchard (une production qui est alors diffusée par la télévision, et disponible aujourd'hui en DVD). L'étranger la réclame : l'Opéra de Santa Fe, au Nouveau-Mexique (la Comtesse, 1971), l'Opéra de San Francisco (dans le même rôle, la même année), le Metropolitan Opera de New York (Desdemona, 1974), le festival de Salzbourg (la Comtesse, 1979), les Arènes de Vérone (Desdemona, 1982), le Lyric Opera de Chicago, la Staatsoper de Vienne, l'Opéra de Cologne, la Scala de Milan. En France, Kiri Te Kanawa débute en 1972, au Grand Théâtre de Bordeaux et à l'Opéra de Lyon, une fois encore en Comtesse des *Noces*. Dès 1975, elle est l'hôte de l'Opéra de Paris et devient la favorite des mélomanes, auxquels elle offre Fiordiligi, Donna Elvira, Pamina, Amelia Grimaldi, Mimì, Tosca, la Maréchale, Arabella.

Kiri Te Kanawa est désormais une célébrité de la scène lyrique mondiale. Sa carrière au disque est aussi importante qu'à la scène, et son incarnation de Donna Elvira dans le *Don Giovanni* que tourne Joseph Losey en 1979 renforce son succès international. Dans son pays et en Grande-Bretagne, elle est fêtée comme une souveraine. En Nouvelle-Zélande, elle s'est produite pour la reine Élisabeth II, le prince Philippe, le prince Charles et la princesse Anne dans un concert à Dunedin. En 1981, elle est choisie pour chanter au mariage du prince de Galles, Charles, et de Lady Diana Spencer : des centaines de millions de téléspectateurs dans le monde écoutent son *Let the Bright Seraphim* de Haendel. En 1994, pour ses cinquante ans, elle organise un concert exceptionnel au Royal Albert Hall de Londres.

Anoblie par la reine, qui la fait Dame Commander of the Order of the British Empire en 1982, membre honoris causa de plusieurs universités, couverte d'honneurs, Dame Kiri Te Kanawa poursuit brillamment ses activités avant de quitter une première fois la scène en 2004, à Los Angeles, après avoir interprété le rôle-titre de *Vanessa* de Samuel Barber. Elle continue néanmoins de donner des récitals, et on peut l'entendre au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, en duo avec sa vieille amie Frederica von Stade, en octobre 2006. En octobre 2007, elle donne son dernier concert aux États-Unis. Et, le 2 décembre 2007, elle chante pour la reine Élisabeth et le prince Philippe au cours du Royal Variety Performance. En 2010, elle réapparaît sur scène pour deux ultimes représentations, en interprétant à Cologne le rôle de la Maréchale dans *Le Chevalier à la rose*. En 2003, elle a créé la Kiri Te Kanawa Foundation, destinée à aider les jeunes chanteurs néo-zélandais. Très discrète, n'aimant guère parler d'elle et préservant sa vie privée, Kiri Te Kanawa a toujours dit que sa vie commençait... après les représentations.

TEAR ROBERT (1939-2011)

Le ténor gallois Robert Tear fut un des plus remarquables interprètes des ouvrages lyriques de Benjamin Britten et de Michael Tippett, ainsi que de nombreuses pièces vocales anglaises, en particulier de John Dowland, Henry Purcell, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar... Il excellait dans les rôles de caractère que Britten avait écrits à l'origine pour le ténor Peter Pears.

Robert Tear naît le 8 mars 1939, à Barry, dans la région de Glamorgan, au pays de Galles. Membre d'une chorale locale, il participe dès I'âge de sept ans à la première production du Welsh NationaI Opera, *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. Après avoir obtenu une bourse, il se forme au sein de la maîtrise du King's College de Cambridge et des chœurs de la cathédrale Saint-Paul de Londres. Le jeune Tear fait ses débuts scéniques en 1963, avec la troupe de l'English Opera Group, incarnant le Chœur masculin dans *The Rape of Lucretia* et Peter Quint dans *The Turn of the Screw* de Britten. Il élargit son répertoire à d'autres œuvres lyriques du compositeur britannique, participant à la création de *The Burning Fiery Furnace* (1966, rôle de Misael) et de *The Prodigal Son* (1968, le Fils cadet) ; il incarne également le Novice, puis le Capitaine Vere (*Billy Budd*), Snout (*A Midsummer Night's Dream*), Ie rôle-titre de *Peter Grimes* et Aschenbach (*Death in Venice*). Il complète son répertoire par le *War Requiem* de Britten, *The Knot Garden* (rôle de Dov) et Jack du *Midsummer Marriage* de Tippett, *Salomé* de Richard Strauss (il incarnera Hérode plus de cent cinquante fois au cours de sa carrière), Rimbaud (*Therese* de John Tavener), Tom Rakewell (*The Rake's Progress* d'Igor Stravinski). Il faut également mentionner ses remarquables prestations dans des ouvrages de Richard Wagner (Loge de *L'Or du Rhin*, David des *Maîtres chanteurs de Nurenberg*). Robert Tear participe en 1979, au Palais-Garnier, à Paris, sous la direction de Pierre Boulez et dans la mise en scène de Patrice Chéreau, à la première mondiale de la version en trois actes de *Lulu* d'Alban Berg, achevée par Friedrich Cerha (rôles du Peintre et du Nègre). Éclectique, Robert Tear s'essaye à la direction d'orchestre dans les années 1980. Il est élevé au rang de compagnon de l'ordre de l'Empire britannique en 1984. II fait sa dernière apparition sur scène en 2009 au Covent Garden de Londres (Altoum, *Turandot* de Puccini), et meurt deux ans plus tard, le 29 mars 2011, à Londres.

Melinda C. SHEPHERD

ovations. Elle ne cessera de s’y produire qu’en 1973. En pleine possession de ses moyens techniques et musicaux, elle est réclamée par les plus grands chefs : Georg Solti, Victor De Sabata, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Dimitri Mitropoulos... Pour la firme Decca, elle enregistre, de 1951 à 1970, 27 opéras complets.

Elle côtoie à cette époque l’élite du chant : Cesare Siepi, Giuseppe Di Stefano, Jussi Björling, George London, Mariano Stabile, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Carlo Bergonzi, Fernando Corena, Nicolai Ghiaurov, Dietrich Fischer-Dieskau, Martti Talvela, Fedora Barbieri, Fiorenza Cossotto, Franco Tagliavini, Tito Gobbi, Franco Corelli et le jeune Plácido Domingo. L’étoile de Callas commençant à pâlir, elle reprend possession de la Scala, dont elle sera la vedette pour les saisons 1959 et 1960. Après une brève interruption, elle revient sur scène en 1964, mais, à l’exception de quelques visites à Naples, ne chantera plus en Europe. On peut l’entendre en 1966 au Met pour une prise de rôle dans *La Gioconda* de Ponchielli, puis en 1970 pour une incarnation de Minnie (*La Fanciulla del West* de Puccini). Son dernier récital, peu après un concert d’adieu au Carnegie Hall, est donné, le 23 mai 1976, à la Scala. Elle meurt le 19 décembre 2004 à San Marin.

Sans avoir le charisme scénique ni l’aura tragique de sa rivale, Renata Tebaldi la supplantait sans conteste en splendeur vocale. Son registre n’est certes pas d’une étendue exceptionnelle et ses aigus moins triomphants que ceux de bien d’autres. Mais, dans un médium d’une remarquable densité, son timbre rayonne avec une onctuosité unique. La souplesse d’un phrasé ample et chaleureux a peu d’équivalents au xx^{e} siècle. Choisissant ses rôles avec le plus grand soin, Renata Tebaldi révèle un sens inné du style, une profondeur d’expression et une sensibilité frémissante qui la placent parmi les plus grandes. Avec un parfait contrôle du souffle et une maîtrise technique rare, cette parfaite musicienne nous offre des interprétations qui, par leur sincérité et leur raffinement, demeurent des références.

Pierre BRETON

Bibliographie

V. R. Bisogni, *Renata Tebaldi : viaggio intorno ad una voce,* Azzali, Parme, 1999
C. Casanova, *Renata Tebaldi, la voce d'angelo,* Electa, Milan, 1981
A. M. Gasparri Rossotto, *Renata Tebaldi,* Viesse, Florence, 1989
K. Harris, *Renata Tebaldi : an Authorised Biography,* Drake, New York, 1974
W. Panofsky, *Renata Tebaldi,* Rembrandt Verlag, Berlin, 1961
S. Papi, *Renata Tebaldi,* Electa, Milan, 2007
L. Rasponi, *The Last Prima Donnas,* Knopf, New York, 1982
A. Segond, *Renata Tebaldi,* Jacques-Marie Laffont, Lyon, 1981.

Discographie sélective

A. Boito, *Mefistofele,* Elena, avec Nicolai Ghiaurov, Alfredo Kraus, Chicago Lyric Opera Orchestra, dir. Nino Sanzogno (enregistré live le 6 octobre 1965)
A. Catalani, *La Wally,* rôle-titre, avec Dino Dondi, Silvio Majonica, Orchestre symphonique de la R.A.I., dir. Arturo Basile (enregistré live le 20 octobre 1960), rôle-titre, avec Piero Cappuccilli, Mario Del Monaco, Orchestre de l'Opéra de Monte Carlo, dir. Fausto Cleva (1969)
F. Cilea, *Adriana Lecouvreur,* rôle-titre, avec Mario Del Monaco, Giulietta Simionato, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. Franco Capuana (1961)
U. Giordano, *Andrea Chénier,* Maddalena de Coigny, avec Franco Corelli, Ettore Bastianini, Elisabeth Höngen, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Lovro von Matacic (enregistré live à la Staatsoper de Vienne le 26 juin 1960) ; *Fedora,* rôle-titre, avec Giuseppe Di Stefano, Mario Sereni, Orchestre du Teatro San Carlo de Naples, dir. Arturo Basile (enregistré live le 14 décembre 1961)
A. Ponchielli, *La Gioconda,* rôle-titre, avec Robert Merrill, Marilyn Horne, Carlo Bergonzi, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia

de Rome, dir. Lamberto Gardelli (1967)
G. Puccini, *La Bohème*, Mimì, avec Ettore Bastianini, Renato Cesari, Giorgio Onesti, Fernando Corena, Piero de Palma, Cesare Siepi, Carlo Bergonzi, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. Tullio Serafin (1959) ; *Madama Butterfly*, Cio-Cio-San, avec Angelo Mercuriali, Fiorenza Cossotto, Carlo Bergonzi, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. TuIlio Serafin (1958) ; *Manon Lescaut*, rôle-titre, avec Fernando Corena, Mario Del Monaco, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. Francesco Molinari-Pradelli (1954) ; *Tosca*, rôle-titre, avec Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi, Orchestre de la Scala de Milan, dir. Gianandrea Gavazzeni (enregistré live à la Scala de Milan le 12 décembre 1959), rôle-titre, avec Fernando Corena, Piero de Palma, Mario Del Monaco, George London, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. Francesco Molinari-Pradelli (1959) ; *La Fanciulla del West*, Minnie, avec Giangiacomo GueIfi, Carlo Cava, Mario BorrieIlo, Orchestre symphonique de Ia R.A.I. de Rome, dir. Arturo Basile (1961)
G. Verdi, *Aïda*, rôIe-titre, avec Mario Del Monaco, Ebe Stignani, Fernando Corena, Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, dir. AIberto Erede (1952), rôIe-titre, avec Carlo Bergonzi, Giulietta Simionato, Fernando Corena, Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan (1959) ; *Don Carlo*, Elisabetta de Valois, avec Grace Bumbry, Martti Talvela, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, CarIo Bergonzi, Orchestre du Royal Opera House, Covent Garden, dir. Georg SoIti (1965) ; *La traviata*, rôle-titre, avec Gino Del Signore, Nunzio Gallo, Giacinto Prandelli, Orchestre symphonique de la R.A.I. de Milan, dir. Carlo Maria Giulini (enregistré live le 28 mai 1952).

E.U.

THALBERG SIGISMUND (1812-1871)

Pianiste autrichien né à Genève. Élève de Hummel et de Kalbrenner, Thalberg donne en 1836 à Paris, lors d'une absence de Liszt, un premier concert qui fait sensation. Deux partis se forment, qui mettent les rivaux en présence (1837) : Liszt l'emporte. Jusqu'en 1848, Thalberg effectue encore des tournées triomphales à travers toute l'Europe ; il se rend au Brésil en 1855, en Amérique du Nord l'année suivante. Fixé à Naples en 1858, il reprend ses tournées en 1862, retourne au Brésil en 1863, pour finalement passer ses dernières années dans la retraite à Naples. Célèbre notamment par son jeu *legato*, que Liszt lui-même admira, il eut le tort de faire la part trop belle à la virtuosité pure et simple. Ses œuvres, dont plusieurs fantaisies sur des airs d'opéras à la mode, souffrent du même défaut et ne dépassent pas le niveau de la musique de salon.

Marc VIGNAL

THEBOM BLANCHE (1915-2010)

Elle incarne Brangäne dans le légendaire enregistrement de *Tristan* réalisé en 1952 sous la direction de Wilhelm Furtwängler, aux côtés de Kirsten Flagstad et de Ludwig Suthaus ; elle fut Eboli dans *Don Carlo* de Verdi, Didon des *Troyens* de Berlioz : la voix de mezzo-soprano dramatique de l'Américaine Blanche Thebom était aussi à l'aise dans les rôles wagnériens et verdiens que dans ceux du répertoire français. Sa beauté altière, son élégance naturelle, son perfectionnisme et son exceptionnelle présence scénique en firent une véritable star de la scène lyrique.

D'origine suédoise, Blanche Thebom naît à Monessen, en Pennsylvanie, le 19 septembre 1915 (selon ses propres dires ; la plupart des biographies mentionnent 1918). Élevée à Canton, dans l'Ohio, elle entame une carrière de secrétaire, avant de commencer à étudier le chant à New York, en privé, avec la mezzo-soprano Edyth Walker. Le célèbre imprésario Sol Hurok la découvre, et organise un récital au Town Hall de New York, en janvier 1944. Engagée par le Metropolitan Opera de New York, Blanche Thebom débute au sein de la troupe de cette prestigieuse institution le 28 novembre 1944, à Philadelphie, dans le rôle de Brangäne (*Tristan und Isolde* de Wagner), aux côtés de Lauritz Melchior et d'Alexander Kipnis. Elle se produira durant vingt-deux saisons au Met, dans 357 représentations ou concerts, totalisant 28 rôles. Elle y incarnera les grandes héroïnes wagnériennes : Brangäne, évidemment, les deux Fricka (de *La Walkyrie*, le 14 décembre 1944, date de ses débuts dans la salle du Met, et de *L'Or du Rhin*, en 1945), Waltraute (*Le Crépuscule des dieux*, 1945), Vénus (*Tannhäuser*, 1945), Erda

(*L'Or du Rhin*, 1948), Ortrud (*Lohengrin*, 1950), Magdalene (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, 1963). Sa plus fréquente incarnation au Met sera cependant Amneris (*Aïda* de Verdi), qu'elle interprétera 80 fois, entre 1946 et 1959. Parmi ses autres rôles au Met, citons Laura (*La Gioconda* de Ponchielli), Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach), Marina (*Boris Godounov* de Moussorgski), le rôle-titre de *Mignon* d'Ambroise Thomas, Dalila (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns), Eboli (*Don Carlo* de Verdi), Azucena (*Il Trovatore* de Verdi), le Prince Orlofsky (*La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils), Dorabella (dans la célèbre production par Alfred Lunt, en anglais, de *Così fan tutte* de Mozart, aux côtés de la Fiordiligi d'Eleanor Steber, décembre 1951), Geneviève (*Pelléas et Mélisande* de Debussy). Elle participe au Met aux premières aux États-Unis du *Rake's Progress* de Stravinski (rôle de Baba la Turque, 14 février 1953) et d'*Arabella* de Richard Strauss (Adelaide, 10 février 1955). C'est dans le rôle de la Comtesse de *La Dame de Pique* de Tchaïkovski qu'elle fait ses adieux à la scène, au Met, le 6 mars 1967.

Blanche Thebom avait débuté en 1950 au festival de Glyndebourne (Dorabella, sous la direction de Fritz Busch), en juin 1957 au Covent Garden de Londres (Didon dans la célèbre production par John Gielgud des *Troyens* de Berlioz, sous la direction de Rafael Kubelík), en 1957 au Bolchoï de Moscou (rôle-titre de *Carmen* de Bizet), où elle fut la première cantatrice américaine à se produire. Son physique glamour la conduisit à Hollywood : elle apparaît notamment dans *Irish Eyes Are Smiling*, de Gregory Ratoff (1944), et dans *The Great Caruso*, de Richard Thorpe (1951, avec Mario Lanza dans le rôle de Caruso).

1952 est l'année du premier et miraculeux enregistrement intégral en studio de *Tristan und Isolde* de Wagner, avec

Furtwängler à la tête de l'orchestre Philharmonia : Blanche Thebom est aux côtés de Kirsten Flagstad – lsolde –, Ludwig Suthaus – Tristan –, Josef Greindl – le Roi Marke – et Dietrich Fischer-Dieskau – Kurwenal. Dans sa discographie, on retiendra encore *Salomé* de Richard Strauss (rôle d'Herodias, Orchestre du Metropolitan Opera sous la direction de Dimitri Mitropoulos, avec lnge Borkh – Salomé –, Ramón Vinay – Herod –, Mack Harrell – Jokanaan –, enregistré le 8 février 1958), *Les Troyens* de Berlioz (Didon, enregistré sur le vif au Covent Garden, le 20 juin 1957, sous la direction de Rafael Kubelík), *Norma* de Bellini (Adalgisa, Orchestre du Metropolitan Opera sous la direction de Fausto Cleva, avec Zinka Milanov – Norma –, Cesare Siepi – Oroveso –, enregistré sur le vif le 27 mars 1954), *The Rake's Progress* de Stravinski (Baba la Turque, Orchestre du Metropolitan Opera sous la direction du compositeur, enregistré sur le vif le 14 février 1953). Elle a également enregistré des lieder, notamment de Gustav Mahler et de Hugo Wolf.

Après avoir quitté la scène, Blanche Thebom se tourne vers l'enseignement et des fonctions d'administratrice. Elle fonde à Atlanta, en 1969, le Southern Regional Opera Company, qu'elle dirige jusqu'en 1973, puis elle est responsable du programme lyrique de l'université de l'Arkansas, à Little Rock. Elle est, à partir de 1980, directrice de l'atelier lyrique de la State University de San Francisco, ville où elle s'établit, et où elle meurt, le 23 mars 2010.

E.U.

mort dans un accident d’avion, au-dessus des Alpes, alors qu’il partait en tournée pour l’Indochine.

Alain PÂRIS

THIGPEN ED (1930-2010)

Le swing, la sensibilité et la discrétion du batteur américain de jazz Ed Thigpen, qui excellait particulièrement aux balais, en ont fait, dans les univers les plus différents, un interprète prisé au sein de petites formations, ainsi qu'un accompagnateur recherché par de nombreux chanteurs de variétés.

Fils du batteur Ben Thigpen – qui s'illustre dans les années 1930 avec l'orchestre de Andy Kirk –, Edmund Leonard Thigpen, né le 28 décembre 1930, à Chicago, joue durant les années 1950 dans des combos de bop et de swing. Il appartient ainsi aux formations de Cootie Williams et de Johnny Hodges, aux trios de Bud Powell, de Jutta Hipp et de Billy Taylor ; il enregistre notamment avec la chanteuse Blossom Dearie, le pianiste Mal Waldron, les saxophonistes John Coltrane et Paul Quinichette. Il acquiert la notoriété internationale comme membre, de 1959 à 1965, au côté du contrebassiste Ray Brown, du fameux trio piano-contrebasse-batterie d'Oscar Peterson, avec lequel il enregistre plus de cinquante albums ; avec Peterson, Ray Brown et le clarinettiste Phil Nimmons, il fonde en 1960, à Toronto, The Advanced School of Contemporary Music ; il accompagne Ella Fitzgerald durant la majeure partie des années 1966-1972. Il se produit également avec les chanteurs de variétés Pat Boone, Johnny Mathis, Andy Williams et Peggy Lee. Ed Thigpen s'établit en 1972 à Copenhague, et accompagne des jazzmen américains et européens en tournée. Il enseigne le jazz dans des universités et conservatoires européens, publie des méthodes de batterie, parmi lesquelles *Ed Thigpen*

THILL GEORGES (1897-1984)

Introduction

Peu de chanteurs, peu de musiciens ont eu auprès d’un aussi vaste public une popularité aussi durable. Le charme de celui que l’on peut appeler, sans craindre d’être démenti, le plus grand ténor français s’étend bien au-delà du cercle restreint des amateurs de belles voix. Georges Thill a tout pour séduire : le timbre, la sensibilité, un physique de jeune premier. Une carrière musicale d’une durée étonnante (largement consacrée pendant trente ans à la France – parisienne, provinciale et coloniale), une discographie exceptionnelle, un éclectisme naturel qui lui permet de passer avec aisance de l’opéra à la chanson et au cinéma, une vie brillante pleine de jolies femmes et de voitures rapides, en fallait-il davantage pour faire de Georges Thill, mieux qu’une star, un mythe ?

• L’héritier de De Luca

Georges Gabriel Thill naît à Paris le 14 décembre 1897. Il trouve, en 1915, un premier emploi... à la Bourse des valeurs de Paris ! Très tôt, on remarque ses dispositions naturelles pour la musique, mais il n’a d’autres professeurs que les disques qu’il écoute : « J’ai appris à chanter par mimétisme. » De 1916 à 1918, il participe à la Grande Guerre, comme fantassin à Verdun et au Chemin des Dames, puis comme aviateur. C’est aux armées qu’il commence à chanter en public. En novembre 1918, il entre au Conservatoire de Paris et travaille le chant avec la basse André Gresse. Il y passe deux années qui ne seront couronnées, en 1920, que par un deuxième accessit de

Maître incontesté du saxophone ténor de l'ère swing, Lucky Thompson doit à Coleman Hawkins sa puissance expressive et l'ampleur de sa sonorité. Chu Berry lui offre sa volubilité, Don Byas et Ben Webster ces longues phrases sinueuses au lyrisme prenant dont il fera un si parfait usage. Il sait cependant s'adapter avec un grand naturel et une invention toujours en éveil aux acrobaties rythmiques et harmoniques du be-bop. Il y montre même une originalité qui préfigure parfois les audaces du jeune Coltrane. S'il développe un jeu bouillonnant sur tempo rapide, il se révèle surtout un grand spécialiste de la ballade. Sa sonorité onctueuse et son phrasé d'une infinie délicatesse font merveille sur les mélodies amples et chantantes. Au saxophone soprano, il affirme un style dont la netteté contrôlée s'oppose aux flamboyances d'un Sidney Bechet.

Pierre BRETON

THOMSON VIRGIL (1896-1989)

Figure de légende de la vie musicale américaine, Virgil Garnett Thomson avait acquis une notoriété de compositeur et de critique musical après avoir reçu l'essentiel de sa formation en France dans les années 1920. Il était d'ailleurs considéré comme le « Satie américain ».

Originaire de Kansas City, où il voit le jour le 25 novembre 1896, il fait ses études à l'université Harvard (à partir de 1919) avec Edward Burlingame Hill, A. T. Davison et S. Foster Damon, travaille le piano avec Heinrich Gebhard et l'orgue avec Wallace Goodrich à Boston. Il enseigne à Harvard (1920-1925). Puis il effectue un premier séjour à Paris (1921-1922), pendant lequel il étudie avec Nadia Boulanger. De retour à Harvard, il est organiste à King's College (1922-1923), puis il remporte un Juilliard Fellowship et travaille la composition à New York avec Rosario Scalero (1923-1924). Entre 1925 et la fin des années 1930, il vit principalement à Paris, où il fréquente Erik Satie et les membres du groupe des Six, Jean Cocteau et Pablo Picasso. Stravinski exerce une influence déterminante sur lui. Il travaille également avec Gertrude Stein, qui lui donnera les livrets de deux opéras, *Four Saints in Three Acts* (1928, créé en 1934) et *The Mother of Us All* (1947). En 1940, il se fixe à New York et accepte le poste de critique musical au *New York Herald Tribune*. Il assure cette chronique jusqu'en 1954, devenant, par la lucidité de ses analyses, l'un des critiques les plus respectés mais aussi les plus redoutés des États-Unis. En 1948, il reçoit le prix Pulitzer pour la musique du film de Richard Flaherty, *Louisiana Story*. Membre correspondant présentait un troisième opéra, plus lyrique, *Lord Byron* (1961-1968), mais celui-ci n'a pas connu le succès de ses deux aînés. Dans le domaine scénique, il est l'auteur de cinq ballets et de plusieurs musiques de scène pour des pièces de Shakespeare (*Hamlet*) et d'Euripide (*Médée*). Pour l'orchestre, il a composé trois symphonies (n° 1, 1928 ; n° 2, 1941 – arrangement de sa *Sonate pour piano* n° 1 ; n° 3, 1972) ainsi que des concertos pour violoncelle (1950), pour flûte et harpe (1954) et pour harpe (*Autumn, concertino*, créé par Nicanor Zabaleta en 1964). Il a confié à la voix certaines de ses partitions les plus significatives : *Stabat Mater* (1931, révisé en 1981), *Mass* (1935), 5 *Songs* pour voix et orchestre (1950), *Missa pro defunctis*, son œuvre majeure (1960), *The Feast of Love*, pour baryton et orchestre (1964), *Cantate sur des poèmes* d'Edward Lear (1973-1974) ainsi que des mélodies sur des poèmes français. Dans le domaine de la musique de chambre et instrumentale, on lui doit quatre sonates pour piano, la *Sonata da chiesa* (1926, révisée en 1973) pour cinq instruments, deux quatuors à cordes (1932), une sonate pour violon et piano (1930) et toute une série de *Portraits* pour diverses combinaisons instrumentales. Pour le cinéma il faut aussi mentionner *The River* pour le documentaire de Pare Lorentz (1937), *The Goddess* (1957) et *Journey to America*, écrit à l'occasion de l'Exposition universelle de New York (1964).

Alain PÂRIS

Bibliographie

K. O. HOOVER & J. CAGE, *Virgil Thomson : His Life and Music*, New York, 1959 (trad. franç. *Virgil Thomson, sa vie, sa musique*, Buchet-Chastel, Paris, 1962)
M. MECKNA, *Virgil Thomson : A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1986
V. THOMSON, *The State of Music*, New York 1939, 2e éd. 1961, rév. 1974 ; *The Musical Scene*, New York, 1945, rév. 1968 ; *The Art of*

Judging Music, New York, 1948, rév. 1969 ; *Music, Right and Left*, New York, 1951, rév. 1969 ; *Virgil Thomson, autobiographie*, New York, 1966, rév. 1977 ; *Music Reviewed : 1940-1954*, recueil de critiques, New York, 1967 ; *American Music since 1910*, New York, 1971 ; *A Virgil Thomson Reader*, New York, 1981.

THREADGILL HENRY (1944-)

L’improvisateur, compositeur et chef d’orchestre américain Henry Threadgill est l’une des grandes figures du free jazz à la fin du xx^{e} siècle.

Né le 15 février 1944 à Chicago, Henry Luther Threadgill étudie au conservatoire de sa ville natale et à la Governors State University (Illinois). Dans les années 1960, il interprète de nombreux styles de musique, jouant du gospel lors d’une tournée à travers les États-Unis, du rock alors qu’il sert daus l’armée et du blues dans un orchestre de Chicago.

Threadgill rejoint l’Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), coopérative avant-gardiste s’inscrivant dans la mouvance du free jazz. En 1971, il forme avec Fred Hopkins (contrebasse), et Steve McCall (batterie), le trio Air, qui interprète des ragtimes de Scott Joplin ainsi que des morceaux de leur propre composition. Le groupe se fait connaître par les interactions étroites entre ses membres ainsi que par le jeu de Threadgill, qui offre à la flûte et à la clarinette des sonorités amples tandis qu’il préfère les intonations sauvages, parfois violentes, aux saxophones (alto, ténor et baryton). Le polyinstrumentiste enregistre également avec des musiciens comme Roscoe Mitchell ou Muhal Richard Abrams.

Les œuvres que Threadgill compose pour son Sextett (ou Sextet) – qui comporte en réalité sept membres – dans les années 1980 sont souvent teintées d’ironie, de blues et d’abstraction. Avec cet ensemble aux intonations agressives, il obtient des sonorités riches alliant bois, cuivres, cordes et percussions, dans des compositions aux thèmes mémorables utilisant abondamment le contrepoiut mélodique et rythmique. Dans les années 1990, Threadgill fonde Very Very Circus, septette rassemblant des instruments inhabituels, dont deux tubas et deux guitares électriques, afin d'étendre le champ de ses explorations musicales. Au cours des années 1990 et 2000, cette formation, rebaptisée Very Very Circus Plus lorsqu'elle se produit avec dix membres, évolue également en quintette, sous le nom Make a Move, ou en sextette, sous celui de Zooid.

E.U.

TIOMKIN DIMITRI (1894-1979)

L’Américain d’origine ukrainienne Dimitri Tiomkin fut, durant plus de trois décennies, l’un des plus prolifiques et des plus populaires compositeurs de musique de film de Hollywood, aux côtés d’autres Européens émigrés, au premier rang desquels les Autrichiens Erich Wolfgang Korngold et Max Steiner, le Hongrois Miklós Rózsa, l’Allemand Franz Waxman. Certains des thèmes qu’il a composés sont dans toutes les mémoires et son nom demeure attaché à des réalisateurs aussi prestigieux que Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fred Zinnemann ou John Sturges.

Dimitri (parfois orthographié Dmitri dans les génériques) Tiomkin naît à Krementchouk, en Ukraine, le 10 mai 1894. Sa mère est pianiste et enseigne la musique, son père est un médecin renommé qui, après s’être exilé en Allemagne à la suite de la révolution de 1917, collaborera avec le biologiste Paul Ehrlich. Enfant, il manifeste un goût prononcé pour la musique, apprenant le piano avec sa mère et, en autodidacte, les rudiments du solfège et de l’harmonie. Il entre au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, qui est alors dirigé par un compositeur au sommet de son art, Alexandre Glazounov. Tiomkin étudie la composition avec ce dernier et le piano avec Isabelle Vengerova et Felix Blumenfeld, un des maîtres de Vladimir Horowitz. En peu de temps, ce professeur va faire de lui un véritable virtuose. Pour gagner quelque argent, Tiomkin improvise sur des films muets, acquérant une expérience qui lui sera plus tard précieuse. Puis il entame une brillante carrière de pianiste. En 1919, il quitte la Russie pour Berlin, où il va travailler avec Hugo Leichtentritt, Egon Petri et, surtout, Ferruccio Busoni, qui est

Américains, constitue un genre fétiche, un abri providentiel pour tous les manichéismes, et Tiomkin est séduit par ce genre. Il faut souligner que la musique est souvent un élément essentiel du western car elle pallie beaucoup de carences : s'appuyant sur la suggestion implicite, elle peut en effet à tout instant relancer une mécanique défaillante. Le principe de la musique de western est simple : un thème séduisant, une sorte de leitmotiv qui va marquer de son empreinte la totalité du film. C'est sur ce principe que Tiomkin compose les musiques de *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*, 1952) de Fred Zinnemann, de *Gunfight at the O.K. Corral* (*Règlements de comptes à O.K. Corral*, 1957) de John Sturges, de *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks. *Le train sifflera trois fois* lui vaut de remporter en 1953 l'oscar de la meilleure partition cinématographique ainsi que celui de la meilleure chanson (avec le parolier Ned Washington) pour la célèbre *Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'* (*Si toi aussi tu m'abandonnes*).

Avec *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute*), Dimitri Tiomkin inaugure en 1943 sa collaboration avec Alfred Hitchcock. Il signera pour le maître du suspense les musiques de *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*, 1951), de *I Confess* (*La Loi du silence*, 1953), de *Dial M for Murder* (*Le crime était presque parfait*, 1954). Ces musiques n'ont pas la même fonction que dans le cas des westerns. Elles sont narratives, jouent un rôle informatif, un indicatif sonore pouvant remplacer un indice visuel. Dans *L'Ombre d'un doute*, cet aspect est particulièrement évident aux moments critiques, où un thème de valse de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár éveille les soupçons chez le spectateur et renforce par là même le suspense.

Parmi les autres films auquel le nom de Tiomkin est attaché, citons : *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*, 1946) de King Vidor, dans *A Child of our Time*, Tippett se réfère d'une curieuse manière aux passions de Bach, en substituant aux chorals luthériens des negro spirituals. Le message de paix et de réconciliation de l'homme avec lui-même se développe dans ses opéras. Il se révèle comme un orchestrateur hors pair dans des œuvres comme les *Rituals Dances from The Midsummer Marriage*, pour chœur ad libitum et orchestre (1953, commande de Paul Sacher pour son Orchestre de chambre de Bâle), la *Fantaisie concertante sur un thème de Corelli*, pour cordes (1953), ou le *Concerto pour piano* (1953-1955), toutes traversées par un souffle puissant, avec des couleurs brillantes et une polyrythmie débordante, dans un langage qui reste essentiellement tonal.

À la fin des années 1950, notamment avec la *Symphonie n° 2* (1956-1957), Tippett s'échappe de ce cadre pour pratiquer un contrepoint dissonant, plus austère. Toute trace d'expression néo-romantique s'efface derrière un classicisme pur, d'expression résolument moderne. Le lyrisme de son écriture vocale se transforme en une déclamation directe. C'est l'époque de son deuxième opéra, *King Priam*, qui trouve son prolongement instrumental dans le *Concerto pour orchestre* (1963), véritable pendant moderne du concerto grosso baroque. La cantate *The Vision of St Augustine*, pour baryton, chœur et orchestre (1963-1965) – créée par Dietrich Fischer-Dieskau le 19 janvier 1966 sous la direction du compositeur – relève de la même approche.

Dans une troisième manière, Tippett revient à une musique luxuriante et profondément poétique, où foisonnent les idées les plus diverses. La *Symphonie n° 3* (1970-1972), avec soprano solo, est une vaste fresque qui cherche à mettre en lumière l'utopie du poème de Schiller mis en musique par Beethoven dans son *Hymne à la joie* : l'œuvre est truffée de citations, de références au blues et à

Martin Luther King. Les *Songs for Dov,* pour ténor et petit orchestre (1969-1970) relèvent de la même approche, avec un espoir de rédemption dans le blues et le jazz. L'axe lyrique de cette période est *The Knot Garden*, un opéra où Tippett « raconte les amours et les haines de sept personnes dans l'Angleterre d'aujourd'hui. » (le musicien Dov est précisément l'un d'eux).

À partir du milieu des années 1970, il s'oriente vers une écriture plus abstraite et plus concise : *Symphonie n^o 4* (1977) – créée par Georg Solti à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago le 6 octobre 1977 –, *Triple Concerto pour violon, alto et violoncelle* (1978-1979), *Quatuor n^o 4* (1979), *Sonate pour piano n^o 4* (1979). Comme toujours, un opéra constitue la synthèse de cette période, *The Ice Break*, réflexion sur les problèmes liés aux différences sociales, raciales ou aux différences d'âge. On peut voir dans les trois grandes œuvres de la dernière décennie – l'oratorio *The Mask of Time* (1981-1984), l'opéra *New Year* (1985-1988) et la fresque pour orchestre *The Rose Lake* (1994) – un résumé de ces approches, avec un clin d'œil à la comédie musicale dans la première. À une époque où l'enjeu de la création musicale se résumait au conflit entre les tenants du moderuisme postwéberuien et les adeptes de la tonalité, Tippett a trouvé une troisième voie qui n'invente rien mais qui parle avec force la langue de son temps. On lui doit de nombreux écrits résumant sa pensée, rassemblés notamment dans *Moving into Aquarius*, *Music of the Angels* et *Tippett on Music*.

Alain PÂRIS

Bibliographie

Écrits de Michael Tippett (sélection)

« Dilemma of Pacifism », in *Times Literary Supplement,* 6 décembre 1941 ; « The Creative Artist in a Mechanized World », in *The Listener*, vol. XXXIX, pp. 745-746, 1948 ; *Moving into Aquarius*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1959, 2^{e} éd. Paladin Books, St. Albans, 1974 ; « Music on Television », in *The Listener*, vol. LXXI, pp. 629-630, 1964 ; « A Personal View of Music in England », in C. Dahlhaus dir. *Festschrift für einen Verleger : Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, Schott, Mayence, 1973, réédité (« Music in England : a Personal View ») in P. Dickinson dir., *Twenty British Composers*, J. and W. Chester, Londres, 1975 ; *Music of the Angels : Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, M. Bowen éd., Eulenburg Books, Londres, 1980 ; « The Composer's World », in K. Spence et G. Swayne dir., *How Music Works*, Collier Macmillan, Londres, 1981 ; *Those Twentieth-Century Blues : an Autobiography*, Hutchinson, Londres, 1991 ; *Tippett on Music*, M. Bowen éd., Oxford Univ. Press, Oxford, 1995.

Études

M. Bowen, *Tippett*, Robson Books, Londres, 1981, nouv. éd. 1997
D. Clarke, *Language, Form, and Structure in the Music of Michael Tippett*, Garland, New York, 1989 ; *The Music And Thought Of Michael Tippett : Modern Times And Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 2001
D. Clarke dir., *Tippett Studies*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1999
J.-P. Heberlé, *Michael Tippett, ou l'Expression de la dualité en mots et en notes*, L'Harmattan, Paris, 2006
R. E. Jones, *The Early Operas Of Michael Tippett : A Study Of The Midsummer Marriage, King Priam And The Knot Garden*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N.Y.), 1996
K. Gloag, *Tippett : a Child of our Time*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1999
I. Kemp, *Tippett : The Composer and His Music*, Eulenburg, Londres, 1984
D. Matthews, *Michael Tippett : an Introductory Study*, Faber, Londres, 1980
S. Robinson dir., *Michael Tippett : Music and Literature*, Ashgate, Aldershot, 2002
G. Theil, *Michael Tippett, a Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1989
E. W. White, *Tippett and his Operas*, Barrie and Jenkins, Londres, 1979.

Les pièces orchestrales d’Ernst Toch revêtent souvent un caractère humoristique, par exemple la *Bunte Suite*, pour orchestre (1929). Bien que son style puisse pour l’essentiel être qualifié de traditionnel, Toch expérimente parfois de nouveaux procédés, comme dans la *Gesprochene Musik*, pour chœur parlé, créé à Berlin le 17 juin 1930 (et qui comprend la célèbre *Fuge aus der Geographie*), ou son *Treizième Quatuor à cordes* (1953), dont le thème est construit sur une série de douze sons. Son catalogue comprend de nombreuses œuvres pour orchestre, des pages de musique de chambre, des pièces pour piano, de la musique vocale, plusieurs petits opéras-comiques ainsi que des bandes originales de films (parmi lesquelles celles pour *Peter Ibbetson*, de Henry Hathaway [1935], *Ladies in Retirement*, de Charles Vidor [1941] et *Address Unknown*, de William Cameron Menzies [1944]). La troisième de ses sept symphonies (créée par l’Orchestre symphonique de Pittsburgh le 2 décembre 1955) remporte en 1956 le prix Pulitzer de musique. Ernst Toch a notamment publié *Melodielehre : ein Beitrag zur Musiktheorie* (Berlin, 1923, issu de sa thèse de 1921 à l’université de Heidelberg, *Beiträge zur Stilkunde des Melodie*) et *The Shaping Forces in Music, an Inquiry into Harmomy, Melody, Counterpoint, Form* (issu de conférence à l’université Harvard, 1948, nouvelle édition Dover, New York, 1977).

E.U.

TOMASI HENRI (1901-1971)

Compositeur et chef d’orchestre français d’origine corse né à Marseille, Henri Tomasi est mort à Paris. Ses études musicales commencées dans sa ville natale se poursuivirent au Conservatoire national de musique de Paris, avec les maîtres G. Caussade (fugue), P. Vidal (composition), V. d’Indy et P. Gaubert (direction d’orchestre), pour s’achever en 1927 avec un grand prix de Rome et le premier prix de direction d’orchestre à l’unanimité. Il reçut d’autres distinctions : le prix Halphen (1926), le grand prix de la musique française (S.A.C.E.M., 1952), le grand prix musical de la Ville de Paris (1960). H. Tomasi fut l’un des membres du groupe Le Triton (1922). Il fut l’époux de la dessinatrice et peintre Odette Camp.

Sa carrière de chef d’orchestre, qu’il abandonna vers 1955 afin de se consacrer totalement à la composition, fut brillante. Il l’inaugura aux « Concerts du Journal » et dans l’une des premières stations de radiodiffusion créées en France, Radio-Colonial (1931), pour laquelle il écrivit plusieurs pièces radiophoniques. Il dirigea ensuite toutes les grandes formations françaises : concerts Pasdeloup, Poulet, Colonne, Lamoureux, orchestres lyrique et symphonique de la Radio, Orchestre national enfin. Dans l’après-Seconde Guerre mondiale, d’éclatants succès à Monte-Carlo, en Suisse, aux Pays-Bas, en Belgique, en Allemagne, entre autres, firent de lui un chef d’envergure européenne, particulièrement apprécié pour son interprétation ardente, inspirée, rigoureuse, d’une musique française qu’il défendait avec prédilection.

Son œuvre est d'une abondance et d'une diversité telles que le critique E. Vuillermoz l'a qualifié de « musicien protéiforme ». Il a en effet abordé tous les genres (concertos, poèmes symphoniques, mélodies, ballets, opéras), et les thèmes et les caractères les plus opposés se rencontrent dans ses ouvrages. En outre, dans les dix dernières années de sa vie, il a transformé notablement son écriture, la fragmentant, la dépouillant, l'acérant. S'il a maintenu des affinités avec l'art de Debussy, de Ravel, de Fauré, et même de Puccini, il eut des sources d'inspiration corse, provençale, exotique, grégorienne, et il a emprunté au jazz et au dodécaphonisme. C'est sa seule sensibilité — promue maître d'œuvre — qui assure l'unité et la personnalité d'une musique dont le souffle incontestable est indépendant de tout système. L'art de Tomasi tire sa force de son tempérament de Méditerranéen passionné revendiquant la primauté du « cœur ». Il privilégie l'expressivité de la mélodie et la richesse orchestrale. L'intensité des contrastes et des couleurs, l'énergie des rythmes et des mouvements sont recherchées. L'amour du chant et de la danse l'ont particulièrement porté vers le théâtre, mais il marque même ses œuvres symphoniques. Sa musique, qui se fait volontiers l'épouse harmonieuse du verbe, vise à la résonance juste, à une amplification poétique ou dramatique des sensations, des émotions, des significations. Ses œuvres majeures peuvent être classées selon trois thèmes, qui d'ailleurs se mêlent à l'intérieur de plusieurs d'entre elles.

En premier lieu, *Le Chant du monde* : il est d'une part exaltation dionysiaque, manifeste dans la sensualité, le dynamisme, l'éclat de partitions comme *Cyrnos* (poème symphonique, 1929), *Tam-Tam* (poème symphonique, 1931), les *Concertos de trompette* (1948), *de Saxophone* (1949), le ballet *Jabadao* (1959), l'opéra-ballet *L'Atlantide* (d'après Pierre Benoît, 1951) ; et d'autre part, chant plus apollinien, évocateur, avec une grande économie de moyens, de

« paysages-états d'âme », de subtils « climats sonores ». Appartiennent à cette catégorie des mélodies, les *Chants laotiens* (1933), les *Chants de geishas* (1935), des *Chants corses a cappella* (1970), beaucoup d'ouvrage provençaux dont trois contes lyriques d'après Alphonse Daudet, *La Chèvre de M. Seguin, La Mort du petit dauphin, M. le sous-préfet aux champs* (1963), le *Concerto de harpe* (*Highlands' Ballad*, 1966), et *Retour à Tipasa* (d'après *L'Été* d'Albert Camus, 1966) pour récitant, chœur d'hommes et orchestre, hymne à la lumière d'une rare, paradoxale retenue.

Deuxième thème, *L'Élévation mystique* : la célébration de la transcendance, ou du mystère, a inspiré au compositeur des œuvres d'une grandeur et d'un recueillement authentiquement religieux, notamment les *Fanfares liturgiques* (ou « symphonie » pour cuivres, 1947), l'opéra *Miguel Manara* (ou Don Juan mystique, d'après le poète Milosz, 1944), chef-d'œuvre de l'écriture lyrique de Tomasi, *Triomphe de Jeanne* (d'Arc, 1955, oratorio, texte de P. Soupault), *Messe de la Nativité* (1960), *Semaine sainte à Cuzco* (pour trompette et orgue, 1962).

Troisième thème, *Le Chant de douleur et d'héroïsme* : la souffrance humaine s'exprime dans l'un des premiers poèmes symphoniques (et chorégraphiques), *Vocero* (déploration et appel à la vengeance de tradition corse, 1932). *Noce de cendres* (ballet ou suite symphonique, 1952), tableau contre la guerre, conçu à partir de l'enregistrement d'un cœur à l'agonie, contient un hallucinant *dies irae* disloqué par un rythme de blues. Avec *Le Silence de la mer* (1959), d'après le récit de Vercors, Tomasi inaugure de nouvelles conceptions, aussi bien scéniques (drame lyrique en un acte pour un chanteur et deux acteurs) que musicales (litotes, tensions, ruptures). *L'Éloge de la folie* (d'après Érasme, 1965), « jeu satirique, lyrique et chorégraphique » pour trois chanteurs et corps

TOMKINS THOMAS (1572-1656)

Décédé à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, Tomkins peut, par là, être considéré comme l'un des survivants de la période élisabéthaine et jacobéenne. Pourtant élève, comme Morley, de William Byrd, il appartient par sa naissance à cette génération de musiciens qui compte dans ses rangs Dowland, Wilbye, Weelkes, Gibbons et quelques autres, tous disparus au tournant du premier quart du XVII^{e} siècle.

On le trouve d'abord *instructor choristarum* à la cathédrale de Worcester, puis « gentleman » de la Chapelle royale, dont il devient organiste en 1621 tout en conservant ses fonctions à Worcester jusqu'au démantèlement de la cathédrale, en 1646, sous Cromwell.

Ce n'est qu'en 1622 qu'il publie ses vingt-huit *Songs of Three, Four, Five and Six Parts,* madrigaux et « ballets » pour la plupart, dont l'originalité harmonique et la rigueur contrapuntique n'ont d'égale que la beauté mélodique, mais aussi pièces fondées sur des textes bibliques au nombre de quatre, trois à six voix et une à cinq — cette dernière étant le célèbre et très remarquable *David's Lament to Absalom*.

Du fait de ses fonctions, c'est à l'orgue que Tomkins consacre la plus grande partie de sa musique instrumentale — offertoires, fantaisies, « voluntaries », préludes ou variations se partageant son inspiration — sans négliger toutefois les morceaux pour ensemble de violes, qui brillent par la qualité plutôt que par le nombre, fantaisies à trois et à six parties, et peut-être surtout certaine pavane à cinq parties, joyau entre les joyaux.

Mais ce qui, s'ajoutant au reste de son œuvre, confère à Tomkins sa véritable place parmi ses pairs, c'est sans doute sa musique sacrée, écrite dans la lignée de Byrd et de Gibbons. Qu'il s'agisse de ses « anthems » à trois ou quatre voix confiés tour à tour à des solistes ou au chœur, selon la forme déjà illustrée par ses deux grands prédécesseurs, ou qu'il s'agisse des cinq « services » où il pratique le même style, cette œuvre, publiée après sa mort en 1668 dans la collection *Musica Deo sacra*, constitue, par son volume comme par son intensité d'expression, une contribution tout à fait originale et permet de le situer alors dans le groupe de tête des musiciens de son temps.

Jacques MICHON

TOOTS AND THE MAYTALS

Ensemble vocal jamaïcain extrêmement populaire dans les années 1960 et 1970, Toots and The Maytals fut l'un des plus grands groupes de ska et de reggae.

En 1962, le charismatique Frederick « Toots » Hibbert (Frederick Nathaniel Hibbert, né en 1945) fonde avec Nathaniel « Jerry » Matthias (né en 1937) et Henry « Raleigh » Gordon (né en 1939) un groupe de ska, qui va commencer à enregistrer sous les noms de The Flames, The Vikings ou The V. Maytals, avant de devenir The Maytals. Le trio devient rapidement le groupe le plus célèbre de Jamaïque grâce à la puissance et à l'exubérance du chant d'Hibbert, souvent comparé à Otis Redding. En 1968, The Maytals sortent leur premier titre, *54-46 (That's My Number),* morceau de reggae produit par Leslie Kong, propriétaire de Beverley's, nn label promouvant ce style et qui vient de naître dans l'île. Ce torrent de paroles prononcées sur un rythme effréné qui relate le séjour de Hibbert en prison pour possession de marijuana (54-46 était son matricule), est considérée comme l'un des meilleurs morceaux de reggae. Le trio poursuit avec des succès comme *Do the Reggay* (probablement la première utilisation explicite du terme), *Monkey Man, Sweet and Dandy* et *Pressure Drop.* Ces deux derniers titres seront repris dans la bande originale du film culte réalisé par Perry Henzell, *The Harder They Come* (1972), qui contribue à la renommée internationale du groupe. Avec l'album *Funky Kingston* produit par Chris Blackwell pour son label Mango Records (1973), The Maytals deviennent Toots and The Maytals. Contrairement à celle de Bob Marley et des Wailers, la musique des Maytals, plutôt

TORELLI GIUSEPPE (1658-1709)

À peu près contemporain de Corelli, Torelli fait avec celui-ci un intéressant contraste, et la disproportion entre l'immense popularité du premier — de son temps comme du nôtre — et la célébrité plus modeste du second n'est pas sans quelque injustice.

Torelli, né près de Vérone, réside à Bologne à partir de 1680, et pour toute sa vie, si l'on excepte six années qu'il passe d'abord à Vienne (1695-1698), puis en Allemagne comme violon solo de l'orchestre du margrave de Brandebourg (1698-1701). Il est remarquable de voir un musicien de réputation internationale reprendre modestement un simple poste de violoniste à la basilique San Petronio ; mais le fait n'est pas unique dans l'histoire de la musique italienne de ce temps : Corelli et, au siècle suivant, Tartini auront une renommée encore plus grande pour nne carrière toute de modestie.

La question de l'antériorité des concertos grossos de Torelli sur ceux de Corelli est fort controversée. La date de publication donne l'initiative à Torelli : ses *Concerti grossi con una pastorale per il S.S. Natale* ont été édités en 1709, juste après sa mort, et le premier recueil de Corelli n'a été publié qu'en 1714. Torelli serait donc l'« inventeur » de la forme. On sait pourtant par Muffat que les concertos de Corelli étaient déjà joués à Rome en 1682, et Muffat lui-même les imite dans ses propres œuvres. Mais il est évident que le recueil posthume de Torelli a été joué aussi du vivant de son auteur. Peu importe d'ailleurs une antériorité de quelques années : c'est au contraire la simultanéité de ces créations qui est

Il est aussi le partenaire de musique de chambre de Yehudi Menuhin. Avec Arthur Rubinstein et Isaac Stern, il forme un trio fameux. En 1955, il fait ses débuts américains à Boston. Plus tard, il forme le Trio Tortelier, avec son fils Yan Pascal (violon) et sa fille aînée Maria de La Pau (piano). Tous trois créeront notamment le *Trio en ut mineur* d'Edvard Grieg (1977).

Mais l'action de Paul Tortelier ne se limite pas aux seules activités de concertiste. Il considère l'artiste comme détenteur d'un message de paix qu'il s'attache à porter au-delà de toutes les frontières qu'il lui semble nécessaire de faire tomber. Avec toute sa famille, il passe ainsi un an dans un kibboutz en Israël (1955-1956). Puis il consacre une part importante de ses activités à l'enseignement, au Conservatoire de Paris (1957-1969), à la Folkwanghochschule d'Essen (1972-1975) ou au Conservatoire de Nice (1978-1980). Il est l'un des premiers artistes occidentaux à jouer en Chine après la révolution culturelle et est nommé professeur honoraire au Conservatoire de Pékin en 1980. Il donne également de nombreuses master classes dans le monde entier et est membre d'honneur de la Royal Academy of Music de Londres (1979). Parmi ses élèves figurent Jacqueline Du Pré, Arto Noras et Philippe Muller. Il meurt subitement pendant un cours d'interprétation au château de Villarceaux (Val-d'Oise), le 18 décembre 1990.

Son répertoire couvre naturellement l'ensemble de la littérature pour violoncelle, avec une prédilection particulière pour les *Six Suites* pour violoncelle seul de Bach, où sa rigueur et sa justesse de style équilibraient parfaitement le côté passionné de son tempérament. Il a créé des concertos de Karl Amadeus Hartmann, Jean Hubeau, Émile Passani et André Lavagne. Sur le plan technique, il a inventé une pique spéciale pour son instrument, qui

TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

Introduction

La direction d’orchestre est entrée dans l’ère moderne grâce à Toscanini : refusant, dans des colères légendaires, les excès du romantisme et les insuffisances des orchestres de la fin du XIX^{e} siècle, il a insufflé une rigueur jusqu’alors inconnue dans le travail d’orchestre, rigueur grâce à laquelle son tempérament survolté n’en était que mieux mis en valeur.

• À l’école de l’opéra

Arturo Toscanini voit le jour à Parme le 25 mars 1867, dans un milieu modeste adepte des idéaux républicains de Garibaldi. Au conservatoire de sa ville natale, où il entre en 1876, il étudie le violoncelle avec Leandro Carini et la composition avec Giusto Dacci. Il commence à composer et donne en 1884 son premier concert, au programme duquel figurent quelques-unes de ses œuvres. Pendant un an (1884-1885), il est répétiteur d’harmonie et sort diplômé du conservatoire de Parme en 1885. Il part alors en tournée au Brésil avec une troupe d’opéra dont il est le répétiteur. Le 30 juin 1886, à Rio de Janeiro, il est amené à remplacer en cours de représentation un chef d’orchestre malade et termine de mémoire la représentation d’*Aïda*. Il remporte un triomphe et dirige les représentations des onze autres opéras programmés dans la tournée. À son retour en Italie, il est engagé au Teatro Cavignano de Turin et directeur musical au Metropolitan Opera de New York. Il débute dans *Aïda*, y crée notamment *La Fanciulla del West* (*La Fille du Far West*, 10 décembre 1910) de Puccini, *Madame Sans-Gêne* (25 janv. 1915) de Umberto Giordano, et dirige les premières représentations américaines d'*Armide* (1910) de Gluck, *Ariane et Barbe-Bleue* (1911) de Dukas, *Boris Godounov* (1913) de Moussorgski et *L'Amore dei tre re* (1914) de Italo Montemezzi. Avec la troupe du Met, il effectue une importante tournée en Europe en 1910, au cours de laquelle il dirige pendant près de deux mois à Paris, au théâtre du Châtelet. En 1915, après divers incidents, il résilie ses fonctions, vexé de ce que Gustav Mahler lui ait été préféré pour diriger *Tristan et Isolde*. Il rentre en ltalie, où il donne des concerts au front. Ayant repris ses fonctions de directeur à la Scala (1920-1929), il réorganise l'orchestre et les chœurs (dont il porte les effectifs à cent et cent vingt participants, respectivement) et crée *Debora e Jaele* (16 déc. 1922) de lldebrando Pizzetti, *Nerone* (1er mai 1924) de Arrigo Boito et, le 25 avril 1926, *Turandot*, l'ultime opéra – inachevé – de Puccini.

• La consécration

Passionné par les progrès de la technique, Toscanini réalise ses premiers enregistrements en 1920, au cours d'une tournée de huit mois aux États-Unis avec l'orchestre de la Scala de Milan (en 1957, l'année de sa mort, il avait dépassé les vingt millions de disques vendus !). Sept ans plus tard, il dirige son premier concert radiodiffusé. Résolu à ne faire aucune concession au fascisme, malgré plusieurs tentatives d'intimidation mussoliniennes, il repart pour les États-Unis, où il avait déjà assuré une partie de la saison 1926-1927 de l'Orchestre philharmonique de New York comme chef invité. L'année suivante, il en avait été nommé chef associé, conjointement avec Willem Mengelberg. Il va en prendre la

Monteux ; Toscanini en dirige le premier concert le soir de Noël 1937. Pendant dix-sept ans, depuis le fameux Studio 8 H, il va offrir au public américain, à raison d'un concert par semaine (sauf quand il cédera la baguette à des chefs invités, notamment Leopold Stokowski au cours de la saison 1941-1942), une somme inégalée (qui constitue la base de sa discographie) : 117 opéras de 53 compositeurs, et 480 partitions symphoniques de 175 compositeurs... En 1940, il effectue une tournée en Amérique du Sud avec cet orchestre. Entre 1941 et 1944, il est invité régulièrement à la tête de l'Orchestre de Philadelphie.

Après la guerre, il revient en Italie où il dirige en 1946 le concert d'inauguration de la Scala, reconstruite après les bombardements. En 1948, il est nommé sénateur à vie de la République italienne mais il décline cet honneur. Un an plus tard, il inaugure le festival de Venise. En 1950, il effectue une tournée dans l'ensemble des États-Unis avec l'Orchestre symphonique de la N.B.C. En 1952, il dirige à Londres le Philharmonia Orchestra. Le 4 avril 1954, victime d'un trou de mémoire dans la « Bacchanale » de *Tannhäuser* pendant un concert à la N.B.C., il décide de mettre fin à une carrière de soixante-huit ans ; il meurt trois ans plus tard, le 16 janvier 1957, à Riverdale (N. Y.).

• Un tyran sur le podium

Les colères de Toscanini étaient légendaires : elles traduisaient autant une autorité hors du commun qu'une recherche incessante de l'exactitude et de la perfection à une époque où le chef d'orchestre était, beaucoup plus qu'aujourd'hui, un pédagogue. Il en vint même à injurier et à frapper le violon solo de l'orchestre de la Scala avec un archet qu'il avait lui-même brisé. Ses colères reflétaient aussi un tempérament auquel il était difficile de résister et, malgré tout ce diriger les seconds thèmes plus lentement pour en souligner les contours mélodiques. Il refusait le port de voix comme les glissades des instruments à cordes et redonnait ainsi au dessin mélodique son véritable profil. Les interprétations de Toscanini sont restées légendaires pour la rapidité de ses tempos, surtout lorsqu'on le comparait à Furtwängler ou à Bruno Walter. Mais c'est oublier que, dans *Parsifal*, en 1931, il a été l'un des chefs les plus lents de l'histoire de Bayreuth. Cette impression de rapidité reposait surtout sur un sens du rythme inébranlable et une précision des attaques qui lui ont souvent valu d'être taxé de rigidité et de manque de sensibilité. Pourtant, il était incapable de diriger le *Boléro* sans accélérer et il s'est brouillé avec Ravel pour cette raison.

L'Italie lui doit la définition de nouvelles normes de travail d'orchestre et de répétitions lyriques, notamment pour les chanteurs et les chœurs. Il a accompli un travail analogue avec l'Orchestre philharmonique de New York, mais il a véritablement trouvé un instrument à sa mesure avec l'Orchestre symphonique de la N.B.C. Il possédait une mémoire prodigieuse, mais il semble que l'habitude de diriger par cœur soit venue de sa vue déficiente qui ne lui permettait pas de lire les partitions en dirigeant.

En dehors des créations lyriques déjà mentionnées, on doit à Toscanini la création de nombreuses partitions symphoniques – *Les Fêtes romaines* (1929) de Respighi, le premier *Essay for Orchestra* et l'*Adagio pour cordes* (1938) de Barber... –, la première audition américaine de la *Symphonie n*° *7* (1942) de Chostakovitch. Busoni lui a dédié son opéra *Turandot*, Kodály a écrit à sa demande la seconde version de *Soir d'été* (1930) et a composé sa *Symphonie* (1961) à sa mémoire.

Alain PÂRIS

Bibliographie

A. F. ARMANI, *Toscanini e la Scala*, Milan, 1972
A. DELLA CORTE, *Toscanini*, Éd. Rouge, Lausanne, 1948
L. FRASSATI, *Il Maestro Arturo Toscanini e il suo mondo*, Bottega d'Erasmo, Turin, 1967
J. W. FREEMAN & W. TOSCANINI, *Toscanini*, Treves, New York, 1987
J. HOROWITZ, *Understanding Toscanini*, Faber & Faber, Londres, 1987
S. HUGUES, *The Toscanini Legacy* (avec discographie), Putnam, Londres, 1959, éd. augm. 1969
G. R. MAREK, *Toscanini*, Atheneum, New York, 1975
R. C. MARSH, *Toscanini and the Art of Orchestral Performance*, Allen & Unwin, Londres, 1956
D. MATTHEWS, *Toscanini* (avec discographie sélective), Midas Books, Tunbridge Wells (G.-B.), New York, 1982
F. SACCHI, *Toscanini*, Longanesi, Milan, 1988
H. SACHS, *Toscanini*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1978 (trad. franç., Van de Velde, Paris, 1980)
H. TAUBMANN, *The Maestro : the Life of Arturo Toscanini*, Simon & Schuster, New York, 1951 (trad. franç., *Toscanini*, Société d'éditions littéraires françaises, Paris, 1952).

TOSH PETER (1944-1987)

L'auteur-compositeur et interprète jamaïcain Peter Tosh (Winston Hubert McIntosh de son vrai nom) naît en octobre 1944 à la Jamaïque. En 1963, Tosh, Bob Marley et Bunny Wailer (Bunny Livingston de son vrai nom) créent le groupe de reggae The Wailers dans le ghetto de Trench Town, à Kingston. Outre sa puissante voix de baryton, Tosh apporte aux Wailers ses talents de musicien polyvalent et des titres tels que *Get Up, Stand Up* (écrit en collaboration avec Bob Marley) et *Stop That Train*. Défenseur acharné des principes du rastafarisme et opposant virulent aux élites politiques en place, Tosh est un insoumis dont l'insolence est associée à la chanson *Stepping Razor*, ardent plaidoyer pour le droit à la dignité. En 1974, Peter Tosh, comme Bunny Wailer avant lui, quitte le groupe pour poursuivre sa carrière en solo. Ses albums – en particulier *Legalize It* (1976), *Equal Rights* (1977) et *No Nuclear War* (1987) – sont autant de messages politiques sans concessions qui portent sur des sujets allant de la légalisation de la marijuana aux abus de pouvoir. Son œuvre lui vaut le respect du public et du monde de la musique – il est particulièrement apprécié des Rolling Stones et enregistre *(You Gotta Walk) Don't Look Back* (1978) en duo avec Mick Jagger –, mais il s'attire les foudres des autorités, qui constituent la cible de ses critiques. Il est ainsi agressé très violemment par les policiers lors de son arrestation pour possession de marijuana en 1978. Peter Tosh est assassiné à son domicile de Kingston le 11 septembre 1987.

E.U.

TOURÉ ALI FARKA (1939-2006)

Son blues de Tombouctou lui a valu le surnom de « John Lee Hooker africain ». Mais Ali Farka Touré préférait inverser le propos et clamer l'ancrage sahélien des musiques noires américaines : « Moi, j'ai la racine et le tronc, disait-il, eux, ils n'ont que les feuilles et les branches. »

Paysan dans l'âme, le chanteur et gratteur de cordes malien a continué à travailler la terre jusqu'à son hospitalisation pour le cancer qui l'a emporté à l'âge de soixante-six ans, le 7 mars 2006, à Bamako. Loin de toute langue de bois, avec un solide bon sens et parfois des élans de prêcheur, il usait en toute occasion de savoureux proverbes, et d'un vocabulaire fleuri issu du parler désuet laissé en héritage par les colons.

Cet enfant d'un militaire mort à la guerre, dans les rangs de l'armée française, est né en 1939 à Niafounké, près de Tombouctou, alors en Afrique-Occidentale française, aujourd'hui au Mali. Il avait été élevé par un oncle aux rudes méthodes pédagogiques, et par une grand-mère « forte en génitique », c'est-à-dire en vaudou, en communication avec les génies. À dix ans, il eut un coup de foudre pour le luth monocorde *diurkel*, qu'il appelait « l'instrument des esprits », et pour la vièle *diarka* (*n'jarka*), « dont les épouses se servent pour retenir leur mari à la maison ». Sept ans plus tard, au dispensaire où il était apprenti chauffeur, il s'éprendra de la guitare d'un collègue : « Il l'avait achetée par correspondance chez Manufrance et exigeait, pour me la prêter une heure, que j'exécute ses corvées pendant toute une journée ! »

C’est seulement en 1968, alors qu’il va représenter le Mali en Bulgarie, qu’il a enfin l’occasion d’acquérir sa première guitare à six cordes. La consécration internationale viendra plus tard, dans la foulée des concerts donnés en Grande-Bretagne, au milieu des années 1980, à l’invitation du label anglais indépendant World Circuit, auquel il restera fidèle sa vie durant.

Plusieurs fois, Ali Farka Touré a annoncé son projet d’arrêter la musique. « Il est temps que je me consacre aux miens. Je ne souhaite pas que l’Europe m’enlève à l’Afrique. Et pour quoi faire d’ailleurs ? Moi, j’aime cultiver la terre. Dans ma vie, si je ne suis pas aux champs, je suis à la pêche ou au potager. Et puis, les bourgeois africains qui se sont installés en Occident sont ridicules : quand on a une famille aisée, pourquoi tout laisser pour partir à l’aventure ? Quand on émigre, c’est pour bien comprendre la vie et revenir chez soi avec des solutions, pas pour s’installer dans un exil doré ! »

Régulièrement, pourtant, Ali Farka Touré est revenu en concert en Europe et aux États-Unis. Il obtient en 1995 son premier Grammy Award pour l’album *Talking Timbuktu*, enregistré en 1993 avec le bassiste John Patitucci, le percussionniste Jim Keltner, le grand guitariste californien Ry Cooder (qui joue également le rôle de producteur) et le vénérable guitariste Clarence « Gatemouth » Brown. Ses trois dernières années d’existence seront extraordinairement fécondes. Coup sur coup, il enregistre alors ses deux meilleurs albums, *In the Heart of the Moon* (2004), en duo avec le joueur de kora mandingue Toumani Diabaté (pour lequel il obtient un autre Grammy Award), et *Savane* (2005), consacré aux répertoires traditionnels peuls et songhaï. Dans le même temps, il s’adonnait sans relâche à ses travaux agricoles, et à ses fonctions de maire, qu’il exerçait depuis 2004.

Ali Farka Touré était obsédé par les difficultés économiques de son pays. Mais comment sortir du sous-développement « lorsqu'on n'a qu'un puits pour six cents habitants et qu'il faut tirer l'eau avec des chevaux et des ânes eux-mêmes assoiffés ? » La réponse du maire-chanteur fusait comme une évidence : « Au lieu de nous donner des fusils et des bombes pour qu'on se tue entre nous, donnez-nous des moteurs-pompes, des charrues et des tracteurs pour qu'on puisse cultiver nos terres. »

Tous les albums de Ali Farka Touré sont parus sur le label anglais World Circuit : *The River* (1991), *The Source* (1991), *Talking Timbuktu* (1993), *Radio Mali* (paru en 1996, mais qui rassemble des sessions radiophoniques entre 1970 et 1978), *Niafunké* (1999), *In the Heart of the Moon, Savane.*

Éliane AZOULAY

TOURNEMIRE CHARLES (1870-1939)

L’art de Tournemire est caractéristique d’un effort pour adapter, à l’orgue symphonique de Cavaillé-Coll illustré par Widor, les impératifs liturgiques de son temps dans un langage original où l’improvisation joue une part considérable, qu’elle soit effective ou qu’elle soit « écrite ». Élève de Franck et de Widor, il succéda, en 1898, à Gabriel Pierné à l’orgue de Sainte-Clotilde. Il enseigna au Conservatoire de Paris (1919) à la tête d’une classe d’ensemble. Ce compositeur très fécond écrivit en effet beaucoup de pages de musique de chambre, notamment un *Quatuor* pour piano et cordes, des *Trios*, une *Sonate* pour piano, un *Sextuor* pour instruments à vent, à côté d’une œuvre symphonique (huit symphonies ; la trilogie : *Faust, Don Quichotte, Saint François d’Assise*) et d’une œuvre théâtrale pour chœur et orchestre (*Nittetis, Les dieux sont morts, La Légende de Tristan, Il Poverello di Assisi*). À l’orgue, son ouvrage monumental, *L’Orgue mystique,* est un commentaire des cinquante et un dimanches de l’année liturgique et des grandes fêtes catholiques. Chaque office comprend quatre ou cinq pages ou mouvements : *Prélude, Offertoire, Élévation*, *Communion* et *Final.* Les thèmes en sont empruntés au répertoire grégorien du jour ; Tournemire les traite dans ce style d’improvisation libre où il excelle et que Norbert Dufourcq appelle la grande variation. Il écrit aussi, dans un style très voisin, des préludes, des fugues et des chorals. Il respecte la modalité des mélodies du plain-chant et son harmonie chatoyante, riche de couleurs bruissantes, a influencé le jeune Olivier Messiaen. Les changements de claviers sont fréquents, les demi-teintes se succèdent, les mélanges de jeux inhabituels apparaissent. C'est un art de la fantaisie qui essaie de mettre en valeur l'instrument symphonique plutôt lourd et assez sombre (appel très fréquent au suraigu des claviers). Parmi les autres œuvres pour orgue, retenons *Triple Choral, Trois Poèmes, Sei Fioretti, Fantaisies, Symphonie-Choral, Suite évocatrice, Deux Fresques, Sept Chorals-Poèmes pour les sept paroles du Christ* et *Symphonie sacrée.* Selon l'auteur lui-même, cette *Symphonie sacrée* voulait apparaître comme l'« exaltation de la beauté des lignes ogivales et une synthèse sonore de nos cathédrales ». Messiaen, lui aussi, assortira ses fresques musicales de commentaires poétiques de cette sorte.

Pierre-Paul LACAS

Essays and Lectures on Music (1949). Si les spécialistes qui écriront après Donald Tovey éclipsent ce dernier sur le plan de l'analyse psychologique, l'élégance et l'intelligence de ses textes auront contribué à élargir l'horizon de la critique musicale et à en faire un genre littéraire à part entière. Donald Tovey a reçu le titre de chevalier en 1935. Il est mort le 10 juillet 1940 à Édimbourg.

E.U.

TRAMPLER WALTER (1915-1997)

L’altiste et pédagogue américain d’origine allemande Walter Trampler naît à Munich le 25 août 1915. Dès l’âge de cinq ans, il commence l’étude du violon avec son père. Au Conservatoire de Munich, il choisit l’alto comme second instrument. Très rapidement, l’altiste soliste est appelé par le Quatuor Strub puis par l’Orchestre de la Radio de Berlin (1935-1938), avec lequel il débute dans la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre* de Mozart, œuvre dont il donnera plus tard un enregistrement exceptionnel avec Isaac Stern. En 1939, par solidarité avec ses collègues juifs persécutés, il quitte l’Allemagne nazie pour la France, puis gagne les États-Unis ; il deviendra citoyen américain en 1944.

Serge Koussevitzky le remarque et l’engage comme violoniste dans l’Orchestre symphonique de Boston. Après deux ans de service armé durant la Seconde Guerre mondiale, Walter Trampler est engagé comme premier violon de l’orchestre du New York City Opera. En 1947, il fonde, avec les violonistes Broadus Earle et Matthew Raimondi et le violoncelliste Claus Adams, le New Music Quartet de New York. Jusqu’à sa dissolution, en 1956, l’ensemble se consacrera essentiellement à la musique contemporaine. Cela n’empêche pas ce parfait musicien de se joindre au Beaux-Arts Trio, au Quatuor Guarneri, au Quatuor Emerson et au Quatuor Juilliard, et d’enregistrer Brahms et Mozart avec le Quatuor de Budapest, installé aux États-Unis depuis 1938. C’est à son intention que Luciano Berio écrit sa *Sequenza VI*, pour alto solo (1967). Il crée également des œuvres de Hans Werner Henze, George Perle, Simon Bainbridge, Marc Neiikrug, Larry Austin, Vincent Persichetti...

Attiré par la viole de gambe – tout comme cet autre très grand altiste qu'était Paul Hindemith –, Walter Trampler aborde, dès la fin des années 1950, le répertoire baroque. Il reconstitue et recrée, en particulier, le *Concerto pour alto* du compositeur tchèque Jan Křtitel Vanhall (1739-1813).

Les étudiants se pressent aux cours d'alto et de musique de chambre qu'il donne, à compter de 1962, à la Juilliard School of Music de New York. Il enseigne également à la Yale School of Music (à partir de 1971), à l'université de Boston (à partir de 1972) et au New England Conservatory. La B.B.C. tiendra à honorer en 1994 tout à la fois l'instrumentiste modèle et l'infatigable défenseur de la musique de son temps par un concert dédié à des partitions du xx^{e} siècle.

Walter Trampler meurt le 27 septembre 1997 à Port Joli, en Nouvelle-Écosse (États-Unis).

Pierre BRETON

TRAUBEL HELEN (1899-1972)

La soprano américaine Helen Traubel fut l'une des plus grandes interprètes wagnériennes de son temps.

Helen Traubel naît le 20 juin 1899 à Saint Louis, dans le Missouri, et commence à prendre des cours de chant à l'âge de treize ans. Elle quitte le collège peu de temps après pour se consacrer à plein temps à l'art lyrique et, en 1925, donne son premier concert avec l'Orchestre symphonique de Saint Louis. La jeune chanteuse effectue alors des tournées dans les villes du Midwest et du Sud des États-Unis avec cet orchestre. Elle se produit par ailleurs avec l'Orchestre philharmonique de New York en 1926, avant de donner une série de concert avec l'Orchestre de Philadelphie.

Helen Traubel chante ensuite essentiellement dans des chœurs d'église jusqu'en 1937, date à laquelle le chef d'orchestre et compositeur Walter Damrosch l'invite à créer le rôle de Mary Rutledge dans son opéra *The Man Without a Country*, dont la première a lieu au Metropolitan Opera de New York en mai 1937. Pendant deux ans, Helen Traubel continue à se former à New York tout en chantant régulièrement à la radio. Elle donne son premier concert new-yorkais au Town Hall de la ville en octobre 1939, puis entame sa première saison régulière au Met en interprétant Sieglinde (*La Walkyrie* de Wagner) en décembre 1939.

Helen Traubel remplace Kirsten Flagstad lorsque celle-ci quitte le Met en 1941. Pendant douze ans, elle y sera ainsi la principale soprano wagnérienne. Admirée pour sa voix magnifique, maîtrisée d'une bout à l'autre de sa tessiture et capable de nombreuses nuances émotionnelles, elle possède en outre une grande présence scénique, empreinte de dignité. Helen Traubel se produit régulièrement dans des programmes radiophoniques et télévisés ainsi que dans des cabarets. La soprano se lance également dans une carrière littéraire et publie en 1950 son premier roman policier, *The Ptomaine Canary*, suivi d'un second, *The Metropolitan Opera Murders*, en 1951. Elle rédigera également une autobiographie, intitulée *St. Louis Woman* (1959, co-écrite avec R. G. Hubler).

En 1953, le directeur du Met, Rudolf Bing, s'oppose fermement à ce que la cantatrice se produise dans des boîtes de nuit new-yorkaises. Helen Traubel préfère rompre son contrat. Elle apparaît par la suite sur les planches de Broadway dans la comédie musicale *Pipe Dream* (1955), signée par Rodgers et Hammerstein, ainsi que dans plusieurs films. Helen Traubel meurt le 28 juillet 1972, à Santa Monica, en Californie.

E.U.

TRAVERS MARY (1936-2009)

Chanteuse du trio américain de folk Peter, Paul and Mary – engagé dans les grandes luttes des années 1960, des droits civiques au pacifisme en passant par les causes sociales –, Mary Allin Travers naît à Louisville (Kentucky), le 9 novembre 1936. En 1938, sa famille s'établit à Greenwich Village, à New York. Elle abandonne rapidement ses études et commence à chanter au sein d'un petit groupe de folk, The Song Swappers, qui enregistre en 1955 quatre disques en compagnie de Pete Seeger. Albert Grossman, qui deviendra l'impresario de Bob Dylan, encourage en 1961 un étudiant de Cornell University, Peter Yarrow, à former un groupe vocal, à la façon du Kingston Trio, emblématique du folk revival et de la *protest song*. Yarrow choisit Noel Paul Stookey et Mary Travers. Le trio publie en mai 1962 un premier album, *Peter, Paul and Mary*, qui connaît un succès extraordinaire, puisqu'il reste plus d'un mois en tête du classement du magazine *Billboard* ; cet album comporte notamment les chansons *500 Miles, Lemon Tree* et, surtout, les célébrissimes *If I Had a Hammer* de Pete Seeger et Lee Hays – symbole de l'idéalisme de la génération qui lutte pour les droits civiques –, et *Where Have All the Flowers Gone ?* de Seeger. En 1963, le trio publie le single *Puff, the Magic Dragon* et les deux albums *Moving* – avec *This Land Is Your Land*, de Woody Guthrie – et *In the Wind* – avec *Go Tell It on the Mountain* et deux chansons de Bob Dylan, alors inconnu, *Don't Think Twice, It's All Right* et *Blowin' in the Wind*. Peter, Paul and Mary chante *Blowin' in the Wind* et *If I Had a Hammer* à Washington le 28 août 1963, lors la Marche organisée par Martin Luther King et restée célèbre pour son discours « I Have a Dream ». Le trio interprète d'autres chansons de Bob Dylan, comme *The Times They Are a-Changin'* ou *When the Ship Comes In* (dans l'album *A Song Will Rise*, 1965), et fait connaître Gordon Lightfoot, dont il crée *Early Morning Rain* (dans l'album *See What Tomorrow Brings*, 1965), et John Denver (*Leaving on a Jet Plane*, 1967). Peter, Paul et Mary se séparent en 1970, afin de se consacrer à des projets personnels. Mary Travers – qui sera toujours la porte-parole de la gauche libérale américaine – enregistre quelques albums (*Mary*, 1971 ; *Morning Glory*, 1972 ; *All My Choices*, 1973). En 1978, le trio se retrouve sur scène pour un festival antinucléaire au Hollywood Bowl de Los Angeles et enregistre l'album *Reunion*. En 1986 sort un nouvel album, *No Easy Walk To Freedom*, dont la chanson-titre est dédiée à Nelson Mandela. Mary Travers meurt à Danbury (Connecticut), le 16 septembre 2009.

E.U.

TRAVIS RANDY (1959-)

Randy Travis est un des piliers du renouveau de la country music de la fin des années 1980 connus sous le nom de « nouveaux traditionalistes » (*new traditionalists*). Fidèle continuateur de George Jones, Lefty Frizzell ou Merle Haggard, la voix mâle, expressive et veloutée de Randy est au service de textes, souvent remarquables, traitant de sujets contemporains. Randy Bruce Traywick naît le 4 mai 1959 à Marshville, en Caroline du Nord. Après de longues années difficiles passées à jouer dans de petits clubs de Charlotte (Caroline du Nord), il gagne Nashville en 1982 et ouvre un cabaret, le Nashville Palace. Il fait la cuisine, dirige l’entreprise et joue tous les soirs pour un public qui ne cesse de s’étoffer au cours des mois. Il enregistre aussi un album auto-produit, *Randy Ray Live*, et réussit à attirer l’attention du label Warner en 1985, autant par sa musique que par son allure de séducteur ténébreux qui lui permettra d’ailleurs de figurer dans plusieurs films et téléfilms.

Ses premiers 45-tours (*On the Other Hand, 1982*) sont des succès immédiats, tout comme ses premiers albums, les remarquables *Storms of Life* (1986, Warner) et *Always and Forever* (1987, Warner). Avec des compositions originales et sensibles (*Diggin’ up Bones* ; *No Place Like Home* ; *Forever and Ever, Amen*), une orchestration sobre mais très rythmée, ces disques renvoient aux meilleurs moments du genre honky tonk. Au cours des années 1990, Travis perd quelque peu son statut de superstar de la country music face à des artistes résolument plus commerciaux (Garth Brooks, Clint Black) mais il n’en conserve pas moins une place éminente. Il crée sa propre maison de production et enregistre, de façon espacée, se donnant le temps de mettre au point une ambiance et des textes originaux. Ses albums sont ainsi très personnels : *Heroes & Friends* (1990, Warner), qui le présente en compagnie d'un aréopage de vedettes qui va de Dolly Parton à B. B. King en passant par Clint Eastwood ; *Wind in the Wire* (1992, Warner), qui tourne autour de la légende de l'Ouest et dont le succès engendrera une série télévisée ; *You and You Alone* (1998, DreamWorks).

Gérard HERZHAFT

Tandis qu'il commence une carrière en solo, le „fou chantant", qui allie un timbre de voix singulier au sens de la mélodie et du rythme, a en outre le plaisir d'entendre ses chansons interprétées par des vedettes consacrées comme Maurice Chevalier.

Mobilisé pendant la „drôle de guerre", Charles Trenet participe au Théâtre aux armées. Quand l'État français lui demande de faire la preuve qu'il n'est pas juif, il obtempère de bonne grâce et poursuit sa carrière artistique dans la France occupée, ou même en Allemagne. Il compose *La Romance de Paris, Douce France* ou *La Mer*, appelés à devenir les succès que l'on sait, et dont les paroles en disent long sur les clichés poétiques dont avait besoin un pays humilié et meurtri. Mais il serait injurieux de voir en lui un collaborateur : emprunter leur swing à ceux que les fascistes appellent des „Nègres convulsifs", faire le „zazou" à un moment où les „zazouades" ont conduit des gens en camp de concentration, voilà qui n'évoque guère la Milice ou les éditoriaux de *Je suis partout*. En 1951, il écrira *L'Âme des poètes* à la mémoire de Max Jacob mort six ans plus tôt au camp de Drancy.

À la Libération, Charles Trenet part pour les États-Unis et le Québec. Il rencontre Ellington, Armstrong et Chaplin, avant de rentrer en France en 1951. Loin de la mode existentialiste, il crée *Route nationale 7, À la porte du garage, Moi j'aime le music-hall,* et bien d'autres chansons marquées par la fantaisie gentille et la bonne humeur un peu folle qui avaient déjà sauvé des films médiocres comme *La Route enchantée* (1938) ou *Romance de Paris* (1941). Empreints de mélancolie, ces textes n'en imposent pas moins la force de la joie de vivre et la légèreté d'une poésie comme antidotes au désespoir. *Le Jardin extraordinaire* traduit encore cette fantaisie. Mais les années 1960 connaissent l'invasion des rythmes américains et des „yéyés" qui enterrent le swing cher à Trenet.

L'auteur-compositeur se replie sur la peinture et le roman. Sa carrière devient plus chaotique ; sa richesse, son homosexualité, ses attitudes controversées lui valent de rudes attaques. Les temps ont changé, et il faudra attendre plusieurs années avant que les chanteurs français d'une nouvelle génération (Jacques Higelin, Alain Souchon, entre autres) reconnaissent leur dette à son égard. Même si l'Académie française ne veut pas de lui, les gouvernants de bords opposés lui offrent une consécration officielle. À quatre-vingts ans, il publie l'album *Mon cœur s'envole*. Jusqu'à sa mort on suivra ses enregistrements (*Fais ta vie*, 1995), et ses retours sur scène (il donne son dernier concert en novembre 1999).

Charles Trenet incarne une vertu française, le goût du bonheur, à une époque qui s'est employée à la perdre. Gai et insouciant comme Maurice Chevalier (la vulgarité en moins), fantaisiste et nostalgique comme Max Jacob (le swing et la diction en plus), braconnier du jazz ou de l'esprit surréaliste, Trenet reste un cas d'espèce dans la France du xx^{e} siècle. L'époque moderne n'a jamais su véritablement allier culture populaire et culture savante. Charles Trenet s'y est au moins essayé.

Michel P. SCHMITT

TRIANA NARANJITO DE (1933-2002)

Chanteur flamenco espagnol. De son vrai nom José Sanchez Bernal, il affiche dès l'enfance ses dons exceptionnels pour le chant. Il rejoint très tôt des troupes de qualité, qui lui permettent de se produire d'emblée à Séville et à Madrid, avant d'entamer une carrière des deux côtés de l'Atlantique. Dans les années 1960, il participe à l'enregistrement de pièces de renom et notamment de la *Messe flamenca*, avant d'organiser des tournées au Japon. La caractéristique de Naranjito de Triana reste l'ampleur de ses moyens : aucune forme, aucune époque du flamenco ne lui est étrangère ; il brille dans tous les styles. Cette polyvalence irrite ses rivaux, mais enchante jusqu'à sa mort les auditoires de connaisseurs.

E.U.

TRISTANO LENNIE (1919-1978)

L’influence considérable que Lennie Tristano va exercer sur le cours du jazz dès le milieu des années 1940 ne s’explique pas uniquement par l’extrême originalité de son jeu pianistique. Elle se nourrit aussi des lumineuses analyses de l’un des rares théoriciens que cette musique ait connus. Toute une génération de jeunes instrumentistes s’y est reconnue et n’a pas choisi d’autre maître. Les échos de cette voix très originale s’entendent sous les doigts de Bill Evans, de Cecil Taylor et dans les improvisations de Martial Solal.

Fils d’immigrants italiens, Leonard Joseph Tristano naît à Chicago le 19 mars 1919. À neuf ans, il devient aveugle. Sa mère, qui pratique le chant et le piano, guide ses premiers essais sur le clavier. Jusqu’à l’âge de dix-neuf ans, il suit une formation très complète dans un institut de jeunes aveugles de sa ville natale. Tout en poursuivant l’étude du piano, il aborde la composition, la direction d’orchestre et s’initie à divers instruments : saxophones ténor et alto, clarinette, guitare, trompette, batterie. En 1943, il obtient ses diplômes de piano et de composition de l’American Conservatory of Music de Chicago. Son parcours paraît alors assez chaotique : il joue du saxophone ténor et de la clarinette dans des orchestres de danse, dirige une formation de dixieland et enseigne à la Christiansen School of Popular Music.

Mais, progressivement, le piano devient son mode d’expression principal. Dès lors, les disciples affluent : Phil Woods, Lee Konitz, John LaPorta, Billy Bauer, Arnold Fishkin, Sal Mosca, Ronnie Ball, Bill Russo, bref, l’élite du jazz blanc de l’époque. En 1946, Tristano écrit quelques arrangements pour Woody Herman, constitue avec deux de ses élèves – le bassiste Arnold Fishkin et le remarquable mais méconnu guitariste Billy Bauer – un trio sans batterie, le Lennie Tristano Trio, et s'établit à New York, où il va participer avec enthousiasme aux batailles que le be-bop livre pour s'imposer ; il se produit avec les meilleurs musiciens de ce courant, au premier rang desquels Dizzy Gillespie et Charlie Parker.

En 1947, les critiques de la revue *Metronome* l'élisent musicien de l'année puis meilleur pianiste de l'année. Don Ferrara, Ted Brown et Warne Marsh viennent grossir le nombre de ses élèves. Il fonde avec les meilleurs d'entre eux un sextette (1949-1950) qui rassemble le saxophone ténor Warne Marsh, le saxophone alto Lee Konitz, le bassiste Arnold Fishkin et l'un ou l'autre des batteurs Harold Granowsky et Denzil Best. En 1949, son sextette enregistre pour la firme Capitol l'album *Crosscurrents*, dont deux plages, *Digression* et *Intuition*, annoncent, par la liberté de leur improvisation collective, l'esthétique du free jazz, plus d'une décennie avant l'album fondateur *Free Jazz* du double quartette d'Ornette Coleman (décembre 1960).

En 1951, Lennie Tristano lance sa propre maison de disques, Jazz Records, destinée à la diffusion de sa musique et à la promotion des membres de son groupe, et fonde à New York une école de jazz – qui peut être considérée comme la première du genre –, qu'il ferme en 1956. Il se consacre alors de plus en plus à l'enseignement en privé dans sa maison de Long Island. Ses apparitions publiques se raréfient, de même que ses enregistrements : une dernière tournée en Europe en 1965, une dernière apparition en public aux États-Unis en 1968. Lennie Tristano meurt à New York le 18 novembre 1978.

Damnation de Faust de Berlioz). En 1969, elle débute au Covent Garden de Londres et au festival de Salzbourg dans *Le Chevalier à la rose* (Octavian) ; puis, en 1971, c'est le Lyric Opera de Chicago, dans *Werther* (Charlotte), et l'Opéra de Washington, dans *Ariodante* de Haendel (inauguration du Kennedy Center) ; en 1976, le Metropolitan Opera de New York (Octavian) ; en 1977, l'Opéra de Paris (Octavian) et la Scala de Milan dans *La Norma* (Adalgisa). À Salzbourg, elle chante également Chérubin et Sextus (*La Clémence de Titus*), au Covent Garden Carmen et le Compositeur ; à Paris, elle est Charlotte en 1984. La même année, elle crée le rôle-titre de *Monna Vanna* de Rachmaninov à Saratoga (version de concert). Au Met, où elle donne près de deux cents représentations jusqu'au début des années 1990, elle chante la plupart des rôles de son immense répertoire : Carmen, Santuzza, Amnéris, Eboli, Poppée, Vénus, la comtesse Geschwitz (*Lulu*), Orlovsky (*La Chauve-Souris*), Cassandre (*Les Troyens*, 1983), Brangäne (*Tristan et Isolde*, 1984), Kundry (*Parsifal*), Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*, 1987), Dorabella (1990)... Parvenue au sommet de sa carrière, elle est atteinte d'un cancer et meurt à New York, le 21 août 1993.

Chanteuse au style très souple, Tatiana Troyanos s'adaptait à tous les répertoires, de Monteverdi et Purcell à la musique contemporaine. Sa voix se doublait d'une remarquable présence scénique, tant sur le plan dramatique (sa Carmen restera gravée dans bien des mémoires) que sur celui de la composition (les rôles de travestis lui convenaient à merveille). Elle a relativement peu enregistré, mais a tout de même fixé pour la postérité, en 1976, une version de *Carmen*, dirigée par Georg Solti, qui compte parmi les références.

Alain PÂRIS

TRUFFAZ ERIK (1960-)

Né en Suisse, en 1960, mais ayant grandi en France, dans le pays de Gex, le Français Erik Truffaz se pose très tôt la question du renouvellement du matériau musical en cherchant d'emblée à donner des couleurs inédites à ses compositions. Entouré de Marcello Giuliani, Maurice Magnoni et Marc Erbetta, ce trompettiste d'exception remporte le prix spécial du jury du concours national de jazz de la Défense en 1993, puis signe en 1996 un contrat avec le célèbre label Blue Note, référence en la matière. Émule du Miles Davis électrique de la période *Bitches Brew*, il suit également les traces d'un autre remarquable instrumentiste, Jon Hassell. Ce dernier, co-inventeur avec Brian Eno de l'ambient et défricheur sonore, est également le créateur du « quatrième monde » (*Fourth World Music*), alliage de musiques traditionnelles et de traitements sonores futuristes. Fort de cet héritage et désireux d'échapper à certains clichés jazzistiques, Truffaz choisit donc d'emprunter certains climats aux musiques électroniques protéiformes, à une certaine avant-garde mais aussi aux musiques du monde acoustiques dans le style électronique qui le fascinent.

Dès 1998, il ose l'emploi de rythmiques drum and bass dans l'album *The Dawn*, où il met également en valeur le rappeur anglophone Nya. Il amorce l'exploration de la polyrythmie, en particulier la superposition de pulsations avec, pour rendu, des effets de découpage subjectifs caractéristiques du style break beat. Le titre *The Mask* exprime ainsi l'essentiel de son alphabet musical : un piano Fender nerveux, une trompette posée, une batterie dédoublée, orchestration simple rappelant les musiques de films de l’introduction de *BC One (In Between*, 2010), l’atmosphère est à la recherche du « thème absolu » (on pense à *Levitate* des Brecker Brothers) lorsque, à la faveur d’un changement de tempo dans un style drum and bass, surgit un instrument au timbre sauvage. Les gardiens du temple, réveillés en sursaut, ne peuvent alors que s’interroger : « Mais est-ce encore de la trompette ? »

Loin de tout esprit de chapelle, Erik Truffaz, musicien de rencontres et inventeur de paysages sonores uniques, a indubitablement anticipé le changement des habitudes d’écoute du public en pensant l’album comme un voyage émotionnel et le concert comme une boîte à surprises, avec à la clé des performances scéniques mémorables.

Eugène LLEDO

TUBB ERNEST (1914-1984)

Ernest Tubb est un des grands concepteurs du genre honky tonk, qui s’est identifié à la country music depuis les années 1940. Ernest Dale Tubb naît le 9 février 1914 à Crisp (Texas). Il idolâtre Jimmie Rodgers au point que Carrie Rodgers lui offre la guitare de son défunt mari et lui paie sa première séance d’enregistrement en 1936. Mais c’est entre 1941 et 1945 que Tubb va mettre au point une forme d’orchestration réduite dérivée du western swing – instruments électriques, rythme marqué –, particulièrement propice aux petits bars fréquentés par le prolétariat sudiste et appelés honky tonk. Son accent traînant, parfois au bord de la dissonance, s’harmonise parfaitement avec l’interaction originale de la guitare électrique, du piano puis de la *pedal steel guitar* et d’une section rythmique. Grâce à l’énorme succès de *Walking the Floor Over You* en 1941, une composition pleine de swing, Tubb devient une grande vedette, tourne dans tout le Sud, figure dans plusieurs westerns. Sa popularité est telle qu’il est engagé par le principal programme radiophonique de country music de Nashville, le Grand Ole Opry, qui surmonte ainsi ses réticences initiales pour cette musique de bar, texane de surcroît !

Tubb, qui est désormais connu sous le sobriquet de « Texas Troubadour », va dominer toute la country music jusqu’à l’explosion du rock’n’roll et il réussira ensuite à maintenir sa popularité contre vents et marées. Il accumule les succès, qui deviennent autant de standards toujours interprétés : *Slippin’ Around, Filipino Baby, Blue Christmas, I Love You Because, Drivin’ Nails in My Coffin, Waltz Across Texas*... Tubb ouvre aussi au cœur de Nashville un magasin de disques qui va devenir célèbre et d'où il anime une émission de radio puis de télévision qui fera beaucoup pour répandre la country music au-delà de son aire géographique d'origine. Comme son idole Jimmie Rodgers, auquel il restera toujours fidèle, Tubb continuera à tourner intensivement à travers les États-Unis malgré l'âge et la maladie et ce n'est que quelques jours avant sa mort, le 6 septembre 1984, à Fort Worth (Texas), qu'il abandonnera la scène.

Il a enregistré une œuvre considérable, intégralement disponible dans une série de cinq beaux coffrets chronologiques édités par le label Bear Family : *Walking the Floor over You, Let's Say Goodbye Like We Said Hello, Yellow Rose of Texas, Waltz Across Texas, Another Story*.

Gérard HERZHAFT

TUCKER RICHARD (1913-1975)

Ténor américain né le 28 août 1913 à Brooklyn (New York), mort le 8 janvier 1975 à Kalamazoo (Michigan, États-Unis).

Richard Tucker, de son vrai nom Reuben Ticker, chante dès son enfance dans la chorale d'une synagogue et à la radio. Il étudie le chant auprès de Paul Althouse, et fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1945 en interprétant Enzo dans *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli. Il se produit pour la première fois en Europe en 1947, à l'Arena de Vérone, en reprenant ce rôle au côté de Maria Callas, qui incarne le rôle-titre.

Richard Tucker interprète des opéras et donne des récitals dans de nombreuses villes d'Europe (Londres, Milan, Vienne, Barcelone, Florence), mais sa carrière se concentre surtout sur les États-Unis. Populaire pour ses apparitions à la radio et à la télévision, il réalise de nombreux enregistrements de grande qualité. Artiste très apprécié, il chante avec la plupart des principales compagnies et grands orchestres d'opéra américains. Il meurt subitement, lors d'une tournée de concerts.

E.U.

transformation des sons sans modulation électronique ; les sons sont simplement modifiés par résonance lors de leur passage dans un matériau. Tudor créera plusieurs versions de cette œuvre, parmi lesquelles la quatrième (*Rainforest IV*, 1973), non destinée à accompagner une chorégraphie, utilise des sons provenant directement d'objets suspendus dans l'espace et des sons réfléchis ; ces sons sont ensuite mixés par un système électronique. Les spectateurs évoluent librement parmi les objets, qu'ils peuvent examiner de près.

David Tudor a enseigné aux cours d'été de Darmstadt (1956, 1958, 1959 et 1961), à l'université de l'État de New York à Buffalo (1965-1966), à l'université de Californie à Davis (1967), au Mills College d'Oakland (1967-1968), au National Institute of Design d'Ahmedabad, en Inde (1969). En 1968, il est l'un des quatre principaux artistes chargés de concevoir le pavillon Pepsico à l'Expo'70 d'Ōsaka.

David Tudor meurt le 13 août 1996, à Tomkins Cove (État de New York). Défricheur en matière de musique électronique, il a par ses innovations inspiré de nombreux compositeurs, parmi lesquels Robert Ashley, David Behrman, Toshi Ichiyanagi, Gordon Mumma et Frederic Rzewski.

Juliette GARRIGUES

TURINA JOAQUÍN (1882-1949)

Musicien espagnol, pianiste, compositeur et professeur, fortement imprégné par le style andalou *flamenco*. Joaquín Turina naquit à Séville, où il étudia avec E. García Torres, avant d'être l'élève, à Madrid, de José Tragó et, à Paris (où il resta de 1905 à 1914), de Moritz Moszkowski (1854-1925) et de Vincent d'lndy à la Schola cantorum. Ce dernier influença nettement son élève, lui donnant le souci de la construction rigoureuse, le goût de l'analyse et d'un certain classicisme, ce qui tempéra sans nul doute ce qu'avait de « romantique » et d'informel le legs musical hérité de l'Andalousie *flamenca* ; certains (tel Adolfo Salazar) ont nié cette influence : « Autant prétendre unir l'eau et le feu », a écrit Salazar. Mais personne n'a voulu réduire l'apport de Turina à ce qu'il reçut de l'enseignement de la Schola ; son œuvre est, d'ailleurs, très vaste et plusieurs courants s'y dessinent.

En raison de cette multiplicité d'inspiration, l'œuvre de Turina a suscité autant d'admirateurs que de détracteurs. Tels vantent les œuvres pour piano (*Danzas fantásticas*, op. 22, 1920 ; *Sevilla*, 1909 ; *Sonate romantique*, 1911 ; *Mujeres españolas* ; *El Circo* ; *Siluetas* ; *Jardín de las niñas* ; *En la zapatería* ; *Por las calles de Sevilla* ; *El Castillo de Almodóvar*...) où l'écriture claire et empreinte de couleur locale convient bien au sujet traité. D'autres admirent certaines œuvres pour orchestre (*Sinfonía sevillana*, op. 23, 1920 ; *La Procesión del Rocío*, op. 9, 1912 — justement louée par Debussy — ; *Rapsodia sinfónica* pour piano et orchestre, op. 66, publiée en 1931 ; *El Evangelio de Navidad*). D'autres encore préfèrent sa musique de chambre, exempte de tout pittoresque (un quatuor à cordes, op. 4, 1911, et un quatuor avec piano, un quintette, deux trios, le premier de 1926 et surtout le second de 1933 ; *La Oración del torero*, op. 34, 1926, d'abord écrite pour quatre luths, puis transcrite pour orchestre à cordes). Il faudrait aussi citer les pages pour orgue, pour guitare (sous l'influence notamment du soliste Andrés Segovia), les mélodies, les musiques de scène (*La Navidad de sierra*, *La Adúltera penitente* de Moreto) et les opéras (*Margot*, *Jardín de Oriente*).

Même vivant à Madrid, où il fut professeur au Conservatoire de musique à partir de 1931, et où il mourut, Turina, quand il a voulu inscrire son œuvre dans un esprit national, s'est surtout inspiré de la tradition andalouse. À l'encontre de Granados, de Falla, d'Albéniz, de J. Nín ou de R. Halffter, Turina est épris de logique et d'ordre. De plus, en raison de sa vaste culture et animé du souci de fonder sa technique et son style, Turina put écrire une *Enciclopedia abreviada de la música* (2 vol., Madrid, 1917, 1947) ainsi qu'un *Traité de composition musicale* (2 vol., Madrid, 1947, 1950). Peut-être García Lorca a-t-il saisi un des traits essentiels de Turina lorsqu'il évoque, à propos de ses pages pour orchestre, cet « arc de triomphe sentimental et sensuel ».

Pierre-Paul LACAS

TURNER BIG JOE (1911-1985)

Marqué par les grands orchestres de swing des années 1930, Joseph Vernon Turner, né à Kansas City (Missouri) le 18 mai 1911, est cireur de chaussures, vendeur de journaux puis garçon de café dans sa ville natale. Dans l’exercice de tous ces métiers, il attire les clients en chantant d’une voix puissante. Quand il décide de faire équipe avec Pete Johnson, pianiste de boogie-woogie du Café Society, les buveurs sont ravis et Turner abandonne la salle pour la scène. Après différents séjours dans les orchestres de Benny Moten, Andy Kirk et Count Basie, Joe Turner réussit à apparaître au célèbre concert From Spirituals to Swing du 23 décembre 1938 organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond. Il enregistre avec Johnson *Roll ’Em Pete*, un époustouflant duo qui devient un succès considérable et fait danser toute l’Amérique. Désormais surnommé « Big Joe », chanteur puissant dont les cordes vocales peuvent dominer les cuivres d’un grand orchestre et se passer de microphone, Turner enregistre une œuvre abondante pour de nombreux labels. Très avisé, superbe showman, Big Joe saura maintenir intacte sa popularité tout au long de sa carrière. Il est l’archétype du « hurleur de blues » (*blues shouter*) dans les années 1940, favori du public noir mais aussi blanc. Il devient bientôt le « Boss of the blues », un des créateurs du rhythm and blues, enregistre des disques en quantité et obtient de nombreux succès : *Piney Brown Blues*, *Wee Baby Blues*, *Corrine, Corrina*, *Rebecca*...

Joe Turner est aussi un des rares artistes noirs du rhythm and blues capable de s’arrimer au courant du rock ’n’ roll. Il signe en 1951 un contrat avec le label Atlantic, qui l’entoure des meilleurs musiciens du moment, le produit intelligemment et distribue ses disques dans toute l’Amérique. *Shake, Rattle and Roll*, *Flip, Flop and Fly* et *Teenage Letter* obtiennent autant de succès dans les hit-parades de rhythm and blues que dans ceux de pop et le nom de « Big Joe » Turner est associé aux stars adolescentes du rock ’n’ roll. Il apparaît aussi dans plusieurs films. Dans les années 1960, Big Joe s’installe en Californie et enregistre avec des bluesmen « terriens » comme George Harmonica Smith. Puis il revient à ses premières amours, signe chez le label de jazz Pablo et grave des albums en compagnie de jazzmen comme Count Basie ou Joe Pass, terminant avec élégance une des vies les plus remplies de l’histoire du blues. « Big Joe » Turner meurt à Los Angeles le 24 novembre 1985.

Son œuvre est largement disponible dans le coffret *Big Joe Turner* (JSP) et l’album *Rockin’ the Blues* (Atlantic/Collectables).

Gérard HERZHAFT

Brescia. Un an plus tard, elle chante le même ouvrage au San Carlo de Naples puis, en 1928, à Covent Garden, où elle tiendra les principaux rôles de soprano dramatique jusqu'en 1939, puis en 1947-1948 : Aïda, Amelia (*Un bal masqué*), Santuzza, Agathe (*Le Freischütz*), Sieglinde, Isolde... Elle chante alors régulièrement sous la direction de sir Thomas Beecham et de sir John Barbirolli.

Parallèlement. elle poursuit sa carrière en Italie (Vérone, 1929, Rome, 1930...), chante au Teatro Colón de Buenos Aires (première sud-américaine de *Fidelio* de Beethoven et du *Tsar Saltan* de Rimski-Korsakov en 1927, puis 1931), à Berlin, Dresde, Francfort, et Vienne (1925-1931), à Chicago (où elle aborde notamment la Comtesse des *Noces de Figaro*, 1928-1930 et 1938), Boston, Lisbonne (*La Fille du Far West* de Puccini)...

En 1948, elle quitte la scène pour se consacrer à l'enseignement, d'abord à l'université d'Oklahoma (1950-1959) puis à la Royal Academy of Music de Londres (1959-1966) Elle reçoit en 1962 le titre de Dame of the British Empire. Doctor honoris causa des universités de Manchester (1979) et d'Oxford (1984), elle continue, jusqu'à la fin de sa vie, à prodiguer ses conseils à des chanteurs venus du monde entier la consulter, notamment sa compatriote Gwyneth Jones. Elle meurt à Londres le 16 juin 1990.

La voix d'Eva Turner parvint à sa plénitude au milieu des années 1920. Outre une tessiture très étendue (*sol*^{2}-*ré*^{5}), elle possédait un aigu d'une puissance étonnante. Comme la plupart des chanteurs de cette génération, sa diction était irréprochable, quelle que fût la langue dans laquelle elle chantait (elle avait appris l'italien en quelques mois... pour chanter Wagner à la Scala !). Mais elle possédait, en outre, un sens du phrasé et un instinct dramatique qui tranchaient avec la tradition de prouesses vocales qui dominait encore à l’époque de ses débuts.

Alain PÂRIS

TURNER IKE (1931-2007) et TINA (1939-)

De leurs vrais noms Izear Luster Turner Jr. et Anna Mae Bullock. Interprètes de rhythm and blues et de soul américains, populaires à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

Né le 5 novembre 1931, à Clarksdale, dans le Mississippi, Izear Luster Turner Jr. commence à jouer du piano dans son enfance et, dès la fin des années 1940, il s'est déjà produit avec plusieurs grands musiciens de blues de la région du Delta. Au lycée, il forme un groupe, les Kings of Rhythm. Leur premier disque, *Rocket 88* – enregistré dans le petit studio de Sam Phillips à Memphis (Tennessee) mais publié par le label Chess – est numéro un au classement du rhythm and blues en 1951, bien qu'attribué au saxophoniste Jackie Brenston (qui en est le vocaliste) et aux Delta Cats. Après le départ de Brenston, « Ike » devient découvreur de nouveaux talents dans la région de Memphis pour Modern Records, basé à Los Angeles, et joue dans les premiers enregistrements de Howlin' Wolf, B.B. King et quelques autres. À Saint Louis, dans le Missouri, où il s'installe en 1956, il forge une nouvelle équipe de Kings of Rhythm comprenant Anna Mae Bullock, née le 26 novembre 1939, à Brownsville, dans le Tennessee, qui a demandé à chanter avec le groupe. Rebaptisée Tina Turner, elle épouse Ike en 1958. La revue Ike and Tina Turner prospère grâce à la présence scénique explosive de Tina, rehaussée par la présence d'un trio de chanteuses, les Ikettes, et les pitreries d'Ike à la guitare. Mais ils ne remportent aucun succès discographique jusqu'à ce que le label Sue, basé à New York, sorte une série d'enregistrements –

Ed WARD

deuxièmes et quatrièmes. Il est en réalité infiniment plus varié qu'on ne l'imagine et permet aux plus talentueux toutes les libertés rythmiques et la plus totale fantaisie mélodique. Il n'est que d'écouter Joe Turner pour s'en convaincre. Solidité et volubilité de la main gauche, longues périodes héritées d'Art Tatum à la main droite construisent en finesse un art délicat et subtil.

Pierre BRETON

U2

Si le groupe irlandais, fondé à la fin des années 1970 par Bono (de son vrai nom Paul Hewson), The Edge (David Evans), Adam Clayton et Larry Mullen est né dans un contexte musical dominé par l'influence du rock punk à travers toute l'Europe, U2 s'est immédiatement créé une identité à part grâce un son imposant, né de l'union entre le jeu de guitare à la fois minimaliste et plein de réverbérations de The Edge et la voix de Bono, digne de celle d'un chanteur d'opéra. Les membres du groupe vivaient à Dublin où ils étaient encore collégiens lorsqu'ils ont commencé à jouer ensemble, sans se laisser décourager par leurs lacunes techniques. Leurs premiers titres sont empreints d'une spiritualité intense et abordent avec compassion et douceur des questions sociales et politiques telles que la situation dans l'Irlande du Nord déchirée par les conflits entre communautés. Le groupe devient célèbre pour le charisme de ses musiciens en concert et le bouche à oreille fait sa réputation bien avant qu'il se retrouve en tête des hit-parades. C'est pourtant avec l'album *The Joshua Tree* (1987), vendu à plusieurs millions d'exemplaires et sur lequel figurent des tubes tels que *With or Without You* et *I Still Haven't Found What I'm Looking For* que U2 accède au rang de star de la pop. Il devient l'un des groupes les plus prisés au monde, ses qualités novatrices étant reconnues par tous. Avec *Rattle and Hum* (1988), double album accompagné d'un documentaire, le groupe explore avec le sérieux qui le caractérise les racines de la musique américaine – blues, country, gospel et folk – mais ce projet est mal accueilli par la critique qui le juge pompeux.

U2 se réinvente à l’aube de la nouvelle décennie avec l’album *Achtung Baby* (1991) et un son fortement influencé par les musiques expérimentale, électronique et disco européennes. S’ajoutent à cela des spectacles sur scène pleins d’ironie et d’autodérision – des qualités quasi inexistantes dans la musique produite par le groupe au cours de la décennie précédente. Chaque concert de la tournée *Zoo TV* (1992) est une prouesse technique et un spectacle musical artistiquement irréprochable qui restera dans les annales. Pourtant, s’il s’exhibe de façon plus tapageuse, le groupe continue d’écrire des chansons qui reviennent inlassablement sur les tourments de l’âme. Le côté déshumanisant des médias et des progrès technologiques est un thème récurrent des albums suivants, même lorsque le groupe s’essaie à une musique qui reflète l’influence de la techno. En 2000, U2 a sorti un album judicieusement intitulé *All That You Can’t Leave Behind*, dans lequel sa musique retrouve ses racines.

Greg KOT

E.U.

ULLMANN VIKTOR (1898-1944)

Fils d’un officier supérieur autrichien d’origine noble, le compositeur Viktor Ullmann naît le 1er janvier 1898 à Teschen (Teín ou Cieszyn, en Silésie, à l’actuelle frontière polono-tchèque). Il reçoit à Vienne une formation humaniste très complète. Il débute l’étude du piano auprès d’Eduard Steuermann, participe aux cours de théorie et de composition (1918-1919) donnés par Arnold Schönberg et ses élèves Josef Polnauer et Heinrich Jalowetz. Schönberg le recommande à Alexander von Zemlinsky, directeur du Neues Deutsches Landestheater à Prague.

En tant que chef d’orchestre assistant, il prépare les premières des *Gurrelieder* de Schönberg, ainsi que celles d’opéras de Mozart, de Wagner, de Richard Strauss et d’Alban Berg. En octobre 1927, il est nommé *Kapellmeister* à Aussig (aujourd’hui Ústí nad Labem, en République tchèque) et se fait remarquer en donnant des ouvrages d’avant-garde tels que *Jonny spielt auf* d’Ernst Kenek et *Ariane à Naxos* de Richard Strauss. Il travaille à Vienne et à Zurich, puis revient à Prague, où il organise des concerts privés, écrit dans la revue critique *Der Auftakt*, produit des émissions à la radio. Alors qu’il a déjà entrepris l’opéra *Peer Gynt* d’après Ibsen, laissé inachevé (1928), publié les *Cinq Variations et double fugue sur une pièce pour piano d’Arnold Schönberg* (1929), le *Concerto pour orchestre* op. 11, il décide brusquement de reprendre ses études musicales auprès d’Alois Hába, maître des micro-intervalles et propagateur des thèses anthroposophiques de Rudolf Steiner. Sous son impulsion, il achève le deuxième de ses trois quatuors à cordes, rédige ses quatre premières sonates pour piano et mène à bien la rédaction de sa partition la plus ambitieuse, l'opéra *Der Sturz des Antechrist* (« La Chute de l'antéchrist », sur un livret du poète et dramaturge suisse Albert Steffen, terminé en décembre 1935), non encore représenté à la fin du xx^{e} siècle.

Ullmann est interné par les nazis au camp de Terezín le 8 septembre 1942, et, dès son arrivée, la Freizeitgestaltung lui demande de consacrer l'intégralité de son temps de travail à l'animation du camp : composition, critique musicale, organisation de concerts, conférences. Sans être dupe de cette sollicitude (cf. son essai *Goethe und Ghetto*), Ullmann réussit à composer seize œuvres, la plus importante étant l'opéra *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung* (« L'Empereur d'Atlantis, ou la Mort abdique ») sur un livret en quatre tableaux du peintre et poète Peter Kien : l'empereur Überall (le Führer ?) règne sur l'Atlantide ; la Mort, se plaignant de ne plus trouver sa place, abdique son rôle ; lors d'une guerre générale décrétée par l'Empereur, celui-ci fait croire au peuple qu'il lui doit cette immunité devant la mort ; Arlequin (le principe de vie) évoque des souvenirs d'enfance avec l'Empereur, qui devient fou ; ce dernier, en acceptant de mourir le premier, convainc la Mort de délivrer de nouveau les hommes de leurs souffrances. Cette partition grinçante, ironique, jouant de la dérision, qui mêle des réminiscences de Kurt Weil, de Mahler, de Meyerbeer (*Les Huguenots*), de Josef Suk (*Deuxième Symphonie « Asraël »*), de Mendelssohn... ne sera donnée en première que le 16 décembre 1975 à Amsterdam.

Il écrit également une sonate pour violon et piano ; *Trois Chants* pour baryton et piano sur des textes de Conrad Ferdinand Meyer (1943), les *Hölderlin-Lieder* (*Abendphantasie*, « Fantaisie vespérale » ; *Der Frühling*, « Le Printemps » ; *Wo bist du ?*, « Où es-tu ? ») ; les trois dernières sonates pour piano (*n*^{o} 5, op. 45, dont

Bretagne de *Švanda Dudák —Schwanda, le joueur de cornemuse* — de Jaromír Weinberger), à Rome, à Bruxelles et au Teatro Colón de Buenos Aires (1948). Invitée régulièrement au festival de Salzbourg, elle s'y produit de 1930 à 1934, en 1942 et en 1944.

Après la guerre, elle suit son mari, interdit de direction par les Alliés, en Amérique du Sud avant de revenir en Europe, en 1949 ; elle enseigne au Mozarteum de Salzbourg et donne de nombreux concerts, notamment des récitals de lieder, accompagnée au piano par Clemens Krauss. À la mort de celui-ci, en 1954, elle se retire dans le Tyrol, à Ehrwald, où elle meurt le 22 octobre 1985.

Soprano dramatique, Viorica Ursuleac possédait un vaste répertoire couvrant presque une centaine de rôles, de Mozart à Wagner (Senta du *Vaisseau fantôme* et Sieglinde dans *La Walkyrie*), Verdi (Élisabeth de Valois dans *Don Carlos*) et Puccini (rôles titres de *Tosca* et de *Turandot*). Elle a également créé des opéras de Bernhard Sekles, de Ernst Křenek et d'Eugène D'Albert. Mais c'est surtout à la musique de Richard Strauss qu'elle a consacré l'essentiel de sa carrière : elle incarne la Maréchale du *Chevalier à la rose* et l'Impératrice de *La Femme sans ombre*, elle crée le rôle titre d'*Arabella* (Dresde, 1933), Maria dans *Der Friedenstag* (*Jour de paix*, Munich, 1938) — ouvrage qui lui est dédié —, la Comtesse dans *Capriccio* (Munich, 1942, livret de Clemens Krauss). Le 16 août 1944, elle participe à la « couturière » de *L'Amour de Danaé* à Salzbourg. Mais la création publique sera différée, les nazis ayant ordonné la fermeture de tous les théâtres après la tentative d'assassinat contre Hitler. Strauss lui dédiera aussi plusieurs lieder.

Viorica Ursuleac appartenait à une génération de chanteurs qui privilégiaient le résultat vocal par rapport aux impératifs scéniques ou musicaux. La beauté du timbre et l'efficacité d'une technique solide parviennent à faire oublier le côté un peu démodé de cette approche du chant, inscrite dans le contexte d'une époque révolue.

Avec R. Schlötterer, elle a écrit *Singen für Richard Strauss : Erinnerungen und Dokumente,* Vienne, 1986.

Alain PÂRIS

VAINBERG MOISSEÏ SAMUILOVITCHou MIECZYSŁAW (1919-1996)

Introduction

Le compositeur russe d'origine polonaise Moisseï Vainberg apparaît comme l'héritier de la tradition russe allant de Sergueï Taneïev à Dmitri Chostakovitch, et incluant Alexandre Scriabine et Nikolaï Miaskovski. Mais la filiation tient plus à la compréhension profonde de l'éthique professée par ses aînés qu'à des emprunts directs à leurs techniques de composition.

• Sous l'égide de Chostakovitch

Né dans une famille juive polonaise le 8 décembre 1919 à Varsovie, où son père est compositeur et violoniste, Moisseï Samuilovitch Vainberg tint, au soir de sa vie, à reprendre le prénom de Mieczysłlaw, qui marque ses origines (dans les pays anglo-saxons, son patronyme est généralement écrit Weinberg ou Vaynberg). À l'âge de douze ans, il est admis dans la classe de piano de Józef Turczyński au Conservatoire de Varsovie. Il passe son diplôme de fin d'études en juin 1939. L'invasion allemande l'oblige à fuir en Ukraine, et il se réfugie d'abord à Minsk, où il suit pendant deux années la classe de composition de Vassili Andreïevitch Zolotarev (1872-1964), qui avait été lui-même élève de Balakirev et de Rimski-Korsakov. Les membres de sa famille, restés à Varsovie, sont brûlé vifs par les nazis. L'attaque allemande contre l'U.R.S.S.

le fait fuir encore plus à l'est et il se retrouve à Tachkent, en Ouzbékistan (1941-1943), en tant que répétiteur à l'Opéra. Il rédige la première (1942) de ses dix-neuf symphonies et en envoie copie à Chostakovitch qui, à sa lecture, le fait inviter à venir travailler auprès de lui à Moscou. Le maître et l'élève deviennent amis, jouent de temps en temps ensemble à deux pianos (première de la réduction de la *Symphonie n° 10* de Chostakovitch), s'entraident et s'influencent l'un l'autre. La sympathie profonde que Chostakovitch porte à son cadet peut tenir à leurs origines polonaises communes, mais plus probablement à l'utilisation qu'ils font du patrimoine hébraïque, en particulier des chansons de ghetto. Chostakovitch trouve en Vainberg un créateur qui a le sens des grandes architectures épiques, de la musique pure et concise, celle du quatuor à cordes et des formes classiques (symphonies et concertos). De son côté, Vainberg affirme : « Je suis un élève de Chostakovitch quoique je n'ai jamais pris de leçons auprès de lui. Je me considère comme son élève, sa chair et son sang. » Cette indéfectible amitié lui est particulièrement utile alors qu'il est l'objet d'innombrables attaques de la part des autorités soviétiques. Il épouse la fille du plus grand acteur juif d'U.R.S.S., Solomon Michoels (alias Vovsi). Celui-ci est assassiné sur ordre de Staline le 13 janvier 1948, écrasé dans une rue de Minsk. La pression ne se relâche pas, sa femme étant la nièce de Miron Vovsi, un des médecins impliqués dans le prétendu « complot des blouses blanches ». Vainberg se retrouve en prison et n'en sort que sur intervention de Chostakovitch, le 25 avril 1953, au lendemain de la mort de Staline (5 mars).

Dans un tel contexte, on pourrait penser que Vainberg n'a guère le loisir de composer. Créateur indépendant, il est à la merci de ses amis et collègues qui lui sous-traitent des commandes officielles et le font participer à la vie musicale moscovite. Vainberg écrit de nombreuses partitions à l'intention d'instrumentistes, de solistes et de compositeurs bénéficiant (provisoirement parfois) de l'appui des autorités. Une liste de ses œuvres disponibles, publiée en 1980, laisse ainsi apparaître quelques étonnantes lacunes, certains dédicataires célèbres (le violoncelliste Mstislav Rostropovitch, sa femme, la soprano Galina Vichnievskaia, l'altiste et chef d'orchestre Rudolf Barchaï, le chef d'orchestre Kiril Kondrachine... réfugiés en Occident) étant devenus des « non-personnes » pour l'administration soviétique.

• Un créateur prolifique

Vainberg laisse une œuvre éclectique et abondante, comprenant notamment dix-neuf symphonies : *n^o^ 1*, 1942 ; *n^o^ 2*, pour cordes, 1946 ; *n^o^ 3*, 1949 ; *n^o^ 4*, dédiée à Revol Bounine, 1957 ; *n^o^ 5*, 1962 ; *n^o^ 6* op. 79, avec chœur de garçons ; 1963 ; *n^o^ 7* op. 81, pour clavecin et cordes, 1964 ; *n^o^ 8* op. 83 *« Les Fleurs de Pologne »*, pour ténor, chœur et orchestre, 1964 ; *n^o^ 9 « Pages suivantes »*, pour récitant, chœur et orchestre, 1967 ; *n^o^ 10*, pour cordes, 1968 ; *n^o^ 11 « Symphonie festive »* op. 101, pour chœur et orchestre, 1970 (centenaire de Lénine) ; *n^o^ 12* op. 114 *« À la mémoire de Dmitri Chostakovitch »*, 1976 (créée à Moscou le 13 octobre 1979) ; *n^o^ 13*, 1976 ; *n^o^ 14* op. 117, 1977 (créée à Moscou le 8 octobre 1980) ; *n^o^ 15*, avec chœur, *« J'ai foi en cette terre »*, 1977 (créée à Moscou le 12 avril 1979) ; *n^o^ 16*, 1981 (créée à Moscou le 19 octobre 1982) ; les trois dernières symphonies, op. 137, 138, 139, *n^o^ 17 « Mémoire »*, sur un exergue d'Anna Akhmatova (créée à Moscou le 17 novembre 1984), *n^o^ 18 « Guerre ! Il n'y a pas de mot plus cruel »*, pour chœur et orchestre (créée à Moscou le 26 octobre 1985) et *n^o^ 19 « Radieux mois de mai »*, en un seul mouvement (créée à Moscou le 23 novembre 1986) forment une trilogie (1982-1985), sous-titrée *À la mémoire de tous ceux qui sont tombés* *les enfants*, *24 Préludes* op. 100 pour violoncelle seul et quatre sonates (la première est dédiée à Rostropovitch, les deuxième et quatrième à Herman Berlinski), six sonates pour piano, trois pour violon, deux pour violoncelle (op. 21, op. 63), une pour contrebasse. Il a également écrit de nombreux cycles avec voix, sur des textes, remarquablement choisis, de Shakespeare, Schiller, Alexandre Blok, Tolstoï, García Lorca, Mistral, Lermontov, Medvedev... Il a dû écrire, pour des raisons alimentaires, comme les autres compositeurs « indépendants » (Sofia Goubaïdoulina, Alfred Schnittke...), quelque soixante musiques de film. Il a composé onze ouvrages pour la scène : des ballets – *La Bataille pour la patrie* (1942), *La Clé d'or*, d'après *Les Aventures de Buratino* de Tolstoï (1955), *Chrysanthème blanc* (1958), *Requiem*, chanté et dansé (1967) –, des opéras – *Le Glaive de l'Ouzbékistan* (1948), *La Passagère* (1968), *La Madonne et le Soldat* (1970), *Congratulations* (1975, d'après Shalom Aleichem), *Le Portrait* (1980, d'après Gogol), *Lady Magnesia* (1975, d'après George Bernard Shaw), *L'Amour de D'Artagnan* (1971, d'après *Les Trois Mousquetaires*), enfin, *L'Idiot* (1985, d'après Dostoïevski). Vainberg aura eu la satisfaction de pouvoir assister à la création de ce dernier ouvrage, monté par Boris Potrovski à l'opéra de chambre de Moscou en mars 1992. L'éclatement de l'U.R.S.S. lui a fait espérer, en vain, jusqu'à sa disparition, le 26 février 1996, à Moscou, une reconnaissance internationale, qui ne viendra qu'au début des années 2000, avec la parution de nombreux disques compacts reprenant des œuvres pour la plupart enregistrées précédemment sur 33-tours pour la firme Melodiya.

Pierre-É. BARBIER

Bibliographie

VANZO ALAIN (1928-2002)

Considéré comme le principal ténor français de la seconde moitié du xx^e^ siècle, Alain Vanzo faisait figure d'héritier de Georges Thill, dans une tradition illustrée avant lui par José Luccioni et après lui par Roberto Alagna.

D'ascendance italienne, Alain Vanzo naît le 2 avril 1928 à Monaco, dans une région dont il gardera toujours l'accent ensoleillé. Encore enfant, donc soprano, il chante dans la chorale de l'église Saint-Charles de Monaco. Il touche à tous les instruments sans vraiment recevoir de formation professionnelle. À dix-huit ans, il fonde à Aix-les-Bains un orchestre de variétés, Le Bastringue, avant d'entrer dans l'orchestre tzigane Les Vinitzky (1950). Il joue dans les brasseries, chante occasionnellement, joue les doublures au Châtelet (il aurait doublé Luis Mariano dans *Le Chanteur de Mexico*, mais cette information est contestée par d'autres doublures).

En 1954, il se décide enfin à étudier sérieusement le chant avec Rolande Darcœur pour se présenter à un concours de ténors organisé à Cannes par Mario Podesta. Il remporte le premier prix devant Tony Poncet et Guy Chauvet et est aussitôt engagé à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-Comique. Durant sa période de formation, il chante de petits rôles (débuts dans un Pirate d'*Obéron* de Weber). En 1955, il participe à la création de *Numance* d'Henry Barraud (rôle de Viriato). Deux ans plus tard, il s'impose, au côté de Maria Callas, dans Edgardo de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, qui marque le début d'une très belle carrière internationale. Les

En dehors de nombreuses mélodies, on lui doit une opérette, *Le Pêcheur d'étoiles*, créée à Lille en 1972, et un opéra, *Les Chouans*, créé en Avignon en 1982. Il meurt à Paris le 28 janvier 2002.

Alain Vanzo possédait une voix naturelle de ténor, qui lui permettait d'aller jusqu'au contre-*ut* de poitrine. Mais c'est la légèreté, la souplesse, l'élégance et la couleur de sa voix qui restent uniques. Tous les personnages de l'opéra-comique français semblaient conçus pour lui et il eut la sagesse d'attendre que sa voix s'étoffe pour aborder des rôles plus lourds, comme Des Grieux (*Manon Lescaut* de Puccini), Benvenuto Cellini, Don Carlos, Faust, Werther ou Hoffmann. Il possédait une rare qualité d'émission sur l'ensemble de sa tessiture qui, alliés à un charme indéniable, en ont fait longtemps un des jeunes premiers les plus recherchés de l'opéra.

Alain PÂRIS

Discographie sélective

G. BIZET, *Les Pêcheurs de perles*, rôle de Nadir, avec Ileana Cotrubas (Leïla), Guillermo Sarabia (Zurga), Roger Soyer (Nourabad), chœur et Orchestre de l'Opéra de Paris, direction Georges Prêtre (enregistré en 1977)
L. DELIBES, *Lakmé*, rôle de Gérald, avec Joan Sutherland (Lakmé), Gabriel Bacquier (Nilakantha), Jane Berbié (Mallika), chœur de l'Opéra de Monte-Carlo, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, direction Richard Bonynge (enregistré en 1967)
C. GOUNOD, *Mireille*, rôle de Vincent, avec Mirella Freni (Mireille), José Van Dam (Ourrias), Gabriel Bacquier (Maître Ramon), Janes Rhodes (Taven), chœur et orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (enregistré en 1979)
J. OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, rôle de Fritz, avec Régine Crespin (la Grande-Duchesse), Mady Mesplé (Wanda), Robert Massard (le Général Boum), chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson (enregistré en 1976) ; *La Périchole*, rôle de Piquillo, avec Régine Crespin (La Périchole),

hostiles de l'auditoire tournèrent au scandale. Varèse a raconté l'incident survenu peu de temps après ce concert scandale : il se promenait avec Hofmannsthal, à Unter den Linden, rendez-vous quotidien du « Tout-Berlin », quand l'empereur Guillaume II passa à cheval ; ralentissant sa monture à la hauteur de Varèse, il lui dit : « C'est vous l'enfant terrible de la musique ? »

Il quitta Berlin comme il avait quitté Paris. Varèse rêvait de conduire un orchestre et c'est à Prague qu'on lui proposa de diriger un concert de musique française. Il accepta avec joie, inscrivant exclusivement au programme des premières auditions de contemporains. Le concert de Prague ayant été un vrai triomphe, il reçut des offres de tournées dans toute l'Europe. Il rentra à Paris pour en régler les détails avec son imprésario, mais la guerre de 1914 éclata, anéantissant tous ses projets. Mobilisé, puis réformé, il ne trouva aucun travail et décida d'aller tenter sa chance aux États-Unis.

• Maturité et invention

Le 1^er^ avril 1917, dans un concert à la mémoire des morts « de toutes les nations », Varèse dirigea à New York la *Messe de requiem* de Berlioz et obtint un triomphe. On lui proposa la direction de l'orchestre de Cincinnati. Mais le mépris des convenances que Varèse affichait lui fut fatal. Quand il vint donner le concert « d'essai », il eut l'imprudence de descendre à l'hôtel avec sa compagne qui n'était pas encore sa femme. Malgré le succès du concert, son engagement comme chef d'orchestre permanent lui fut refusé par suite de cet outrage aux mœurs puritaines du pays.

Varèse renonça alors pour toujours au métier de chef d'orchestre et resta exclusivement compositeur. Il voulait tisser sa musique avec

François Zbinden, Mátyás Seiber, Winfried Zillig ont également écrit à son intention. L’autre facette de son art, la pureté de style, trouvait toute sa mesure dans les sonates et partitas de Jean-Sébastien Bach, dans Ia musique de Mozart (il laisse une remarquable interprétation, comme soliste et chef d’orchestre, du *Cinquième Concerto pour violon* K 219) et les concertos de Max Brnch et Tchaïkovski. Varga a commencé par jouer sur un violon de Nicolas Lupot qui sera détruit durant la Seconde Guerre mondiale. Ses instruments seront par la suite un Giovanni Battista Guadagnini de 1757 (à partir de 1947) et un Guarnerius del Gesù de 1733, le « Soil » (à partir de 1960).

Alain PÂRIS

(*Piensa en mí*, *El último trago*, *La Llorona*) et enchaîne les représentations.

Au faîte de la gloire, Chavela Vargas sombre dans l'alcoolisme et disparaît de la scène dans les années 1970. Ce n'est que vingt ans plus tard qu'elle effectue son retour grâce au cinéaste espagnol Pedro Almodóvar. Ce dernier lui emprunte le titre *Piensa en mí*, qu'il fait interpréter à Luz Casal dans *Talons aiguilles* (1991), avant de lui confier une partie de la bande originale de quelques-uns de ses films : *Kika* (1993), *La Fleur de mon secret* (1995) et *En chair et en os* (1997). La chanteuse poursuit son travail pour le grand écran avec plusieurs autres réalisateurs, notamment Julie Taymor pour *Frida* (2002) – où elle interprète *La Llorona* –, Alejandro Gonzalez Iñárritu pour *Babel* (2006) et Werner Herzog pour *Dans l'œil d'un tueur* (2009). Elle fait également son retour sur scène et interprète à nouveau ses plus grands succès dans les salles du monde entier. Dans son dernier album, *La Luna Grande* (2011), elle rendait hommage au poète espagnol Federico García Lorca.

Chavela Vargas. *Chavela Vargas, ici en 2009 vêtue de son célèbre poncho, a chanté la musique ranchera avec force et émotion.*

Copyrighted material

« La dame au poncho rouge » meurt à Cuernavaca au Mexique le 5 août 2012. Elle aura notamment influencé des artistes comme la chanteuse Lhasa.

E.U.

VARNAY ASTRID (1918-2006)

Entre le déclin de Kirsten Flagstad et l'avènement de Birgit Nilsson, l'Américaine d'origine suédoise Astrid Varnay s'est imposée comme la plus grande soprano wagnérienne de son temps et l'incarnation même du rôle-titre d'*Elektra* de Richard Strauss.

Ibolyka Astrid Maria Varnay naît le 25 avril 1918 à Stockholm. Son père, Alexander Várnay (1889-1924), ténor d'origine hongroise, s'est tourné, à Oslo et dans la capitale suédoise, vers la mise en scène. Sa mère, Mária Jávor-Varnay, est une soprano colorature de grande réputation. En 1920, la famille émigre aux États-Unis. La jeune Astrid travaille le chant, d'abord avec sa mère, puis avec le ténor wagnérien Paul Althouse, vedette du Metropolitan Opera de New York, et Hermann Weigert (1890-1955), répétiteur au Met, qu'elle épousera en 1944, en choisissant la nationalité américaine. Le 6 décembre 1941, elle est amenée à remplacer au pied levé, au Met, l'immense Lotte Lehmann, qui, indisposée, ne peut ce soir-là chanter le rôle de Sieglinde dans *La Walkyrie* de Wagner, dirigée par Erich Leinsdorf : elle fait sensation dans une représentation qui est radiodiffusée dans toute l'Amérique. Six jours plus tard, l'absence impromptue de Helen Traubel sur la même scène lui permet de triompher dans le même ouvrage, en incarnant cette fois Brünnhilde.

C'est le début d'une longue carrière au Met, où elle chantera deux cents fois environ, essentiellement Wagner (Elsa et Ortrud de *Lohengrin*, Elisabeth et Vénus de *Tannhäuser*, Isolde de *Tristan et Isolde*, Eva des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et Richard collaborer avec le compositeur Mukhtar Achrafi, dont il orchestre ce qui est considéré comme le premier opéra ouzbek, *Bourane* (« La Tempête de neige »), créé à Tachkent en 1939. Deux ans plus tard, il collabore à nouveau avec Achrafi pour un autre opéra, *Le Grand Canal*, créé à Tachkent en 1941 (le sujet, patriotique, en est la construction du grand canal de Fergana). En 1943, Vassilenko compose une *Suite ouzbek*, pour orchestre.

Orchestrateur hors pair, Vassilenko a dirigé, à partir de 1932, la faculté d'orchestration du Conservatoire de Moscou. Parmi ses élèves figurent Aram Khatchatourian, le compositeur ouzbek Ikram Akbarov, les compositeurs russes Nikolaï Andreïevitch Roslavets, Nikolaï Petrovitch Rakov, le Finlandais Aarre Merikanto.

Vassilenko meurt le 11 mars 1956 à Moscou.

Alain FÉRON

Benech et Dumont – *L'Hirondelle du faubourg* –, Yvette Guilbert – *Quand on vous aime comme ça*.

Rassurée par son succès radiophonique, Cora Vaucaire accepte, à la Libération, d'affronter le public. Devenue très vite une vedette de L'Échelle de Jacob et de L'Écluse, elle se produit dans les plus fameux cabarets parisiens. Elle y rencontre Barbara, qu'elle encourage à chanter. Elle met plusieurs de ses chansons à son tour de chant et sera la première à enregistrer *Dis, quand reviendras-tu ?* Elle chante Léo Ferré – *Les Forains* –, Jacques Debronckard – *Je suis comédien* –, Maurice Fanon, Jean-Roger Caussimon... Elle sait trouver de bonnes chansons auxquelles elle offre son propre univers. Première interprète des *Feuilles mortes* de Jacques Prévert et Joseph Kosma en un temps où l'on s'accordait à dire que cette chanson n'était pas chantable, elle l'enregistre sur son premier 78-tours, en 1948. Sur l'autre face, elle grave *Deux escargots qui vont à l'enterrement*, un autre titre de Prévert et Kosma, créé par Agnès Capri.

Cora Vaucaire saura cultiver cet instinct, et, lorsque, au milieu des années 1950, elle prendra la direction du cabaret de La Tomate, elle présentera de jeunes artistes comme Pierre Louki ou le Québécois Raymond Lévesque, mais aussi Catherine Sauvage, Mouloudji, Serge Reggiani, les Frères Jacques, Juliette Gréco, Léo Ferré, Jacques Brel, Barbara, Serge Gainsbourg ou le mime Marceau. Jean Renoir, qui prépare son film *French Cancan*, lui propose de doubler l'actrice Anna Amendola lorsque cette dernière entonne *La Complainte de la butte* ; grâce aux mots de Renoir et à la mélodie de Georges Van Parys, Cora Vaucaire rencontre en 1954 son premier succès populaire. En 1961, un autre film, *Une aussi longue absence*, de Henri Colpi, palme d'or au festival de Cannes, lui offre une nouvelle rencontre avec le grand public : *Trois Petites*

Notes de musique, composée par Georges Delerue sur un texte de Colpi, restera la chanson emblématique de Cora Vaucaire.

Discrète, voire secrète, elle poursuit sa carrière jusqu'à la fin des années 1990. En novembre 1999, elle donne une série de concerts exceptionnels au Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris. Cora Vaucaire meurt à Paris, le 17 septembre 2011.

Femme libre, artiste exigeante, elle a porté ses belles paroles jusqu'en Albanie (première chanteuse française à s'y produire). Trois fois couronnée par l'Académie du disque Charles-Cros, elle a incarné pendant plus de cinquante ans La Dame blanche de Saint-Germain-des-Prés. Cette longue robe blanche, qui s'opposait à celle de Juliette Gréco, masquait les tremblements dus au trac et affichait son refus du noir. « Je voulais apporter du bonheur, j'ai joué le blanc ».

Alain POULANGES

BIBLIOGRAPHIE

G. Costaz, *Cora Vaucaire*, coll. Poésie et chansons, Seghers, Paris, 1973
F. Piazza, *Cora Vaucaire, une symphonie inachevée*, Lettres du Monde, Paris, 1979
C. Vaucaire & M. Pénet, *L'Intemporelle : entretiens avec Martin Pénet*, de Fallois, Paris, 2006.

E. SOUTHERN, « „Mr. B“ of Ballad and Bop », in *Black Perspective in Music*, vol. VII, p. 182, 1979, et vol. VIII, p. 54, 1980
M. WILLIAMS, « Sarah Vaughan : Some Notes on a Singer before it’s Too Late », in *Jazz Journal*, vol. XXI, nº 7, p. 36, 1968 ; *The Jazz Tradition*, Oxford University Press, New York, 1970, 2ᵉ éd. 1993.

Discographie sélective

I’ll wait and pray (avec Billy Eckstine, 1944) ; *Billy Eckstine* (1945) ; *Lover Man* (avec Dizzy Gillespie, 1945) ; *It might as well be spring* (avec John Kirby, 1946) ; *Body and Soul* (1946) ; *I Cover the Waterfront* (1947) ; *It’s Magic* (1947) ; *Mean to Me* (1950) ; *Lullaby of Birdland* (1954) ; *Divine Sarah Sings* (1954) ; *Gershwin Songbook* (1954) ; *Sarah Vaughan with Clifford Brown* (1954) ; *In the Land of Hi-Fi* (1955) ; *Sassy* (1956) ; *Swingin’ Easy* (1957) ; *At Mister Kelly’s* (1957) ; *Broken-hearted Melody* (1958) ; *Sarah Vaughan Sings George Gershwin* (1958) ; *No Count Sarah* (1958) ; *The Divine One* (1961) ; *Count Basie/Sarah Vaughan* (1961) ; *After Hours* (1961) ; *You’re Mine You* (1962) ; *Sarah + 2* (1964) ; *Sassy Swings Again* (1967) ; *Sarah Vaughan-Michel Legrand* (1972) ; *Live in Japan* (1973) ; *How Long Has This Been Going On ?* (1978) ; *Crazy and Mixed Up* (1982) ; *Brazilian Romance* (1987).

cantate de Noël *Hodie* (1954), à quoi il convient d'ajouter, parmi bien d'autres œuvres, la moralité tirée du *Pilgrim's Progress* de Bunyan, qui, sous le même titre, fut créée en 1951 au Covent Garden.

Inspiration folklorique et inspiration religieuse se rencontrent dans maintes pages, de moindre dimension sinon de moindre mérite, qu'on ne peut qu'évoquer au passage. Mais, parmi les partitions majeures caractéristiques de cette confluence, il convient de garder en mémoire le ballet *Job,* déjà cité, et, au nombre des œuvres purement orchestrales, certaine *Symphonie en ré mineur* — la cinquième d'une production de neuf dont chacune mériterait une mention particulière —, qui, écrite en 1943 en pleine tourmente de la Seconde Guerre mondiale, rayonne, en son langage modal, d'une spirituelle et visionnaire paix de l'âme.

Jacques MICHON

VÁZQUEZ JUAN (1510 env.-env. 1560)

Compositeur espagnol, Juan Vázquez est chanteur à la cathédrale de Badajoz en 1530, puis à celle de Palencia en 1539. Après avoir été maître de chapelle à la cathédrale de Badajoz de 1545 à 1550, il entre en 1551 au service de don Antonio de Zúñiga. En 1556, il sert chez don Juan Bravo à Séville (il est alors prêtre) et, en 1560, chez don Gonzalo de Moscoso. Dans ses *villancicos* polyphoniques (*Villancicos y canciones a tres y a quatro*, Osuna, 1551 ; *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Séville, 1560), son style est proche de l'élégance des madrigaux italiens. En raison de sa grâce et de sa limpidité, sa musique fut fort goûtée ; on en transcrivit beaucoup pour voix et *vihuela* (recueils de Alonso Mudarra, 1546, et de Enríquez de Valderrábano, 1547). En revanche, dans l'*Agenda defunctorum* à quatre voix (Séville, 1556), il s'en tient au plain-chant et à un contre point traditionnel quelque peu sévère.

Pierre-Paul LACAS

VECCHI ORAZIO (1550 env.-1605)

Musicien italien, prosateur et poète, né et mort à Modène, Orazio Vecchi est surtout célèbre pour son chef-d'œuvre, le grand madrigal dramatique *L'Amfiparnasso*. Il fut le protégé du mécène Baldassare Rangoni (1577). En 1582 et en 1584, il occupa les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale de Salò et les deux années suivantes à celle de Modène. Après avoir été chanoine de la collégiale de Correggio (1586-1591), il devint archidiacre du chapitre (1591-1592). Cette dernière année, il revint à Modène pour diriger la chapelle de la cathédrale. En 1598, il fut nommé professeur de musique et maître de chapelle à la cour de Cesare d'Este.

La musique religieuse de Vecchi est de style traditionnel et d'esprit assez austère. L'originalité de ce compositeur se manifeste avant tout dans les œuvres profanes : la *Selva di vari ricreatione* (de trois à dix voix, 1590), le *Convito musicale* (de trois à huit voix, 1597), *La Veglia di Siena* (de quatre à six voix, 1604) proposent une suite de pages joyeuses, telles que *canzonette, villotte, giustiniane, tedesche, mascherate, dialoghi, capricci, serenate, balli, arie, fantasie,* dans un esprit humoristique digne de Giovanni Croce, Janequin ou Roland de Lassus. Comme il le dit lui-même : « J'alterne le *piacevole* (aimable) et le *grave* (sérieux) sans crainte pour la dignité de l'art et le sérieux de la profession. Mon but est la variété ; la vie est mon modèle, et dans celle-ci le *grave* et le *piacevole* alternent et s'interpénètrent incessamment. » Quant à *L'Amfiparnasso* (c'est-à-dire le double Parnasse), c'est, comme

Vecchi l'indique en sous-titre, une *commedia harmonica,* une comédie harmonique, pour chœur à cinq voix. Il fut composé en 1594, créé la même année à Modène et publié à Venise en 1597. L'œuvre, qui comprend une suite d'épisodes plutôt disjoints, sans intrigue véritable, comporte un prologue, trois actes et treize scènes. Vecchi est l'auteur tant des paroles que de la musique. Le texte manque certainement d'intérêt, bien que le mélange des langues soit fort curieux comme entreprise : Pantalon fait la cour à Hortense en dialecte vénitien ; Lelio aime la prude Nina en italien ; le capitaine Cardonne parle l'espagnol, le docteur Graziano le bolonais, les Juifs une espèce de jargon propre au ghetto, les domestiques quelque dialecte imprécis... Une telle œuvre vaut surtout par la musique, une musique qui témoigne de la maîtrise avec laquelle Vecchi use du langage polyphonique, qui semble tout spontané tant par la veine comique (dans l'esprit du madrigal de caractère) que par la grâce sentimentale, parfois langoureuse (dans l'esprit du madrigal sentimental). On peut citer comme pages particulièrement bien venues le « O Pierulin dor'estu » et le duo amoureux « Che volete voi dir ». Il convient toutefois, à propos d'un tel chef-d'œuvre qui, par son isolement même, ressemble à la position qu'occupe *Pelléas et Mélisande* de Debussy dans l'histoire de l'opéra français, de remarquer qu'il ne pouvait guère y avoir une suite à ce genre de composition — il n'y eut pratiquement qu'Adriano Banchieri (1568-1634) pour continuer dans la voie tracée par Vecchi. *L'Amfiparnasso* est en effet une suite de madrigaux polyphoniques (les solos y sont très rares). Bien que l'esprit théâtral qui l'anime soit proche du style de la commedia dell'arte, l'œuvre n'est pas destinée à être représentée sur scène ; enfin, il n'y a pas de récitatif. Aussi est-il erroné d'en vouloir faire le premier opéra ; il faut laisser cet honneur, semble-t-il, à la *Dafne* de Jacopo Peri. Quelles que soient les qualités de vie, de grâce, de naturel, de variété, de richesse de coloris, de puissance de suggestion — car Vecchi sait voir et faire voir —, confier le drame à des chœurs qui représentent des personnages ne pouvait être qu’un propos sans grand avenir.

Pierre-Paul LACAS

VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

Le nom de Sándor Végh reste indissociable du quatuor à cordes (le Quatuor Végh) qu'il avait fondé, mais ce grand violoniste était aussi un musicien de chambre accompli, recherché par les plus grands ensembles européens.

Il naît dans la cité hongroise de Klausenburg (aujourd'hui Cluj-Napoca, en Roumanie) le 17 mai 1912. Élève de Nándor Zsolt, Imre Waldbauer et Leó Weiner à l'Académie de musique de Budapest dès 1924, il étudie ensuite le violon avec Jenö Hubay, et la composition avec Zoltán Kodály, à partir de 1926. Un an plus tard, il remporte le prix Hubay et le prix Remenyi. En 1929, il joue en concerto sous la direction de Richard Strauss et commence une carrière de soliste où il s'affirme comme l'un des grands représentants de l'école hongroise de violon, au même titre que Joseph Szigeti, André Gertler ou Tibor Varga. Il découvre la musique de chambre en faisant partie du Trio hongrois (1931-1933), aux côtés d'Ilonka Krauss et de Lászlo Vincze. Il se tourne ensuite vers le quatuor à cordes et participe à la fondation du Quatuor hongrois, dont il est d'abord premier violon pendant un an (1934-1935) puis, après avoir laissé sa place à Zoltán Székely, second violon jusqu'en 1940. Avec cet ensemble, il participe à la création européenne du *Cinquième Quatuor à cordes* de Bartók à Barcelone en 1936. En 1940, il fonde le Quatuor Végh avec le violoniste Sándor Zöldy, l'altiste György Janzer et le violoncelliste Paul Szabó. En 1978, Zöldy et Janzer seront remplacés respectivement par Philip Naegele et Bruno Giuranna, et le quatuor poursuivra ses activités jusqu'en 1980. En 1946, le Quatuor Végh remporte le premier prix au concours international de Genève. Il s’impose rapidement dans le monde entier comme l’une des grandes formations issues de la tradition d’Europe centrale. Ses interprétations des quatuors de Bartók sont considérées comme des références. Il crée en outre plusieurs quatuors contemporains, notamment ceux de Karl Amadeus Hartmann et de Sándor Veress, et signe des intégrales discographiques des quatuors de Mozart, de Schubert et de Brahms. En 1977, la N.A.S.A. place à bord des sondes Voyager son enregistrement du *Quatuor à cordes*, op. 130, de Beethoven, en témoignage de ce qui peut se faire de mieux sur Terre dans le domaine de la musique de chambre.

Parallèlement, Sándor Végh se consacre à l’enseignement du violon et de la musique de chambre : entre 1941 et 1946, il est professeur à l’Académie de musique de Budapest. Il émigre ensuite en France et adopte la nationalité française en 1953. Puis il se fixe en Suisse, près de Zurich. Sa rencontre avec Pablo Casals est déterminante. Entre 1953 et 1969, il participe régulièrement au festival de Prades, où il côtoie, outre Casals, des interprètes aussi illustres que Wilhelm Kempff ou Rudolf Serkin. Grâce au parrainage de Casals, il est invité à donner des cours d’été à Zermatt (1952-1962). Il enseigne aux Conservatoires de Bâle (1953-1963), Fribourg-en-Brisgau (1954-1962) et Düsseldorf (1962-1979) avant d’être nommé professeur au Mozarteum de Salzbourg, en 1971. Parmi les quartettistes qu’il forme figurent les membres des quatuors Keller, Athenaeum-Enesco, Cherubini et Orlando. En 1962, il fonde le festival de musique de chambre de Cervo, en Italie, et, en 1971, l’International Musician’s Seminar à Prussia Cove, dans la Cornouailles anglaise. En 1968, il aborde la direction d’orchestre en créant son propre orchestre de chambre, qu’il dirige jusqu’en 1971. Puis il dirige régulièrement l’Orchestre de la fondation Gulbenkian, à Lisbonne (1970-1973), avant d’être à la tête de l’Orchestre du festival de Marlboro (1974-1977) et de la Camerata Academica du Mozarteum de Salzbourg (1978-1997). Il meurt à Freilassing, en Allemagne, le 7 janvier 1997.

Exemple parfait du musicien de chambre, Végh a exploré toutes les facettes de cet art raffiné qu’il considérait comme « une forme idéale de démocratie, tous les instrumentistes étant égaux ». Musicien inspiré et spontané, doté d’un rare sens du style et d’une culture phénoménale, il incitait ses élèves et partenaires à affirmer leur identité personnelle en refusant la standardisation de l’interprétation. Il a toujours lutté pour maintenir la spécificité des écoles nationales et a lui-même perpétué la tradition du violon hongrois. Il jouait sur un Stradivarius de 1724, le « comte de Harrington », qui avait appartenu à Paganini.

Alain PÂRIS

VELVET UNDERGROUND

L’histoire vivante du Velvet Underground couvre quatre années à peine et les quelques albums qui en sont issus sont passés inaperçus au moment de leur parution ; c’est plus tard que le groupe a accédé à la légende. Entre 1966 et 1969, le Velvet fut cependant le lieu d’une des révolutions musicales les plus extraordinaires du xx^{e} siècle.

New York, 1964 : l’Américain Lou Reed (1942-2013) vient de finir ses études en littérature anglaise et végète dans une petite maison de disques qui lui demande de recruter des musiciens pour des animations commerciales. John Cale (né en 1942), un Gallois venu aux États-Unis pour étudier la musique auprès de John Cage et de Iannis Xenakis, se présente à lui : la négociation d’embauche traîne en longueur, jusqu’au moment où Lou Reed lui présente le morceau *Heroin* qu’il vient d’écrire. Cale est immédiatement enthousiaste. Amoureux des mots, passionné de poésie et de littérature, Lou Reed livre sa guitare aux formes binaires du rock et du folk ; John Cale joue de l’alto et du piano, de la basse aussi, et il aime l’atonalité, la distorsion et les musiques expérimentales. Reed et Cale s’adjoignent assez rapidement Maureen « Moe » Tucker (née en 1945), étrange batteuse qui joue debout sur des tambours plutôt rudimentaires. Le guitariste Sterling Morrison (Holmes Sterling Morrison Jr., 1942-1995) les rejoint en 1965. Ils emprnntent le nom de leur groupe, The Velvet Underground, au titre d’un livre consacré aux perversions sexuelles aux États-Unis.

Lourdes galères, petits contrats. Tandis qu'ils achèvent une prestation au Café Bizarre de Greenwich Village, le cinéaste Paul Morrissey et Gerard Malanga, deux associés d'Andy Warhol alors très en vue sur la scène artistique new-yorkaise, leur proposent de rencontrer le patron de la Factory. Nous sommes au début de 1966. Warhol les engage pour l'accompagnement de ses expositions et intègre au groupe la chanteuse allemande Nico (Christa Päffgen, 1938-1988), qui apparaît sur scène vêtue de blanc tandis que les musiciens portent tenues et lunettes noires. De cette rencontre cruciale entre l'art et le cinéma américains d'avant-garde, le rock et une poésie voisine de la *beat generation*, dans la religion des amphétamines et des déviances du sexe, naît l'album *The Velvet Underground & Nico* (Verve, début de 1967), avec des titres qui seront plus tard les références obligées de la contre-culture des années 1960 : *Heroin, Venus in Furs, I'm Waiting for the Man, Sunday Morning*... La pochette, restée célèbre, représente une banane peinte par Warhol. Échec commercial, renouvelé avec le deuxième album, *White Light/White Heat* (fin de 1967), produit cette fois-ci par Steve Sesnik, sans Nico. On y entend des morceaux comme *The Gift, I Heard Her Call My Name* et, surtout, *Sister Ray,* chef-d'œuvre de 17 minutes enregistré en une seule prise, qui traduit l'essence musicale du groupe. Le tissu rythmique et sonore propre au Velvet est déjà là et n'évoluera guère. Puissant et envoûtant, triste, résigné ou désinvolte, subversif dans la radicalité des paroles de désespérance urbaine, il allie un rock agressif (Reed) avec une aventure bruitiste et atonale (Cale) proche du free jazz parfois.

Le groupe est néanmoins miné par le heurt violent d'ego mégalomaniaques : Andy Warhol a cessé de trouver l'expérience intéressante, Cale et Reed sont en conflit permanent et le second met brutalement le premier à la porte en septembre 1968 pour le prestige et l'argent, la passion destructrice pour les drogues dures, le génie créateur et les naufrages du spleen urbain, que s'est élaborée une musique qui devait, dix ans plus tard, servir de référence au rock punk. Ces dandys ont donné à leur vie un *style*, celui de la fascination pour la modernité poétique et la furie primitive du rock, mais aussi du noir désir d'exister quand même dans un monde d'ennui sans autres paradis qu'artificiels.

Michel P. SCHMITT

VENTURA RAY (1908-1979)

Le compositeur, arrangeur et chef d’orchestre français Ray Ventura fut une manière de pionnier, de précurseur. Il a, l’un des premiers, fait entrer le jazz dans la musique française de variétés, il a redonné un coup de fouet au music-hall de ce pays, il l’a ragaillardi. Certes, d’autres s’étaient, avant lui, lancés dans cette voie. Le délirant Gregor, durant les années 1920, avait jeté ses musiciens, inspirés par le jazz, à l’assaut du public, mais sa renommée tenait moins à la nouveauté des rythmes qu’il pratiquait qu’à ses propres extravagances. Les folies, les provocations de Gregor le rendaient évidemment populaire. Faisaient-elles vraiment aimer sa musique ? On peut en douter.

Ray Ventura, lui, apprit tout jeune la valeur de cette musique. Raymond Ventura, fils d’avocat parisien né le 16 avril 1908 à Paris, avait dix-huit ans lorsque, avec quelques camarades du lycée Janson-de-Sailly, il entreprit de créer sa première formation, The Collegiate Five qui adoptera ultérieurement le nom de Collégiens. Des amateurs, évidemment... Il fallait à cette époque, en 1926, une bonne dose d’inconscience pour oser s’engager sur cette route qui n’était pas encore balisée, pour partir à l’aveuglette sans autres références que les rares enregistrements de jazzmen américains qui parvenaient à franchir l’Atlantique, et pour songer a conquérir des Français pour qui cette « musique de nègres », cette « musique de sauvages » apparaissait comme le comble de l’abomination.

N’empêche, Ray Ventura et ses amis s’accrochèrent. Ils répétaient dans une salle de gymnastique, rue de la Pompe, à deux pas du lycée, et, dès 1927, ils donnaient un bal chaque semaine et participaient aux fêtes des grandes écoles. Le groupe s'élargissait ; d'autres musiciens venaient s'y agglomérer, dont la plupart connaîtront plus tard la célébrité : Paul Misraki, pianiste, qui sera bientôt un prolifique compositeur ; Loulou Gasté, guitariste, qui, après avoir écrit pour de nombreux interprètes, deviendra l'époux, le manager et l'auteur-compositeur attitré de Line Renaud ; Coco Aslan, chanteur et percussionniste, qui, retrouvant son prénom, Grégoire, prouvera durant des années ses incontestables qualités de comédien. Leur répertoire était fait uniquement de jazz et d'adaptations de « standards » américains. Même si les Collégiens, par leur attitude et leur manière bien française de se présenter sur scène, rassuraient tous ceux qu'effraie la sauvagerie supposée des adeptes du jazz, ils restaient dans leur interprétation des puristes, ils ne faisaient aucune concession sur le fond.

L'étonnant, c'est qu'ils gagnèrent, et relativement vite. En janvier 1929, ils enregistrent leur premier disque – un 78-tours – chez Columbia. D'autres suivront, gravés par la maison Odéon, puis par Decca... Les prestations se multiplient. En janvier 1931, les Collégiens donnent leur premier concert salle Gaveau. On va les écouter, les entendre, voir leurs costumes blancs et leurs cravates bleues : le prétexte de la danse ne leur est plus nécessaire. On les rencontre bientôt à l'Empire, au Théâtre des Champs-Élysées, à l'Olympia ; ils partent même, comme en pèlerinage, vers les États-Unis, où on les accueille très cordialement, comme des enfants dont on ignorait l'existence.

1932, c'est l'année de *Fantastique*, un air écrit par Paul Misraki qui deviendra l'indicatif de l'orchestre, et c'est le début des grandes tournées : Amsterdam, Londres, puis, plus tard, Florence, Rome, Milan, Zurich, Budapest...

faut-il savoir qu'en art elle est ce qu'il y a de plus difficile à atteindre ! C'est pourquoi son matériau, économe, se démultiplie en profondeur au sein des transformations que lui fait subir sa technique de la variation.

Aux caractères d'élégance, de clarté et d'évidence, il faut ajouter encore celui de souplesse et remarquer çà et là chez Vercken des cellules mélodico-rythmiques qui, comme autant de petites mécaniques de précision, viennent émailler le discours, preuves indubitables de son attachement durant un temps à une musique répétitive qui ne doit cependant plus rien à ses géniteurs d'outre-Atlantique. Plus précisément, François Vercken confie son admiration pour *une* œuvre de Steve Reich, *Music for 18 Musicians.*

Il est aussi ancien séminariste et croyant. Son attachement à la musique sacrée se découvre au travers de son catalogue d'œuvres religieuses, parmi lesquelles se détachent *Messe pour une fête,* pour chœur, orgue, deux trompettes, cor, trombone, tuba, percussions (1978), *Jésus, pour un monde nouveau,* pour chœur avec participation des fidèles, deux orgues, deux trompettes, cor, trombone, tuba, trois percussions et clavecin (1981), *Ézéchiel,* oratorio pour deux chœurs, récitant, baryton, et trois orchestres, dont un d'harmonie (1986). Cet attachement englobe aussi son amour pour Bach ainsi que pour un instrument pour lequel il éprouve une tendresse particulière, l'orgue (*Contournement - Détournements,* 1978 ; *Dialogue à trois voix,* 1985 ; *Concerto pour orgue et ensemble instrumental,* 1993).

Amoureux de la voix (il n'a jamais cessé de diriger des chorales d'amateurs et il fut notamment, de 1944 à 1957, à la tête de la Maîtrise de Notre-Dame de Paris et d'autres maîtrises d'enfants), François Vercken a par ailleurs consacré nombre d'œuvres à l'art vocal, pour des formations chorales ou des solistes. De fait, il est l'un des rares continuateurs de la tradition de la mélodie française, via Debussy, Ravel, Poulenc et Roussel. Son univers poétique touche autant à Robert Desnos, Louis Aragon, Blaise Cendrars qu'à Georges-Emmanuel Clancier ou Loys Masson, qui fut son ami. Citons : *Versets*, pour mezzo et six instruments (1972) ; *Paris*, sur le poème d'Aragon, pour chœur mixte (1981) ; *Six Instants poétiques*, pour quatuor vocal (1982) ; *Dernier Matin*, pour baryton, flûte, violoncelle et piano (1986) ; *Hommage à Blaise Cendrars*, pour douze voix spatialisées (1987) ; *L'Abandon*, pour soprano et piano, sur un poème de Lucien Plaissy (1997).

Une grande partie de son œuvre ayant été composée pour satisfaire à des commandes d'amis musiciens, il n'est guère étonnant de constater que le catalogue de musique de chambre de Vercken comporte avant tout des œuvres pour solistes, des duos et des trios pour diverses formations : *Divertissement*, pour hautbois, clarinette et basson (1969) ; *Sine Nomine*, pour hautbois (1981) ; *Trois Portraits hors traits*, pour deux guitares (1982) ; *Discontinuum*, pour clavecin (1984) ; *Rosaces*, pour hautbois et luth (1987).

Son engagement dans les pratiques amateurs – qui constituèrent une partie de ses activités professionnelles au sein de l'O.R.T.F. puis de Radio-France, où il occupa trente ans durant des fonctions de responsable des programmes – se retrouve dans ses préoccupations d'écrire une musique qui, sans faire de concession au langage, n'en soit pas moins aisée d'exécution. D'où un certain nombre de partitions dites pédagogiques, se plaçant sans conteste dans la lignée de celles de Bartók par leurs exigences artistiques et compositionnelles : *Quipou*, pour flûte, clavecin, violon, violoncelle et piano, *Aux 400 Coups,* inventions à deux voix mélodiques et une voix rythmique, *Cantilène,* pour clarinette solo...

François Vercken a aussi écrit cinq pièces pour grand orchestre (dont *Gigognes,* 1974 ; *Rémanescences,* 1984 ; *Khamsalwann,* « hommage au peintre Ben Bella », 1986) et diverses partitions pour ensemble instrumental (*Intumescences,* 1979 ; *Fanfare en mémoire de Claude Lejeune,* 1983 ; *Hommage à Woolfli,* 1982 ; *In illo tempore,* pour 12 cordes, 1988 ; *Souvenirs de Talaris,* 1986 ; *D'un jour à l'autre,* 1988). Il est encore l'auteur d'un unique opéra, *Serpent An I,* écrit en 1990 sur un livret de Philippe Beaussant.

Alain FÉRON

VERDELOT PHILIPPE (1470 ? -1551 ?)

Compositeur français né à Caderousse, près d'Orange, surtout célèbre comme madrigaliste dans un genre dont il fut l'un des créateurs. On sait peu de chose de sa vie ; il vécut à Florence (maître de chapelle à San Giovanni, 1523-1525), à Rome (sans doute de 1529 à 1533), puis certainement à Venise (1533-1542), dates approximatives extrêmes de composition de la plupart de ses madrigaux. Il semble avoir terminé ses jours à Florence, où ses derniers manuscrits peuvent être datés de 1545 à 1547. Ses œuvres religieuses manifestent son respect pour la modalité et dénotent une influence de Josquin (trois messes, quatre-cinq voix ; neuf hymnes, quatre-cinq voix ; deux Magnificat, quatre voix ; un Te Deum, quatre voix ; des Lamentations, cinq voix ; quatre-vingt-un motets, de quatre à sept voix). C'est cependant dans la composition de madrigaux italiens qu'il dévoile tout son talent. On en connaît cent treize de quatre à six voix et trente en tablature ; il écrivit aussi quatre chansons (cinq-six voix). Les premiers madrigaux sont encore proches de la *frottola* par leur homorythmie presque rigoureuse et de longues tierces parallèles.

Après 1535, surtout, Verdelot introduit une expression nouvelle : style imitatif, léger chromatisme (cf. l'ampleur de la plainte dans *Ultimi miei suspiri*, l'un de ses chefs-d'œuvre). C. Bartoli (1503-1572) écrivait : « Il y a là du facile, du grave, du gentil, du compatissant, du preste, du lent, du bénin, de l'irrité, du fugué selon le caractère des paroles. » Signes de sa renommée, Willaert transcrivit pour le luth vingt-deux de ses madrigaux, suivi en cela et plus tard par Gintzler ; Cabezón en choisit aussi quelques-uns (tablature de harpe, clavier et *vihuela*) ; son nom figure également dans la tablature pour clavier de Jean de Lublin.

Pierre-Paul LACAS

VERDI GIUSEPPE (1813-1901)

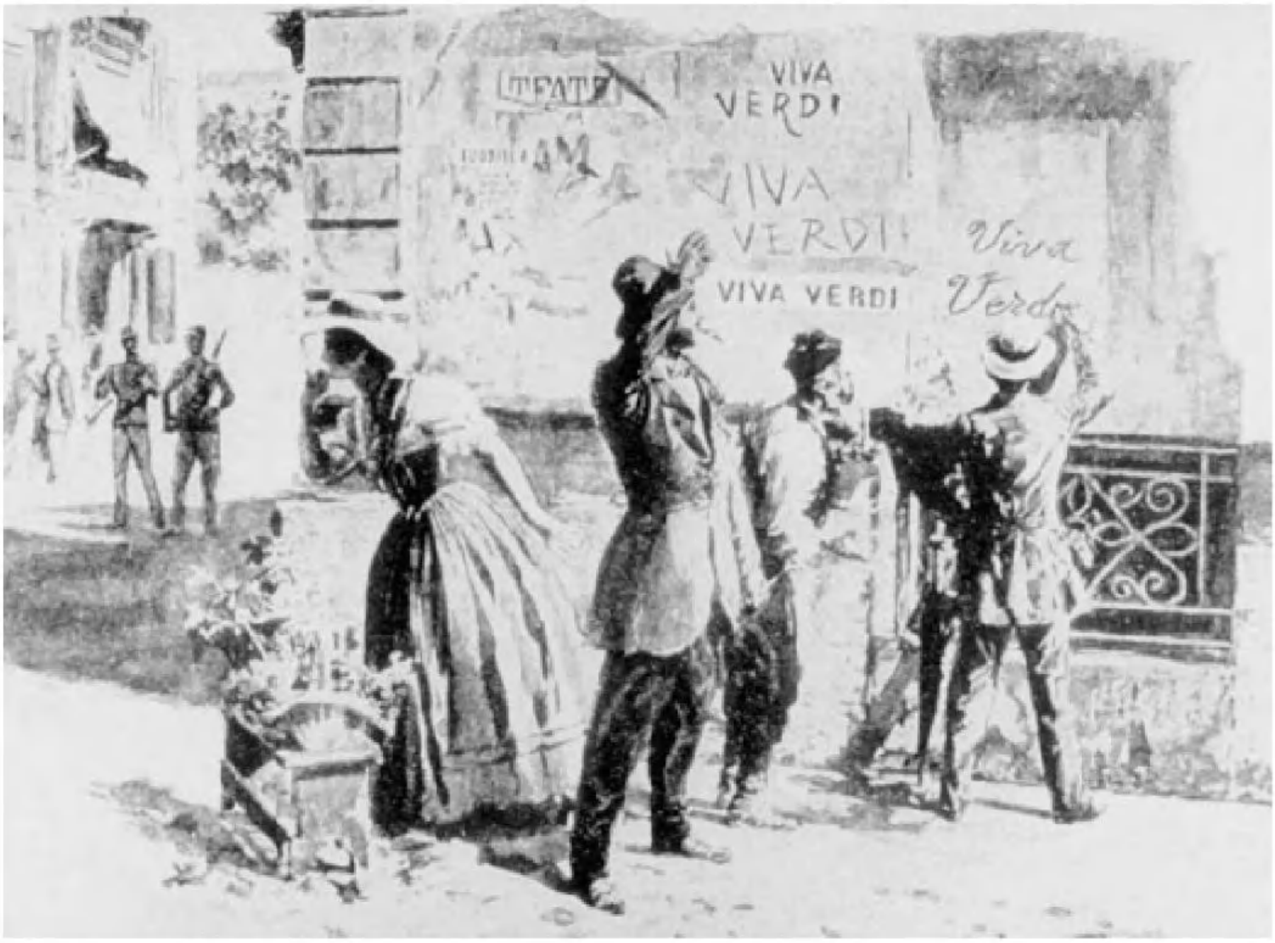
Introduction

Malgré une prestigieuse carrière de son vivant et un succès croissant après sa mort, Verdi a longtemps été en butte à la méfiance de nombreux mélomanes et musiciens qui lui reprochaient sa facilité, et même sa vulgarité, et qui ne pardonnaient pas à l'auteur d'*Otello* d'avoir écrit *Rigoletto*. Il a maintenant acquis droit de cité dans le Panthéon des grands musiciens. Héritier de la tradition lyrique italienne que Rossini, Donizetti et Bellini avaient profondément renouvelée au début du XIXe siècle, Verdi a su l'adapter aux exigences du drame moderne et lui donner une orientation nouvelle : conservant ce qui avait fait la gloire de l'école lyrique italienne – qualité de la mélodie et exploitation des possibilités de la voix humaine –, il lui a apporté une puissance dramatique, une exigence d'unité et de cohésion qui lui manquaient souvent. Avec lui comme avec Richard Wagner, l'autre colosse du théâtre lyrique au XIXe siècle, l'opéra est, plus que jamais, un drame que la musique et la poésie, chacune selon ses ressources, contribuent à élaborer.

• Viva Verdi

Fils d'un aubergiste de campagne, Giuseppe Verdi naquit aux Roncole, près de Busseto, dans la province de Parme alors département de l'Empire français. Il révéla des dons précoces pour la musique et fit ses premières études dans la petite ville de Busseto, auprès du maître de chapelle local ; à dix-neuf ans, il se présenta au conservatoire de Milan, la métropole voisine, qui le refusa parce que sa technique pianistique était défectueuse, ce qui l'obligea à parfaire son éducation musicale avec un maître privé, Vincenzo Lavigna. En fait, c'est en praticien, en artisan autodidacte que Verdi aborde la musique. Très vite il se tourne vers le théâtre lyrique et présente à la Scala, en 1839, *Oberto, conte di San Bonifacio,* qui obtient un succès honorable ; l'année suivante, son premier opéra bouffe, *Un giorno di regno,* tombe complètement. Devant cet échec auquel s'ajoutent des malheurs familiaux (la mort de sa première femme et de ses deux enfants), il songe à abandonner l'opéra. Mais, dès 1842, il revient à la scène avec *Nabucco,* qui connaît un triomphe. Cette œuvre est la première affirmation du génie dramatique de Verdi, mais elle dut aussi son succès à l'atmosphère patriotique de l'histoire centrée sur les mésaventures des Hébreux en captivité à Babylone ; il faut préciser que l'Italie bouillonnait alors de passions nationalistes et aspirait à se délivrer du joug étranger. Pendant les dix années qui suivent, Verdi déploie une activité intense, créant pour les grands théâtres de l'époque une douzaine d'opéras, parcourant l'Europe pour suivre les destinées de ses créations, surveillant minutieusement la mise en scène, la direction, le choix des chanteurs, en imprésario avisé qu'il fut toute sa vie. De ces opéras certains ont vu croître leur popularité, comme *Ernani* ou *Macbeth* ; d'autres, tels *Alzira, Attila* ou *I Due Foscari,* ont mis plus de temps à entrer au répertoire ; sans doute se ressentent-ils d'un certain manque de discernement dans le choix des livrets et de la rapidité avec laquelle Verdi les composa. On y trouve les défauts et les qualités du premier Verdi : intrigues souvent rocambolesques fondées sur d'inextricables conflits familiaux, caractérisation des personnages efficace mais sommaire, instrumentation souvent fruste, mais sens de l'effet dramatique, véhémence de la musique, beauté des chœurs et notamment des chœurs patriotiques, inspiration héroïque dont une des plus belles illustrations sera l'air

« Di quella pira » dans *Il Trovatore*. Pendant ces dix ans, Verdi devient célèbre dans l'Europe entière et particulièrement dans son pays où ses sympathies pour l'Italie nouvelle lui valent une énorme popularité et font de son nom même un signe de ralliement des patriotes. Il devient riche et acquiert une grande propriété près de Busseto dont il fait son port d'attache, et il se lie durablement avec une célèbre chanteuse, Giuseppina Strepponi, qui deviendra sa deuxième femme. Entre 1851 et 1853, Verdi présente sa fameuse trilogie : *Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore*, qui marque l'apogée d'une certaine tradition avec ce qu'elle comporte de faste vocal et de beauté mélodique, et en même temps amorce une évolution qui va conduire Verdi vers le drame moderne. À partir de cette époque où il n'est plus pressé par les besoins, il se montre plus exigeant pour le choix de ses textes comme pour la réalisation de ses œuvres jusqu'à atteindre un perfectionnisme tatillon, il élargit son esthétique et diversifie son écriture en les confrontant à d'autres traditions, comme l'opéra français, il s'ouvre largement aux ferments nouveaux de la culture européenne et pour chaque œuvre explore une voie nouvelle. Cela nous vaut notamment *Les Vêpres siciliennes* (1855), *Un ballo in maschera* (1859), *La Forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871) et le *Requiem* (1874). La vogue du wagnérisme en Italie menace un moment ses positions de maître de l'opéra italien ; il réagit avec humeur aux assauts des jeunes générations, défendant la tradition italienne essentiellement vocale face à la tradition germanique plus nettement instrumentale, mais, là encore, il fait sien l'esprit nouveau et le prouve dans ses deux derniers chefs-d'œuvre, *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893) ; le moule traditionnel est définitivement rompu au profit d'une déclamation d'une souplesse et d'une liberté totales, qui se prête aux mille nuances de l'âme moderne. Verdi meurt à Milan entouré de la vénération de tout un peuple dont il avait servi avec éclat les destinées.



Viva VERDI. *Pour les patriotes italiens, le nom de Giuseppe Verdi symbolise leur lutte pour s'émanciper du joug autrichien et réaliser leur unité nationale. On peut lire à travers le nom du compositeur : «Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia». Aquarelle.*

Que dire de l'homme ? Caractère très fort et ombrageux, personnalité secrète, esprit positif, paysan disait-il lui-même, rugueux et peu mondain, il a su tirer le plus grand parti des succès de tous ordres qui lui ont été donnés sans jamais perdre son indépendance et sa réserve farouches qu'il abritait dans son fief campagnard de Sant'Agata.

• « Du bref et du sublime... »

Copyrighted material

Contrairement à Wagner, auquel on le compare souvent, Verdi n'est nullement un théoricien, et c'est dans sa correspondance que l'on peut glaner ça et là ses idées sur l'opéra : classique par l'importance qu'il accorde au « métier », romantique par la primauté absolue donnée au cœur et par l'intolérance vis-à-vis de toute entrave opposée au créateur, Verdi se fait une idée assez peu mystique et plutôt artisanale de son art. L'inspiration et le savoir-faire sont sa seule loi, la faveur ou la défaveur du public sa seule sanction. Dans ses écrits, on relève d'abord une fidélité à la tradition musicale italienne, selon lui essentiellement vocale, dépourvue cependant de tout dogmatisme : Verdi ne se plie aux formes habituelles (air, récitatif, cavatine...) qu'autant que celles-ci servent son intention dramatique ; en fait, son souci dominant, c'est que tout dans l'opéra serve une logique dramatique axée sur un thème fort, comme celui de la malédiction dans *Rigoletto* ; mais cette unité dramatique, il la conçoit moins, à la manière wagnérienne, comme un état de tension relativement statique montant lentement vers l'apothéose tragique, que comme une succession rapide ou même brutale de situations fortes qu'il appelle « positions » et qui se caractérisent par le heurt violent de caractères contrastés : « beaucoup de feu, énormément d'action et de la brièveté » écrivait-il à un correspondant ; un exemple de « position » cher à Verdi, c'est la situation qui sert de base dramatique au quatuor de *Rigoletto*. Cette dramaturgie du conflit imprime aux opéras de Verdi un rythme véloce ; certains débuts sont foudroyants : en quelques scènes le drame est posé, les personnages présentés et plongés au cœur de l'action ; les fins sont encore plus rapides : à peine Ernani a-t-il le temps de rendre le dernier soupir que le rideau tombe précipitamment. Ce que Verdi attend d'une telle fougue est l'*effetto*, le choc, une succession de chocs jusqu'à la catharsis finale. D'où son intolérance pour ce qui coupe le rythme dramatique et, par exemple, pour l'opéra français et sa tradition d'intermèdes spectaculaires. À vrai dire, à partir des années 1850-1855, sa conception s'assouplit, le cadre de l'intrigue auparavant limité aux protagonistes s'élargit, ce qui nous vaut des scènes grandioses et parfois un peu lourdes, comme le triomphe de Radamès dans *Aïda* ; mais dans les meilleurs moments, suivant l'exemple de Shakespeare qui fut un de ses modèles les plus constants, cette ouverture d'horizons crée une multiplicité de registres qui servent de contrepoint à l'intrigue principale ; une des plus belles réussites à cet égard est la scène de l'auberge dans *La Forza del destino* : le lyrisme sourd de Leonora et le ton vengeur de Don Carlo, les protagonistes, se mêlent à la voix goguenarde et étrange de la bohémienne Preziosilla, aux accents liturgiques des pèlerins et au chœur jovial de l'aubergiste et des consommateurs. On pressent *Falstaff* où le drame sombre dans la farce et où, comme le dit la fugue, tout le monde est refait.

On s'étonne fréquemment qu'une même main ait écrit *Nabucco*, *Rigoletto* et *Otello*, des ouvrages d'inspiration et de facture si différentes, et la critique a souvent résolument opté pour *Otello*, ne voyant dans les opéras précédents qu'une sorte de préparation du chef-d'œuvre final, par laquelle Verdi se libérait du genre de l'opéra traditionnel pour aborder au drame moderne. En fait, *Rigoletto* ou *Otello* possèdent chacun dans son genre une manière de perfection, mais relèvent d'une optique toute différente. Les premiers opéras jusqu'à la trilogie et même jusqu'à *Un ballo in maschera* (1859) sont des opéras de situation, regroupant des personnages typés, psychologiquement peu nuancés mais dotés d'une forte présence, que happe une machinerie dramatique dont la valeur essentielle réside dans un certain rythme de l'événement ; cette dramaturgie allègre et féroce, jugée au mètre de l'esthétique classique, peut paraître grossière ; elle est, en réalité, très proche d'un certain théâtre populaire splendidement indifférent à l'invraisemblance, souvent ; peu de musiciens ont en effet représenté avec autant de puissance ce combat inégal entre l'héroïsme humain et les forces adverses, qu'elles se nomment ordre social, règles morales ou pouvoir politique ; tragique face à face dont nous avons la version religieuse dans l'admirable *Requiem* où la créature clame sa détresse devant un Dieu miséricordieux certes mais aussi vengeur. Cependant le destin n'est pas pure extériorité, il vient toujours venger une faute plus ou moins claire, et l'échec ressemble toujours à une expiation, à un châtiment : la faute est parfois évidente (c'est le coup de revolver accidentel qui tue le père de Leonora dans *La Forza del destino*), mais parfois elle touche au fondement même du personnage, elle sanctionne l'impossibilité d'échapper complètement à un ordre que la passion récuse. Cette dramaturgie, qui devient de plus en plus pessimiste avec l'âge, gouverne toute l'œuvre du maître ; le Verdi du début est nettement héroïque : ses protagonistes sont sans peur et sans reproche comme Ernani ou Manrico, ses héroïnes promptes au sacrifice suprême comme Leonora ou Gilda, les tyrans odieux et brutaux, qu'ils se nomment Nabucco ou Silva ; c'est un monde net et sans bavure où les conflits sont terribles et les chutes sanglantes ; puis le paysage se trouble, sans doute les déceptions de 1848, le changement de climat dans toute l'Europe ont-ils contaminé Verdi : le tyran se fatigue, il doute de lui et de son pouvoir comme Philippe II ou Simon Boccanegra, proches parents du Wotan wagnérien ; l'héroïne aime autant, mais son amour se teinte de culpabilité et cherche moins dans la mort une totale « dédition » à l'être aimé que l'oubli et la fuite ; le héros, lui-même affecté, perd de son assurance (et les quelques accents héroïques que l'on trouve ça et là sont comme des vestiges d'une époque révolue), sa passion se creuse, s'assombrit et devient douloureuse, accusant l'irréconciliable fossé qui s'est créé entre le monde intérieur et le nouvel ordre des choses. Et, touche finale, sur *pour clavecin,* 1966), Darius Milhaud (*Concerto pour clavecin,* 1969), Jacques Charpentier ou Tony Aubin. Passionné par la recherche d'œuvres oubliées, il fait revivre, au clavecin ou au pianoforte, les concertos des fils de Bach, de Tommaso Giordani et de Giovanni Paisiello. Il est l'un des premiers à enregistrer la totalité des concertos de Haydn et les premiers concertos de Mozart. Avec Lily Laskine, il explore le répertoire insolite pour harpe et pianoforte créé par les compositeurs de l'époque napoléonienne. Il se consacre aussi à l'enseignement, d'abord à la Schola Cantorum (à partir de 1956) et à l'Académie internationale d'été de Nice (à partir de 1959) avant d'être nommé titulaire de la classe de clavecin au Conservatoire de Paris (1967-1988). Brigitte Haudebourg, Jean-Patrice Brosse et Scott Ross ont compté parmi ses élèves. Il meurt à Garches (Hauts-de-Seine) le 2 avril 1991. Éloigné depuis le début des années 1980 de la scène internationale pour raison de santé, Robert Veyron-Lacroix n'a pas participé à l'explosion qu'a connue l'interprétation de la musique des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles depuis les années 1970 et sa notoriété a été éclipsée par les vedettes de ce renouveau. Sans être un adepte de la facture contemporaine, il avait abandonné assez rapidement les clavecins Pleyel pour jouer sur des copies d'instruments anciens et il fut l'un des premiers à enregistrer sur des clavecins du XVIII^{e} siècle, à la fin des années 1960. Il possédait un sens inné de la registration, et ses réalisations de basse continue, loin de pécher par excès de discrétion, étaient de véritables dialogues avec les parties mélodiques. La souplesse et l'élégance de son style, son sens du rythme et des couleurs témoignent encore d'une étonnante présence et prouvent que la vie d'une interprétation reste plus durable que la recherche d'une authenticité abstraite. Il avait d'ailleurs publié un ouvrage intitulé *Recherches de musique ancienne* (Paris, 1955) où reste consignée son approche en la matière.

Pauline Viardot se consacre à l’enseignement et à la composition. On lui doit ainsi des transcriptions vocales de mazurkas de Frédéric Chopin, des chansons écrites en russe ainsi que plusieurs opérettes, notamment *Le Dernier Sorcier* (1869), dont le livret est signé du romancier russe Ivan Tourguéniev, tombé amoureux de la cantatrice lors de sa première représentation en Russie, en 1843. Pauline Viardot meurt le 18 mai 1910, à Paris.

E.U.

VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)

Chanteuse russe emblématique, la soprano Galina Pavlovna Vichnievskaia, née à Leningrad (aujourd’hui Saint-Pétersbourg), le 25 octobre 1926, fait ses débuts en 1944 au Théâtre de l’Opérette de sa ville natale avant d’entrer au Bolchoï de Moscou en 1952. Elle y occupera durant vingt-deux ans le premier plan dans le répertoire national (*Eugène Onéguine* et *La Dame de pique* de Tchaïkovski, *Guerre et Paix* et *Siméon Kotko* de Prokofiev, *La Nuit de mai, Sniegourotchka* et *La Fiancée du tsar* de Rimski-Korsakov), tout en se produisant également dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven ou *Madama Butterfly* de Puccini. Sa notoriété s’étend ensuite, par-delà les pays de l’Est, à l’Europe occidentale et aux États-Unis, où elle s’exile en 1974 avec son mari, le violoncelliste Mstislav Rostropovitch, après avoir apporté son soutien aux dissidents Alexandre Soljénitsyne et Andreï Sakharov. De Londres (où elle enregistre en 1963 le *War Requiem* que Britten compose en partie à son intention, faute d’avoir été autorisée à quitter l’U.R.S.S. pour la création de l’œuvre un an plus tôt) à New York, de Milan à Paris (où elle fait ses adieux à la scène en 1982), de Vienne à San Francisco, elle offrira ainsi ses héroïnes russes et italiennes. Sa voix dramatique de soprano *lirico spinto* étant naturellement faite pour *Tosca*, elle marquera le rôle éponyme de son tempérament volcanique, fût-ce au prix d’une agressivité vocale non exempte de duretés. Le concert (mélodies de Moussorgski, de Tchaïkovski et de Britten – qui compose pour elle *The Poet’s Echo* sur des poèmes de Pouchkine –, *Quatorzième Symphonie* de

VICTORIA ou VITTORIA TOMÁS LUIS DE (1548 env.-1611)

Introduction

Compositeur espagnol de musique sacrée, Tomás Luis de Victoria – ou Vittoria – est le plus grand polyphoniste qu'ait produit la péninsule Ibérique, à côté de Cristóbal de Morales. Son œuvre rivalise de majesté, d'expressivité ou d'inventivité avec ce qu'ont écrit de meilleur Palestrina à Rome, Josquin Des Prés en Flandre, Roland de Lassus à la cour de Munich ou William Byrd en Angleterre. La qualité de son style, mélange original d'émotion dramatique et de profondeur religieuse dans l'esprit de cette époque, confère à l'art de Victoria une incomparable spiritualité qui jamais ne lui a été contestée. « Victoria a su unir harmonieusement la rigueur artistique et l'émotion, sans jamais perdre de vue le principe que la musique doit élever les âmes vers le Créateur » (José Subirá).

• Un Espagnol en Italie

C'est à Ávila, où il est né, que Victoria est enfant de chœur à la cathédrale, y apprenant vraisemblablement le contrepoint en chantant la polyphonie de ce temps. Il part pour Rome parfaire ses études de théologie et de musique ; en 1565, il est admis au Collegium germanicum où il reste jusqu'en 1568 ou 1569. Il est l'élève de Palestrina et peut-être, selon l'opinion d'Higinio Anglés, de Jacobus de Kerle, maître de chapelle du cardinal Otto Truchsess von Waldburg, à qui il dédie son premier livre de motets (1572).

Les formes ne sont, certes, pas originales, puisque imposées par la tradition liturgique catholique (antiennes, leçons, répons, hymnes, impropères, passions), mais Victoria leur insuffle, dans l'esthétique du motet principalement, sa vision personnelle du traitement contrapuntique expressif, déjà fortement marqué par ce que l'on appellera plus tard le madrigalisme. Dans les passions notamment, le récitatif conserve une grande liberté d'accents, où son imagination fertile de musicien, associée à sa profonde croyance de prêtre, chante le mystère de la Rédemption avec un art que n'influence aucune distraction profane. Certes, Victoria utilise la technique de la parodie, mais il choisit toujours ses modèles dans le domaine sacré et il les traite avec une originalité, un sérieux, qui ne peut qu'inviter à la méditation.

Les trois messes mariales (*Salve Regina, Alma Redemptoris, Ave Regina*, 1600) sont écrites pour deux chœurs avec accompagnement d'orgue. Quant à la *Missa pro victoria* (1600), elle est écrite en style concertant, fait très exceptionnel pour l'époque. À l'instar des polyphonistes espagnols à l'apogée du contrepoint vocal (tels Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Pedro Escobar, Francisco Peñalosa, Pedro Alberto Vila, Rodrigo Ceballos), Victoria manifeste un expressionnisme musical raffiné, qui le distingue nettement de l'austérité plus apparente d'un Lassus ou d'un Palestrina. Des Espagnols, il conserve l'amour de formes simples et naturelles, délaissant quelque peu la manière des musiciens franco-flamands amateurs de contrepoint aux très savants entrelacs. À l'image de Palestrina, il suit la voie de l'école romaine d'après le *princeps musicae*, non sans s'écarter de sa rigueur pour y inscrire une émotion hispanique plus chaude.

Victoria est un visionnaire, un mystique et un passionné (*O vos omnes, Jesu dulcis memoria, Tenebrae factae sunt, Veni Sponsa*

Christi, O quam metuendus, Senex puerum portabat), mais aussi un poète qui sait charmer ou réjouir (*O quam gloriosum est regnum*, pour la fête de la Toussaint). Il est bien le contemporain des mystiques et des spirituels espagnols, qu'ils soient écrivains ou peintres. Il est aussi classique de confronter Palestrina et Victoria que de comparer Corneille et Racine. Si l'objet religieux, la technique du contrepoint et l'esthétique formelle sont semblables chez les deux compositeurs, les moyens expressifs, le climat affectif et la finalité dernière diffèrent considérablement. Victoria est un pathétique et il pénètre bien plus au fond de l'inconnaissable que le maître romain. « L'amour, la dévotion, la ferveur, la contrition et l'angoisse du pécheur, l'espérance, la compassion et l'extase, tout ce qui anime le cœur d'un croyant se manifeste dans la musique de Victoria comme dans la poésie de sainte Thérèse, sans nul souci d'attitude, sans nul orgueil humain, au sens théologique du mot, et sans nulle trace de « volonté de puissance », je veux dire sans une volonté délibérée et préméditée de provoquer telle ou telle réaction, tel ou tel état d'âme chez l'auditeur » (R. Bernard).

Bien qu'il n'ait écrit aucun madrigal ni aucune page profane, on peut imaginer ce qu'eût été le langage poétique de Victoria appliqué à la peinture des passions humaines. Le lyrisme déployé au service de l'émotion religieuse n'est-il pas analogue à celui qu'exige la mise en musique des amours mondaines ? Ce chantre de l'élégance polyphonique, amateur de coloris violents, ne dédaignant jamais le pittoresque du détail – ce qui le rapprocherait en quelque façon des peintres vénitiens –, demeure pourtant affectueux dans sa contemplation du mystère de la Semaine sainte. C'est pourquoi sans doute son art parvient-il, mieux encore que celui de Palestrina, à consoler l'âme en peine, à l'instar des grands mystiques espagnols – ses contemporains –, Jean de la Croix et Thérèse d'Ávila. Comme eux, réaliste et rêveur, mystique et sensuel, Victoria bouleverse les canons reçus ; il sait innover prodigieusement quand son art l'exige ; par exemple : la longue suite d'harmonies verticales de l'étonnant *Vere languores*, ou encore la *Missa pro Victoria* à neuf voix, divisée en deux chœurs à la manière vénitienne, avec orgue obligé ; composée en 1600, cette messe festive n'est-elle pas celle d'un des créateurs du style concertant qui fera les délices de la musique baroque ? En outre, elle est la seule œuvre dans laquelle Victoria emprunte à un modèle profane, soit *La Guerre* de Janequin.

Comme les plus grands compositeurs de musique religieuse et vocale (tels Bach, Delalande ou Haendel, un siècle plus tard), Victoria sait opérer une étroite fusion entre la vérité de l'accent religieux et la perfection du style qui est le sien. Cet équilibre si rarement atteint en fait l'un des très grands génies de l'art musical de tous les temps.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

H. ANGLÉS, « Tomás Luis de Victoria und Deutschland », in *Festschrift Wilhelm Neuss* (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft), erste Reihe, XVI, 1960
H. COLLET, *Victoria*, Paris, 1914, rééd. Éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1975 ; *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^{e} siècle*, Paris, 1913, rééd. Éd. d'Aujourd'hui, 1979
C. LE BORDAYS, *La Musique espagnole*, P.U.F., Paris, 2^{e} éd. 1994
H. VON MAY, *Die Kompositionstechnik Tomás Luis de Victorias*, Berne, 1943, rééd. 1978
F. PEDRELL, *Tomás Luis de Victoria*, Valence, 1918.

VIERNE LOUIS (1870-1937)

Organiste et compositeur français, Louis Vierne, né à Poitiers, est atteint d'une cécité presque totale dès l'âge de sept ans. Il commence ses études musicales à l'Institution nationale des jeunes aveugles de Paris puis entre au Conservatoire en 1890 où il travaille l'orgue avec César Franck et Charles-Marie Widor, obtenant un premier prix en 1894. Nommé suppléant de Widor à Saint-Sulpice (1892-1900) et au Conservatoire (1894-1911), il commence une brillante carrière d'instrumentiste qui le verra s'affirmer comme l'une des figures marquantes de l'orgue en France : en 1900, il est nommé titulaire des grandes orgues de Notre-Dame de Paris, poste qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie. De 1912 à 1937, il enseigne à la Schola Cantorum. Après la Première Guerre mondiale, sa renommée s'étend dans le monde entier : il effectue de nombreuses tournées, notamment aux États-Unis, en 1927. Parmi ses élèves, on compte la plupart des grandes figures de la tendance « symphonique » de l'orgue français : Joseph Bonnet, Albert Schweitzer, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Nadia Boulanger, André Fleury... Il mourra subitement à la tribune de son instrument, à Notre-Dame de Paris, en 1937.

Souvent appréhendé dans son ensemble, le courant de l'orgue romantique français comporte pourtant différentes tendances bien marquées. Franck, Tournemire, Widor ou Vierne utilisaient, chacun à leur manière, les ressources de l'orgue symphonique. Mais, alors que Widor s'attachait à l'aspect descriptif de la musique, Vierne laissait parler sa nature profondément lyrique. Son romantisme reste majestueux et repose, dans une large mesure, sur les contrastes de traditionnelles roumaines. En 1962, son *Concerto pour violoncelle* lui vaut le premier prix au concours international de composition Reine-Marie-José, à Genève. Vieru y montre un intérêt nouveau pour l'impressionnisme, qui se manifeste à nouveau dans *Jocuri* (*Jeux*) pour piano et orchestre (1963).

En 1967, il suit les cours de musique nouvelle à Darmstadt. Il s'engage alors dans une voie encore plus novatrice, où l'aléatoire occupe une place importante, mais sans faire abstraction des expériences précédentes. *Le Crible d'Ératosthène* pour clarinette, violon, alto, violoncelle et piano (1969) est une partition qui joue sur la périodicité d'événements musicaux représentant les nombres premiers. Parallèlement, Vieru élabore une écriture qui procède de grands blocs sonores (pouvant atteindre soixante et un sons). Son premier opéra, *Iona* (*Jonas,* 1972-1976) est une synthèse de ces différentes tendances, que l'on retrouve dans *Clepsydre I* pour orchestre (1968, créée à Donaueschingen en 1969), *Clepsydre II* pour chœur, flûte de Pan, cymbalum et orchestre (1971), dans la *Symphonie n° 2* (1973) et dans le *Concerto pour clarinette* (1975). Ses œuvres commencent à être connues hors de Roumanie : Elisabeth Chojnacka et Marius Constant créent *Museum Music* à Paris en 1970 ; Bruno Maderna dirige la première audition d'*Écran* à Royan en 1971 ; un concert de ses œuvres est donné à Berlin-Ouest en 1975 ; Lucas Vis crée *Iossif et ses frères* au festival de Metz en 1979 ; Oleg Kagan et Natalia Gutman jouent le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* en 1980. En 1978, il reçoit le titre de docteur ès musicologie pour un ouvrage théorique important, *Des modes, vers un modèle de la pensée musicale intervallique* (Bucarest, 1980). Son œuvre s'enrichit : sept quatuors à cordes (1955-1991), cinq symphonies (dont la troisième est écrite après le tremblement de terre de Bucarest de 1976), deux nouveaux opéras (*La Fête des camelots,* 1978-1981 ; *Télégrammes, thème et* *variations*, 1982-1983) et de nombreuses œuvres pour chœur. Il est invité à donner des cours à la Juilliard School of Music de New York, à l'académie Rubin de Jérusalem, à Darmstadt. En 1992-1993, il est compositeur en résidence à l'université de New York. Il meurt à Bucarest le 9 octobre 1998.

Alain PÂRIS

Vieux fait indiscutablement partie de cette famille de pères fondateurs.

Maurice Edgard Vieux naît à Savy-Berlette, près d’Arras (Pas-de-Calais), le 14 avril 1884. Il commence ses études musicales avec son père et entre en 1899 au Conservatoire de Paris, où il est l’élève de Théophile-Édouard Laforge. En 1902, il remporte à l’unanimité un premier prix d’alto. En 1907, il entre à l’Orchestre de l’Opéra de Paris, où il est promu au rang de soliste l’année suivante ; il occupera ce poste jusqu’en 1949. Maurice Vieux appartiendra aussi à de nombreuses autres formations – il est alto solo de l’Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, il joue avec les Concerts Pasdeloup, l’Orchestre des concerts Colonne, l’Orchestre Walter Straram... – et participe au Quatuor Firmin Touche. En 1918, il succède à son maître Laforge à la direction de la classe d’alto au Conservatoire de Paris, où il enseignera jusqu’à sa mort, y formant plusieurs générations d’altistes de très haut niveau.

Maurice Vieux mène par ailleurs une carrière internationale. Dès qu’il s’agit de musique de chambre, les plus grands – Fritz Kreisler, Eugène Ysäye, Pablo de Sarasate, Georges Enesco, Pablo Casals – font appel à lui. Il enregistre en 1940, avec Marguerite Long, Jacques Thibaud et Pierre Fournier, une interprétation du *Deuxième Quatuor avec piano* de Gabriel Fauré qui est restée dans les annales. Virtuose exceptionnel, Maurice Vieux a joué un rôle essentiel pour mieux faire connaître en France l’alto et la musique qui lui est dédiée. Il a créé la *Romance* pour alto de Max Bruch (1911), la *Suite* pour alto principal et orchestre de Joseph Jongen (1915), la *Légende* pour alto et orchestre de Florent Schmitt (1918), trois œuvres qui lui sont dédiées. Grâce à lui, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, (*Deuxième Quintette pour piano et cordes*, 1921), Claude Debussy, Stan Golestan, Gabriel Grovlez, Philippe Gaubert,

[...]. J’étais complètement sous le charme. » C’est à Rio de Janeiro que le célèbre pianiste crée la première suite de *La Famille du bébé*, qui lui est dédiée.

Villa-Lobos s’installe à Paris de 1923 à 1930 pour faire jouer ses œuvres en France. Leopold Stokowski, Stravinski, Varèse, Picasso, Léger, Aline van Barentzen l’entourent de leur amitié, ainsi que Paul Le Flem, Florent Schmitt et René Dumesnil, qui contribuent, par leurs critiques favorables, à lui assurer une place dans le monde musical.

D’étonnantes créations d’art « sauvage » résonnent dans les salles de concert françaises, reflétant la phase d’exaltation nationaliste de leur auteur : les deux suites de *La Famille du bébé* et le *Rudepoema*, pour piano, les *Trois Poèmes indiens*, le *Noneto*, quintessence de musique brésilienne dans une harmonie très libre, et la série des *Chôros*, extraordinairement variés de formes et de dispositifs instrumentaux. « Le vrai grand souffle a passé... », écrit Florent Schmitt après l’audition du *Chôros n*° *8*, une des pages les plus audacieuses de son auteur, où le principe du kaléidoscope sonore est appliqué à l’âme de la danse, dans un déploiement d’énergie sans précédent.

• L’éducateur et la période universelle

Rentré au Brésil en 1930, Villa-Lobos va jouer un rôle prépondérant dans le développement des structures musicales de son pays, stimulant l’enseignement musical, créant des ensembles de chant choral, dirigeant des concerts où la musique française tient une large place. En ces temps de néo-classicisme succédant aux « années folles », il élabore le *Guide pratique*, recueil d’intérêt didactique pour piano et chœurs, la série des *Bachianas brasileiras*, le *Cycle* fresque pour soprano, chœurs et orchestre, avec toute la richesse de ses trouvailles poétiques et instrumentales, nous invite une dernière fois à contempler les beautés sublimées du monde qui l'a vu naître. Et le destin arrête son bras, le 17 novembre 1959, à Rio de Janeiro, au moment où son catalogue dépasse les mille titres.

• Un créateur de formes nouvelles

« Mon œuvre est la conséquence d'une prédestination. Elle est de grande quantité, parce que le fruit d'une terre immense, ardente et généreuse. » Instinctivement, Villa-Lobos aura passé toute sa vie, au prix d'une certaine solitude et d'une lutte constante contre la misère et les préjugés, à doter son pays du répertoire qui lui manquait. En dehors de ses harmonisations, il ne cite jamais textuellement des thèmes folkloriques, qui ne lui ont servi qu'à jeter les bases de son esthétique et de son langage. Il insiste toujours sur la transfiguration du matériau initial et le caractère élevé qu'il entend donner à son discours.

Deux formes lui appartiennent en propre : les *Chôros* et les *Bachianas brasileiras*. Dans la série des quatorze *Chôros* (les deux derniers ont été perdus) suivis des deux *Chôros bis,* il devait interpréter l'esprit des improvisations populaires qu'il avait pratiquées dans sa jeunesse, pour en faire une « nouvelle forme de composition musicale, synthétisant les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire ». Mais il alla plus loin, comme nous le rappelle Luiz Heitor : « Il se propose d'interpréter musicalement le Brésil, d'évoquer non seulement l'art des musiciens populaires, qu'il avait si bien assimilé, mais aussi toutes les autres modalités d'expression musicale de ce pays aux dimensions de continent : la musique des Indiens, des Noirs, celle des vachers, des pêcheurs, des pagayeurs et des mendiants ; et même le chant des oiseaux, les mille bruits de la nature, la lumière du soleil, les couleurs et les parfums de la terre. » Dans les neuf *Bachianas brasileiras,* série d'hommages à Bach, son musicien préféré, les thèmes sont dans le style brésilien, la forme seule étant empruntée à Bach, sans esprit de pastiche.

Virtuosité, oppositions de timbres, de tonalités, infinie diversité rythmique, chocs de blocs sonores, ces caractéristiques apparaissent d'emblée dans sa musique orchestrale, qui tourne à la « cataracte sonore ». C'est l'éblouissement de ses poèmes symphoniques ou des grands *Chôros*, dont le dixième, pour orchestre et chœurs, constitue sans doute le sommet absolu de son œuvre. Ses orchestrations font presque toujours appel à des groupes de percussions brésiliennes, d'origine indienne ou noire, ajoutées aux instruments traditionnels. Plus sentimental que romantique, il pratiquait un style de mélodie analogue à la *modinha,* type de mélodie sentimentale venue du Portugal. « Dolente, volontiers gémissante, précise Marcel Beaufils, elle a pris sur cette terre une couleur qu'elle n'aurait pu avoir ni au Portugal, ni en Italie. » Avec son approche neuve des timbres, sa grande imagination harmonique, la musique de chambre ne surprend pas moins par sa richesse sonore. À l'écoute des *Chôros bis,* l'auditeur prend pour un quatuor à cordes ce qui n'est qu'un duo pour violon et violoncelle. La question de la forme doit être étudiée en rapport avec l'individualité du compositeur, qui peut utiliser des cellules thématiques transformables en thèmes conducteurs au sein de pièces au matériau pléthorique relevant de la fantaisie ou de la rhapsodie. Mais Villa-Lobos savait tout aussi bien définir une forme personnelle de néo-classicisme, comme ce fut le cas dans certaines compositions de musique de chambre, le *Trio à cordes* et quelques-uns de ses quatuors à cordes.

Souvent, Villa-Lobos aura été plus moderne que bien des musiciens qui s'efforçaient de le devenir, mais intuitivement, presque sans le savoir ni avoir jamais eu à revêtir les masques éphémères des modes successives. Il tirait également une grande force de sa malice, de son humour, de son ironie. Le meilleur de lui-même reste aussi neuf qu'au premier jour, proche de notre sensibilité, parce que spontané, issu de l'élan vital de tout un peuple en pleine affirmation de soi.

Pierre VIDAL

Bibliographie

D. P. APPLEBY, *Heitor Villa-Lobos*, Greenwood, Westport (Conn.), 1988

M. BEAUFILS, *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil*, Institut des hautes études de l'Amérique latine, Paris, et Livraria Agir, Rio de Janeiro, 1967 ; rééd. E.S.T., Paris, 1988

L. P. HORTA, *Villa-Lobos, edição do centenàrio*, musée Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1987

M. C. MACHADO, *Heitor Villa-Lobos*, F. Alves, São Paulo, 1987

V. MARIZ, *Villa-Lobos*, Seghers, Paris, 1967 ; *Villa-Lobos*, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989

L. PEPPERCORN, *Villa-Lobos*, Atlantis, Zurich, 1972 ; *Villa-Lobos*, Omnibus Press, Londres, 1989 ; *Villa-Lobos, the Music*, Kahn & Averill, Londres, 1991 ; *The Villa-Lobos Letters*, Toccata Press, Londres, 1994

A.-S. SCHIC, *Villa-Lobos. Souvenirs de l'Indien blanc*, Actes Sud, Arles, 1987

E. TARASTI, *Heitor Villa-Lobos ja brasilian sielu*, Gaudeamus, Helsinki, 1987 ; *Heitor Villa-Lobos. His Life and Works*, McFarland, Jefferson (N.C.), 1994

P. VIDAL, « Amazonas », ... « Poème de l'enfant et de sa mère », in M. Vignal dir., *Larousse de la musique*, Larousse, Paris, 1982 ; « Heitor Villa-Lobos et l'âme brésilienne », in *Diapason-Harmonie*, n° 322, pp. 62-66, 1986

S. WRIGHT, *Villa-Lobos*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1992.

VINAY RAMÓN (1912-1996)

Chilien d’origine franco-italienne, Ramón Vinay naît à Chillán, dans le Chili central, le 31 août 1912. Parallèlement à de solides études secondaires, il poursuit sa formation musicale. Il abandonne le violon quand il découvre fortuitement ses possibilités vocales. Un concours d’amateurs ouvre au jeune baryton les portes de la carrière. Ramón Vinay fait en 1938, à l’Opéra de Mexico, des débuts remarqués dans le rôle du comte De Luna (*Le Trouvère*, de Verdi). C’est alors qu’il se rend compte qu’il est, en réalité, un ténor. Nouvelles études puis nouveaux débuts au Metropolitan Opera de New York, en 1946, dans le rôle de Don José (*Carmen*). Il s’illustre désormais sur toutes les grandes scènes lyriques internationales : Metropolitan Opera (1946-1961), Scala de Milan (1947-1948), Covent Garden de Londres (1953-1960), Bayreuth (1952-1962). Son répertoire se partage entre Wagner (*Tristan*, *Parsifal*, *Siegmund*) et Verdi. On peut considérer qu’il fut l’Otello de toute une génération : il a chanté le personnage plus de deux cent cinquante fois... Des chefs aussi différents que Wilhelm Furtwängler et Arturo Toscanini se sont fait un honneur de le diriger dans un rôle qu’il a marqué de sa forte présence. En fin de parcours professionnel, l’évolution de sa voix le ramène à la tessiture de baryton. On pourra ainsi l’entendre dans Telramund (*Lohengrin*), Bartolo (*Le Barbier de Séville*), Iago (*Otello*), Scarpia (*Tosca*) ou Falstaff. Il fait ses adieux à Santiago, en 1969. Ramón Vinay disparaît, après une longue retraite dans une maison de repos, à Puebla (Mexique), le 4 janvier 1996.

D’autres ténors ont fait miroiter des timbres plus irrésistiblement séduisants. Mais bien peu ont pu se mesurer à son immense musicalité, à son intelligence dramatique. S’appuyant sur un grave solide, un chant chaleureux, tour à tour noble et vaillant, définit une manière de dignité vocale dont les exemples sont devenus rares.

Il a en particulier enregistré le rôle-titre dans la fameuse intégrale d’*Otello* dirigée par Arturo Toscanini à la tête de l’Orchestre symphonique de la N.B.C.

Pierre BRETON

VINCENT GENE (1935-1971)

Bien qu'il n'ait pas fréquenté les studios Sun de Sam Phillips, l'homme à la casquette bleue est l'un des grands pionniers du rock'n'roll. Réponse du label Capitol à l'ascension irrésistible d'Elvis Presley, Gene Vincent a laissé une œuvre brute et dévastatrice, dominée par les solos de certains des meilleurs guitaristes du rockabilly : Cliff Gallup puis Johnny Meeks.

Vincent Eugene Craddock naît le 11 février 1935 à Norfolk, en Virginie. Ayant perdu une jambe à la suite d'un accident de moto, Vincent tente de vivre de sa passion pour la musique. Le succès immédiat de son premier disque en 1956 – *Be-Bop-A-Lula*, une composition de lui-même d'après un personnage de bande dessinée – le propulse presque instantanément des orchestres de bals locaux aux grandes scènes nationales, au cinéma (il fait une apparition remarquée dans *The Girl Can't Help It – La Blonde et moi* –, de Frank Tashlin, 1956) et sur les plateaux de télévision. En quelques mois, il aligne succès sur succès (*Bluejean Bop !*, *Crazy Legs*, *Rocky Road Blues*, *Race With the Devil*), aujourd'hui considérés comme des classiques du rock'n'roll.

Comme son ami Eddie Cochran, Gene Vincent jouit d'une grande réputation en Grande-Bretagne. C'est ensemble qu'en 1960 ils effectuent la tournée qui sera fatale à Cochran, victime, le 16 avril, d'un accident de voiture dont réchappe Gene Vincent, atteint cependant de multiples fractures qui le laissent considérablement diminué. Démoralisé, en proie à de vives souffrances, il se tourne vers l'alcool et la drogue ; durant les années 1960, il disparaît de la scène américaine.

Cependant, sa popularité est intacte en Europe et c'est pour ses fans d'outre-Atlantique qu'il effectue un come-back qui vaut en 1969 le bon album *I'm Back and I'm Proud* (réédité en 1 CD par le label See For Miles). Mais il décède de ses excès alcooliques à l'âge de trente-six ans, le 12 octobre 1971, à Los Angeles (Californie). Sa figure a acquis une aura de légende et il continue d'être adulé par des fans nombreux et fidèles dans le monde entier. Son œuvre est bien représentée dans le coffret de six CD *Gene Vincent Box Set* (Capitol).

Gérard HERZHAFT

triumphans, les *Gloria* RV588 et 589, le *Magnificat* RV610b restent parmi les plus belles réussites de cette période.

Pendant la décennie suivante, entre son retour de Mantoue à Venise et un voyage dans les territoires de l'Empire autrichien en 1729, Vivaldi honore diverses commandes étrangères à la Pietà. Il compose en particulier des psaumes et parties de messe *in due cori*, avec double chœur et double orchestre, révélateurs d'une maturation stylistique. La texture devient plus complexe, le contrepoint ostentatoire, les parties de basses plus exigeantes, alors que l'orchestre s'enrichit de parties de flûtes et de hautbois obligés. Les chefs-d'œuvre abondent : *Kyrie* RV587, *Dixit Dominus* RV594, *Beatus vir* RV597, *Confitebor tibi Domine* RV596.

Peu de temps avant de clore sa collaboration avec la Pietà, en 1739, Vivaldi fournit ses ultimes compositions sacrées, où il paie son tribut au culte du *solismo* et adapte son langage à la manière galante en vogue à Venise. Deux pages majeures sont reprises de compositions antérieures : les versions révisées du *Magnificat* RV611 et du *Beatus vir* RV795, qui portent les stigmates d'une significative évolution stylistique.

Dans tous les genres explorés dans la soixantaine d'œuvres sacrées qui nous est parvenue, Vivaldi témoigne de la même spontanéité, de la même sincérité, de la même ardeur, pont tendu entre l'imagination du musicien et la foi du Prete rosso.

• Le musicien lyrique

Dans une lettre datant de 1739, deux ans avant sa mort, Vivaldi déclare avoir composé quatre-vingt-quatorze opéras. Nous n'en connaissons de façon sûre qu'une cinquantaine, et nous ne instrumental merveilleux. De plus, en bon imprésario attentif aux goûts de son public potentiel – les classes moyennes des petits théâtres vénitiens où il donnait ses œuvres –, il glisse savamment intrigues amoureuses et spectacles orientaux, préférés aux valeurs aristocratiques d'*onore* ou de *fortezza*, dont il pressent la précarité.

De 1727 à 1739, Vivaldi tente, tant bien que mal, de résister à l'invasion des talents venus du Sud, depuis son bastion du Sant'Angelo, purement vénitien, alors que le San Giovanni Grisostomo, la plus grande scène de Venise, s'ouvre aux Napolitains. Vivaldi regarde désormais vers Leonardo Vinci ou Nicola Antonio Porpora, dénichant et s'emparant d'idiomes stylistiques que le public aime à côté des siens propres, en particulier dans le *cantabile* et l'*allegro* chantant. Tout en se pliant à la mode, il sauve cependant les moments centraux et dramatiques du drame, réalisant l'union harmonieuse du pathétisme baroque avec une expression plus sensible, dans le cadre d'un style mélodique riche, lié toujours aux *affetti* de l'âme. Les airs sont superbes, les *da capo* merveilleusement épanouis, avec un accompagnement instrumental à quatre parties dépouillé, mais efficace, témoignage d'un fabuleux métier.

On perçoit mieux, maintenant, l'influence que Vivaldi a exercée en profondeur sur les destinées de la musique, la révélation que lui a due Bach des formes et de l'esprit de la musique italienne de son temps, l'impulsion donnée au concerto et à la sinfonia, une abondance de tournures mélodiques et rythmiques nouvelles, dans lesquelles ont puisé, pendant près d'un demi-siècle, des compositeurs de tous pays. On lui rendra grâce d'avoir été de la façon la plus directe un créateur, un poète d'une puissance lyrique exceptionnelle.

Marc PINCHERLE

Roger-Claude TRAVERS

Bibliographie

R. De Candé, *Vivaldi*, Seuil, Paris, 1967, nouv. éd. rev. et augm. 1994
E. Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi (1727-1738)*, 2 vol., U.M.I., Ann Arbor (Mich.), 1981
C. Fertonati, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Edizioni Studio, Tesi, 1992
K. Heller, *Antonio Vivaldi*, Reclam, Leipzig, 1991 ; *Vivaldi, Cronologia della vita e dell'opera*, Olschki, Florence, 1991
Istituto italiano Antonio Vivaldi, *Informazioni e studi vivaldiani*, Ricordi, Milan, bulletin annuel, dep. 1980 ; *Quaderni vivaldiani* n^{os} 1 à 7, Olschki, 1980-1992
M. Pincherle, *Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vol., Floury, Paris, 1948, rééd. Johnson Reprint, New York, 1968 ; *Vivaldi*, Plon, Paris, 1958, rééd. Éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982
P. Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, kleine Ausgabe*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974 (le sigle d'identification des œuvres RV – Ryom Verzeichnis – se réfère à ce catalogue) ; *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Engstrøm & Sødring Musikforlag, Copenhague, 1986 ; *Les Manuscrits de Vivaldi*, Antonio Vivaldi Archives, Aug Olsens, Copenhague, 1977
M. Talbot, *Vivaldi*, Dent, Londres, 1978 ; *Vivaldi Fonti e letteratura critica*, Olschki, 1991 ; *Vivaldi's Sacred Vocal Music*, *ibid.*, 1995.

VIVIER CLAUDE (1948-1983)

Introduction

Autobiographiques pour la plupart, les œuvres du compositeur canadien Claude Vivier sont parcourues des fantômes qui peuplaient ses nuits et que seule la lumière électrique parvenait à chasser. Certaines, parmi les plus tragiques, en portent les stigmates dans leurs titres : *Journal, Lonely Child, Wo bist du Licht !*, ou encore celle à laquelle il travaillait au moment de sa mort tragique, *Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?*

1. Le parconrs initiatiqne

Claude Vivier naît le 14 avril 1948. Adopté à l'âge de trois ans, il découvre la musique au séminaire, où il entre à seize ans. Au Conservatoire de musique du Québec, à Montréal, il étudie de 1966 à 1971 la composition avec Gilles Tremblay et le piano avec Irving Heller. Boursier du Conseil des arts du Canada, il poursuit à Cologne, de 1971 à 1974, des études de composition avec Karlheinz Stockhausen et d'électroacoustique avec Hans Ulrich Humpert. Il étudie également avec Gotffried Michael Koenig à l'institut de sonologie de l'université d'Utrecht, et avec Paul Méfano, à Paris, chez qui il compose *Désintégration,* pour deux pianos, quatre violons et deux altos (1972, révisé en 1974 et créée en France par l'Ensemble 2e2m de Méfano). En 1976-1977, il effectue en Asie et au Proche-Orient un séjour qui va influencer significativement sa musique. En 1977, il compose *Journal,* sur un texte de lui-même, avec des extraits de Lewis Carroll, de Novalis et de la liturgie, pour voix, chœur et percussion, une commande des Festival Singers de Toronto. Puis il réalise un rêve : écrire un opéra. C’est *Kopernikus, Rituel de mort,* opéra de chambre en deux actes, sur un livret du compositeur, pour solistes vocaux, petit ensemble instrumental et bande magnétique, créé le 8 mai 1980 à Montréal. L’année 1980 voit aussi la naissance de *Lonely Child*. Claude Vivier est nommé en 1981 compositeur de l’année par le Conseil canadien de la musique. L’année suivante, bénéficiaire d’une nouvelle bourse du Conseil des arts du Canada, il s’installe à Paris, où il meurt assassiné, le 7 mars 1983, peu avant la création de *Trois Airs pour un opéra imaginaire.* Sa dernière œuvre est l’inachevée *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?* (*Crois-tu en l’immortalité de l’âme ?*).

2. L’œuvre

Les grands thèmes récurrents de la production de Claude Vivier – forte de quarante-neuf pièces répertoriées – se placent sous les signes de la mort, de l’enfance (celle, perdue, à laquelle il ne cessa de rêver au travers des langages imaginaires qu’il inventa, tout autant que dans les personnages issus du patrimoine universel des contes, de la mythologie ou de l’histoire, dont il peuple son univers musical) et de l’amour, dont la soif qui l’étreignait, inextinguible, se confond souvent avec un mysticisme hérité de sa prime adolescence, alors qu’au juvénat de Saint-Vincent-de-Paul il se destinait à la prêtrise. Autant d’éléments qui colorent sa musique et font de lui le digne héritier du *Parsifal* de Wagner ou de la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen.

Mais plus proche de lui encore sont l'esthétique, la technique et la philosophie de Stockhausen. Ainsi *Momente* sera-t-elle l'objet de sa seconde « révélation », la première ayant été celle de sa vocation de musicien alors que, jeune séminariste, il assistait à une messe de minuit. De cette rencontre une œuvre naîtra, qui marquera désormais une ligne de partage irréversible au sein de son univers de créateur : *Chants* (1973), pour deux sopranos, deux mezzo-sopranos et deux contraltos.

Il abandonne ainsi la musique discursive, dite structuraliste, optant pour une « musique d'état ». Désormais, son Graal est la recherche concomitante d'un temps, singulier (que l'Occident abandonna un jour), d'un espace sonore, neuf, inédit, inouï, et d'une émotion quasi mystique, mélange curieux d'une cosmogonie rêvée, magique, initiatique et d'une ritualisation cathartique de la mort et de l'amour spiritualisés. Il n'est alors pas étonnant que son voyage en Orient (1976-1977), qui le conduira à devenir musicien de gamelan à Bali, l'ait aussi profondément marqué.

La voie qu'il a choisie, il la veut de plus en plus étroite, pour ne pas dire radicale. Et sa pensée se concentre autour d'une problématique purement mélodique dont, dorénavant, absolument toutes les caractéristiques de sa musique découleront. À savoir l'homophonie, qu'il étendra jusqu'à la diaphonie, et l'homorythmie.

Mais, de cet appauvrissement de son matériau – qui se rattache d'ailleurs à un courant musical plus général que définit l'expression « nouvelle simplicité » –, il tire la force même de son originalité. Car l'abandon des potentialités polyphoniques et rythmiques demandait à l'évidence à être compensé par l'enrichissement et le développement d'un nouveau paramètre.

À la fois colonne vertébrale de ce « mélodisme » et sa parure la plus chatoyante, ce dernier sera le timbre, pensé par Claude Vivier au travers d'un des concepts fondamentaux de la musique spectrale : la synthèse sonore (un concept dont le but consiste à créer des sonorités nouvelles complexes en imaginant les conséquences de la mise « en œuvre » des qualités acoustiques mêmes). Pour ce faire, Claude Vivier emprunte la technique des permutations à son maître Stockhausen, mais il refuse de laisser son imaginaire dépendre des béquilles de la théorisation spéculative. Là réside l'originalité foncière de sa musique, dont l'intérêt se résout au sein d'une invention timbrique d'autant plus précieuse qu'elle est unique, ce qui la sauve de la vacuité technique à laquelle bien d'autres succombent.

Une des particularités de cette fascinante invention « mélodico-synthétique » est d'ailleurs d'assumer presque à elle seule la problématique de la grande forme (le *Prologue pour un Marco Polo* est particulièrement convaincant à cet égard). Bref, si Berlioz fut un « inventeur d'orchestre », Claude Vivier fut un « inventeur de timbres ». Et c'est assurément de la sorte que Nyoman Kenyung – « le troisième né riant », comme l'avaient baptisé ses amis musiciens balinais – entrera dans l'histoire...

3. Analyses

Afin d'avoir une idée plus précise de cette musique singulière, procédons à une analyse de quelques œuvres de Claude Vivier.

Shiraz (1977), pour piano seul, dédiée à Louis-Philippe Pelletier, est la première d'une série de pièces portant des noms de ville (à l'orthographe parfois déformée : *Paramirabo*, pour flûte, violon, violoncelle et piano, 1978 ; *Bouchara*, pour soprano, quintette à harmoniques, la synthèse additionnelle. Dans l'esprit de Claude Vivier, cette œuvre était un prologue à un opéra sur Marco Polo, qui ne verra pas le jour. Mais comment ne pas percevoir, derrière ce personnage historique, les traits du compositeur lui-même, quant on sait que Marco Polo incarnait à ses yeux la souffrance de celui qui, incompris, finit par devenir étranger dans son propre pays...

Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ? (*Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?*), tel est le titre de la dernière œuvre, inachevée, de Vivier. Une œuvre qui oscille, comme il l'écrit dans une de ses dernières lettres, « entre deux pôles : mobilité et immobilité ». Une œuvre troublante dont la lecture du texte qui lui sert de support laisse un amer malaise, comme si Claude Vivier avait *su* sa mort programmée : « Le jeune homme vint s'asseoir près de moi et dit „My name is Harry", je lui répondis que mon nom était Claude, alors, sans autre forme de présentation, il sortit de son veston noir foncé, acheté probablement à Paris, un poignard et me l'enfonça en plein cœur (voix)... Il faisait nuit, j'avais peur (chanté)... » Quelques jours après sa mort, survenue le 7 mars 1983, on le découvrait dans son appartement parisien, étranglé, le corps criblé de coups de couteau.

Alain FÉRON

Bibliographie

B. DIAMOND & R. WITMER dir., *Canadian Music : Issues of Hegemony and Identity,* Canadian Scholars Press, Toronto, 1994
H. HALBREICH, « Mon Ami Claude Vivier », in *Magazine Sonances,* juill. 1983
H. KALLMANN, *History of Music in Canada,* Univ. of Toronto Press, Toronto, 1987
H. KALLMANN & G. POTVIN dir., *Encyclopedia of Music in Canada,* 2e éd. *ibid.*, 1992
LAPLANTE dir., *Compositeurs canadiens contemporains,* Presses de

VÖLKER FRANZ (1899-1965)

Franz Völker est un des ténors germaniques les plus complets et les plus attachants. Né à Neu-Isenburg, en Hesse, le 31 mars 1899, il est d'abord caissier dans une banque et il apprend le chant en autodidacte. Se présentant à un concours amateur, il subjugue l'auditoire par ses dons exceptionnels et Clemens Krauss l'engage à l'Opéra de Francfort. Après seulement une année de perfectionnement technique, il n'hésite pas à y débuter dans un rôle aussi périlleux que celui de Florestan (*Fidelio* de Beethoven). De là, il suit Krauss à l'Opéra de Vienne, avant de devenir la vedette de Berlin. Dès 1931, le festival de Salzbourg l'accueille. Il s'y montre un mozartien hors pair en même temps qu'un ténor dramatique capable d'affronter les rôles les plus éprouvants : Huon d'*Oberon* de Weber, l'Empereur de *La Femme sans ombre* et Ménélas d'*Hélène l'Égyptienne* de Richard Strauss. En 1933, il s'impose aussi à Bayreuth où il est Siegmund (*La Walkyrie*), Walther von Stolzing (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et, surtout, Lohengrin, rôle qui lui vaut la gloire, et auquel il prête une poésie mâle et douloureuse incomparable. Mais il excellait tout autant dans l'opéra verdien et fut un très grand Otello. Völker possédait bien l'éclat et la vaillance du *Heldentenor* (ténor héroïque), mais pas son caractère surhumain. Son timbre avait quelque chose d'à la fois sensuel et vulnérable. La pureté de son style et de son phrasé, son lyrisme charmeur lui permirent d'être aussi un magnifique interprète de lieder et d'opérettes viennoises. Franz Völker meurt à Darmstadt, le 4 décembre 1965.

Philippe DULAC

Berlioz, restaient très réticents à son égard, où la critique, les musicologues et le grand public lui étaient franchement hostiles. Les poètes en effet ont senti ce qu'apportait de nouveau le génie de Wagner, à savoir le goût du sacré et de la cérémonie rituelle, le sens de la fête religieuse. Ces deux tendances s'affirmeront avec une force irrésistible dans son œuvre à partir de *Tristan* et culmineront avec les représentations de *Parsifal* à Bayreuth.

• Une conception nouvelle de la musique

Richard Wagner n'a pas été d'emblée un révolutionnaire ni un novateur. Né à Leipzig le 22 mai 1813, il a fait son apprentissage entre 1830 et 1840. Comme tous les débutants avides de succès, il commence par imiter les compositeurs à la mode. À cette époque, c'étaient Spontini et Meyerbeer, un Italien et un Allemand parisianisés qui confectionnaient, pour la vive satisfaction du public, des opéras où alternaient les grands airs et les flonflons, les duos et trios avec les ensembles. Pour réussir, un jeune ambitieux se trouvait devant un triple choix : l'opéra italien à *bel canto* (Rossini, *Guillaume Tell* ; Bellini, *Norma*), le français avec ballets (Auber, *La Muette de Portici*) et le romantique avec défilés, action mélodramatique et grandes machineries (Meyerbeer, *Les Huguenots* ; Halévy, *La Juive*).

Après avoir composé la *Symphonie en ut majeur*, jouée à Prague en 1832, Wagner essaie de rivaliser avec les maîtres du théâtre lyrique. Dans *Les Fées* (*Die Feen*, 1833, livret d'après Gozzi), il suit la tradition allemande de Weber et de Marschner. Dès l'opéra suivant, *La Défense d'aimer* (*Das Liebesverbot*, 1834-1836, d'après Shakespeare), il combine l'opéra italien et le français, Donizetti et Auber. Avec *Rienzi* (1838-1840, d'après Bulwer-Lytton), il hausse ses ambitions et imite Spontini. *Le Vaisseau fantôme* (*Der fliegende*

Comme il arrive aux artistes de forte personnalité, Wagner n'a pas réussi à s'intégrer dans l'ordre social de son temps. En 1849, après la révolte de Dresde à laquelle il prit part, ce qui l'obligea à chercher refuge à Weimar puis à Zurich, après une suite d'échecs cruellement ressentis, tant à Paris qu'en Allemagne, il tire un trait sur le monde existant, et conçoit le rêve grandiose et forcené auquel ni Beethoven ni Berlioz n'auraient osé s'abandonner : puisque le public ne le comprenait pas, il fallait instruire et préparer son propre public, et, puisque les directeurs de théâtre refusaient de monter ses œuvres, il lui fallait posséder son propre théâtre où l'on jouerait uniquement ses drames lyriques. Grâce au roi Louis II de Bavière, ce poète monté sur le trône, Wagner a pu réaliser le dessein majeur de sa vie, le Festspielhaus de Bayreuth.

Il commence donc par éclairer l'opinion par des écrits théoriques, pour lesquels il avait un faible, ce qui nous vaut coup sur coup, en 1849, *Art et révolution* (*Die Kunst und die Revolution*) et *L'Œuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) ; en 1850, *Opéra et drame* (*Oper und Drama*) et, en 1851, *Une communication à mes amis* (*Eine Mitteilung an meine Freunde*). Ces traités contiennent la théorie du drame musical wagnérien que l'on peut résumer de la sorte : rejet de la forme traditionnelle, emploi des thèmes conducteurs, fusion totale entre la poésie et la musique, le théâtre est le lieu privilégié de l'union de tous les arts.

À un sujet historique, international et mélodramatique, Wagner a préféré un sujet légendaire, national et lyrique. Il a rejeté la coupe traditionnelle des grands airs détachés reliés par le récitatif ; il a constitué la *mélodie continue*, le célèbre *arioso* wagnérien. Enfin, il a cherché l'unité et même l'unification du rythme dramatique afin que tout se tienne et s'enchaîne sans rupture ni repos. Innovation plus importante encore, il a donné le premier rôle à l'orchestre, qui fait entendre une action parallèle à celle des personnages, de sorte qu'il y a un va-et-vient constant entre le texte chanté et la symphonie de l'orchestre et qu'ils ne disent pas toujours ni forcément la même chose. L'orchestre n'est plus simple accompagnement, soutien des voix, il exprime le drame à sa manière et intériorise la musique. Il devient la conscience de chaque auditeur et tient le rôle du chœur antique.

L'emploi des thèmes conducteurs (leitmotive) permet de suivre les protagonistes d'un bout à l'autre de l'action, de vivre avec eux. Les interférences des leitmotive des différents personnages provoquent un jeu psychologique des plus subtils. Selon l'image de Baudelaire, ils blasonnent les héros, ils leur servent d'armoiries et d'images symboliques. Le thème conducteur est à la fois précis et indéterminé, car il ne fait que suggérer un sens quand il n'est pas cité textuellement. Il résonne dans la mémoire à la manière d'un écho qui éveille des émotions et des souvenirs. Il a partie liée avec le plaisir poétique : c'est pourquoi Wagner réclame l'nnion indissoluble de la poésie et de la musique. Gluck avait donné la première place à la poésie en attribuant à la musique le rôle de servante. Wagner renverse les rapports : musique (c'est-à-dire symphonie) d'abord, mais la poésie n'a pas le second rang, elle est dans l'atmosphère et dans le mouvement dramatique.

Tous les arts (jusqu'aux décors, costumes, jeux de lumière, mise en scène, pantomime) doivent concourir à l'illusion théâtrale. La scène est un endroit magique où tous les arts vivent en harmonie et produisent le sortilège. Le spectacle éveille en nous des énergies psychiques qui sommeillaient et il permet la communion effective. Tel est l'idéal du chef-d'œuvre d'art total, *Gesamtkunstwerk.*

n’apparaît plus sacrilège de s’adresser de la même voix à Dieu et à la femme aimée, car toute distinction entre les catégories de l’amour est arbitraire – surtout dans l’expression musicale. Là, en effet, l’être produit sous forme d’effusion lyrique ce qu’il a de plus intérieur et de plus ardent. « Je ne puis concevoir l’esprit de la musique résidant ailleurs que dans l’amour », a écrit Wagner. Dans ce sentiment si particulier se mêlent et se confondent la passion d’amour et la sensualité, l’illumination céleste et ce dépassement de soi que l’artiste trouve dans la création. L’amour de la musique est une forme mystérieuse de cette disposition générale, et ce que Wagner appelle ainsi est la possibilité qu’a la musique de tout transformer en esprit et d’associer la chair elle-même aux fêtes de l’âme.

Tristan et Isolde (projet en 1854, livret en 1857, composition de 1857 à 1859, création le 10 juin 1865 à Munich) est devenu l’évangile de l’amour occidental. C’est sur les harmonies liquides du prélude, sur les motifs conducteurs du philtre, de la communion amoureuse et de la mort d’Isolde que les fidèles wagnériens ont accordé leur piété et mesuré leurs espoirs. L’emploi du chromatisme qui arrive à détruire la notion de tonalité, dont Mahler et les dodécaphonistes de l’école viennoise tireront des leçons radicales, est la conséquence de la volonté exprimée par Wagner de dépasser la musique en conciliant les inconciliables, c’est-à-dire la tension et le mouvement, la profondeur et l’énergie, le combat et l’extase. Les accords de septième et de neuvième y sont traités comme les accords parfaits sur lesquels reposait l’harmonie classique ; les dissonances réagissent les unes sur les autres sans jamais trouver de résolution, de sorte qu’on a affaire à une modulation perpétuelle. Il n’y a plus de tonalité fixe, chaque groupe d’accords existe par lui-même, établissant sa propre tonalité. Le dynamisme musical, sans cesse créé, sans cesse expirant, sans cesse renaissant, arrive à une atmosphère d’incertitude, d’anxiété et de trouble qui constitue l’expression la plus aiguë et la plus intérieure du romantisme musical.

Dans *Tristan*, l’amour sans fin, le désir éternellement vivace veut la souffrance et ne trouve satisfaction que dans l’anéantissement et dans la mort. Les hommes du Nord ont combiné dans le mythe de Tristan une légende celtique et la théorie courtoise de l’amour passion qui se nourrit d’absence, aspire à la ruine et qui sera la fatalité de l’Occident. Cette belle histoire médiévale devra attendre le XIXe siècle et le génie de Wagner pour avoir sa plus profonde et sa plus fascinante expression. Le drame de Wagner est une musique limite au-delà de laquelle on ne trouve que les brumes infernales du désespoir. Elle confond le vertige de la passion avec le sens du sacré. Elle parle de temps fabuleux, de civilisation abolie, d’adoration éperdue, de délices poignantes. Grâce à la musique de *Tristan*, le mystère prend corps et l’on peut vénérer l’invisible par le moyen du visible, de même que certains mots expriment l’ineffable et que certaines harmonies suggèrent le silence.

On regarde *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, projet en 1845, livret en 1861-1862, composition en 1862-1867) comme l’antithèse et l’antidote de *Tristan*. Ce sont les mêmes thèmes qui y sont traités, mais de façon souriante et détendue. Aussi la conclusion en est-elle heureuse, avec un dernier acte où le défilé des corporations ajoute un caractère national et germanique des plus marqués. Tentative unique dans l’œuvre de Wagner, *Les Maîtres* s’apparentent au *Falstaff* de Verdi.

Pendant qu’il élaborait cette partition, deux événements capitaux marquèrent son existence : en mai 1864, alors que, écrasé par la solitude et les difficultés matérielles, il était au bord du désespoir, Louis II de Bavière lui fait savoir qu'il n'a d'autre désir que « l'aider, l'aimer et le servir ». Il tint parole, et, grâce à sa munificence, Wagner put réaliser le rêve de sa vie : son théâtre à Bayreuth. Par ailleurs, il a fait la connaissance de Cosima von Bülow, fille de Liszt, et ils se sont juré un éternel amour. Cosima n'obtient le divorce qu'en 1870, mais bien avant cette date les amants décident de vivre ensemble : c'est ce qu'on appelle « l'idylle de Triebschen ». « Oh ! Cosima ! s'écrie Wagner, tu es l'âme de tout ce qui, en moi, vit encore. » Sa première femme, Minna, qu'il avait épousée en 1836 et dont il vivait séparé depuis longtemps, était morte en 1866. On sait la place que tint dans les années 1853-1859 Mathilde Wesendonck dans la vie sentimentale du musicien ; elle est considérée comme l'inspiratrice du personnage d'Isolde.

• La « Tétralogie »

Le héros wagnérien, dans la pensée du musicien-poète, doit annoncer ce qui sera la vérité de demain. Siegfried et Brünnhilde proclament la religion nouvelle, celle de l'amour, face à l'ancienne, qui est incarnée par Wotan et symbolisée par la lance et les runes, c'est-à-dire par la force brutale et par la loi écrite. Le poème de *L'Anneau du Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*) parut en décembre 1852. La partition de *L'Or du Rhin* (*Das Rheingold*) fut achevée en 1854, celle de *La Walkyrie* (*Die Walküre*) en 1856, celle de *Siegfried* en 1869, et *Le Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*) en 1874. Cela fait en tout dix-huit heures de musique. L'action de la *Tétralogie* passe pour obscure et enchevêtrée ; en fait, elle est d'une grande simplicité. Le prologue relate la faute originelle, le vol de l'or confié aux Filles du Rhin ; cet or symbolise la puissance magique de la nature. Le gnome Alberich s'en empare pour en forger un anneau et un heaume. Wotan, dieu des dieux de la mythologie germanique, le lui subtilise par la ruse et ainsi il désharmonise l’univers et viole les antiques lois. Dans les trois drames (ou journées) qui constituent *L’Anneau du Nibelung*, on assiste aux efforts de Wotan, non pour rétablir l’ancien ordre qui, comme toutes les choses détruites, ne peut être restauré, mais pour préparer l’avènement du nouvel ordre, celui de la race humaine qui doit anéantir les dieux. Cette révolution ne peut s’accomplir sans souffrances : Wotan va en même temps défendre les dieux et par des manœuvres habiles perpétrer leur ruine.

renoncement, l'abjuration du vouloir-vivre, la paix du nirvāṇa comme dans *Tristan.*

Les dernières années de la vie de Wagner (1872-1883) furent une apothéose. Il vit à Bayreuth entre son théâtre et sa superbe maison, Wahnfried. Colline sacrée, festival sacré, c'est alors qu'il est vraiment le mage du Nord. Il ne fonde pas une religion, mais il permet au monde de partager son rêve. *Parsifal,* où il abandonne les mythes germaniques pour le mystère celtique, apporte une réponse douteuse aux questions que se posent les fidèles. Parsifal, le pur, le naïf, ouvre la voie du salut et devient roi du Graal, mais la cérémonie pendant laquelle il élève le vase sacré et le fait rayonner sur les chevaliers n'est ni une messe chrétienne ni un office religieux hindou. Sa signification demeure inconnue, Wagner n'indique pas la solution : il élève l'ostensoir, mais il n'y a que le vide à l'intérieur. L'œuvre d'art est le produit d'une intuition : elle doit rester une énigme aussi bien pour nous que pour le créateur.

Quand Wagner mourut, le 13 février 1883, au palais Vendramin à Venise, son mythe était déjà créé. Le temps n'a fait que l'affirmer et l'approfondir.

Marcel SCHNEIDER

• Le wagnérisme

Si, dans le monde des arts, les noms des grands maîtres ont souvent suscité des termes nouveaux, comme « mozartien » ou « beethovénien », l'existence même du mot « wagnérisme » reflète la position et l'influence singulières de l'œuvre de Richard Wagner dans l'histoire de la musique, mais aussi des idées. Or cette position et cette influence furent si vastes et si diverses qu'il convient d’abord de tenter de définir les multiples aspects du wagnérisme de Wagner lui-même, puis de considérer les formes parfois équivoques du wagnérisme chez ses disciples, adeptes, imitateurs et commentateurs.

Le wagnérisme en tant que doctrine de Wagner est avant tout une esthétique du drame musical, exposée dans ses traités *L’Œuvre d’art de l’avenir* et *Opéra et drame*, et résumée par le terme allemand de *Gesamtkuntswerk*, ou « œuvre d’art totale », dont la tragédie antique grecque est le modèle perdu, devant être retrouvé par d’autres moyens. Dans ce but, il faut que la musique et le texte fassent mieux que de coexister, comme ils le font dans l’opéra traditionnel, avec prééminence tantôt de l’une, tantôt de l’autre ; il faut qu’ils soient en fusion continuelle. L’élément masculin et explicite – le texte – doit ainsi féconder l’élément féminin et implicite – la musique – pour engendrer une expression complète de l’étendue du drame et des profondeurs humaines des personnages.

Pour un tel programme, il faut donner au texte une portée universelle, et par conséquent se fonder sur les mythes et les légendes de l’humanité. Il n’y a naturellement là rien de nouveau, sauf que Wagner voulait mettre l’universel dans les légendes allemandes. Mais c’est dans la forme musicale que la doctrine wagnérienne produit des nouveautés radicales. La fusion continuelle avec le texte exclut l’usage de récitatifs, et incite à développer nne « mélodie infinie », se libérant des balises de la tonalité, et se déployant suivant la tension ininterrompue d’un chromatisme dont le pouvoir d’envoûtement est porté au paroxysme dans *Tristan et Isolde* (1857-1859). Par ailleurs, le drame, étant conçu comme une totalité, fait surgir au cœur de chacune de ses phases présentes des éléments enfouis dans le passé ou inscrits dans le futur, et indiqués par des leitmotive, ou « motifs conducteurs », dont l’emploi est pour *Tristan et Isolde* surtout, a emprunté presque textuellement certaines formules musicales.

Le cas d’Hector Berlioz mérite une attention particulière, car il s’est trouvé, à son corps défendant, au confluent du wagnérisme et de l’antiwagnérisme européens, et en particulier français. D’une part, les wagnériens voulaient en quelque sorte l’enrôler comme précurseur de la « musique de l’avenir », ce contre quoi tout son être musical se cabrait, en une période où lui-même était tourné vers le radieux classicisme latin qui nimbe *Les Troyens* (1858). D’autre part, les antiwagnériens, ou bien l’associaient en effet à Wagner dans leur condamnation globale d’une rupture avec la tradition classique issue de Haydn et de Mozart, ou bien le revendiquèrent, surtout après le désastre militaire de Sedan (1870), comme flambeau conquérant du clair génie français face aux brumes germaniques.

Berlioz lui-même se défendit d’une façon ambiguë dans un fameux article du *Journal des débats*, où on lit : « Si l’école de l’avenir dit ceci : la musique, aujourd’hui dans la force de la jeunesse, est émancipée, libre ; elle fait ce qu’elle veut... si tel est le code musical de l’école de l’avenir, nous sommes de cette école, nous lui appartenons corps et âme, avec la conviction la plus profonde et les plus chaleureuses sympathies. » Mais où il a la bizarrerie d’écrire à propos du prélude de *Tristan et Isolde,* dont pourtant la merveilleuse ligne mélodique d’introduction est calquée sur la cantilène chromatique de sa propre « Tristesse de Roméo » de *Roméo et Juliette* : « J’ai lu et relu cette page étrange ; je l’ai écoutée avec l’attention la plus profonde et un vif désir d’en découvrir le sens ; eh bien, il faut l’avouer, je n’ai pas encore la moindre idée de ce que l’auteur a voulu faire. »

en avril 1861, il publia une plaquette moins profondément spontanée, en défense de *Tannhäuser*. Mais Wagner se trouvait désormais associé pour une longue période à la poésie moderne française. En 1887, Stéphane Mallarmé (1842-1898) publiait un sonnet titré *Hommage,* dont le dernier tercet est :

« Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins / Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins. »

Nous voici arrivés à la part la plus féconde, part esthétique et française, de l'influence wagnérienne. Sans doute faut-il évoquer quelques sous-produits déplorables du wagnérisme, issus de douteux raisonnements politiques, nationalistes et raciaux, déviés du pessimisme volontariste hérité de Schopenhauer, et qu'on trouve dans des écrits antisémites ou pangermanistes du Maître, comme *Le Judaïsme en musique* (*Das Judentum in der Musik,* 1850) et *Une capitulation (Ein Kapitulation,* 1870), animés par sa rancœur féroce envers les échecs qu'il avait connus en France. Mais, loin de ces aberrations propagées au xx^{e} siècle par sa veuve Cosima, puis par une partie de sa descendance en collusion avec le nazisme, retenons seulement la prodigieuse fertilité de la réaction musicale au wagnérisme, dont la plus marquante incarnation en France fut Claude Debussy (1862-1918). *Pelléas et Mélisande* (1902) représente en fait le plus authentique héritage du wagnérisme dans l'opéra, justement parce qu'il le prolonge en s'en démarquant délibérément, afin de fonder une esthétique nouvelle, moins peut-être à partir de *Tristan et Isolde* que de *Parsifal* (1882), et plus spécifiquement de son *Enchantement du vendredi saint.* « Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre ; la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer », écrivait Debussy. En quoi, évidemment, dans son propre chef-d’œuvre, il montrait qu’il avait compris à la lettre les leçons du Maître novateur, qui sont d’être soi-même un Maître novateur.

Jean PAVANS

Bibliographie

Œuvres de Richard Wagner

Gesammelte Schriften und Dichtungen, vol. I à IX, R. Wagner éd., E. W. Fritzsch, Leipzig, 1871-1880 ; vol. X, *ibid.*, 1883 ; vol. XI et XII, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1911 ; vol. XIII à XVI publiés in *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, œuvres complètes en 16 vol., C. F. W. Siegel éd. (R. Linnemann), Breitkopf und Härtel, 1911.
Œuvres dramatiques, trad. J.-G. Prod’homme, Delagrave, Paris, 1922-1927 ; *Mein Leben*, 2 vol., F. Bruckmann, Munich, 1911 (*Ma Vie*, 3 vol., Plon-Nourrit, Paris, 1911-1912, nouv. éd. Buchet-Chastel, Paris, 1983) ; *Œuvres en prose*, trad. J.-G. Prod’homme et al., 13 vol., Paris, 1907-1925, rééd. Éd. d’aujourd’hui, Plan-de-la-Tour, 1982 ; *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : journal et lettres, 1853-1871*, Parution, Paris, 1986 ; *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt*, trad. J. Lacant et L. Schmidt, Gallimard, Paris, 1976 ; *Lettres avec Louis II de Bavière (1864-1883)*, trad. B. Ollivier, Plon, Paris, 1976.

Études

D. BORCHMEYER dir., *Wege des Mythos in der Moderne : Richard Wagner « Der Ring des Nibelungen »*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, Munich, 1987
J. BOURGEOIS, *Richard Wagner*, Plon, 1959, réimpr. Éd. d’aujourd’hui, 1976
M. A. CICORA, *Wagner’s Ring and German Drama : Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1999
D. COOKE, *I Saw the World End : a Study of Wagner’s Ring*, Oxford University Press, Oxford, 1979
C. DAHLHAUS, *Richard Wagners Musikdramen*, Orell Füssli, Zurich, 1985 (trad. M. Renier, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*,

Bayreuth »), qui a pour objectif de maintenir, par son soutien financier, l’existence du festival.

Après la réouverture de Bayreuth, en 1951, où le *Parsifal* de son frère révolutionne la mise en scène lyrique, il propose en 1953 un *Lohengrin* épuré et en 1955 un *Vaisseau fantôme* noyé d’ombre, moins extrémistes, plus narratifs que ce que propose alors Wieland, dont il conserve les principes stylistiques qui caractérisent le Neues Bayreuth (« Nouveau Bayreuth »), mais sans la dimension radicale du jeu d’acteur. Le grand public ne distingue guère les deux frères ; Wieland, lui, considère son frère comme un plagiaire sans génie, tout en lui reconnaissant des facultés d’organisation et de gestion exceptionnelles. En 1957, son *Tristan,* sans vrai poids dramatique, puis son *Ring* de 1960 – avec le même plateau circulaire que celui de son frère, qu’il rend concave et fragmente au fur et à mesure des péripéties de l’action – offrent des symboliques claires qui rassurent ceux que les audaces modernistes de Wieland dérangent, mais n’imposent pas au même degré la réflexion et l’admiration. La mort inattendue de ce dernier, à la fin de 1966, laisse Wolfgang seul aux commandes d’un événement célébré pour son premier rang musical et scénique. Il reprend son rôle de producteur (un *Lohengrin* banal, en 1967, puis, en 1968, des *Maîtres chanteurs* confondants de platitude), mais, conscient de son incapacité à renouveler seul le répertoire immuable du festival, il y invite de nouveaux metteurs en scène (August Everding, Götz Friedrich...), tout en se réservant une part de la production de ce qu’il appelle désormais « l’Atelier Bayreuth ». Il montera ainsi le *Ring* à nouveau en 1970, *Parsifal* en 1975, puis en 1989, les *Maîtres* en 1981 et une ultime fois en 1996, *Tannhäuser* en 1985. Mais ses productions font figure de monuments rétrogrades, dans un festival qui pratiquera désormais la dualité entre tradition et modernité. Contrairement à son frère, Wolfgang sera très peu invité à produire hors de Bayreuth.

C. MERLIN, *Wagner, mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, Paris, 2006
F. SPOTTS, *Bayreuth : a History of the Wagner Festival*, Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1994
W. STORCH dir., *Der Raum Bayreuth : ein Auftrag aus der Zukunft*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 2002
F. WAGNER, *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*, Ullstein Verlag, Berlin 1999 (trad. de la version anglaise – *Heritage of Fire. The Story of Richard Wagner's Granddaughter*, 1945, rééd. Greenwood Press, Westport, Conn., 1974 – par Gilberte Audouin-Dubreuil, *Nuit sur Bayreuth*, Mémoire du livre, Paris, 2001)
N. WAGNER, *Wagner-Theater*, Insel-Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1998 (traduit de l'allemand par Jean Launay, *Les Wagner. Une histoire de famille*, Gallimard, Paris, 2000)
W. WAGNER, *Lebens-Akte. Autobiographie*, Albrecht Knaus, Munich, 1994.

rapidement une importante carrière internationale (premier-concert à Londres en 1955 ; à Paris, il joue souvent à Saint-Séverin) que consacrent de nombreux disques : dès 1947, il commence à enregistrer pour Archiv Produktion sur les principales orgues baroques d'Allemagne du Nord, dont la Deutsche Grammophon souhaite conserver le son. Certains disques sont réalisés à Strasbourg et à Alkmaar, aux Pays-Bas. En 1956, avec sa propre édition de *L'Art de la fugue*, c'est lui qui grave le premier disque stéréophonique réalisé par le même éditeur. Outre la musique d'orgue de Bach, dont il achève sa seconde intégrale en 1971, il enregistre le *Clavier bien tempéré* et ses principales suites pour clavecin ainsi que les *Sonates pour violon et clavecin* avec Henryk Szeryng. Il cesse d'enseigner en 1972 et donne son dernier concert en 1981. Il meurt à Francfort le 11 août 1991.

Walcha possédait une connaissance encyclopédique de la musique de Bach, qu'il avait apprise en l'écoutant partie par partie, ce qui explique la clarté de ses interprétations. Elle constituait la base de son activité de musicien, organiste ou claveciniste, et il a largement contribué au renouveau de l'interprétation de ce répertoire. Mais, contrairement au mouvement qui s'est dessiné en France dans les années 1960 par réaction contre l'emprise de l'école néo-franckiste et l'omniprésence de la facture Cavaillé-Coll, Walcha a pu concilier évolution et tradition. Les instruments baroques allemands n'avaient pas subi de modifications aussi radicales que les instruments français, et la continuité d'interprétation avait donc pu se perpétuer, même si le style de Karl Straube ou de Günther Ramin semble d'une liberté et d'une ampleur incompatibles avec la vision moderne de la musique baroque. L'apport de Walcha se situe davantage dans le domaine de la clarté et de la force spirituelle. Le sens de la construction était resté omniprésent en Allemagne, mais à la manière de Max Reger, avec

WALDRON MAL (1925-2002)

Comment classer un pianiste qui sut s'adapter, avec la même élégante efficacité, à tant d'esthétiques diverses, du bop au free jazz ? Accompagnateur idéal, Mal Waldron semble a priori ne pas avoir de style propre ; comme beaucoup de ses contemporains, il est nourri à la fois de Duke Ellington, de Bud Powell et de Thelonious Monk. L'instrumentiste, l'arrangeur et le compositeur développent néanmoins une manière très personnelle : l'économie des moyens, la prédilection pour les rythmes à trois temps, le goût pour la répétition de riffs cycliques et la fascination pour le silence construisent un monde sonore envoûtant que zèbrent parfois des percussions inattendues et d'agressives dissonances.

Malcolm Earl Waldron, fils d'émigrés jamaïcains, naît le 16 août 1925 à New York. Il commence à étudier le piano à l'âge de huit ans, s'initie vers seize ou dix-sept ans au saxophone alto, instrument qu'il délaissera rapidement. Il étudie, au Queens College de New York, la composition et le piano classique avec Karol Rathaus ; sa passion pour Bach, Chopin, Brahms et Satie se manifestera tout au long de son parcours. Il opte définitivement pour le clavier, accompagnant de 1949 à 1953 les saxophonistes « Big Nick » Nicholas et Ike Quebec. De 1954 à 1957, il joue au sein du Jazz Workshop de Charlie Mingus, dont l'influence sera déterminante sur ses conceptions musicales : il est des sessions d'enregistrement de l'album historique *Pithecanthropus Erectus* (1956), qui ouvre la voie au free jazz. Il enregistre avec le jeune John Coltrane, pour lequel il compose *Soul Eyes,* devenu un standard.

En 1957, Billie Holiday le choisit comme partenaire : Mal Waldron sera son dernier pianiste. Pendant les périodes de repos de la chanteuse, il dirige son propre ensemble au célèbre Five Spot Café new-yorkais. À la mort de « Lady Day », en 1959, il poursuit cette activité, tout en s'associant en 1961 au quintette que dirigent au Five Spot le trompettiste Booker Little et le poly-instrumentiste Eric Dolphy, quintette avec lequel il participe notamment aux albums *Live at the Five Spot*.

En juin 1965, Waldron décide de s'établir sur le Vieux Continent ; il résidera successivement à Rome, à Bologne, à Munich et à Bruxelles. Il se produit en Europe avec les chanteuses Abbey Lincoln et Jeanne Lee. En 1977, il enregistre un superbe album, *One-Upmanship*, avec, au saxophone soprano, un Steve Lacy au sommet de son art. À partir du début des années 1980, il refait de courtes apparitions aux États-Unis et se produit régulièrement au Japon, où il réside un temps.

Mal Waldron s'est aussi illustré dans la musique de film : *The Cool World*, de Shirley Clarke (1963), *Trois Chambres à Manhattan*, de Marcel Carné (1965, avec Martial Solal), *Sweet Love, Bitter*, de Herbert Danska (1967) et, en 1986, *Tokyo Blues*, de Haruki Kadokawa, dont la partition s'organise autour de l'un de ses thèmes les plus célèbres, *Left Alone*. En février 2002, il enregistre en duo avec Archie Shepp au saxophone ténor un magnifique album, *Left Alone Revisited*, « déclaration d'amour à Billie Holiday qu'ils ont connue à 15 ans » (Francis Marmande). Mel Waldron meurt à Bruxelles le 2 décembre 2002.

Pierre BRETON

WALKER JOE LOUIS (1949-)

Souvent comparé à Robert Cray, avec qui il a lancé dans les années 1980 le courant qualifié de « blues contemporain », Joe Louis Walker, né à San Francisco le 25 décembre 1949, est en fait bien plus ancré que son rival dans la tradition du blues profond, ayant été influencé par « Mississippi » Fred McDowell tout autant que par Albert Collins. Après diverses expériences dans des groupes de rock et de gospel, Joe tombe amoureux du blues grâce à Mike Bloomfield, avec qui il partage une chambre à l'université. Bloomfield, un guitariste qui connaît tous les styles de guitare blues, lui apporte beaucoup. Ensemble, ils s'aventurent à Oakland, la banlieue noire de San Francisco, où ils découvrent la scène souterraine mais toujours vivante du blues local. Joe Louis Walker fait enfin de brillants débuts sous le label Hightone avec des albums comme *Cold Is the Night* (1986), *The Gift* (1988) ou *Blue Soul* (1989), qui révèlent un chanteur entre blues et soul ainsi qu'un guitariste très imaginatif, virtuose et surprenant, qui semble capable de combiner tous les styles de blues, traditionnels et contemporains, en quelque chose de très personnel, comme en témoignent les pièces *Moanin' News, Quarter to Three* ou *Alligator*.

Joe Louis Walker acquiert une certaine notoriété et il signe un contrat chez Verve. Promu star du blues contemporain, façonné dans cette optique, il aligne alors album sur album, tous froids, désincarnés et surproduits. Sa musique devient une sorte de variétés bluesy propre et sans âme, essentiellement destinée aux radios F.M. et à la sonorisation des hypermarchés et des cabines d'ascenseur.

Nombre de ceux qui avaient été séduits par ses brillants débuts se désintéressent de ses productions.

Après la fin de son contrat avec Verve, Walker accumulera les enregistrements sans flamme ni âme sous divers labels. Le cas pouvait paraître désespéré quand, sans doute conscient de l'impasse dans laquelle il s'enfonce, le musicien renaît pour enregistrer en 2003 l'album *She's my Money Maker. The Slide Guitar Album* (JSP), étourdissant festival de virtuosité à la guitare slide avec un punch et une inspiration qui l'avaient déserté depuis longtemps.

Gérard HERZHAFT

très classiques lui permettent de mettre en valeur son habileté technique ; dans son chant, on décèle l'influence de Leroy Carr et de Louis Armstrong. Sa voix est douce, légèrement voilée, sa diction est claire et extrêmement expressive. Enfin, c'est un *showman* qui sait se mettre en valeur et déchaîner l'enthousiasme de son public. Son jeu de scène est surprenant : il saute, il danse, il fait le grand écart, tout en jouant avec la même maestria ; mais il laisse aussi à ses accompagnateurs la possibilité de s'exprimer.

L'influence de T-Bone Walker sera prédominante. Tout d'abord, son utilisation de la guitare électrique et son jeu extrêmement varié ont marqué une étape dans la musique de jazz. En outre, son jeu de scène explosif a fait de lui l'un des pionniers du rhythm and blues, de la rock music et aussi de la pop music. De grands musiciens tels que Charlie Christian et B. B. King doivent beaucoup à son style rageur.

Danièle MOLKO

d'orchestre. Une bourse lui permet d'assister à des représentations du festival de Bayreuth de 1891. En 1893, il est engagé comme répétiteur à l'Opéra de Cologne, où il fait ses débuts dans une fosse d'orchestre en dirigeant *Der Waffenschmied* (*L'Armurier*) de Gustav Albert Lortzing. Un an plus tard, il est nommé répétiteur puis chef de chœurs à l'Opéra de Hambourg, où Gustav Mahler est alors directeur général de la musique. Il devient le pianiste attitré de celui-ci et les deux hommes se lient d'une amitié profonde. Sur les conseils de Mahler, il décide alors de changer de nom, adoptant le pseudonyme de Walter, en référence au personnage des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Amené à remplacer un chef malade dans *Cavalleria Rusticana*, il commence à diriger régulièrement les opéras-comiques.

Il est deuxième chef à Breslau (1896-1897) puis premier chef à Presbourg [aujourd'hui Bratislava] (1897-1898) et à Riga (1898-1900) avant d'être nommé, en 1900, à la Staatsoper de Berlin, où il partage le pupitre avec Richard Strauss et Karl Muck. C'est à Berlin qu'il dirige son premier concert symphonique et son premier *Ring*. Il y effectue aussi ses premiers enregistrements (entractes de *Carmen*). Un an plus tard, Mahler lui propose de le rejoindre à Vienne, où il restera attaché à la Hofoper, d'abord comme assistant du directeur puis comme chef d'orchestre, entre 1901 et 1913. Dans la capitale autrichienne, il doit surmonter les premières véritables difficultés de sa carrière : auparavant, il avait toujours résolu ses problèmes en quittant le poste où il rencontrait des obstacles. Vienne est son premier contrat de longue durée et, malgré la tentation d'accepter une proposition de l'Opéra de Cologne, il parvient, notamment grâce à Freud, à trouver cette confiance en soi qui fait la force des grands chefs d'orchestre. Il participe au renouveau du théâtre lyrique prôné par Mahler et dirige tout le répertoire dans l'ombre de celui-ci. À Vienne, il continue à se produire comme pianiste, donnant de nombreux concerts de musique de chambre avec le violoniste Arnold Rosé et son quatuor à cordes. Il a aussi l'occasion de jouer avec Pablo Casals. En 1911, il adopte la nationalité autrichienne.

• L'épanouissement

À la mort de Mahler, en 1911, Bruno Walter crée ses deux œuvres posthumes, *Le Chant de la terre* (Munich, 1911) et la *Symphonie n^o 9* (Vienne, 1912). Il est ensuite nommé directeur général de la musique à Munich (1913-1922) à la suite du grand chef wagnérien Felix Mottl. Après vingt ans de carrière, Bruno Walter accède enfin à un poste de directeur. C'est à Munich que commence à s'affirmer sa véritable personnalité, dégagée de la tutelle artistique de Mahler. Il élargit sensiblement le répertoire de l'Opéra de Munich, qu'il ouvre à la musique non germanique et contemporaine ; il crée *Violanta* et *Der Ring des Polykrates* (1916) d'Erich Wolfgang Korngold ainsi que *Palestrina* (1917) de Hans Pfitzner et *Das Spielwerk* (1920) de Franz Schreker. Il fait revivre les ouvrages lyriques de Weber, alors tombés dans l'oubli, redonne une nouvelle jeunesse à ceux de Mozart... Il forme une troupe d'élite qui le suivra dans la plupart de ses grandes productions lyriques : Maria Ivogün, Lotte Lehmann, Paul Bender, Alexander Kipnis, Karl Erb, Lotte Schöne, Delia Reinhardt... Dans le domaine symphonique, il dirige régulièrement l'Orchestre philharmonique de Berlin entre 1919 et 1933 ; c'est à la tête de cet orchestre qu'il accompagne le premier concert en Allemagne de Yehudi Menuhin (12 avril 1929), ainsi que les débuts avec orchestre de Vladimir Horowitz.

La renommée de Bruno Walter commence à s'étendre hors d'Allemagne et d'Autriche : en 1923, il fait sa première tournée aux États-Unis, où il dirige à New York, Detroit et Minneapolis ; entre

1924 et 1931, il conduit régulièrement le répertoire allemand à Covent Garden ; il fait ses débuts à la Scala de Milan en 1926 ; la même année, à Leningrad, il rencontre Chostakovitch, dont il dirigera souvent la *Symphonie n° 1* ; Paris l'accueille pour de mémorables représentations des opéras de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées (1928). En 1925, il est nommé directeur musical de la Städtische Oper de Berlin (Charlottenburg), où il réalise quelques mises en scène. Il fait partie du comité directeur du festival de Salzbourg, où il dirige chaque année, de 1925 à l'Anschluss. Il y joue également des concertos de Mozart, en dirigeant lui-même l'orchestre depuis son clavier, et accompagne au piano Lotte Lehmann ou Elisabeth Schumann dans des soirées de lieder qui font revivre tout un répertoire oublié. En 1929, il quitte Berlin pour Leipzig, où il prend la succession de Wilhelm Furtwängler à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus (1929-1933) ; son violon solo est alors Charles Münch, au début de sa carrière. En raison de ses origines juives, l'arrivée au pouvoir des nazis l'oblige à se réfugier en Autriche en 1933. Toscanini l'invite comme chef associé de l'Orchestre philharmonique symphonique de New York (1933-1935) ; il occupe la même fonction auprès de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (1934-1939). Il est également chef invité (1935) puis conseiller artistique (1936-1938) de l'Opéra de Vienne et l'un des invités réguliers de la Philharmonie de Vienne (1933-1938).

En 1938, il doit à nouveau fuir devant l'annexion de l'Autriche par les nazis : il se réfugie en Suisse, où le festival de Lucerne l'accueille, puis en France, dont il obtient la nationalité. Un an plus tard, il se fixe aux États-Unis. Il dirigera régulièrement au Metropolitan Opera de New York jusqu'en 1957 et mènera une carrière de chef invité à la tête des principaux orchestres américains (Orchestre de Philadelphie, Orchestre philharmonique de Los

Angeles, Orchestre philharmonique de New York, Orchestre symphonique de la N.B.C., etc.). En 1946, il devient citoyen américain. Il est ensuite conseiller artistique de l'Orchestre philharmonique de New York (1947-1949), dont il refuse de prendre la direction en raison de son âge. Il revient à plusieurs reprises en Europe, surtout à Vienne et à Salzbourg, à Berlin en 1950, mais aussi à Édimbourg, où il révèle Kathleen Ferrier (1947 et 1949) avant d'enregistrer avec elle les *Kindertotenlieder* (1949) et *Le Chant de la terre* (1952) de Mahler à Vienne. À Paris, il donne plusieurs concerts avec l'Orchestre national de la R.T.F. pour le bicentenaire de la naissance de Mozart (1956). À la fin de sa vie, la firme discographique Columbia réunit pour lui, à New York puis à Los Angeles, un orchestre d'élite, le Columbia Symphony Orchestra. Avec cette formation, il réenregistre, en stéréophonie, l'essentiel de son répertoire. En 1957, il fait ses adieux au festival de Salzbourg en dirigeant le *Requiem* de Mozart et, en 1960, il donne son dernier concert à Vienne, avec l'Orchestre philharmonique, pour le centenaire de la naissance de Mahler (*Symphonie n° 4*, avec Elisabeth Schwarzkopf). Il meurt à Beverly Hills (Californie) le 17 février 1962.

• Un mozartien hors du commun

Le répertoire de Bruno Walter s'était construit essentiellement autour de sa formation lyrique : parti des opéras de Mozart, Beethoven, Weber, Wagner et Richard Strauss, il avait adopté l'œuvre symphonique de ces musiciens, élargissant rapidement son approche à l'ensemble du répertoire romantique. Après l'avoir considéré comme un musicien rococo, il a découvert en Mozart « le Shakespeare de l'opéra » et l'a dégagé du pathos romantique allemand qui le défigurait pour lui redonner sa spontanéité, sa jeunesse et sa souplesse italienne. Il a également joué un rôle prépondérant en faveur de Mahler, dont il a imposé la musique tout au long de sa vie, souvent dans l'indifférence et l'incompréhension, et auquel il a consacré un livre en 1936 ; l'histoire lui a donné raison. La musique française l'attirait peu : toute sa vie, il a cherché l'interprète idéale de Carmen et, en de rares occasions, il a dirigé *Pelléas et Mélisande* (première à Vienne en 1902) et *La Mer* de Debussy. Il a fait quelques incursions dans le domaine de la musique contemporaine, créant la suite de ballet *Schlagobers* (1932) de Richard Strauss, la *Symphonie n^o^ 2* (1934) de Kurt Weill, le deuxième *Essay for Orchestra* (1942) de Samuel Barber. Il dirigeait certaines pages de Schönberg (*La Nuit transfigurée*), Hindemith ou Chostakovitch (*Symphonie n^o^ 1*). Mais, contrairement à Toscanini ou à Furtwängler, son univers était presque exclusivement germanique, de Haydn à Johann Strauss, de Mozart à Bruckner et Mahler. Il remettait sans cesse sur le métier des symphonies de Mozart, Beethoven, Brahms ou Mahler, qu'il a gravées à plusieurs reprises, laissant des témoignages précieux de l'évolution de sa démarche artistique.

Des grands chefs allemands de cette génération, Bruno Walter était probablement le plus mesuré, celui qui savait donner à la musique une dimension humaine véritablement rayonnante. La technique pure de la direction d'orchestre occupait peu de place dans sa démarche, essentiellement guidée par la recherche de la spontanéité mélodique et de la force dramatique. Contrairement à Toscanini, il s'intéressait à toutes les formes d'art et à la littérature – il était très lié avec Thomas Mann –, écrivant lui-même de nombreux articles et essais. Il attribuait à la musique un véritable pouvoir moral, et cette tendance domine les enregistrements réalisés avant son départ pour les États-Unis. Un changement profond s'opère alors, révélant un tempérament bouillonnant qui semble protester avec véhémence contre toutes les horreurs et la barbarie qu’il a connues : aucune résignation dans ces illusions perdues, mais l’affirmation d’un homme libre dont la baguette allume de véritables incendies. Plus tard, le temps aidant, ses lectures s’assagissent, gagnent en profondeur ce qu’elles perdent en passion : le moule semble plus strict, les phrases parfaitement modelées ; formé à l’école du chant, qu’il accompagnait avec une rare subtilité, il sait donner une respiration au rythme régulier qu’il a substitué à la trop grande liberté postromantique : rigueur apparente sous-tendue d’une pulsation qui lui permettait, selon ses propres dires, de rendre si gais les mouvements rapides de Mozart qu’on en ait envie de pleurer.

L’œuvre de Bruno Walter compositeur, qui date surtout de sa jeunesse, est restée dans l’ombre de la notoriété du chef d’orchestre. Il a écrit deux symphonies, un quatuor à cordes, un quintette et un trio avec piano, des pièces pour piano, des lieder ainsi qu’une partition chorale, *Siegesfahrt*, pour soli, chœur et orchestre.

Alain PÂRIS

Bibliographie

Ouvrages de Bruno Walter

Von den moralischen Kräften der Musik, Vienne, 1935 (*Les Forces morales de la musique*, trad. franç., Mercure de France, Paris, 1939) ; *Gustav Mahler*, Vienne, 1936 (*Gustav Mahler*, trad. franç., coll. Pluriel, Hachette, Paris, 1979) ; *Thema und Variationen*, Bermann, Stockholm, 1947 (*Thème et variations*, trad. franç., Foetisch, Lausanne, 1952, rééd. 1981) ; *Von der Musik und vom Musizieren*, Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1957 (*De la pratique musicale*, trad. franç. partielle in G. Liébert, *L’Art du chef d’orchestre*, coll. Pluriel, Hachette, 1988).

Études

WALTHER JOHANN GOTTFRIED (1684-1748)

Compositeur, organiste et théoricien allemand né à Erfurt, Johann Gottfried Walther a comme maîtres des représentants de l’école d’orgue d’Allemagne centrale, dominée par Pachelbel. Organiste à Erfurt de 1702 à 1707, puis à Weimar, où il mourra, il entretient avec J.-S. Bach, lors de son séjour dans cette ville, des relations amicales. De sa production, qui comprenait beaucoup d’œuvres vocales, n’ont à peu près subsisté que ses pièces d’orgue, dont plusieurs sur des mélodies de choral. On lui doit aussi un dictionnaire de musique (*Musikalisches Lexikon*, 1732), le premier en langue allemande, précieux aussi bien par ses notices biographiques que par ses indications sur la terminologie musicale en usage à l’époque.

Marc VlGNAL

d’après Tchekhov créé au festival d’Aldeburgh, *The Bear* (1967), *Capriccio burlesco* pour orchestre (1968), *Improvisation sur un impromptu de Benjamin Britten* (1969), *Sonata for Strings*, orchestration de son quatuor à l’intention de Neville Marriner (1972), *Cinq Bagatelles* pour guitare dédiées à Julian Bream (1971-1972), qu’il orchestre en 1976 sous le titre de *Varii Capricci*, *Magnificat and nunc dimittis* pour chœur et orgue (1975). Ses deux ultimes partitions, composées en 1982, ont été écrites à l’intention de Mstislav Rostropovitch, l’une pour violoncelle seul, *Passacaglia*, l’autre pour orchestre, *Prologo e fantasia* (créé à Washington). Il meurt à Londres le 8 mars 1983, peu après avoir terminé l’adaptation des *Varii Capricci* pour une chorégraphie de sir Frederick Ashton, qui avait déjà signé, en 1931, le ballet de *Façade*.

Le cheminement artistique de Walton se situe en marge des circuits traditionnels. Sa formation d’autodidacte l’a rendu beaucoup plus réceptif aux courants nouveaux des années vingt, notamment au jazz, dont il exploite les possibilités rythmiques dans une musique toujours impétueuse. Ses mélodies reposent sur de grands intervalles très personnels. Ses harmonies sont rudes et viennent appuyer une rythmique omniprésente. Mais à cet élément s’oppose le fond d’une nature mélancolique et méditative, l’héritage néoromantique, la marque d’Elgar que l’on trouve dans *Belshazzar’s Feast* ou dans *Troilus and Cressida*. Toute sa production est centrée sur la recherche d’un équilibre idéal entre ces deux tendances.

Walton, épris de perfection, écrivait assez peu, mûrissant lentement des œuvres qu’il remaniait souvent : l’aventure de *Façade* en est le meilleur exemple.

L’enfant terrible de la musique anglaise ne deviendra qu’assez tard un véritable musicien britannique. ll délaisse volontiers les grandes masses chorales qui constituent pourtant l’ossature de la vie musicale de son pays et auxquelles tous les compositeurs anglais consacrent une part importante de leur production. Walton préfère l’orchestre mais il est aussi à l’aise dans la musique légère ou humoristique (*Portsmouth Point*, *Scapino*, *Capriccio burlesco*) que dans les grandes fresques (*Belshazzar’s Feast*) ou dans les œuvres de circonstance. Dans ce domaine, il s’impose comme le successeur d’Elgar avec les deux *Coronation Marches* (*Crown Imperial* pour le couronnement de George VI, 1937, et *Orb and Sceptre* pour celui d’Élisabeth ll, 1953) et le *Coronation Te Deum* (1953). Mais ses meilleures partitions se situent dans le domaine symphonique et font appel aux formes traditionnelles de la musique : les trois concertos, les deux symphonies et les *Variations sur un thème de Hindemith* sont des pages brillantes et colorées où il parvient à cette synthèse entre les deux éléments fondamentaux de sa nature, synthèse qui prend différents visages selon les époques et l’évolution esthétique. Son attachement aux formes classiques se situe en marge de toute affiliation à la moindre école. Walton reste un indépendant. Il est même trop indépendant pour devenir un compositeur totalement britannique. C’est le paradoxe de cet homme, que tous les grands interprètes ont salué comme un créateur important, mais dont la diffusion des œuvres souffre des préjugés attachés à la musique britannique.

Alain PÂRIS

WAND GÜNTER (1912-2002)

Avec Kurt Sanderling, Günter Wand était le dernier représentant d’une génération de chefs d’orchestre allemands formés dans l’héritage direct de Wagner, Bruckner et Mahler. En France, il a régulièrement dirigé la Société des concerts du Conservatoire et l’Orchestre des Concerts Lamoureux dans les années 1950. Par la suite, son horreur des voyages l’a tenu à l’écart de la gloire internationale et le grand public ne l’a vraiment découvert qu’à la fin des années 1980, lorsque son abondante discographie a été régulièrement distribuée hors d’Allemagne.

Günter Wand naît à Elberfeld, près de Wuppertal, le 7 janvier 1912. Au Conservatoire et à la Hochschule für Musik de Cologne, il travaille le piano avec Paul Baumgartner et la composition avec Philipp Jarnach. Puis il étudie la direction d’orchestre avec Franz von Hoesslin à l’Académie de musique de Munich. Après avoir été répétiteur et chef d’orchestre à Wuppertal et à Allenstein, il est nommé premier chef d’orchestre à Detmold. Il est ensuite chef d’orchestre à l’Opéra de Cologne (1939-1944). Lorsque celui-ci s’effondre sous les bombes, il part pour Salzbourg, où il dirige l’Orchestre du Mozarteum (1944-1945). Après la guerre, il revient aussitôt à Cologne et entreprend d’en rebâtir la vie musicale. Il est l’un des premiers chefs d’orchestre allemands invité à diriger en U.R.S.S. Nommé en 1946 directeur général de la musique de la Ville de Cologne, il hisse l’Orchestre du Gürzenich au niveau des meilleurs orchestres allemands. Il est également professeur de direction d’orchestre à la Hochschule für Musik de Cologne à partir de 1948. Il est invité à diriger dans toute l’Europe et au Japon, où il devient un personnage de légende. À cette époque de sa carrière, il programme régulièrement des œuvres de compositeurs allemands contemporains (Hindemith, Fortner, Zimmermann, Reutter) mais aussi Koechlin, Varèse, Messiaen, Ligeti ou Frank Martin. Il est l'un des premiers à revenir au texte original des symphonies de Beethoven, à une époque où les traditions fixées par Mahler, Mengelberg et quelques autres faisaient encore autorité. Malgré un contrat de chef à vie à Cologne, il décide de se retirer en 1974, probablement pour éviter de tomber dans la routine, et devient premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Berne puis premier chef de l'Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg (1982-1991), dont il est ensuite chef honoraire. Sa renommée ne cesse de s'affirmer dans un répertoire qui se recentre sur la musique romantique austro-allemande : Bruckner, dont il est considéré comme l'un des meilleurs spécialistes, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms. Il dirige régulièrement l'Orchestre symphonique de la B.B.C. à Londres, triomphe aux Proms, puis devient chef invité de l'Orchestre radio-symphonique de Berlin (1989-1990). En 1989, il fait des débuts américains à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago. Au cours des dernières années de sa vie, il retourne régulièrement au Japon et noue des liens étroits avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, qui donnent lieu à une série d'enregistrements prestigieux. Il dirige ses derniers concerts à Francfort en novembre 2001 et meurt à Ulmiz, en Suisse, le 14 février 2002.

Ce chef de grande stature était d'une nature discrète ; il n'aimait pas la publicité. Intransigeant dans son travail, remettant sans cesse sur le métier des partitions dans lesquelles il avait toujours quelque chose à découvrir, il exigeait beaucoup des musiciens, allant parfois jusqu'à des vexations ou des maladresses que seul son talent faisait oublier. La musique de Bruckner était sa bible, mais il n'y est venu que progressivement : ainsi, il n'a abordé la *Cinquième Symphonie* qu'en 1974, point de départ de son premier enregistrement intégral des neuf symphonies du maître de Linz avec l'Orchestre radio-symphonique de Cologne (achevé en 1981). En 1987, il entreprend un second cycle avec l'Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg, capté en public, plus intériorisé encore, son testament devant être un troisième cycle avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, malheureusement inachevé. Sa vision de Bruckner était très précise, jouant sur la netteté des lignes et sur la sensibilité plutôt que sur la masse sonore. En ce sens, il s'écartait de la tradition créée par Furtwängler et Karajan, pour se situer davantage dans la lignée de Weingartner ou de Bruno Walter. Dans les années 1950, grâce à Michel Crochot, il avait enregistré une vingtaine de disques pour le Club français du disque. Plus tard, c'est R.C.A./B.M.G. qui a su l'attirer dans son écurie et fixer, souvent à partir d'enregistrements de concert, une manière de diriger qui reposait sur la sincérité et le refus des excès.

Alain PÂRIS

Bibliographie

F. Berger, *Günter Wand : Gürzenichkapellmeister 1947-1974. Ein Dirigentenporträt*, Cologne, 1974

R. Louis, « Entretien avec Günter Wand », in *Diapason*, novembre 1990

W. Seifert, *Günter Wand : So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen*, Hoffmann und Campe, Hambourg, 1998.

Discographie sélective

L. Van Beethoven, intégrale des neuf symphonies, Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg

J. Brahms, intégrale des quatre symphonies, Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg (1982-1983)

A. Bruckner, intégrale des neuf symphonies, Orchestre radio-

symphonique de Cologne (1974-1981) ; symphonies n^{os} 4 à 9, Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg ; symphonies n^{os} 4, 5, 7, 8 et 9, Orchestre philharmonique de Berlin
F. SCHUBERT, intégrale des huit symphonies, Orchestre radio-symphonique de Cologne (1977-1984) ; *Symphonie n^{o} 3*, Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg ; *Symphonie n^{o} 8* « *Inachevée* »
R. SCHUMANN, *Symphonie n^{o} 3* « *Rhénane* », *Symphonie n^{o} 4*, Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg
P. I. TCHAÏKOVSKI, *Symphonie n^{o} 5*, *Symphonie n^{o} 6* « *Pathétique* », Orchestre symphonique du N.D.R. de Hambourg.

WARD JOHN (1571 env.-env. 1638)

Le compositeur anglais John Ward, auteur de pièces instrumentales et d'œuvres vocales sacrées, demeure surtout connu pour ses madrigaux.

Son premier recueil de madrigaux, *The First Set of English Madrigals... apt both for Viols and Voyces*, pour trois à six voix, est publié à Londres en 1613. D'autres œuvres de Ward figurent dans le recueil *Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* édité sous l'égide de Sir William Leighton en 1614, dans *The Whole Booke of Psalmes* de Thomas Ravenscroft (1621), un des plus importants psautiers de son temps, et dans *The First Book of Selected Church Musick* compilé par John Barnard (1641). John Ward a également composé des anthems, parmi lesquels *Let God Arise* est resté particulièrement populaire. Certaines de ses pièces pour viole de gambe qui figurent dans les anthologies de Christopher Simpson (*A Compendium of Practical Musik*, 1665) et de Thomas Mace (*Musick's Monument*, 1676) demeureront réputées longtemps après la mort de John Ward, survenue avant la fin du mois d'août 1638.

E.U.

WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

Le baryton-basse afro-américain William Warfield a dû, à l'instar de son aînée Marian Anderson et, dans une moindre mesure, de Leontyne Price, qui fut son épouse, mener un combat de longue haleine afin d'imposer son talent dans son pays, où les questions raciales freinaient encore la carrière d'un artiste de couleur qui n'en désirait pas moins se consacrer à un art considéré comme « noble », le chant classique.

William Caesar Warfield voit le jour le 22 janvier 1920, à West Helena, dans l'Arkansas. Il remporte en 1938 le premier prix d'un concours organisé par la National Music Educators League et obtient ainsi une bourse pour étudier dans l'université américaine de son choix. Il opte pour la prestigieuse Eastman School of Music de Rochester (État de New York), où il obtient un diplôme de *bachelor of music* en 1942. Il sert ensuite comme officier du renseignement dans l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale.

Les possibilités, pour un Noir, de mener une carrière lyrique étant à cette époque limitées, William Warfield pense s'orienter vers l'enseignement de la musique. Mais d'autres artistes afro-américains ayant réussi à percer, parmi lesquels Paul Robeson et Marian Anderson, le persuadent de tenter sa chance sur scène. Warfield part alors en tournée avec la troupe itinérante de le revue *Call Me Mister* en 1946 et 1947 et fait ses débuts à Broadway en novembre 1947, dans la pièce de théâtre *Set My People Free* de Dorothy Heyward, auteur avec son mari de la pièce *Porgy*, dont

WARLOCK PETER (1894-1930)

Compositeur, critique musical, musicologue et éditeur de musique anglais, Peter Warlock est l’un des meilleurs compositeurs de mélodies anglaises du début du xx^{e} siècle, et il a donné de remarquables éditions de musiques anciennes, en particulier élisabéthaine. Il utilisa généralement son véritable nom – Heseltine – pour ses travaux musicologiques, réservant son nom de plume – Peter Warlock – à ses œuvres musicales.

Né le 30 octobre 1894, à Londres, Philip Aruold Heseltine est en grande partie autodidacte mais il reçoit néanmoins les conseils de compositeurs comme Frederick Delius ou Bernard van Dieren. En 1920, il fonde la revue musicale *The Sackbut*. Il publie, entre autres ouvrages, *Frederick Delius* (Londres, 1923) et *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer* (Londres, 1926, coécrit avec C. Gray). Il fait également paraître des monographies sur Thomas Whythorne (*Thomas Whythorne : An Unknown Elizabethan Composer*, Londres, 1927) et édite de nombreux *ayres* anglais (*The English Ayre (1598-1612)*, édité avec P. Wilson, Londres, 4 vol., Londres, 1922-1925 ; *English Ayres : Elizabethan and Jacobean*, édité avec P. Wilson, 6 vol., Londres, 1927-1931). Warlock transcrit et édite par ailleurs des œuvres de John Dowland, de Thomas Ravenscroft, d’Henry Purcell, et de bien d’autres compositeurs, ainsi que les manuscrits contenus dans le *Giles Earle his Booke* de 1615 (édités avec B. van Dieren, Londres, 1932).

Sa musique s’inspire de celle de l’époque élisabéthaine, de Delius, et (en particulier pour le contrepoint) de van Dieren, autant

WARREN LEONARD (1911-1960)

Baryton américain, né le 21 avril 1911 dans le Bronx, à New York, mort le 4 mars 1960 à New York.

Né de parents juifs émigrés de Russie, Leonard Warren, de son vrai nom Warrenoff, commence à étudier la musique à la Greenwich House Music School de New York et chante dans la chorale du Radio City Music Hall de 1935 à 1938. En 1938, après avoir pris des cours de chant auprès de Sidney Dietch, il participe aux auditions radiodiffusées du Metropolitan Opera et décroche un contrat ainsi qu'une bourse pour étudier à Milan. Il fait sa première apparition au Metropolitan en 1938 lors d'un concert regroupant des extraits d'airs d'opéra et fait ses véritables débuts à l'opéra sur cette même scène en 1939, incarnant Paolo Albani dans *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi.

Outre sa longue carrière américaine, Warren fait des tournées en Amérique du Sud, au Canada, en Italie et en Union soviétique. Il obtient ses plus grands succès dans les opéras de Verdi, en interprétant Tonio dans *Pagliacci* de Leoncavallo, et en incarnant Scarpia dans *Tosca* de Puccini. Il est souvent diffusé à la radio, apparaît dans de multiples films, et fait de nombreux enregistrements. Il meurt sur la scène du Metropolitan pendant une représentation de *La Force du destin* de Verdi.

E.U.

WATSON DOC (1923-2012)

Rien ne semblait destiner Arthel Lane Watson (né le 3 mars 1923 près de Deep Gap, en Caroline du Nord) à devenir un « gourou » du mouvement folk ni l'inspirateur d'une vaste école de guitare acoustique, aujourd'hui plus fournie que jamais. En effet, ce magnifique chanteur-guitariste aveugle résidant dans une région montagnarde reculée a longtemps végété dans de petits orchestres locaux, jouant à la guitare électrique les tubes de l'époque. C'est le musicologue Ralph Rinzler qui, en 1960, alors qu'il était à la recherche de Clarence Ashley, un artiste légendaire des années 1920 (le premier à avoir enregistré le thème *House of the Rising Sun*), rencontre l'un de ses parents, Arthel Lane Watson. Rinzler découvre que Watson est lui aussi un formidable banjoïste, guitariste et harmoniciste, doté d'un énorme répertoire qui couvre toute l'histoire de la country music, des premiers folksongs jusqu'au rockabilly.

Grâce à Rinzler, Clarence Ashley joue à Washington puis à New York avec d'autres musiciens folk de son voisinage, parmi lesquels Watson, qui, par sa dextérité à la guitare, sa voix chaude et sa personnalité charismatique, lui vole la vedette. Rinzler enregistre alors Arthel Watson, rebaptisé « Doc » dans les studios en clin d'œil au célèbre personnage de Conan Doyle. En 1963, Doc Watson est devenu un personnage obligé des festivals folk. Il signe un contrat avec le prestigieux label Vanguard, pour lequel il enregistrera plusieurs albums à succès dans lesquels il interprète avec profondeur et authenticité les folksongs les plus célèbres. Mais c'est surtout en tant que guitariste acoustique que Watson marque son

WATTS HELEN (1927-2009)

La contralto galloise Helen Josephine Watts naît à Milford Haven, dans le Pembrokeshire (pays de Galles), le 7 décembre 1927. Elle étudie le chant à la Royal Academy of Music de Londres avec Caroline Hatchard. Après quelques prestations radiophoniques, elle fait ses débuts en public en 1955, lors d’un Promenade Concert londonien, en interprétant des arias de Jean-Sébastien Bach sous la direction de Malcolm Sargent. En 1958, elle débute sur scène, à Camden, dans le rôle de Didymus de l’oratorio *Theodora* de Haendel donné en version costumée sous l’égide de la Handel Opera Society, pour laquelle elle incarnera aussi Ino et Juno (*Semele*, 1959), ainsi que le rôle-titre de *Rinaldo* (1961), qu’elle reprend en 1961 à la Komische Oper de Berlin et à Halle. En 1964, elle incarne (avec Janet Baker) le rôle-titre du *Rape of Lucretia* de Benjamin Britten, sous la direction du compositeur, lors d’une tournée de l’English Opera Group en U.R.S.S. De 1965 à 1971, au Covent Garden de Londres, son timbre sombre et son intelligence musicale du texte font merveille dans les rôles wagnériens de la Première Norne (*Le Crépuscule des dieux*, 1965-1966) puis de Erda (*L’Or du Rhin* et *Siegfried*, 1967-1971), ainsi que dans ceux de Sosostris (*The Midsummer Marriage* de Michael Tippett) ou de Mrs Sedley (*Peter Grimes* de Britten). Au Welsh National Opera de Cardiff (1969-1983), elle incarne Mistress Quickly (*Falstaff* de Verdi), Sosostris, Mrs Sedley et Madame Larina (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski). En 1971, elle incarne Farnace (*Mitridate* de Mozart) au festival de Salzbourg. Son timbre, d’une grande pureté, et sa voix large et grave étaient admirablement adaptés à l’oratorio, comme en témoignent ses nombreux enregistrements de Bach –

parmi lesquels plus de quarante cantates avec Helmuth Rilling à la tête du Stuttgart Bach Collegium et du Gächinger Kantorei Stuttgart – et de Haendel – elle a gravé un *Messie* légendaire sous la direction de Colin Davis (1966) –, ou son admirable interprétation de l'Ange dans l'enregistrement de l'oratorio *The Dream of Gerontius* d'Edward Elgar sous la direction d'Adrian Boult (1975). Sa gravure du cycle de lieder de Schumann *Frauenliebe und -leben*, où elle est accompagnée par Geoffrey Parsons, demeure une référence, de même que celles de la *Deuxième Symphonie* (1966) et de la *Huitième Symphonie* (1971) de Mahler sous la direction de Georg Solti. Helen Watts, qui avait pris sa retraite en 1985, meurt le 7 octobre 2009.

E.U.

consacrer à la musique, ses parents se montrent assez compréhensifs pour admettre une vocation aussi évidente. Franz part alors pour Dresde puis pour Berlin afin de consolider ses connaissances musicales. Être étudiant à Berlin, c'est bénéficier du climat intellectuel et artistique très riche de la capitale, pouvoir assister aux spectacles, éprouver des expériences musicales enrichissantes. Pour gagner sa vie, il devient pianiste dans des boîtes de jazz et arrangeur pour des groupes comme les Weintraub Syncopators, très célèbres dans les années 1920. Travaillant sans relâche, il se fait remarquer par Friedrich Holländer, qui lui confie l'orchestration et la direction de la musique qu'il a écrite pour *L'Ange bleu* (*Der Blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg. Le producteur du film, Erich Pommer, recommande Waxman à Fritz Lang pour écrire, au côté de Jean Lenoir, la musique de *Liliom* (1933).

Mais, au moment où sa notoriété s'affirme, Waxman est contraint de quitter en 1934 une Allemagne dans laquelle il n'a plus sa place en tant qu'artiste juif. Après un bref passage à Paris et à Londres, il se fixe à Hollywood, capitale mondiale du cinéma. Engagé par la firme Universal, il écrit la musique de *The Bride of Frankenstein* (*La Fiancée de Frankenstein*, 1935) de James Whale. Il y impose une texture musicale ininterrompue : de la première à la dernière image, la musique, quasi expressionniste, offre un discours parallèle et éminemment figuratif, aux dissonances audacieuses, marquée toutefois par une surcharge thématique. En 1936, il est engagé par la M.G.M. et il compose la musique de *Fury*, de Fritz Lang.

L'année 1940 marque la première collaboration de Waxman avec Alfred Hitchcock, pour *Rebecca*. En complète osmose avec le scénario et la mise en scène du maître du suspense, il compose une trame musicale qui anticipe l'action au lieu d'être plaquée sur celle-ci et qui apparaît comme une menace sourde, prémonitoire, nourricière du malaise sous-jacent au film. Le compositeur signera trois autres partitions pour des films d'Hitchcock : *Suspicion* (*Soupçons,* 1941), *The Paradine Case* (*Le Procès Paradine,* 1947) et *Rear Window* (*Fenêtre sur cour,* 1954).

En 1941, Victor Fleming fait appel à Waxman pour écrire la partition de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde.* Pour ce projet de la M.G.M., Waxman s'éloigne quelque peu de l'académisme et s'efforce d'échapper au pléonasme qu'imposait partout une musique trop figurative. Plutôt que de suivre les péripéties et de les souligner, le compositeur déplace l'axe d'intervention dans le film ; il opte pour l'idée de relief. Par ce parti pris résolument moderne, Waxman impose une distance entre la musique et l'image, conception tout à fait révolutionnaire à Hollywood.

Avant de quitter la M.G.M. en 1943 pour la Warner Brothers, Waxman écrit la célèbre fanfare précédant le rugissement du lion dans le générique de la compagnie, désormais dans toutes les têtes.

En 1950, Waxman reçoit l'oscar de la meilleure partition pour le film de Billy Wilder *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*). Sa grande trouvaille : avoir établi un contraste dans le rapport entre la musique et l'image en conduisant un discours parallèle à l'action tout en rejetant l'évidence. En 1951, un second oscar lui est attribué pour *A Place in the Sun* (*Une place au soleil*), de George Stevens. Pour ce mélodrame, Waxman a su éviter soigneusement le pathos musical et choisir une musique de timbres qui installe un climat trouble. Le ton musical est juste, en parfait accord avec l'image, même si le compositeur impose une certaine distance.

À la fin des années 1950, le compositeur ralentit quelque peu son activité pour le cinéma. Il écrira une de ses dernières grandes partitions en 1959, pour le film de Fred Zinnemann *The Nun's Story* (*Au risque de se perdre*), adapté du célèbre roman de Kathryn C. Hulme. La musique traduit avec beaucoup de pudeur la volonté de vivre et de combattre, la souffrance et les espérance d'une nonne qui quitte son couvent pour affronter la tragédie de la Seconde Guerre mondiale. Pour la première partie de ce film, Waxman s'est inspiré du chant grégorien : même s'il s'en éloigne fortement – harmonisés et orchestrés, les thèmes sont écrits dans une rythmique moderne –, il n'en respecte pas moins l'esprit.

En 1947, Waxman avait fondé le Los Angeles International Music Festival, consacré à la création mondiale ou aux premières auditions aux États-Unis d'œuvres de compositeurs contemporains : Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Dmitri Chostakovitch, William Walton, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten... Il dirigera lui-même quelques-unes de ces œuvres. Même s'il n'a pas eu le temps de se réaliser véritablement en dehors de l'image, Waxman a composé des pièces qui ne sont pas destinées au cinéma, parmi lesquelles *Carmen Fantasie,* pour violon et orchestre (1947), *Sinfonietta,* pour cordes et timbales, dédiée à Rolf Liebermann (1955), un oratorio dramatique sur un texte de James Forsyth, *Joshua* (1959), un cycle de mélodies, *The Song of Terezín* (1966). Franz Waxman meurt d'un cancer le 24 février 1967, à Los Angeles.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

R. S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music,* University of California Press, Berkeley, 1994

W. DARBY & J. DU BOIS, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990,* McFarland & Company, Jefferson (Caroline du Nord) & Londres, 1990
M. EVANS, *Soundtrack : The Music of the Movies,* Hopkinson & Blake, New York, 1975
G. MARMORSTEIN, *Hollywood Rhapsody. Movie Music and Its Makers, 1900 to 1975*, Shirmer Books, New York, 1997
C. PALMER, *The Composer in Hollywood,* Marion Boyars Publishers, Londres & New York, 1990
T. THOMAS, *Music for the Movies,* Silman-James Press, Los Angeles, 1997
T. THOMAS dir., *Film Score : The View From the Podium*, Barnes, New York, 1979.

WEBB CHICK (entre 1902 et 1909-1939)

Le batteur américain « Chick » Webb dirigea l’un des plus importants big bands de l’ère swing. Par sa précision et sa formidable énergie, cette formation d’exception deviendra un modèle pour tous les autres big bands. La carrière de Chick Webb, nain et bossu, est encore plus impressionnante lorsque l’on connaît son handicap physique.

William Henry Webb naît le 10 février 1902 ou 1909 à Baltimore ; l’année 1905 a aussi été avancée. Il quitte sa ville natale pour s’installer vers 1925 à New York, où il forme son big band. Ce dernier comporte dès ses débuts des musiciens de la stature des saxophonistes alto Benny Carter et Johnny Hodges. Dans les années 1930, William « Chick » Webb parvient, grâce à des contrats réguliers avec le plus célèbre dancing de Harlem, le Savoy Ballroom, à maintenir de façon stable la composition de son ensemble et à développer une discipline de groupe.

« Chick Webb installait le meilleur tempo pour ses musiciens et les danseurs et, en dépit de ses infirmités, déployait un jeu puissant, dominant la masse sonore qu’il soutenait avec une poigne souple, mariant avec habileté les sonorités de ses caisses et cymbales pour souligner les nuances de l’orchestration et soulever l’enthousiasme en ouvrant les vannes du swing » (Frank Ténot). À partir de 1933, la formation se distingue par le caractère unique que lui donnent les arrangements d’Edgar Sampson (*Let’s Get Together*, *Blue Lou*, *Stompin’ at the Savoy*, *Don’t Be That Way*). Bien qu’elle ne monde extérieur et un refus de l’introspection ; d’où à la fois l’équilibre et la clarté de sa musique, son efficacité narrative, mais aussi, lorsqu’il reste au-dessous des sommets qu’il est capable d’atteindre, les limites de son amabilité superficielle.

• Une brève mais brillante carrière

Carl Maria von Weber naît à Eutin (Holstein) le 18 (ou 19) novembre 1786. Sa cousine, Constance Weber, était l’épouse de Mozart. Son père, Franz Anton, après avoir été *Stadtmusiker* (musicien de la ville), avait organisé à Hambourg sa propre entreprise théâtrale, la *Webersche Schauspielergesellschaft*. C’était le début d’une existence itinérante, et celle de Weber allait le rester dans une large mesure. À Hildburgshausen, à l’âge de dix ans, il rencontre Johann Peter Heuschkel, qui lui donne les bases de la technique pianistique. L’année suivante, arrivant à Salzbourg, il est présenté à Michael Haydn, frère de Joseph, avec qui il étudie l’écriture musicale. En 1798, après la mort de sa mère, son père le place à Munich sous la tutelle du professeur de chant Johann Evangelist Wallishauser (connu aussi sous son nom italianisé de Valesi) et de l’organiste Johann Nepomuk Kalcher. De cette période datent ses premiers essais d’opéras, *Die Macht der Liebe und des Weins* (« La Puissance de l’amour et du vin »), perdu, et *Das Waldmädchen* (« La Fille des bois »), écrit en 1800, qui ne s’est conservé que fragmentairement ; ils sont suivis en 1801 de *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (« Peter Schmoll et ses voisins »), écrit lors du retour à Salzbourg, sous la supervision du Michael Haydn. Il achève à cette même époque une messe, dite *Jugendmesse* (« messe de jeunesse »), et un recueil de *Six Pièces pour piano*. Cependant, considérant encore sa formation musicale insuffisante, Weber se rend à Vienne dans l’espoir de travailler cette fois avec Joseph Haydn. Au lieu de cela, il y deviendra l’élève de l’abbé Georg *brillante*, d’un *Rondo brillant*, et surtout de la célèbre *Invitation à la danse* (connue en France sous le nom d’*Invitation à la valse*), que Berlioz orchestrera en 1842 (elle deviendra aussi, dans cette version orchestrée, la musique du ballet *Le Spectre de la rose*, représenté en 1911 dans le cadre des Ballets russes de Diaghilev). Il écrit aussi la *Jubel-Ouverture* (1818), célèbre pour sa citation de l’hymne britannique *God save the King*, le *Trio pour flûte, violoncelle et piano* (1819), la musique de scène de *Preciosa* (1820), dont l’ouverture est restée assez populaire, et l’intéressant *Konzertstück pour piano et orchestre* (1821).

La création du *Freischütz*, à Berlin, le 18 juin 1821, est un triomphe et marque la consécration de l’opéra romantique allemand. Weber reçoit la commande d’un nouvel ouvrage destiné à être créé au théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne. Il mène à bien, en l’espace de deux ans, la vaste partition d’*Euryanthe*, opéra chevaleresque, qui est représenté le 25 octobre 1823. Entre-temps, il a écrit sa *Quatrième Sonate pour piano* (1822), sa dernière œuvre instrumentale. Cette même année 1822 est celle de la naissance de son fils Max Maria (mort en 1881), qui sera son premier biographe.

Au cours des trois dernières années de sa vie, Weber reprend un mode de vie itinérant, dirigeant ses œuvres ou celles des autres. Son ultime ouvrage, sur une commande émanant du Covent Garden de Londres, sera l’opéra féerique *Obéron*. Miné par la tuberculose, Weber trouve encore la force d’en diriger la création le 12 avril 1826, et il meurt à Londres moins de deux mois après, le 5 juin 1826, dans sa quarantième année, précédant d’un an Beethoven et de deux ans Schubert.

• Le créateur de l’opéra romantique allemand

C’est en premier lieu grâce à ses opéras que Weber s’est rendu célèbre et a survécu. Déjà, les seules ouvertures du *Freischütz*, d’*Euryanthe* et d’*Obéron*, fréquemment exécutées en concert, auraient suffi à maintenir sa popularité. Elles achèvent en effet d’établir la forme et l’esthétique de l’ouverture romantique, rassemblant les thèmes principaux et, souvent, des épisodes entiers de l’ouvrage, organisés de manière à former une narration éloquente, servis par la richesse de la palette orchestrale. Quant aux opéras eux-mêmes, *Sylvana*, qui reste à peu près ignorée du grand public, contient déjà les idées qui seront celles du *Freischütz*, avec sa poésie panthéiste de la vie forestière et ses références au folklore ; *Abu Hassan*, avec son sujet exotique, reste dans la tradition du singspiel mozartien (*Zaïde*, *L’Enlèvement au sérail*) et est un nouvel hommage aux « turqueries » à la mode depuis le milieu du XVIIIe siècle. Mais c’est évidemment avec le *Freischütz*, œuvre témoin du romantisme allemand, que Weber s’est imposé sur la scène mondiale.

Le *Freischütz*, dont l’action se situe en Bohême au XVIIe siècle, est fondé sur une légende d’Europe centrale. Le livret est de Friedrich Kind. Pour pouvoir épouser Agathe, fille du garde forestier Cuno, le jeune chasseur Max doit, conformément à une tradition établie, remporter un concours de tir. Or il accumule les échecs, ayant été envoûté par son compagnon Caspar, ancien prétendant éconduit d’Agathe. Caspar a passé un pacte avec le démon, personnifié par Samiel, le « chasseur noir », dont le repaire se trouve au fond de la forêt, dans la gorge aux Loups. Caspar réussit à persuader Max de s’y rendre avec lui à l’heure de minuit et d’y faire fondre, avec l’aide de Samiel, sept balles magiques, qui atteindront leur but infailliblement. Mais ce pacte comporte une clause que Max ignore : après que les six premières balles auront frappé juste, la septième ira là où il plaira au démon de l’envoyer.

Max se laisse convaincre. Le tableau de la gorge aux Loups est le cœur dramatique de l'ouvrage, rassemblant les trois protagonistes (Samiel est un rôle parlé, avec la voix souvent amplifiée par un haut-parleur) et un chœur d'esprits invisibles, et faisant se déchaîner, après la fonte de chaque balle, des forces surnaturelles de plus en plus menaçantes. Caspar a demandé à Samiel que la septième balle frappe Agathe. Mais, le jour du mariage, c'est Caspar lui-même qui sera frappé à mort par le dernier coup de feu de Max, car Agathe se trouvait sous la protection d'un saint ermite. Ayant appris que Max avait conclu un pacte diabolique, le roi Ottokar, venu assister à la cérémonie, veut le faire bannir, mais l'ermite intercède en sa faveur, ordonnant l'abolition du concours de tir, et le mariage de Max et d'Agathe sera seulement reporté d'un an.

On peut constater dans le *Freischütz* des influences de Mozart (au deuxième acte surtout, dans les scènes d'Agathe avec sa cousine Annette, où l'on retrouve la relation classique de la maîtresse et de la soubrette), et aussi celles de Beethoven, au niveau de l'harmonie et de certaines références ponctuelles (issues de *Fidelio*, notamment). Mais le charme et l'impact émotionnel du *Freischütz* tiennent surtout à la saveur d'une présence populaire richement représentée par le folklore et à l'alliance de la nuit et du fantastique avec une nature qui est à la fois cadre et élément personnifié. Nombre de ses mélodies, prenantes et aisément mémorisables, comme toujours chez Weber, sont rapidement devenues de véritables « tubes » dans toute l'Allemagne et même à l'étranger. Richard Wagner, dans un article publié en 1841 dans la *Revue et gazette musicale*, a écrit ces lignes restées célèbres : « Le philosophe de Berlin fredonnait gaiement “Nous te tressons la couronne virginale” [chœur féminin de l'avant-dernier tableau] ; le directeur de la police répétait avec enthousiasme “À travers les bois, à travers les prairies” [air de Max au 1er acte], tandis que le laquais de cour chantait d’une voix enrouée “Que peut-on comparer sur terre aux plaisirs de la chasse” [chœur des chasseurs au dernier tableau]. » L’orchestre, où passent plusieurs leitmotive (le plus typique et reconnaissable est celui de Samiel), joue un rôle actif de premier plan, dans le tableau de la gorge aux Loups en particulier, faisant du *Freischütz* le prototype de l’opéra symphonique.

En France, le *Freischütz* a malheureusement connu des fortunes diverses, en particulier en 1824, sous le titre de *Robin des bois,* dans une version trafiquée par Castil-Blaze, puis en 1841 avec des récitatifs ajoutés par Berlioz à la place des textes parlés (bien longs, il est vrai, comme c’est souvent le cas dans les singspiels).

Euryanthe, bien que souhaité par la commande comme « un opéra dans le style du *Freischütz* », est un type de sujet bien différent, inspiré de la chevalerie française du XIIIe siècle : *L’Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe, sa mie,* mise en livret par Helmina von Chezy. Weber y renonce à l’intercalation de dialogues parlés, faisant donc un opéra chanté d’un bout à l’autre. L’argument d’*Euryanthe* est fondé sur le thème classique d’un amour dont la fidélité est mise à l’épreuve ; mais le livret souffre d’une accumulation de détails qui l’alourdit fâcheusement. Ayant entendu Adolar, chevalier et troubadour, chanter la vertu de sa fiancée Euryanthe, son adversaire Lysiart se fait fort de lui prouver l’inconstance des femmes. Il trouve une complice en la personne d’Églantine, une fausse amie d’Euryanthe, qu’il promet d’épouser. Elle lui procure une bague qui devra lui permettre de confondre Euryanthe aux yeux d’Adolar. Bien que croyant triompher en un premier temps, il ne réussira cependant pas à détruire cet amour qui prévaudra en fin de compte. Évidemment redevable au *Freischütz* à bien des titres (par les chœurs et l’orchestre, entre autres), *Euryanthe* est la partition qui annonce le intégralement ceux d'un opéra romantique. Weber avait exprimé l'intention de réécrire des récitatifs musicaux pour des représentations ultérieures, mais la mort l'en empêcha. *Obéron* connut, lui aussi, un certain nombre de trafiquages plus ou moins honnêtes, dont un par Mahler (1907, joué à Cologne en 1913). Ce fut aussi Mahler qui, par ailleurs, se chargea en 1887 d'achever un opéra entamé puis abandonné par Weber en 1820, *Die drei Pintos*.

Dans l'œuvre instrumentale de Weber, ce sont certaines compositions pour piano, mais surtout les divers concertos, qui constituent les meilleures réussites. Weber était un remarquable virtuose du piano, doté de mains dont l'étendue spectaculaire étonnait chez cet homme petit et chétif. Si une partie de son œuvre pour piano seul (danses, variations diverses) appartient au tout-venant de l'époque, ses sonates méritent certainement mieux que le semi-oubli dans lequel on continue à les tenir : sans prétendre à une grande profondeur, elles ont du charme et du brillant. La *Grande Polonaise* est un morceau de bravoure ; quant à l'*Invitation à la danse*, elle est restée le modèle de la valse de concert. Des œuvres pour piano et orchestre, les deux concertos ne sont pas sans mérites, tant par l'écriture de la partie soliste que par l'orchestration, mais c'est sans conteste le *Konzertstück*, composition de maturité, qui s'impose comme le chef-d'œuvre par excellence ; constitué de quatre parties successives, très diversifié entre le lyrisme, la puissance et le divertissement, il doit beaucoup à Beethoven (2e partie), tout en annonçant par moments Chopin (1re partie).

Dans ses concertos pour instruments à vent – clarinette, basson, cor, dont il a su tirer les effets les plus originaux dans ses partitions d'opéras –, Weber suit les traces de Mozart. La clarinette, en particulier, est la mieux servie, avec un concertino et deux concertos (le premier, en *fa* mineur, est le plus célèbre), sans compter le

Quintette pour clarinette et cordes, qui reprend là encore un effectif mozartien, et le *Grand Duo concertant pour clarinette et piano*. Le *Concertino pour cor*, pour sa part, est réputé pour sa difficulté d'exécution. Les messes, les cantates, les musiques de scène, les chœurs, la soixantaine de lieder (dont certains accompagnés à la guitare) demeurent, sans être complètement ignorés, au second plan dans l'œuvre de Weber telle qu'elle est présentée au concert. Outre ses œuvres musicales, Weber a laissé quelques écrits, dont un roman autobiographique inachevé, *Tonkünstlers Leben* (« La Vie d'un musicien »).

André LISCHKE

Bibliographie

C. M. VON WEBER, *Sämtliche Schriften*, G. Kaiser éd., Schuster und Loeffler, Berlin, Leipzig, 1908 ; *Kunstansichten*, K. Laux éd., Reclam, Leipzig, 1969, rééd. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1975 ; *La Vie d'un musicien et autres récits*, trad. L. Gérardin, G. Condé éd., Lattès, Paris, 1986.
J. BENEDICT, *Weber*, Sampson, Low, Marston & Rivington, Londres, 1881, rééd. Low, Londres, 1926
A. CŒUROY, *Weber*, Denoël, Paris, 1925, rééd. 1953
P. VAN DIEREN dir., *Der Freischutz*, Bureau de dramaturgie de l'Opéra national de Belgique, Bruxelles, 1983
D. G. & A. H. HENDERSON, *Carl Maria von Weber. A Guide to Research*, Garland, New York, 1990
K. HÖCKER, *Oberons Horn. Das Leben von Carl Maria von Weber*, E. Klopp, Berlin, 1986
F. W. JÄHNS, *Carl Maria von Weber chronologisch-thematisches Verzeichnis*, Schlesinger, Berlin, 1871 ; *Carl Maria von Weber, eine Biographie*, Stuttgart, 1922, rééd. 1930
E. KROLL, *Weber*, Athenaion, Potsdam, 1934
K. LAUX, *Carl Maria von Weber*, Reclam, 1966
H. K. METZGER & R. RIEHN dir., « Carl Maria von Weber », in *Musik-Konzepte*, n° 52, Text + Kritik, Munich, 1986
H. J. MOSER, *Carl Maria von Weber*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1941, rééd. 1955
A. REISSMANN, *Carl Maria von Weber, sein Leben und seine Werke*,

Oppenheim, Berlin, 1883
W. H. Riehl, *Carl Maria von Weber als Klavierkomponist*, Stuttgart, 1860
W. Sandner, *Die Klarinette bei Carl Maria von Weber*, Wiesbaden, 1971
O. Schmidt, *Carl Maria von Weber und seine Opern in Dresden*, Dresde, 1922
H. Schnoor, *Weber*, Süddeutscher Verlag, Munich, 1968
G. Servières, *Weber, une biographie critique*, H. Laurens, Paris, 1906 ; *Freischütz*, Fischbacher, Paris, 1913
P. Spitta, « Carl Maria von Weber », in *Zur Musik*, Berlin, 1892
M. C. Tusa, *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Clarendon Press, Oxford, 1991
J. Veit, *Der junge Carl Maria von Weber*, Schott, Mayence, 1990
J. Warrack, *Carl Maria von Weber*, Hamish Hamilton, Londres, 1968, 2e éd. Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1976 ; trad. franç. par O. Demange, Fayard, Paris, 1987
M. M. Von Weber, *Carl Maria von Weber, ein Lebenbild*, 3 vol., Leipzig, 1864-1866, rééd. 2 vol. Berlin, 1912
G. Zschacke, *Carl Maria von Weber : Romantiker im Aufbruch*, Schmidt-Römhild, Lübeck, 1985.
« Obéron », in *L'Avant-scène opéra*, n° 74, Paris, 1985 ; « Le Freischütz », *ibid.*, n° 105-106, 1988 ; « Euryanthe », *ibid.*, n° 153, 1993.

tente d'organiser des concerts de musique nouvelle. En 1945, il meurt assassiné (par erreur) par un soldat américain à Mittersill, près de Salzbourg.

Sa première œuvre publiée est la *Passacaille*, opus 1 (1908), pour orchestre ; cette *Passacaille*, en *ré* mineur, se rattache encore à la tonalité et à l'univers stylistique mahlériens. Les résurgences de postromantisme disparaissent rapidement de l'œuvre de Webern ; toutefois, demeurera dans sa conception musicale un attachement à des formes scolastiques traditionnelles telles que la passacaille, le canon, la symphonie ou la forme sonate, même à l'heure du doute le plus radical vis-à-vis de tout vocabulaire musical préétabli. Par exemple, la forme de la passacaille devient la base d'un type d'écriture contrapuntique que Schönberg avait revalorisé, et dont Webern propose des développements novateurs. L'œuvre possède déjà des propriétés qui seront déterminantes pour sa pensée musicale jusqu'à l'opus 11 : dynamique généralement faible, thématique brisée par des silences fréquents. L'opus 2 de Webern est un chœur *a cappella*, où prédominent les principes du contrepoint : *Entflieht auf leichten Kähnen*, sur des textes de Stefan George ; la forme du canon est à l'origine de l'architecture de l'œuvre ; Webern se libère peu à peu des répétitions, périodicités qui étaient encore présentes dans les opus 1 et 2 ; les fonctions tonales deviennent moins polarisantes et annoncent un détachement prochain, une émancipation par rapport à la rhétorique classique. Les seuls sentiments de répétition proviennent d'événements de structures similaires et de même durée qui se succèdent ; les principes de développement se dégagent des fonctions imposées par le système tonal. C'est à partir de l'opus 3 (*Cinq Mélodies*, sur des textes de Stefan George) et de l'opus 4 (*Cinq Mélodies*, également sur des textes de Stefan George) que s'opère une libération décisive : une remise en question de la tradition se fait jour, sorte de mise entre parenthèses progressive des points de repère et de la logique de l’œuvre occidentale.

Pour cette libération, comme pour les phases ultérieures déterminantes de sa création, Webern a recours à des formes vocales ; René Leibowitz constate que cet affranchissement s’effectue à peu près au même moment chez Alban Berg, en particulier dans I’opus 2 (*Mélodies*). Cette œuvre est suivie chez Berg d’un *Quatuor à cordes* ; de même, dans le cas de Webern, un *Quatuor à cordes*, l’opus 5, poursuit les recherches amorcées. Dans les opus 5, 6 et 7 (composés de 1908 à 1910) de Webern, s’exprime l’extrême concentration des moyens formels, réduits à l’essentiel. La forme apparaît en quelque sorte comme cristallisée. Les *Cinq Mouvements pour quatuor*, opus 5, sont caractéristiques de cette période par la très forte concision de certains mouvements (notamment les deuxième et quatrième) : les motifs thématiques sont exploités selon une technique de variation qui permet de les percevoir sous des jours sans cesse renouvelés tout au long de l’œuvre.

• Naissance d’une pensée sérielle

L’épuration se radicalise dans les *Six Pièces* pour grand orchestre, opus 6, et les *Quatre Pièces* pour violon et piano, opus 7. Le choix de « petites formes » n’est pas sans évoquer certaines formes d’art oriental, notamment le *haikai* japonais. Webern semble prendre plus nettement ses distances vis-à-vis de Schönberg ; à partir de l’opus 5, le chromatisme de l’harmonie wébernienne paraît beaucoup plus serré que celui de Schönberg dont les œuvres s’apparentent encore largement à la stylistique d’un Brahms.

Systématisant ses prises de position, Webern écrit en 1912 un texte sur Schönberg où il insiste sur les apports négatifs de celui-ci par rapport à la tradition ; c'est cet aspect antithétique que Webern poussera plus avant, et qui sera repris par les générations successives de musiciens sériels. Webern réalise cette épuration à plusieurs niveaux de composition : la dimension de ses œuvres est nécessairement réduite car les formes doivent atteindre la plus grande concentration ; les sons semblent émerger du silence et retourner au silence, donnant l'impression d'être de « pures présences ».

Dès cette période, Webern se détache de toute réminiscence traditionnelle : les structures contrapuntiques restent « souterraines », les hiérarchies entre mélodies principales et mélodies d'accompagnement disparaissent ; les intervalles harmoniques gagnent une certaine part d'ambiguïté, leurs fonctions ne sont plus clairement prévisibles.

La notion d'intervalle est prise, dans l'œuvre de Webern, dans ses implications philosophiques, synthèse de deux notions antinomiques : l'unité et la dualité, le continu et le discontinu, le simultané et le successif, selon que l'intervalle est envisagé de manière mélodique ou harmonique.

Un des vers de Rilke, extrait des *Deux Mélodies* pour chant et huit instruments (1911-1912), opus 8, pourrait être pris comme phrase pivot de cette période wébernienne : « *Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest* » (« Parce que je ne te retins jamais, je te tiens fermement »).

De même, la dédicace des *Six Bagatelles*, opus 9 (1913), à Berg : « *Non multa sed multum* – combien j'aimerais que cela puisse s’appliquer à ce que je t’offre ici », illustre la volonté de ne retenir, dans l’œuvre, que l’essentiel ; jusqu’à l’opus 11, *Trois Petites Pièces pour violoncelle et piano* (1914), se déploie un temps éclaté où règne une alternance entre présence et absence. Le phénomène du timbre est exploité avec une conscience de plus en plus rigoureuse, développée la technique que Schönberg avait définie dans son *Traité d’harmonie* au niveau des timbres : la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres).

La particularisation de chaque événement sonore n’est plus seulement obtenue à la suite du travail sur les hauteurs, mais l’identité de chaque événement vient de ce que sont étroitement associées toutes les caractéristiques du son, rendant celui-ci en quelque sorte « irremplaçable » ; il n’est plus considéré abstraitement, et prend place dans l’organisation de l’œuvre selon les quatre paramètres de base dont la musique sérielle développera plus tard la systématisation : hauteur, intensité, durée, timbre. Parallèlement, chaque œuvre est pourvue d’une forme autonome au lieu de répondre à des cadres préétablis.

Les *Trois Pièces pour violoncelle et piano* sont une œuvre pivot dans la musique de Webern : il parvient à un chromatisme tellement généralisé que l’on ne perçoit plus de progression à l’intérieur de l’harmonie et qu’il règne sur l’œuvre une impression de statisme.

Faute de pouvoir suivre un mouvement continu, de se laisser emporter par le flux de liens déductifs, l’auditeur se trouve en état de perpétuelle surprise, l’articulation temporelle des événements étant sans cesse renouvelée ; cette imprévisibilité ainsi que l’absence de périodicité et de symétrie ne sont pourtant pas totales : il ne reste d’ordonnance conductrice, de liaison, de répétition que ce qu'il faut pour rendre possible l'émergence hors d'un indéterminé pur que serait le silence.

À partir des *Cinq Canons*, opus 16, pour chant, clarinette et clarinette basse sur des textes liturgiques latins (1924), Webern sort en quelque sorte de ce qu'Henri Pousseur a pu appeler une « crise de l'indétermination ». Le silence n'est plus conçu comme le vide absolu d'où naît tout son et auquel tout retourne ; le silence devient ce qui rend les diverses unités sonores perceptibles, ce qui articule le temps ; les temps de sons et de silences cohabitent dans l'œuvre, existant les uns par les autres ; le silence devient une puissance aussi positive que le son.

Les polyphonies vocale et instrumentale sont devenues plus complexes et denses, liées à une utilisation systématisée des registres extrêmes ; en effet, les écarts importants entre les notes troublent tout sentiment tonal qui pourrait surgir malgré la dispersion des figures sonores empêchant l'attention de se polariser sur des phénomènes favorisés par les habitudes acquises au cours de trois siècles de musique tonale.

À partir de l'opus 17 (*Trois Mélodies populaires sacrées*, pour soprano, clarinette, clarinette basse et violon, 1924), Webern utilise des séries dodécaphoniques ; pour lui, la série assume la fonction fondamentale de garantir l'homogénéité de l'œuvre, son unité cohérente. Webern avait lu *La Métamorphose des plantes* de Goethe et avait été particulièrement attiré par l'idée d'une plante originelle dont toutes les autres seraient déduites. Ainsi, les séries qu'il met en jeu sont génératrices de toute l'œuvre, elles constituent son véritable noyau.

C'est également à partir de cette étape de son évolution que les dimensions temporelles de l'œuvre ne sont plus comprises à l'intérieur d'une simple opposition entre horizontalité (linéarité) et verticalité : des figures musicales sont conçues de telle sorte que toutes les dimensions intermédiaires soient développées ; une des œuvres les plus caractéristiques de cette recherche est la *Seconde Cantate* (1943).

• Dialectique des formes dans l'œuvre wébernienne

À partir de l'opus 20, Webern ressent la nécessité de donner plus d'ampleur à son système et, pour ce, il reprend certaines techniques anciennes délibérément mises à l'écart pendant une période où il avait fait table rase. Par exemple, dans le *Trio à cordes*, opus 20 (1927), il fait appel à la « grande forme », le premier mouvement s'apparentant à la forme du rondeau, le second à la forme de sonate. Dans la *Symphonie*, opus 21 (1928), le premier mouvement reflète le principe du canon, mais l'écriture révèle certains traits nouveaux, notamment la présence d'un double canon par mouvement contraire. Chaque caractéristique de l'œuvre (instrumentation, choix des timbres...) contribue à souligner ses propriétés structurelles, insiste sur les richesses potentielles de celles-ci. René Leibowitz précise que « l'aspect rythmique est si simple qu'il finit par s'exprimer en une symétrie presque totale, et pourtant cette symétrie est si raffinée qu'elle se confond avec l'asymétrie absolue » ; en fait, Webern joue sans cesse sur les concepts d'identité et de différence, sur des systèmes de compensation. À partir de l'opus 21, Webern parvient à une grande maîtrise de l'art de la variation et du canon, techniques que l'on trouve dans les manifestations les plus anciennes de l'art polyphonique. Dans le *Quatuor*, opus 22 (1930), l'instrumentation est parfaitement liée au discours sériel ; dans les

WEBSTER BEN (1909-1973)

Né à Kansas City (Missouri) le 27 mars 1909, le saxophoniste ténor Benjamin Francis « Ben » Webster commença de se faire connaître dans les formations d'Andy Kirk, de Blanche Calloway, de Bennie Moten, de Benny Carter et il fit partie de l'orchestre de Fletcher Henderson ainsi que du combo (ou formation) de Stuff Smith avant d'être engagé par Duke Ellington.

Auprès de ce dernier, il fit trois séjours (1935, 1939-1943, 1948-1949) et enregistra ses plus remarquables solos : *C. Jam Blues, All Too Soon, Conga Brava, Chelsea Bridge, Just a Sittin' and a Rockin'* et, surtout, en 1940, *Cotton Tail*, son chef-d'œuvre. Après avoir quitté Ellington, il se produit à la tête de ses propres groupes, séjourne quelque temps sur la côte californienne, participe aux tournées du célèbre Jazz At The Philharmonic, signe plusieurs disques et accompagne dans les studios d'enregistrement quelques-uns des plus prestigieux solistes du jazz classique : Coleman Hawkins, Billie Holiday, Oscar Peterson et Art Tatum, avec lequel il réalise en 1956 *All The Things You Are* un album qu'il considère comme le meilleur qu'il ait fait.

En 1965, il traverse l'Atlantique pour la première fois et décide, comme Don Byas ou Hal Singer, de se fixer en Europe, où il fréquente les salles de concert, les clubs spécialisés, les studios de télévision et ceux des compagnies phonographiques. Le 20 septembre 1973, il succombe à une congestion cérébrale dans un hôpital d'Amsterdam.

WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)

Organiste et compositeur anglais, élève d'Oxford, Thomas Weelkes est l'un des plus grands madrigalistes de l'école anglaise. Son premier livre de madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix fut publié en 1597. Deux autres livres de madrigaux, l'un à cinq et l'autre à six parties, parurent en 1600. Il participe, avec un madrigal à six parties, *As Vesta Was from Latmos Hill Descending,* l'un des plus beaux de la collection, au célèbre recueil *The Triumphes of Oriana,* que Thomas Morley fait éditer en 1601, en hommage à la reine Élisabeth. À partir probablement de la fin de 1601, Weelkes vit à Chichester, où il est organiste de la cathédrale. Son œuvre s'oriente vers la musique d'église : il écrit dix services, dont il ne reste que des fragments, et de nombreux anthems (41 au moins, dont 25 compets ou restituables). Il meurt à Londres.

Weelkes adopte dans ses madrigaux le style chromatique venu d'Italie. Son langage musical riche et varié lui permet d'aller de la puissance expressive (*Cease, Sorrows, Now ; O Care, thou Wilt Despatch Me*) aux effets pittoresques ou dramatiques de la musique descriptive, et des constructions larges et massives (*Mars in a Fury, Like Two Proud Armies*) à la satire des *Airs of Fantastic Spirits*. Les fragments des services qui ont été conservés montrent que là aussi Weelkes fit preuve d'audace et d'originalité, introduisant, pour donner plus d'intérêt et de variété à cette musique, des versets avec accompagnement d'orgue indépendant et divers effets de chœurs semblables à ceux de l'école vénitienne. Dans le domaine de la musique instrumentale, il a laissé un ensemble de pièces pour

WEILL KURT (1900-1950)

Compositeur allemand naturalisé américain, né à Dessau en 1900 et mort à New York en 1950, Kurt Weill étudie à Berlin avec Engelbert Humperdinck (1918), puis avec Ferruccio Busoni (1921-1923). Jusqu'en 1933, date de son émigration, il écrit, outre ses célèbres ouvrages scéniques en collaboration avec Brecht, plusieurs œuvres dans les genres traditionnels, parmi lesquelles un *Concerto pour violon* (1924), une *Symphonie n^o^ 1* (1921), partition d'un seul tenant assumant le lourd héritage du post-romantisme mahlérien, straussien et même schönbergien, et une *Symphonie n^o^ 2* (1933), plus dépouillée, et dont l'aspect corrosif témoigne à la fois de son évolution musicale et humaine et du fait qu'il l'achève en exil. À partir de *Mahagonny* (*Songspiel* sur un texte de Brecht, 1927), il se tourne de plus en plus vers le contemporain (*Zeitnähe*) et la critique sociale : l'opéra, devenu insupportable en tant qu'objet de consommation et de délectation bourgeoise, doit devenir événement conduisant le spectateur à l'activisme intellectuel et à l'engagement moral. Cela par le truchement de l'ironie et de la satire, et selon les mêmes normes que le théâtre épique de Brecht. De ces exigences d'opéra contemporain (*Zeitoper*), la première manifestation d'envergure est *L'Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), d'après *L'Opéra des gueux* (*The Beggar's Opera*, 1728) de J. Gay et J. C. Pepusch. Sa collaboration avec Brecht se poursuit avec *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930) violente satire du capitalisme, le *Berliner Requiem* (1929), *Le Vol de Lindbergh* (*Der Linberghflug*, 1929), *Der Jasager* (1930) et surtout le ballet avec chant *Les Sept Péchés capitaux du petit-bourgeois* (*Die sieben *extremis de la pendaison ; au pied de la potence, de gauche à droite, Peachum (Erich Ponto), Polly (Roma Bahn) et Brown (Kurt Gerron).*

Marc VIGNAL

WEINGARTNER FELIX (1863-1942)

Ce chef d’orchestre et compositeur d’origine autrichienne a joué un rôle déterminant dans l’évolution de la direction d’orchestre en opérant un retour au texte et à la rigueur après les excès des chefs post-romantiques. Né à Zara, en Dalmatie (aujourd’hui Zadar, en Croatie), le 2 juin 1863, de mère allemande et de père autrichien, Felix Weingartner (Edler von Münzberg) effectue ses études musicales à Graz avec Wilhelm Mayer-Remy, puis à Leipzig grâce à une bourse obtenue sur recommandation de Brahms. Il travaille le piano et la composition avec Salomon Jadassohn et Carl Reinecke et étudie également la philosophie à l’université (1881-1883). En 1884, Liszt monte son premier opéra à Weimar, *Sakuntala*. La même année, il trouve un poste de chef d’orchestre à l’Opéra de Königsberg. Il est ensuite engagé à Danzig (1885-1887) et à Hambourg, où il est l’assistant de Hans von Bülow (1887-1889). Puis on le trouve à Mannheim (1889-1891), à l’Opéra royal de Berlin, où il a le titre de Hofkapellmeister (1891-1898) et où il dirigera les concerts symphoniques jusqu’en 1907 tout en assurant la direction de l’Orchestre Kaim (l’ancêtre de l’Orchestre philharmonique) à Munich (1898-1903). Il se produit également comme pianiste, en trio avec le violoniste Rettich et le violoncelliste Warnke.

Sa renommée se développe très rapidement et il est invité dans le monde entier, où il s’impose comme un spécialiste de Beethoven et de Berlioz : du premier, il dirige l’intégrale des symphonies au festival de Mayence en 1902 ; un an plus tard, il est invité à d’équilibre et de classicisme. Il a consacré une part importante de sa carrière à la composition et à des écrits sur la musique : sept symphonies, douze opéras dont il est généralement l’auteur des livrets (*Genesius,* 1892 ; *Orestes*, 1902 ; *Kain und Abel*, 1914 ; *Dame Kobold,* 1916 ; *Meister Andrea,* 1920), des lieder, des concertos, de la musique de chambre et plusieurs livres (*Über das Dirigieren*, 1896 ; *Die Symphonie nach Beethoven*, 1897 ; ainsi que des études sur l’interprétation des symphonies de Beethoven, en 1906, de Schubert, et de Schumann, en 1918, et de Mozart, en 1923). Il a également orchestré la *Sonate « Hammerklavier »* et la *Grande Fugue* de Beethoven, *L’Invitation à la valse* de Weber et de nombreux lieder de Beethoven, Loewe et Schubert, complété la *Symphonie inachevée* de Schubert, révisé *Obéron* et *Le Vaisseau fantôme* et créé la *Symphonie en « ut »* de Bizet (1935). Ses premiers enregistrements datent de 1910, mais on retiendra surtout l’intégrale des symphonies de Beethoven et de Brahms réalisée avec la Philharmonie de Vienne dans les années 1930.

Alain PÂRIS

Petrouchka de Stravinski avec une extraordinaire virtuosité, il est invité en 1967 à jouer sous sa direction au sein de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Cette collaboration relance la carrière d'Alexis Weissenberg. Dès 1968, il est en effet appelé par l'Orchestre de Paris. Il joue avec les plus grands chefs d'orchestre : Sergiù Celibidache, Leonard Bernstein, Georges Prêtre... Dans les années 1970-1980, il sera régulièrement invité par Jacques Chancel dans son émission télévisée « Le Grand Échiquier ».

Alexis Weissenberg se consacre en outre à l'enseignement et signe quelques pièces, dont la comédie musicale *La Fugue* (1979) et la *Sonate en état de Jazz* (1984). Souffrant de la maladie de Parkinson depuis les années 1980, il met prématurément fin à sa carrière. Alexis Weissenberg meurt le 8 janvier 2012 à Lugano, en Suisse.

Melinda C. SHEPHERD

WELITSCH LJUBA (1913-1996)

Née à Borissovo, en Bulgarie, le 10 juillet 1913, c'est à Sofia que Ljuba Veličkova étudie le chant avec G. Zlater-Cherkin. En 1934, à vingt et un ans, la jeune soprano, qui n'a pas encore choisi de s'appeler Welitsch, fait des débuts remarqués à l'Opéra de la capitale bulgare. Après avoir chanté Musette (*La Bohème,* de Puccini) à Graz en 1936, elle vient se perfectionner à Vienne auprès de Lierhammer. L'Opéra de Hambourg ne tarde pas à l'accueillir dans sa troupe (1940-1943). Pendant cette période troublée, elle se produit sur les scènes de Dresde, de Berlin, de Vienne et, surtout, de Munich, où elle travaille longuement avec Clemens Krauss. Ljuba Welitsch s'illustre certes dans *Tosca* (Puccini) et *Aïda* (Verdi), mais c'est dans *Salomé* de Richard Strauss qu'elle laissera la trace la plus profonde. Le 11 juin 1944, elle chante le rôle-titre sous la direction du compositeur, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de ce dernier, et enregistre la même année la scène finale de l'œuvre sous la baguette de Lovro von Matačić. En 1946, la Staatsoper de Vienne devient son port d'attache. Régulièrement invitée par les plus grands festivals et les théâtres lyriques les plus prestigieux, celle qui désormais a pris la nationalité autrichienne triomphe à Salzbourg (de 1946 à 1950), à Covent Garden (de 1947 à 1952), à Glyndebourne (en 1948 et en 1949) et au Metropolitan Opera de New York (de 1949 à 1952). Elle est, notamment, la vedette de la célèbre production de *Salomé* que signent en 1948 Peter Brook et Salvador Dalí à Covent Garden. C'est en pleine gloire qu'elle se retire de la scène au milieu des années 1950, se livrant pendant quelques années encore à une intense activité au cinéma et à la télévision. Elle disparaît à Vienne le 1er septembre 1996.

Incarner Salomé exige un physique de star et une voix hors du commun. Ljuba Welitsch possède ces deux atouts maîtres. Redoutable ensorceleuse, elle marie l'éclat du timbre et la pureté de la ligne vocale avec une sensualité rauque et un lyrisme sauvage. Cette personnalité d'exception n'a laissé, hélas ! qu'un squelette de discographie officielle : des morceaux choisis de Puccini, de Richard Strauss, de Tchaïkovski, de Verdi et de Weber sous les baguettes de Josef Krips, de Walter Süsskind et de Lovro von Matačić ainsi qu'un très beau *Don Giovanni* de Mozart dirigé par Wilhelm Furtwängler, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, où elle incarne Donna Anna, avec Tito Gobbi, Erich Kunz, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Anton Dermota, Alfred Poell et Josef Greindl. Les enregistrements « pirates » nous offrent à la fois de plus substantielles satisfactions et un splendide hommage à Richard Strauss. D'abord une *Elektra* de 1947 sous la direction de Thomas Beecham et un enregistrement des *Quatre Derniers Lieder* accompagnés au piano par Paul Ulanowski (1954). Mais, par-dessus tout, deux soirées au Metropolitan Opera de New York animées par Fritz Reiner et consacrées à *Salomé*, la première avec Kerstin Thorborg et Herbert Janssen (1949), la seconde avec Set Svanholm, Elisabeth Höngen et Hans Hotter (1952). Ljuba Welitsch y demeure incomparable.

Pierre BRETON

WELLESZ EGON (1885-1974)

Le compositeur et musicologue britannique d’origine autrichienne Egon Wellesz fut une autorité en matière de musique byzantine.

Né le 21 octobre 1885, à Vienne, Egon Joseph Wellesz étudie la musicologie auprès de Guido Adler et, en privé, la composition auprès d’Arnold Schönberg. Il est professeur de musicologie à l’université de Vienne de 1929 à 1938, année où l’Anschluss le contraint à quitter l’Autriche. Il s’établit en Angleterre, où il devient un professeur influent, d’abord au Royal College of Music de Londres et à l’université de Cambridge, puis à l’université d’Oxford. Sa notoriété de musicologue s’établit. On lui doit notamment le déchiffrement de la notation neumatique byzantine des XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles. Bien qu’il ait été influencé par la technique dodécaphonique de Schönberg, la tonalité continue de façonner son œuvre de compositeur. Celle-ci compte des opéras, des ballets, neuf symphonies, de la musique de chambre et des pièces sacrées pour la liturgie catholique. Egon Wellesz meurt le 9 novembre 1974, à Oxford.

E.U.

WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

Le tromboniste afro-américain de jazz Dicky (ou Dickie) Wells a acquis la notoriété grâce à sa créativité mélodique et à son expressivité, particulièrement sensibles dans ses mémorables solos de l'âge d'or du swing et des grands orchestres.

William Wells naît le 10 juin 1907 ou 1909 à Centerville, dans le Tennessee. Il passe sa jeunesse à Louisville, dans le Kentucky, où il s'initie d'abord au cor baryton – variété de saxhorn – avant d'opter pour le trombone vers l'âge de seize ans. En 1926, il s'établit à New York, où il rejoint l'orchestre de Lloyd Scott. Son jeu attire l'attention, et on le retrouve rapidement dans les orchestres de Charlie Johnson, de Benny Carter, de Fletcher Henderson (*King Porter's Stomp*, 1933) et de Teddy Hill. Comme leader, il grave ses premiers disques en 1937. En 1938, il enregistre avec Pee Wee Russell et Billie Holiday. Sa plus longue collaboration, avec le big band de Count Basie, durera de 1938 à 1950, avec quelques interruptions, notamment de 1945 à 1947. Il se consacre par la suite essentiellement à une carrière indépendante et travaille souvent avec d'autres anciens partenaires de Count Basie, en particulier Buddy Tate et Earle Warren.

Dicky Wells produit au trombone des sonorités riches et pleines qui se distinguent par un ample vibrato. Son phrasé résulte de la construction unique de son jeu : ses lignes reposent souvent sur de longues phrases au rythme simple, agrémentées par des notes d'ornement et de longs glissandos. Ce remarquable improvisateur construit d’ordinaire ses solos autour de contrastes rythmiques. Parmi ses meilleurs solos, citons *Sweet Sue, Just You* et *Arabesque,* avec Spike Hughes, *Dickie’s Dream, Texas Shuffle, Panassié Stomp* et *Taxi War Dance,* avec Count Basie, *Between the Devil and the Deep Blues Sea, I Got Rhythm, Hangin’ Round Boudon, Hot Club Blues* et *Dicky Wells Blues,* enregistrés sous sa direction en 1937, à Paris, avec un petit ensemble dont fait à l’occasion partie le guitariste Django Reinhardt.

La grandeur des œuvres de jeunesse de Dicky Wells s’estompe progressivement après le début de la décennie 1940 pour laisser place à un immense sens de l’humour, mais le tromboniste conserve en grande partie son sens du rythme et de la mélodie. Il a publié des Mémoires, *The Night People. Reminiscences of a Jazzman* (1971, co-écrits avec Stanley Dance ; réédités par ce dernier en 1991 sous le titre *The Night People. The Jazz Life of Dicky Wells*). Dicky Wells meurt le 12 novembre 1985, à New York.

E.U.

WELLS JUNIOR (1934-1998)

Amos Blackmore Wells naît à Memphis, dans le Tennessee, le 9 décembre 1934. À peine âgé de dix ans, Junior Wells joue de l'harmonica dans les rues de sa ville natale, à l'instar de son idole, John Lee « Sonny Boy » Williamson, qu'il rencontre lorsqu'il s'installe à Chicago en 1946. Avec Little Walter et Big Walter Horton, Junior Wells est un des harmonicistes les plus doués et les plus actifs du Chicago blues électrique naissant. Il forme un combo avec les frères Louis et Dave Myers et le grand batteur Fred Below ; en 1953, il enregistre avec ce petit orchestre – auquel se joignent les guitares de Muddy Waters et d'Elmore James – certaines des séances les plus brillantes du Chicago blues de cette époque (qui figurent sur l'album *Blues Hit Big Town*, Delmark).

Chanteur expressif, parfois maniéré mais au swing constant, Junior Wells reste à l'affût des goûts de son public du ghetto. Il se tourne ainsi vers des formes plus modernes de blues avec l'orchestre du guitariste Earl Hooker ; il embrassera également avec bonheur un style de soul-funk à la James Brown (*You're Tuff Enough,* Blue Rock, 1968). Mais c'est avec le superbe album *Hoodoo Man Blues* (Delmark), enregistré en 1965 en compagnie de Buddy Guy dans un style plus traditionnel, qu'il se révèle auprès du public blanc, américain et européen. Junior Wells s'associe alors à Buddy Guy pour des tournées internationales dans lesquelles son dynamisme, sa gouaille et son talent de vrai bluesman l'imposent comme un artiste majeur. Les deux amis ouvrent même en 1970 une des tournées les plus mémorables des Rolling Stones et enregistrent avec Eric Clapton *Buddy Guy and Junior Wells Sing the Blues* (Atlantic, 1972). Parmi les autres albums remarquables gravés avec Buddy Guy figurent *It's my Life, Baby !* (Vanguard, 1966), *Coming at You* (Vanguard, 1968) et *SouthSide Blues Jam* (Delmark, 1970).

Après un passage à vide dans les années 1970 et 1980, la carrière de Wells est relancée en 1990 avec l'album *Harp Attack !* (Alligator). L'homme apparaît alors comme une légende vivante, un des derniers survivants des créateurs du Chicago blues orchestral et électrique. Accompagné d'un groupe de jeunes musiciens, il savoure visiblement son statut sur les scènes du monde entier, réussissant toujours à délivrer des moments d'intense émotion. Il meurt le 15 janvier 1998 à Chicago.

Gérard HERZHAFT

WELLS KITTY (1919-2012)

La chanteuse et guitariste Kitty Wells a véritablement créé une country music de sensibilité féminine, ouvrant la voie à la plupart des nombreuses artistes qui vont s’imposer après elle : Patsy Cline, Loretta Lynn, Dolly Parton, Tammy Wynette...

Ellen Muriel Deason naît le 30 août 1919 à Nashville, dans le Tennessee. Passionnée de musique, elle épouse très jeune le guitariste Johnnie Wright, qui la prend dans son orchestre et la baptise Kitty Wells, d’après le titre d’un ancien folksong. Sa manière de chanter passionnée, émouvante, pleine de feeling et sans aucun fard lui vaut un grand succès public et attire l’attention des producteurs. En 1952, Kitty enregistre *It Wasn’t God Who Made Honky Tonk Angels*, réponse « féministe » à un tube du moment, *Wild Side of Life*, qui stigmatise les entraîneuses des cabarets miteux qualifiés de honky tonk. Cette vibrante dénonciation du machisme contemporain a un impact considérable, notamment sur le public féminin de la country music. Kitty Wells devient instantanément une vedette, la première « Reine de la country music », qui, presque à son corps défendant, va revêtir les habits d’un féminisme sudiste inédit. Elle engrange les succès dans une veine similaire : *Paying for That Back Street Affair*, *We Made a Mistake*, *Makin’ Believe*, *Heartbreak U.S.A.*, *This White Circle on My Finger*, *A Woman Half My Age*...

Entre 1952 et 1959, Kitty grave une des œuvres les plus achevées du genre honky tonk de la country music : textes souvent très élaborés et sensibles, charisme de la chanteuse,

WESTON RANDY (1926-)

Le pianiste et compositeur américain de jazz Randy Weston a largement mis à profit sa connaissance des musiques et des rythmes africains.

Randolph Edward Weston naît le 6 avril 1926 à Brooklyn, dans l'État de New York. D'origine jamaïquaine, son père se passionne pour la culture africaine et il emmène le jeune Randy écouter les grands noms du jazz ainsi que des artistes populaires caribéens. Imprégné de cet environnement musical tourné vers l'Afrique, Randy s'initie au piano. Impressionné par les maîtres qu'il admire, il n'ose cependant concrétiser immédiatement ses rêves. Il sert ainsi dans l'U.S. Army (1944-1946) avant de se lancer dans une carrière musicale vers l'âge de vingt-trois ans, ce qui est relativement tardif pour un jazzman. Du haut de ses 2,05 mètres et avec des mains si grandes qu'elles couvrent une octave et demie sur le clavier, il commence à se produire dans des cabarets et en concert avec de petits groupes qu'il dirige. Weston grave ainsi dans les années 1950 ses premiers titres, parmi lesquels les célèbres *Hi-Fly* et *Little Niles*.

En 1961, on lui propose de participer à un festival au Nigeria. Après deux nouveaux voyages en Afrique, il s'installe à Tanger, au Maroc, où il gère une boîte de nuit – l'African Rhythms Club – de 1968 à 1972. C'est l'engouement pour la world music, en particulier la musique populaire africaine, qui va amener Weston sur le devant de la scène musicale. La renommée arrive en effet en 1974, avec le remarquable concert qu'il donne en soliste au festival de jazz de Montreux, et cette renommée ne cessera de grandir. Weston se

Highlife (1963), *Randy !* (1964, avec *Berkshire Blues*), *Blue Moses* (1972), *Tanjah* (1973), *Portraits of Duke Ellington* (1989), *Portraits of Thelonious Monk* (1989), *Self-Portraits* (1989), *The Spirits of our Ancestors* (1991).

John LITWEILER

E.U.

considérable, bien au-delà des milieux musicaux. Coqueluche noire des intellectuels libéraux, Josh White passe dès lors dans les cabarets les plus en vue de New York et sur les grandes scènes chics, qui accueillent très rarement des artistes noirs.

En 1941, Josh récidive avec *Southern Exposure : an Album of Jim Crow Blues*, album écrit en collaboration avec le romancier noir Richard Wright et le poète noir William Waring Cuney. Les titres sont encore plus politiquement engagés, les allusions voilées laissent la place à des descriptions très crues de la réalité sudiste. Cela finit par attirer l'attention d'Eleanore Roosevelt, qui cherche comment mettre un terme à la ségrégation raciale dans le Sud. Josh est invité à chanter à plusieurs reprises à la Maison-Blanche devant un Franklin Roosevelt qui prononce son éloge public et recommande ses disques. Plusieurs fois convié aux réceptions de la Maison-Blanche, il est certainement le premier chanteur de blues à obtenir cette faveur. Très impliqué dans la lutte contre le nazisme, Josh distrait les G.I. sur les bases militaires et tourne aussi dans plusieurs films à destination des soldats noirs.

Après la Seconde Guerre mondiale, Josh White apparaît un peu prisonnier de son image de folk singer protestataire. Il enregistre quantité d'albums, pas toujours très inspirés, effectue de nombreuses tournées en Europe. Il meurt le 5 septembre 1969 à Manhasset, près de New York, salué par la grande presse américaine.

Sa plus belle œuvre est réunie dans le coffret de deux CD *Josh White. The Blues. Blues, Spirituals & Folk Songs, 1932-1945* (Frémeaux & Associés).

Gérard HERZHAFT

création, le 12 février 1924, à l'Aeolian Hall de New York, avec le compositeur au piano ; l'instrumentation de cette œuvre, qui deviendra son thème emblématique, a été réalisée par son pianiste et arrangeur Ferde Grofé. Paul Whiteman crée également *Grand Canyon Suite* de Ferde Grofé (1931). Il décide d'instaurer un prix, le Whiteman Award, qui sera décerné à des œuvres de jazz symphonique. Il est, en 1930, la vedette d'un film musical à grand spectacle, *King of Jazz*, de John Murray Anderson. Dans les années 1930, Paul Whiteman anime en outre plusieurs émissions sur les radios américaines. Il est l'auteur de trois ouvrages : *Jazz*, écrit avec M. M. McBride (Sears, New York, 1926, rééd. Arno Press, New York, 1974), *How To Be a Bandleader*, rédigé avec L. Lieber (R. M. McBride, New York, 1941), et *Records for the Millions* (avec D. A. Stein, Hermitage Press, New York, 1948). Il enregistre abondamment, mais sa popularité décline à la fin des années 1940 ; il revient sur le devant de la scène au cours de la décennie suivante en animant des séries télévisées. Il continuera à diriger des orchestres de façon occasionnelle jusqu'à sa mort, le 29 décembre 1967, à Doylestown (Pennsylvanie).

On pourra lire : T. DeLong, *Pops, Paul Whiteman, King of Jazz*, New Century Publishers, Piscataway (N.J.), 1983.

E.U.

WHITING MARGARET (1924-2011)

Vedette extrêmement populaire dans les années 1940 et 1950, la chanteuse américaine Margaret Whiting doit sa célébrité à ses interprétations alliant expressivité, justesse du phrasé et musicalité ; plusieurs dizaines de ses titres ont été classés au sommet des hit-parades des États-Unis.

Enfant de la balle née le 22 juillet 1924, à Detroit (Michigan), Margaret Whiting est la fille de l'auteur-compositeur Richard A. Whiting. Manifestant des dons précoces, elle ne tarde pas à faire ses premiers pas dans le métier. Elle connaît son premier grand succès en 1942, avec *That Old Black Magic* (accompagnée par l'orchestre de Freddie Slack), sur une musique de Harold Arlen et un texte de son mentor Johnny Mercer, cofondateur de Capitol Records, firme qui la prend immédiatement sous contrat. Elle collectionne de nombreux tubes, à l'instar de *Moonlight in Vermont* (avec Billy Butterfield, 1943), *It Might as Well Be Spring* et *Come Rain or Come Shine* (tous deux avec Paul Weston, 1945). Si elle brille en solo, elle se montre également fort talentueuse en duo, comme en témoignent ses collaborations avec la vedette de country Jimmy Wakely dans *Slippin' Around* ou avec Johnny Mercer dans *Baby, It's Cold Outside* (tous deux parus en 1949). Menant aussi de front une carrière d'actrice – moins réussie –, Margaret Whiting, apparaît notamment à la télévision dans la sitcom *Those Whiting Girls* avec sa sœur Barbara Whiting (1955 à 1957). Elle se produit dans les cabarets et les night-clubs jusque dans les années 1990. Elle meurt le 10 janvier 2011, à Englewood (New Jersey).

Patricia BAUER

WHO

Groupe de rock britannique pionnier de l'opéra rock, The Who figure parmi les plus influents des années 1960 et 1970.

En 1962, Pete Townshend (Peter Dennis Blandford Townshend, né à Chiswick, Londres, le 19 mai 1945, guitare et voix) et John Entwistle (John Alee Entwistle, né à Chiswick, le 9 octobre 1944, mort à Las Vegas, le 27 juin 2002, guitare basse) rejoignent Roger Daltrey (Roger Harry Daltrey, né à Hammersmith, Londres, le 1^er^ mars 1944, voix), au sein de son groupe, The Detours. Après l'arrivée du batteur Doug Sandom, ils deviennent tour à tour les Who puis les High Numbers. Keith Moon (Keith John Moon, né à Wembley, Londres, le 23 août 1947, mort à Londres, le 7 août 1978) remplace Sandom au début de l'année 1964 et le groupe sort peu après *I'm the Face*, un titre sciemment « mod » (pour *modernist*) qui reste inaperçu. Le groupe reprend le nom de Who à la fin de cette même année. Le quatuor de l'ouest londonien cultive une image « pop art » qui reflète l'obsession de la mode du mouvement « mod ». Son style de musique est alors proche du rhythm and blues prisé par les jeunes de ce mouvement. Plus tard, Townshend reconnaîtra que les vêtements portant le motif du drapeau britannique, les costumes élégants, les bottes pointues et les coupes de cheveux courtes étaient un pur artifice, mais ces accessoires ont bien joué leur rôle puisqu'ils ont assuré au groupe le soutien inconditionnel d'un noyau dur de fans. La mode n'est cependant qu'un point de départ pour les Who : à la fin des années 1960, le mouvement « mod » est dépassé et le groupe n'a plus besoin depuis longtemps de se donner une identité en adoptant l'uniforme de quelque mouvement que ce soit.

Si les Who trouvent d'abord leur source d'inspiration dans le rhythm and blues américain, ils ont ensuite, au fil des années 1960, l'audace de définir un style de rock résolument britannique. Loin du sentimentalisme naïf des Beatles et de l'arrogance des Rolling Stones, les chansons des Who sont sans prétention et parlent de manière très directe des maux de la jeunesse. Alors que le rock tisse un lien entre les jeunes du monde entier, les Who font figure d'intrus solitaires et amers.

Les premiers titres du groupe parlent d'aliénation, d'incertitudes et de frustration. Les paroles, très dures, sont assenées comme des coups de poing. Avec sa guitare, Townshend (également compositeur) produit des accords puissants et sauvages, ainsi que des effets Larsen discordants. Moon (à la batterie) et Entwistle (à la basse) s'agitent frénétiquement tandis que s'impose la force virile de Daltrey (chanteur). Les quatre titres que sortent les Who entre janvier 1965 et mars 1966 – *I Can't Explain*, *Anyway, Anyhow, Anywhere, My Generation* et *Substitute* – sont interprétés avec une rage sans précédent qui s'exprime à travers une sorte d'agression sonore trop longtemps comprimée, un parti pris artistique que ne dément pas, voire accentue, la manie de Townshend de briser sa guitare sur scène au plus fort des concerts. Tandis que les autres groupes évoluent vers un idéalisme « peace and love », les Who chantent le désir non partagé (*Pictures of Lily*), les pressions exercées par l'entourage (*Happy Jack*), les insectes qui donnent la chair de poule (*Boris the Spider*, d'Entwistle) et le flou de l'identité sexuelle (*I'm a Boy*). En faisant voler en éclats leurs instruments l'un après l'autre, les Who affirment prôner la rage et la violence comme instruments d'une catharsis par le rock.

Jusqu’à la sortie, en 1967, de l’album *The Who Sell Out*, album-concept au ton sarcastique sous la forme d’une émission de radio pirate, les Who se font plutôt connaître par leurs 45-tours. Ces derniers rencontrent d’ailleurs davantage de succès en Grande-Bretagne (avec huit titres classés parmi les dix meilleures ventes de disques du moment entre 1965 et 1967) qu’aux États-Unis (*I Can See for Miles*, sorti en 1967, est la seule chanson du groupe classée parmi les dix premières du hit-parade Billboard). C’est l’opéra rock *Tommy*, en 1969 – et un concert mémorable à Woodstock cet été-là – qui fait accéder les Who au rang de stars mondiales du rock. On reconnaît alors en Townshend l’un des compositeurs les plus intelligents et les plus talentueux du monde du rock.

Les Who consolident leur réputation avec *Who’s Next* (1971), composé de morceaux qui deviendront les hymnes de toute nne génération d’adolescents (*Won’t Get Fooled Again, Baba O’Riley*) et de chansons sentimentales pleines de sensibilité (*Behind Blue Eyes, Love Ain’t for Keeping*), chaque titre reflétant la vénération de Pete Townshend à l’égard de Meher Baba, son gourou indien. Cette même année, John Entwistle sort en solo un album à l’humour sombre, *Smash Your Head Against the Wall*. Townshend sort son premier album solo, *Who Came First*, en 1972 et l’album *Daltrey* de Roger Daltrey sort en 1973. Les Who continuent cependant à produire ensemble des albums à un rythme effréné, avec la sortie en 1973 du second grand opéra rock de Townshend, *Quadrophenia*, celle de *The Who by Numbers* en 1975 et celle de *Who Are You* en 1978.

Keith Moon (surnommé « the Loon », « le cinglé »), célèbre pour ses excès en tous genres, meurt d’une overdose en 1978. Il est remplacé au sein du groupe par Kenny Jones (auparavant membre des Small Faces et des Faces). En 1981, les Who sortent l’album

Face Dances, suivi par *It's Hard* (1982), qui précède de peu leur séparation la même année. Daltrey néglige alors sa carrière musicale en solo pour se concentrer sur son travail d'acteur. Entwistle sort quelques albums qui passent inaperçus tandis que Townshend se consacre brièvement à l'édition, tout en entreprenant divers projets en solo : des albums de rock dans la veine de ceux des Who qui sont bien accueillis par la critique, comme *Empty Glass* (1980), ou *The Iron Man* (1989), une expérience moins probante de pièce de théâtre musicale qui a toutefois le mérite d'ouvrir la voie à l'adaptation à Broadway de *Tommy* en 1993, laquelle est un succès retentissant. Townshend, Daltrey et Entwistle se réunissent pour faire des tournées en 1989 et en 1996-1997. En 2002, les Who sont sur le point d'entamer une tournée aux États-Unis lorsque Entwistle meurt subitement.

Tommy restera l'œuvre la plus mémorable des Who. Avant d'être adapté sur scène, *Tommy* devient, en 1972, un album interprété par la crème des musiciens de l'époque et donne lieu en 1975 à la réalisation d'un film outrancier avec Daltrey dans le rôle-titre. *Quadrophenia* est également adapté au cinéma, en 1979, puis sur scène lors des tournées des Who dans les années 1990.

Ira A ROBBINS

E.U.

WIDOR CHARLES MARIE (1844-1937)

Lyonnais d'origine, mais d'ascendance hongroise, petit-fils d'un facteur d'orgues alsacien, Charles Marie Widor est l'un des représentants éminents de l'école romantique post-franckiste. Pour l'instrument de Cavaillé-Coll, il écrivit, ainsi qu'Alexandre Guilmant, des symphonies, les premières du genre. Tout jeune, il fut organiste de l'église Saint-François (Lyon) ; il partit à Bruxelles suivre les cours de François-Joseph Fétis et de Jacques Nicolas Lemmens, lequel se prétendait le dépositaire de la véritable tradition de Jean-Sébastien Bach (à travers Adolph Hesse et Johann Nikolaus Forkel) ; quelle que soit la linéarité de pareille succession, l'aboutissement esthétique, tant chez le maître belge que chez l'organiste français, manifeste, pour le moins, une profonde mécounaissance de ce que furent l'orgue baroque et le style d'interprétation des œuvres écrites pour lui. À vingt-quatre ans, Widor succède à Louis Lefébure-Wély aux cinq claviers de Saint-Sulpice (Paris), où il demeurera, pendant soixante-quatre ans, jusqu'à sa mort. Il fut professeur au Conservatoire de Paris (orgue, 1890-1896, après César Franck ; contrepoint et fugue, 1896-1904, après Théodore Dubois ; composition, à partir de 1905).

Son œuvre pour orchestre, pour la scène, sa musique de chambre et ses mélodies furent longtemps mécounues, même si son ballet *La Korrigane* (1880) eut quelque succès. Avec sa *Messe* pour double chœur et deux orgues, il met en honneur un style triomphant qui aura ses émules (Louis Vierne notamment). Il aime les grandes masses sonores à l'orgue, tout autant que les effets nostalgiques de boîte expressive. Ses dix symphonies, écrites de 1876 à 1900, valent surtout par leur architecture solide (cf. les grands allegros bithématiques, fort bien construits). C’est là qu’il inaugure les effets de staccato continu à l’orgue (quelque peu alourdi par les machines Barker !), ainsi dans le finale de la *Deuxième Symphonie* ou dans la toccata de la *Cinquième,* où il manifeste un sens profond du rythme. Mais il demeure le protagoniste du legato absolu, de l’art décoratif de Lemmens, de la facture Cavaillé-Coll, ce qui l’éloigne irrémédiablement de l’art de Bach, qu’il prétend continuer. Les deux dernières symphonies sont certainement les plus réussies : la *Neuvième,* dite *Gothique* (1895) et qui s’inspire du thème grégorien *Puer natus est* (Noël), la *Dixième,* dite *Romane* et qui prend pour motif conducteur l’*Haec Dies* du graduel de Pâques.

L’écriture widorienne ne maintient certes pas la pureté franckiste, elle verserait même parfois dans un certain académisme et favoriserait l’extériorité virtuose. Widor, en tout état de cause, a voulu préconiser un style d’orgue résolument neuf : « L’orgue moderne, dit-il, est essentiellement symphonique ; à l’instrument nouveau, il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique. » On a loué sa simplicité, sa largeur d’esprit, sa distinction ; mais ses lacunes, dues partiellement à l’état rudimentaire des connaissances musicologiques de l’époque, n’expliquent pas, par exemple, le mépris qu’il affichait de l’orgue ancien français, qu’il connaissait fort mal (voir sa préface aux *Maîtres français de l’orgue,* recueil publié par F. Raugel). Un seul exemple : si l’on avait écouté ses conseils, qui ne furent pas suivis faute d’argent, l’un des chefs-d’œuvre de la facture du XVIII^{e} siècle français, l’orgue de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, aurait disparu. Parmi ses élèves, citons Henri Libert, Charles Tournemire, Louis Vierne et Marcel Dupré.

Pierre-Paul LACAS

nombreuses pièces de virtuosité qui figurent au répertoire de tous les violonistes (*Scherzo-tarentelle, Légende, Souvenir de Moscou, Polonaise*).

Alain PÂRIS

Certes, on ne peut que regretter la minceur relative d'une production que l'on voudrait plus abondante, surtout lorsque l'on sait qu'ayant mis son talent dès au moins 1598 au service de sir Thomas Kytson et de sa famille, Wilbye n'eut point d'autre ambition après la mort de ses bienfaiteurs que de se livrer en solitaire à l'élevage des moutons dans la ferme qu'ils lui avaient léguée par donation, tout près de Colchester. C'est là que se trouve sa tombe, dans l'église de la Trinité, loin du bruit et de l'agitation du monde. Telle quelle, malgré tout, cette œuvre le place au premier rang des madrigalistes élisabéthains et fait de lui l'un des musiciens anglais les plus prestigieux de son temps.

Jacques MICHON

laquelle Chopin, Liszt et Rachmaninov occupent une place prééminente – compte plus de sept cents pièces pour piano seul, trente-cinq concertos et vingt-six pièces de musique de chambre. Le pianiste donne son dernier concert public à l'âge de quatre-vingt-douze ans. En 1986, le gouvernement hongrois lui a décerné la médaille Liszt. Earl Wild meurt le 23 janvier 2010, à Palm Springs, en Californie.

E.U.

WILEN BARNEY (1937-1996)

Une sorte d’élégance blasée, une furtive ondulation du tempo, une indifférence jouée que fêle la nostalgie... Barney Wilen, l’éternel adolescent, renoue, de silences en étrangetés, avec l’esprit de Lester Young. Il s’inscrit dans l’histoire par un coup de maître qui pèsera trop lourd sur le cours de sa carrière.

Bernard Jean Wilen naît à Nice, le 4 mars 1937, à cheval sur deux cultures : sa mère est française et son père américain. De 1940 à 1946, la famille vit aux États-Unis. De retour en France, le jeune Barney étudie le saxophone alto et se produit dans un orchestre familial sur la Côte d’Azur. Dès 1953, il « monte » à Paris et gagne très vite l’estime des musiciens professionnels. En quelques mois, il se fait un nom grâce à son autorité et à la nonchalance charmeuse d’un langage cool particulièrement délicat. On le voit au Tabou jouer du saxophone ténor – qui est devenu son instrument de prédilection – avec Henri Renaud, Bobby Jaspar et Jimmy Gourley. Déjà il enregistre avec Roy Haynes et Jay Cameron. Les 4 et 5 décembre 1957, il participe – avec Miles Davis (trompette), Pierre Michelot (basse), René Urtreger (piano) et Kenny Clarke (batterie) – à la légendaire séance d’enregistrement de la musique du film de Louis Malle, *Ascenseur pour l’échafaud*. Il s’agit d’un véritable tour de force : tous improvisent en direct sur les images en salle de montage, un écho étant artificiellement surajouté pour la version définitive. C’est aussi un poignant chef-d’œuvre où, à côté des plus grands, Barney Wilen – il faut déguster ses interventions, notamment dans les séquences « Sur l’autoroute » et « Au bar du Petit Bac » – s’impose magistralement avec une sonorité feutrée presque sans vibrato, une finesse de pensée rare et une aveuglante maturité artistique. Le succès est tel que Miles Davis l'entraîne, en 1959, dans sa grande tournée européenne. Pour le jeune homme – il a tout juste vingt-deux ans –, c'est la consécration. Les plus célèbres musiciens américains de passage à Paris – Bud Powell, Milt Jackson, Kenny Dorham, Duke Jordan, John Lewis, Jay Jay Johnson, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie – le choisissent comme partenaire. Il est invité par le festival de Newport. C'est l'époque où il est souvent sollicité pour des musiques de film : *Des femmes disparaissent* (Édouard Molinaro, 1958), *Un témoin dans la ville* (Édouard Molinaro, 1959) et, en collaboration avec Thelonious Monk, *Les Liaisons dangereuses* (Roger Vadim, 1959). S'ouvre alors, jusqu'à la fin des années 1960, une première période de silence.

C'est en pionnier du free jazz qu'il réapparaît, en 1968, avec un album, *Dear Professor Leary*, qui intègre jazz, rock et philosophie dans une bouffée d'aspirations libertaires. La même année, il compose une bande-son sur fond de rugissements de moteurs, *Tragic Destiny of Lorenzo Bandini*, à la mémoire d'un pilote de formule 1 mort en course. En 1969, après l'échec commercial de son dernier enregistrement, *Moshi*, il se fixe en Afrique et ne donne plus signe de vie créatrice. Loustal et Philippe Paringaux s'inspirent de sa vie dans une bande dessinée, *Barney et la note bleue*, qui donnera vie à un disque, *La Note bleue*, où il se fait entendre à nouveau (1987). Pendant un temps, le retour en grâce du style bop le ramène en pleine lumière. En 1987, accompagné par Jimmy Gourley, il est le héros du festival de Paris. Mais l'oubli reviendra bien vite. Le 25 mai 1996, Barney Wilen disparaît une dernière fois à Nice.

Discographie sélective : *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957 ; *Tilt*, 1957 ; *Afternoon in Paris*, 1957 ; *Barney*, 1957 ; *Jazz sur Seine*, 1958 ; *Dear Professor Leary*, 1968 ; *Moshi*, 1969 ; *La Note bleue*, 1987 ; *Wild Dogs of the Ruwenzori*, 1988 ; *Essential Ballads*, 1992 ; *Le Grand Cirque*, 1992 ; *Talisman*, 1993 ; *New York Romance*, 1994.

Pierre BRETON

WILLAERT ADRIAN (1490 env.-1562)

Musicien flamand, à l'origine de la prestigieuse école vénitienne. Willaert a réuni en une heureuse synthèse les apports esthétiques néerlandais, français et italiens. À Paris, il fut l'élève de Jean Mouton ; il aurait, selon certains, fréquenté Josquin. Son titre de *cantor regis Hungariae*, attribué par son contemporain J. de Meyere (*Res flandricae*, 1531), signifie, semble-t-il, qu'il fit partie de la chapelle de Ferdinand I^er^ qui fut gouverneur des Pays-Bas avant son élection comme roi de Hongrie (1526). De 1525 à 1527, Willaert est chantre à la chapelle d'Hippolyte II d'Este à Milan ; c'est à la fin de 1527 qu'il succède à Petrus de Fossis (Pietro da Fossa), Flamand comme lui, à Saint-Marc de Venise où il sera maître de chapelle pendant plus de trente ans, jusqu'à sa mort. Avec lui Venise commence à devenir l'un des centres les plus renommés de la musique européenne. Dans ses œuvres, la structure essentielle de la polyphonie néerlandaise est respectée, mais les couleurs de l'harmonie s'enrichissent. Reprenant une manière déjà pratiquée dans l'Italie du Nord, Willaert écrit souvent à deux chœurs (*cori spezzati*, chœurs rompus), utilisant en cela les deux tribunes de Saint-Marc, dotées de deux orgues. Les chœurs tantôt dialoguent, tantôt chantent en *tutti* (*Salmi spezzati*, 1550). Ses motets (plus de trois cent cinquante, de quatre à sept voix) sont au centre esthétique de sa production religieuse. Plusieurs techniques y sont employées (cantus firmus et écriture en canon, imitation libre, déclamation juste et claire sans ornement mélismatique et aux phrases courtes) et dénotent l'influence française. Les neuf messes de Willaert sont du

WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

Durant sa très longue carrière – plus de soixante ans ! –, le légendaire Big Joe Williams aura été un des principaux acteurs, en même temps que le témoin, de tous les bouleversements de l’histoire du blues et du rock. Un des grands créateurs du Delta blues, Big Joe a aussi été une importante figure du blues de Saint Louis d’avant guerre puis a participé à l’élaboration du Chicago blues orchestral et électrique en compagnie de son ami John Lee « Sonny Boy » Williamson avant de jouer un rôle clé dans le folk boom des années 1960 : on lui doit notamment la découverte de Bob Dylan ! Figure familière de tous les grands festivals du monde, son œuvre enregistrée est considérable, autant en qualité qu’en durée puisqu’elle s’étend de 1930 à 1982.

Joseph Lee Williams naît à Crawford (Mississippi), dans le Delta, probablement le 16 octobre 1903 (mais la date de 1899 est également avancée). Enfant très doué pour la musique, Joe fuit les mauvais traitements que lui inflige son beau-père en suivant le spectacle itinérant des Rabbit Foot Minstrels. Il mène ensuite sans répit la vie d’un trimardeur, chantant et jouant de la guitare à neuf cordes (son invention brevetée), qui ajoute un élan remarquable à son swing naturel et qui fascinera ses auditeurs durant des décennies. On le trouve partout à travers les États-Unis, de l’Alabama à Saint Louis, de la Californie à New York, du Texas à Chicago, sans compter plusieurs séjours dans les pénitenciers les plus célèbres du Sud.

cependant des représentations à la Maison-Blanche et des récitals accompagnés par l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre philharmonique de New York, puis commence une carrière internationale dans les années 1950. Le 28 août 1963, cette militante en faveur des droits civiques remplace à la dernière minute Marian Anderson et chante, au pied du Lincoln Memorial de Washington, l'hymne national américain *The Star-Spangled Banner* avant que Martin Luther King entame son discours historique « *I Have a Dream* ».

La diva met fin à sa carrière lyrique en 1971. Après avoir transmis son art pendant des années dans divers établissements supérieurs, elle prend sa retraite en 1997. Elle publie son autobiographie, *The Life of Camilla Williams, African American Classical Singer and Opera Diva,* en 2011 et meurt peu après, le 29 janvier 2012 à Bloomington (Indiana).

Karen SPARKS

WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

À quatorze ans, Charles Melvin, dit Cootie, Williams, qui est né à Mobile, en Alabama, le 24 juillet 1908, commence à pratiquer la batterie. Ce n'est que par la suite qu'il s'intéressera à la trompette et s'inscrira dans la lignée de King Oliver. Il appartient successivement à l'Eagle Eye Shields Band (1925-1926), à l'Alonzo Ross Deluxe Syncopators (1926-1928), à l'orchestre de Chick Webb (trois semaines en 1928, Webb ne pouvant lui assurer un emploi) et à celui de Fletcher Henderson (1928-1929).

S'il est une date qui compte dans la vie artistique de Cootie Williams, c'est bien cette année 1929 où il rencontre Duke Ellington, avec lequel s'instaurera — jusqu'en 1940 — une collaboration de plus de onze ans.

Cootie Williams devient l'indispensable piment du cocktail ellingtonien, dans lequel il prend la succession du roi de la sourdine wa-wa qu'était Bubber Miley. Sa trompette est de tous les grands succès de l'orchestre. Qu'il suffise de citer *Rockin' in Rhythm, Double Check Stomp* (1930), *Echoes of the Jungle* (1931), *Bundle of Blues* (1933), *Echoes of Harlem* (1936, première pièce à porter le sous-titre de *Cootie's Concerto*), *Caravan* (1937), *Ridin' on a Blue Note* (1938, partition spécialement écrite pour le mettre en valeur), *Grievin'* (1939), *Stormy Weather, Chloe, In a Mellow Tone* (1940). On pourra mesurer l'estime dans laquelle le tenait le Duke à la splendeur de la pièce qu'il lui dédia comme cadeau d'adieu, le *Concerto for Cootie* (1940). Cootie Williams n'atteindra plus que rarement un pareil degré de perfection. La séparation du Duke et de

Cootie marquera le monde du jazz, à tel point que Raymond Scott enregistrera *When Cootie left the Duke*. Pourtant, le succès ne se détourne pas de lui. Il entre comme vedette chez Benny Goodman en 1940 et, en 1942, il crée son propre grand orchestre. Sous la pression des circonstances économiques, il le transforme en une petite formation, fréquemment engagée par le Savoy, le grand dancing de Harlem, dont il devient l'un des musiciens favoris. En 1959, il effectue une tournée européenne. Mais on ne triche pas avec l'essentiel et Cootie regagne en 1962 sa véritable et seule patrie, l'orchestre du Duke. Il y soufflait encore avec une belle énergie en 1971 lorsque l'illustrissime phalange rendit une ultime visite à la capitale française. Cootie Williams quittera l'orchestre du Duke un an après la mort d'Ellington (1974). Il continuera à jouer jusqu'en 1983. Il meurt à New York le 15 septembre 1985.

Prenant la relève de Bubber Miley, Cootie Williams sait tirer de l'instrument une infinie variété de *growls*, inquiétants bruits souterrains ou poignantes plaintes mi-humaines, mi-animales, qui donnent aux styles wa-wa et jungle leurs luxuriantes couleurs et leur tension dramatique. Usant, selon les cas, d'un vibrato très expressif ou d'un son large et puissant (sans sourdine), il se montre rageur dans l'attaque et véhément dans l'envolée lyrique. Articulant ses phrases avec une grande précision, il révèle souvent des dons de délicatesse et de poésie insoupçonnés. Lorsqu'il chante, c'est à la manière de Louis Armstrong. L'expressivité de son jeu lui vaut de nombreux imitateurs qui n'ont guère réussi qu'à s'enliser dans le maniérisme sans atteindre la véritable grandeur de ce parfait musicien.

Pierre BRETON

WILLIAMS HANK (1923-1953)

Personne ne symbolise davantage la country music de l’après-guerre que Hank Williams, qui s’est largement inspiré de la tradition pour en redéfinir les éléments et les moderniser. Son influence continue à se faire sentir : personne n’a autant fait pour étendre au reste des États-Unis et au monde entier ce qui était avant lui un genre purement régional. Hank Williams a enregistré une œuvre brillante, connu un moment d’énorme succès et composé certains des plus grands standards de la country music, repris par d’innombrables artistes bien au-delà de ce domaine. Hank Williams est à juste titre considéré comme un des artistes les plus importants de la musique populaire du xx^e^ siècle. Mais c’est sa vie tourmentée, sa figure de *loser* aux traits tragiques ainsi que l’atmosphère de blues irrémédiable dans laquelle baigne toute son œuvre qui ont forgé sa légende.

Hiram King Williams naît le 17 septembre 1923 à Mount Olive West, dans l’Alabama ; enfant chétif, il est handicapé par le spina-bifida, une maladie congénitale de la moelle épinière. Dès l’âge de huit ans, Hank passe plus de temps comme vendeur à la sauvette pour arrondir les fins de mois de sa famille que sur les bancs de l’école. C’est en traînant dans les rues qu’il rencontre Tee Tot, un guitariste et chanteur noir qui lui apprend le sens du rythme et du tempo, le swing et le blues. À partir de 1937, Hank se met à jouer avec des orchestres hillbilly locaux, à composer des chansons et travaille dans un *medicine show*. Il devient un des favoris du public de la ville de Montgomery (Alabama) et assure souvent les premières parties des prestations de nombre de vedettes de la

Mercury 5360772) ; *Hank Williams : Moanin' The Blues* (Frémeaux & Associés 5027) présente une sélection de ses blues et de ses boogie-woogies.

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

C. FLIPPO, *Your Cheatin' Heart. A Biography of Hank Williams*, Simon & Schuster, New York, 1981.

Certains thèmes (la « Marche impériale » de *L'Empire contre-attaque*, par exemple) ne sont rien d'autre que la traduction sonore du message visuel ; loin d'être une solution de facilité, cette redondance est volontaire, destinée à renforcer l'émotion. Mais, de manière générale, John Williams sait très habilement éviter le piège de la musique figurative, en opposant aux images des thèmes musicaux qui n'en constituent pas un pléonasme, mais plutôt un contrepoint. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler de la musique-matériau, qui ouvre de riches perspectives. À l'instar de Bernard Herrmann, John Williams est un des rares compositeurs de cinéma à savoir s'affranchir de la contrainte de l'image et à créer une musique dont le pouvoir émotif et suggestif influe sur la dynamique générale du film. John Williams a su faire accepter par George Lucas l'idée d'une essence rythmique musicale autonome au sein de ses films, parfois très éloignée de celle de l'action. En ce sens, il rejoint une conception qui était celle du muet et du début du parlant : la musique comme rythme porteur, organisateur, « engendreur ».

En considérant les sons, quelle que soit leur origine, selon leur musicalité, John Williams a redonné à la musique de film sa fonction lyrique. Rares sont aujourd'hui les compositeurs capables de déterminer aussi bien que lui les intensités, les timbres et les rythmes d'un thème musical en fonction des dialogues, du volume sonore et de la nature des bruits. La collaboration Lucas-Williams constitue un exemple unique d'admiration réciproque dans l'histoire du cinéma (les relations entre Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann étaient le plus souvent conflictuelles). Lucas fait fréquemment écouter le montage son, le bruitage et les dialogues à son compositeur. Et il lui est arrivé à plusieurs reprises, fait rarissime, d'adapter son montage image et sonore en fonction de la musique. Cette osmose est telle que l'ensemble de la bande sonore

WILLIAMS MARY LOU (1910-1981)

Peu de femmes se sont fait un nom dans l’histoire du jazz instrumental. Bien moins encore y ont laissé la trace d’un talent unanimement reconnu. Mary Lou Williams (de son nom de jeune fille Mary Elfrieda Scruggs), pianiste, arrangeuse et compositrice, fait incontestablement partie de ces « happy few ».

Mary Lou Williams naît à Atlanta (Georgie), le 8 mai 1910. À sept ans, elle est déjà célèbre sous le nom de « Little Piano Girl », ce qui ne l’empêche pas de prendre des leçons de Mrs. Alexander, qui fut par ailleurs le professeur de Billy Strayhorn et d’Erroll Garner. Ses débuts, dans des vaudevilles musicaux, datent de 1925. Elle s’associe alors avec le saxophoniste John Williams, qu’elle épousera en 1926. En 1929, tous deux sont engagés par Andy Kirk. Jusqu’en 1942, elle joue du piano dans l’orchestre, compose pour la formation de nombreux arrangements et tient le rôle d’un véritable directeur musical.

Elle contribue au succès de la formation, appelée The Twelve Clouds of Joy. C’est à cette époque qu’elle écrit, le plus souvent dans l’esprit des grands orchestres des années 1930, thèmes et orchestrations pour Benny Goodman, Duke Ellington, Tommy Dorsey, Louis Armstrong et même Dizzy Gillespie. Parmi eux, il convient de retenir *Walkin and Swingin’* (1936), *Little Joe from Chicago* (1938, pour Andy Kirk), *Roll’ Em* (1937, pour Benny Goodman), *Trumpets No End* (1946, pour Duke Ellington). Elle donne des leçons à Thelonious Monk et Bud Powell, fréquente les musiciens be-bop et les tenants des rythmes afro-cubains, faisant ainsi la preuve d'un éclectisme rare. Elle se produit avec le trompettiste Shorty Baker, son second mari, au Café Society de Greenwich Village (New York). Elle se rend en Angleterre en 1952 et s'installe pendant deux ans en France (1954-1955). En 1957, elle joue au festival de Newport en compagnie de Dizzy Gillespie.

Par la suite, elle n'apparaîtra plus qu'épisodiquement sur la scène musicale, mais sans pour autant être en retard d'un style, d'une mode musicale. Mary Lou Williams fait partie de toutes les révolutions, y compris les plus audacieuses. Est-il alors si surprenant de la voir enregistrer en 1977 avec Cecil Taylor ? En 1978 – elle a soixante-huit ans ! – elle joue au festival de Nice et stupéfie son auditoire par la modernité de son jeu. L'un de ses derniers albums, *Recital* (1978), est un étounant condensé de l'histoire du piano jazz, de Jelly Roll Morton à Cecil Taylor.

Pendant les dernières années de sa vie, elle se consacrera essentiellement à la religion, tout en se produisant en vedette à l'Hickory House (New York). Elle meurt à Durham (Caroline du Nord) le 28 mai 1981.

Il est bien difficile d'associer à Mary Lou Williams un style très précis. Elle-même considérait comme un compliment le fait que l'on ne pouvait déceler dans son jeu une manière bien définie. Cet art insoumis prend sa source dans un amour passionné du spiritual, du ragtime, du boogie-woogie. Mary Lou Williams a ensuite évolué avec le jazz. Au fil des années, on verra arriver dans son jeu l'apport d'un Earl Hines, l'influence d'Erroll Garner, les nouveaux horizons harmoniques et rythmiques de Bud Powell et de l'inclassable Thelonious Monk. Il n'est pas jusqu'à la suprême révolte d'un Cecil Taylor qui ne s'y reflète. Par miracle, tous ces éléments, loin de se juxtaposer, se sont fondus harmonieusement dans le jeu de cette infatigable chercheuse de formules nouvelles.

La situer entre Earl Hines et Bud Powell, entre le swing et le bop ne correspond que très partiellement à la réalité de ce très original tempérament et ne rend pas compte de l'étendue de sa curiosité et de sa sensibilité musicales. Il n'y a pas de « style Mary Lou Williams ». Il y a tout simplement un jeu dont le charme prenant tient à une étonnante douceur de toucher, à un swing discret mais efficace, à une pensée musicale sans œillères, curieuse jusqu'à la dernière heure de tout ce qui pouvait amener du sang neuf à la musique.

Pierre BRETON

WILLIAMSON ALECK FORDOU RICE MILLER, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)

Dans le blues, il est fréquent qu'un musicien clame sa filiation à son maître ou à son idole en lui empruntant son nom : les Muddy Waters Jr., B. B. King Jr., Jimmy Reed Jr. ou Howlin' Wolf Jr. abondent ! Mais le cas de Rice Miller est tout autre : il a emprunté l'identité de John Lee « Sonny Boy » Williamson en affirmant qu'il était, lui, l'original et que l'autre – le vrai – était un usurpateur. Seule la mort de Sonny Boy « n° 1 » en 1948 a permis à Sonny Boy « n° 2 » de gagner Chicago sans risque et d'y faire à son tour une grande carrière. Bonimenteur et showman autant que bluesman, ce Sonny Boy-là a entouré son existence d'un tel épais tissu de bobards qu'il a fallu un travail de limier de la part de chercheurs britanniques pour démêler la fiction de la réalité. Et encore : que d'incertitudes demeurent sur Sonny Boy n° 2, à commencer par sa date réelle de naissance !

Il naît à Glendora, dans le Mississippi, peut-être le 5 décembre 1890, ou 1899, ou 1901. Fils illégitime de Millie Ford, qui le prénomme Aleck, il est élevé par son beau-père, un certain Miller, dont il prendra le nom. Son surnom de « Rice » provient du travail régulier qu'il effectue un temps dans les rizières à la frontière de la Louisiane et du Mississippi. Quoi qu'il en soit, Aleck Ford, ou Rice Miller, préfère aux travaux agricoles la vie de musicien itinérant. Il apprend l'harmonica et la guitare et vagabonde dans les années 1920 dans tout le Sud, où il gagne sa vie en jouant le blues et en racontant des histoires, soit seul, soit au sein d'un *medicine show*, soit encore en compagnie d'autres bluesmen comme Robert Leroy Johnson, Robert Jr. Lockwood, Elmore James, Robert Nighthawk ou Howlin' Wolf. Lorsqu'à partir de 1937 John Lee « Sonny Boy » Williamson engrange succès sur succès avec ses disques pour la firme Bluebird, Rice Miller usurpe son identité, se faisant ainsi mieux payer dans les bars locaux. Grâce à ce subterfuge, il réussit à devenir l'animateur régulier d'un programme radiophonique diffusé depuis Helena (Arkansas), qu'il rendra célèbre, le King Biscuit Show, sponsorisé par la marque de farine Sonny Boy ! L'émission rend très populaire Rice Miller dans le Sud et des échos de ce succès arrivent jusqu'à Chicago. Le vrai Sonny Boy tentera, pistolet à la ceinture, de corriger l'imposteur. En vain. La rencontre entre les deux Sonny Boy n'aura jamais lieu.

Bien qu'il ait toujours prétendu avoir gravé des disques dès les années 1920, Rice Miller doit en fait attendre 1951 pour enregistrer ses premiers 78-tours pour le label Trumpet, soit une vingtaine de grands blues caractérisés par une grande expressivité instrumentale, une capacité à créer en quelques secondes un climat tendre ou dramatique, un ton sarcastique qui s'insinue avec malice dans des compositions toujours originales, emplies de verve et d'humour. Chez ce grand bluesman, chez ce poète satirique, la voix, le texte et l'harmonica ne font qu'un. Ces qualités sont encore portées à la perfection lorsque Sonny Boy signe en 1955 un contrat avec les frères Len et Phil Chess. Il enregistre alors à Chicago, entouré des meilleurs musiciens de la ville, une des œuvres les plus accomplies de l'histoire du blues : *Don't Start Me to Talkin'*, *The Key, Nine Below Zero, Checkin' Up on My Baby, Cross My Heart, Trust My Baby, Bring It On Home, Help Me* et des dizaines d'autres blues magnifiques devenus des classiques du genre. En 1963, cet harmoniciste habillé d'une tenue d'Arlequin et d'un chapeau haut-de-forme, sorcier à la barbichette, illusionniste et grand raconteur de bobards saisit à bras le corps le public européen au cours de la tournée de l'American Folk Blues Festival. Il a le coup de foudre pour Londres, où il décide de s'installer. Il devient ainsi l'un des favoris de la scène en peine expansion du blues rock, enregistrant avec The Animals et The Yardbirds, dont Eric Clapton fait alors partie. Au cours de ce séjour en Europe, Sonny Boy « Rice Miller » Williamson grave aussi au Danemark et en France trois merveilleux albums semi-acoustiques en compagnie de Memphis Slim. Mais le mal du pays est le plus fort. Sonny Boy n° 2 rentre dans le Sud pour mourir d'une crise cardiaque quelques semaines plus tard, le 25 mai 1965, à Helena.

Son œuvre n'a cessé de grandir avec le temps au point d'apparaître comme l'une des plus abouties de l'histoire du blues. Son style d'harmonica, si personnel qu'il apparaissait a priori inimitable, n'a pas cessé en fait d'inspirer des générations de musiciens autant aux États-Unis (Junior Parker, James Cotton, Rick Estrin...) qu'en Europe (Jean-Jacques Milteau).

Sonny Boy Williamson. King Biscuit Time (Arhoolie CD 310) regroupe les premiers titres enregistrés par Rice Miller dans le Sud avec, en prime, l'intégrale d'un des programmes radiophoniques du King Biscuit Show que présentait l'harmoniciste. *Sonny Boy Williamson. Gitanes Blues* (Universal 112151-2) constitue la meilleure sélection disponible de l'œuvre enregistrée par Sonny Boy n° 2 pour le label Chess. *Sonny Boy Williamson. Keep It To Ourselves* (Alligator ALCD-4787) et *Sonny Boy Williamson, Blues Masters* (Storyville 8012) comprennent l'intégralité des enregistrements effectués par Sonny Boy au Danemark en 1963.

Gérard HERZHAFT

WILLIAMSON JOHN LEE, dit SONNY BOY (1914-1948)

L’œuvre de John Lee « Sonny Boy » Williamson est une des plus importantes de l’histoire du blues. Harmoniciste novateur, il installe définitivement ce petit instrument dans le blues orchestral. Nombre de titres de ce compositeur prolifique vont devenir des classiques du genre, repris dans le blues et le rock. Enfin, celui qui fut l’un des créateurs essentiels du Chicago blues moderne exerce toujours une influence considérable sur de nombreux musiciens.

John Lee Williamson naît le 30 mars 1914 à Jackson, dans le Tennessee. Apprenant à jouer de l’harmonica très jeune, John Lee tourne dès l’âge de dix ans – d’où son sobriquet de « Sonny Boy » – avec un *medicine show* dans lequel il danse, fait le pitre et joue. Une rencontre avec le bluesman Sleepy John Estes et son ensemble, dans lequel figure notamment l’harmoniciste Hammie Nixon, le décide à se tourner vers le blues et influence largement son style de jeu ainsi que sa manière de chanter, avec ses effets de gorge caractéristiques qui feront en partie son succès.

La réputation de Williamson devient si grande qu’il est convié à Chicago en 1937 par le producteur Lester Melrose afin d’y enregistrer pour la firme Bluebird en compagnie de Big Joe Williams et de Robert Nighthawk. Un des morceaux, *Good Morning, Little Schoolgirl*, au fort parfum rural mais avec un dynamisme et un swing résolument modernes, obtient un succès immédiat dans le Sud et à Chicago. Sonny Boy ne va dès lors plus qu’il obtient en jouant deux notes à la fois sont devenus les bases de tout l’harmonica blues.

John Lee « Sonny Boy » Williamson : The Blues (Frémeaux & Associés FA 253) présente en deux CD une sélection qui retrace l’évolution du Chicago blues à travers l’œuvre de son principal créateur. Le meilleur de ce grand bluesman figure dans les deux CD de *The Essential Sonny Boy Williamson* (Document Classic Blues Series CBL-200013).

Gérard HERZHAFT

WILLIAMSON MALCOLM (1931-2003)

Pendant plus d’un quart de siècle, l’Australien Malcolm Williamson fut le dix-neuvième maître de la musique de la cour d’Angleterre et le premier compositeur non britannique à se voir conférer un tel honneur.

Né à Sydney le 21 novembre 1931, Malcolm Benjamin Graham Christopher Williamson aborde le piano en privé avec Alexander Sverjensky (1944-1950) et étudie le piano, le violon, le cor et la composition (avec Eugene Goossens) au Conservatoire de Nouvelle-Galles du Sud (1949-1950). Il vient à Londres en 1950 et trouve un emploi de correcteur dans la maison d’édition Boosey & Hawkes. Le jour, il est organiste et chef de chœur dans une église, la nuit pianiste dans un cabaret. Il poursuit ses études avec Elisabeth Lutyens et Erwin Stein jusqu’en 1957. Ses premières œuvres marquantes datent des années 1950, notamment l’ouverture *Santiago de Espada* (1956), sa *Première Symphonie « Elevamini »* (1957) et ses trois premiers concertos pour piano (1958, 1960 et 1962).

Williamson s’impose rapidement comme l’un des compositeurs les plus originaux de sa génération, réalisant une synthèse entre la tradition musicale anglaise, le sérialisme, Messiaen et Stravinski ; il se détachera assez vite du sérialisme. En 1963, son premier opéra, *Our Man in Havana*, d’après le roman de Graham Greene, est créé au Sadler’s Wells de Londres. Il compose quelques musiques de film. En 1970 et 1971, il séjourne aux États-Unis, où il est compositeur résident au Westminster Choir College de Princeton (New Jersey). En 1975, à la mort d'Arthur Bliss, il est nommé Master of the Music to Her Majesty the Queen, ce qui implique la composition d'un certain nombre d'œuvres de circonstance pour les cérémonies officielles ; ce ne sont sans doute pas celles qui resteront dans sa production.

Williamson s'impose davantage dans le domaine des opéras pour enfants, dont il est l'un des pionniers avec *The Happy Prince*, d'après Oscar Wilde (1965), *Julius Caesar Jones* (1966), et ce qu'il nomme des « cassations », pièces qui comportent une participation du public : *The Moonrakers* (1967), *The Stone Wall* (1971), *Genesis* (1971), *The Winter Star* (1973), *The Terrain of the Kings* (1974), *The Valley and the Hill* (1977) – qui est interprété par dix-huit mille enfants à Liverpool –, *The Devil's Bridge* (1982). Quelques œuvres symphoniques et vocales importantes marquent aussi sa carrière : son *Concerto pour violon*, que crée Yehudi Menuhin (1965), les *Two Epitaphs for Edith Sitwell*, pour orgue (1966, orchestrées pour cordes en 1969), le ballet *Sun into Darkness* (1966), *Hammarskjöld Portrait*, l'un de ses plus grands succès, un cycle de mélodies pour soprano et cordes en hommage au secrétaire général des Nations unies, créé par Elisabeth Söderström en 1974, plusieurs symphonies et concertos ainsi que de la musique de chambre. Sa musique religieuse touche par sa profondeur ; après sa conversion au catholicisme en 1952, Williamson avait étudié l'œuvre de Messiaen, dont on trouve l'influence notamment dans la conviction de son langage. Certaines de ses œuvres sacrées sont conçues pour les cérémonies religieuses et font intervenir l'assistance. Les plus importantes sont *Carols of King David* (1970), *Canticle of Fire* (1973), *Mass of the Feast of Christ the King* (1977), *Mass of the People of God* (1981). Il a même élargi son approche de l'écriture religieuse en cherchant à se rapprocher du judaïsme avec des œuvres comme *Au tombeau du martyr juif inconnu* (1976) et *Next Year in Jerusalem* (1985). On trouve aussi dans son œuvre des échos de son engagement en faveur des causes humanitaires et du désarmement.

Loin de n'être qu'un compositeur officiel, ce que pourrait laisser penser la fonction qu'il occupait, Williamson est resté en marge des courants dominants, parlant un langage coloré et vivant dans lequel il cherchait à toucher un maximum d'auditeurs et de participants. En ce sens, sa musique peut être qualifiée de populaire. Il meurt à Cambridge le 2 mars 2003.

Alain PÂRIS

WILLS BOB (1905-1975)

Bob Wills a créé le western swing en réalisant une remarquable fusion entre le jazz, le blues et toutes les tendances existantes de la country music.

James Robert Wills naît à Kosse, dans le comté de Limestone, au Texas, le 6 mars 1905. Fils d'un violoniste réputé, Bob Wills apprend cet instrument et, dès l'âge de huit ans, accompagne son père dans les bals du samedi soir. Bob assimile alors toutes les musiques qu'il entend : airs de fiddle, thèmes mexicains des *vaqueros*, chansons des cow-boys, valses et polkas des immigrants d'Europe centrale et, surtout, jazz et blues noirs, qui constitueront le soubassement de sa musique. Il va introduire ainsi dans la country music les blue notes, les rythmes syncopés, le swing, le sens de l'improvisation, la pulsation des orchestres de jazz de La Nouvelle-Orléans, bref cette exubérance, sur scène et au disque, qui fera son succès.

Wills se fait bientôt engager dans un *medicine show* ; grâce à ce spectacle itinérant, il rencontre d'autres musiciens texans qui partagent ses idées novatrices, notamment Milton Brown, un fan de jazz néo-orléanais. Les deux hommes enregistrent en février 1932 deux titres swinguants qui assoient leur réputation dans tout le Texas et tout l'Oklahoma. Mais des divergences personnelles les séparent, Milton Brown étant appelé à graver lui aussi une magnifique œuvre pionnière interrompue brutalement en 1936 par sa mort accidentelle.

Bob Wills fonde alors les Texas Playboys, un formidable orchestre plein d'énergie, d'entrain et de vitalité, qui comprendra de superbes solistes, comme le chanteur Tommy Duncan, le steel guitariste à la façon hawaïenne Leon McAuliffe, le pianiste Al Stricklin ou encore Eldon Shamblin, un pionnier de la guitare électrique. Sans oublier, au fur et à mesure des années, quatre fiddles, une section de cuivres, une contrebasse et une batterie... Grâce à « Playboy Time », un programme radiophonique quotidien qu'il diffuse depuis Tulsa (Oklahoma) jusqu'en Californie, Bob Wills accroît très vite son audience. Bob Wills And His Texas Playboys animent alors de gigantesques salles de bal où se mêlent cow-boys et ouvriers du pétrole.

En septembre 1935, Wills commence à enregistrer une œuvre copieuse (qu'il poursuivra jusqu'en 1973 !) et globalement brillante. Cette combinaison des instruments du jazz et de la country music, ce mariage si réussi entre deux feelings a priori très différents donnent un résultat remarquable. Les Texas Playboys sont alors véritablement irrésistibles. Quoi qu'ils jouent – et leur répertoire est extraordinairement varié, allant du blues au standard de jazz en passant par un air de square dance, une ballade de cow-boy, un morceau de variétés à la mode... –, ils déploient une virtuosité, une décontraction, une vitalité, une joie débridée et un swing qui transforment le morceau le plus terne en une pièce rythmée qui appelle la danse.

Les succès commerciaux s'enchaînent (*New San Antonio Rose, Take Me Back to Tulsa, Stay a Little Longer...*). À la fin des années 1930, Wills est contacté par les studios hollywoodiens afin de jouer dans différents westerns chantants. Il s'installe alors en Californie, suivant en cela son public texan, venu travailler en masse dans les usines de la côte ouest, dopées par l'effort de guerre. Afin d'honorer la demande, qui est forte, Bob crée plusieurs orchestres familiaux, confiés à son père John et à ses frères Johnnie Lee, Luke et Billy Jack, afin d'être présent partout et tous les soirs !

Mais Bob Wills a tant marqué public et musiciens qu'il doit faire face désormais à la concurrence de nombreuses formations rivales, souvent très talentueuses et plus ouvertes aux nouvelles tendances musicales de l'après-guerre. D'un caractère ombrageux, presque paranoïaque, il vit très mal l'arrivée de ceux qu'il considère comme des plagiaires. Alors que les années 1950 voient le western swing peu à peu supplanté par ses rejetons directs comme le country boogie et le rock'n'roll, Bob Wills doit tourner de façon incessante afin de payer ses traites. Une série de crises cardiaques l'obligent cependant à dissoudre en 1964 ses Texas Playboys et à ralentir ses prestations.

C'est alors qu'il voit arriver à lui quantité de jeunes musiciens de la nouvelle country music – comme Merle Haggard ou Johnny Cash –qui se pressent pour le rencontrer et lui rendre hommage. Cela engendre au début des années 1970 un mouvement de renaissance du western swing (« western swing revival ») qui s'est poursuivi avec des groupes comme Asleep at the Wheel. En 1968, Nashville, qui avait jadis tant décrié et combattu Bob Wills – pour « alcoolisme et atteinte aux bonnes mœurs » –, lui réserve un triomphe. Il est intronisé par la Country Music Association au panthéon de cette musique, le Country Music Hall of Fame. Mais Bob Wills est désormais un homme épuisé par les années de tournées, les nuits blanches, les excès d'alcool. En mai 1969, il est terrassé par une crise d'hémiplégie dont il ne se remettra jamais. Il meurt à Fort Worth (Texas), le 13 mai 1975.

WILSON JACKIE (1934-1984)

Le chanteur américain Jackie Wilson a fait œuvre de pionnier dans la fusion des styles du doo-wop, du rock et du blues des années 1950 dans la musique soul des années 1960, dont il fut l'un des interprètes les plus dynamiques. Peu de chanteurs ont pu rivaliser avec sa tessiture vocale ou ses exploits physiques en scène. C'était un artiste profondément original et ses innovations stylistiques au cours des années 1950 ont été aussi importantes dans l'évolution du pop, du rock et de la soul aux États-Unis que celles de James Brown, Nat King Cole ou Sam Cooke, bien que ses enregistrements aient rarement joui du même succès commercial que les leurs.

Jack Wilson est né le 9 juin 1934, à Detroit (Michigan). Doté d'une puissante voix de ténor couvrant plusieurs octaves, il commence à chanter professionnellement dès l'adolescence et, en 1953, il remplace Clyde McPhatter comme premier chanteur du groupe vocal les Dominoes, dirigé par Billy Ward, avec qui il chante jusqu'à ce qu'il devienne soliste en 1957. Wilson doit faire face aux formes habituelles de ségrégation raciale qui rendent alors le succès auprès du grand public difficilement accessible aux artistes afro-américains. Les frontières commerciales et stylistiques entre la musique dite « raciale » et le top 40 de la pop, essentiellement occupé par des musiciens blancs, forcent des chanteurs comme Wilson à se creuser la tête pour faire connaître leur talent du plus grand nombre sans provoquer une marginalisation de nature raciale. C'est le défi que l'auteur-compositeur et ami de Detroit Berry Gordy, Jr., relève lorsque, avec Roquel (« Billy ») Davis (également appelé Tyran Carlo), il écrit le premier single en soliste de Wilson, *Reet Petite*, en 1957. Deux ans plus tard, Gordy forme Motown Records, où il cherche le succès dans le mélange des genres – c'est-à-dire en faisant passer des interprètes noirs du classement du rhythm and blues à celui de la pop. Gordy et Wilson avaient auparavant mené des carrières de boxeurs, ce qui explique peut-être chez celui-ci l'endurance phénoménale et la maîtrise du souffle sur scène. Les affinités de Gordy avec la personnalité masculine et très physique de Wilson l'amènent à co-écrire (avec sa sœur Gwendolyn et avec Davis) plusieurs des meilleurs singles du chanteur, notamment *Lonely Teardrops* (1958), *To Be Loved* (1958) et *That's Why (I Love you So)* (1959), le premier de ceux-ci arrivant en tête du classement du rhythm and blues et septième de celui de la pop.

Une fois sa carrière lancée, Wilson est constamment en tournée et il se forge une réputation d'homme de spectacle. En 1963, il parvient au top 5 de la pop avec la chanson soul *Baby Workout*, mais ne connaît plus aucun grand succès jusqu'en 1967, quand – au sommet de la Beatlemania – son interprétation puissante de *(Your Love Keeps Lifting Me) Higher and Higher* atteint le numéro six au classement pop. Contrairement à d'autres vedettes qui enregistrent chez Stax et Motown, Wilson n'est pas toujours soutenu par des musiciens de premier ordre ou par des arrangements de qualité ; toutefois, le producteur de Chicago, Carl Davis, loue les services du pupitre de rythme de Motown pour *Higher and Higher*, donnant à l'enregistrement une pulsation contemporaine et branchée. Pourtant, malgré les contributions imaginatives de Davis, les disques suivants de Wilson connaissent un succès commercial limité, principalement parce que Brunswick Records ne leur donne pas la promotion nécessaire pour les faire passer à la radio. Wilson a recours aux tournées pour ranimer l'intérêt du public pour sa carrière. En septembre 1975, alors qu'il est sur le point de refaire surface avec clarté des lignes mélodiques, la limpidité de la sonorité. C’est volontairement qu’il réduit à sa plus simple expression le rôle décoratif du trait pianistique dont tant d’autres ont usé et abusé jusqu’à l’écœurement. Doté pourtant d’une somptueuse technique, il n’a jamais cessé de l’améliorer. Sa main gauche, aussi expressive que sa dextre, montre un sens rare du contre-chant. Elle développe un jeu d’une extraordinaire variété, des basses classiques à la définition de phrases mélodiques entières dans le grave ou le médium, en passant par des séries d’accords de dixième placés sur le temps ou sur le contre-temps. À la main droite règne un toucher exceptionnel, incisif et délicat, l’un des plus émouvants de l’histoire du jazz, jouant sur une large palette de coulenrs sonores. Une invention toujours en éveil marie en permanence goût, mesure et sobriété. La rengaine la plus éculée retrouve entre ses mains une noblesse toute nouvelle. Chez ce musicien, dont l’élégance et la finesse sont les qualités dominantes, le swing n’est pas vague furieuse mais pulsation précise, souple et détendue. Le raffinement de ses curiosités harmoniques est tel qu’Earl Hines lui-même s’est senti contraint, en 1935, de se remettre à son école.

Difficile de rêver plus bel hommage ! Malgré la discrétion relative de sa carrière, Teddy Wilson a exercé une influence grandissante sur la plupart des pianistes de son temps, à qui il offrait la plus sereine et la plus prenante image du classicisme.

Pierre BRETON

WINBERGH GÖSTA (1943-2002)

Le ténor suédois Gösta Winbergh s'illustra pendant près de trente ans sur les principales scènes d'opéra européennes et américaines.

Gösta Winbergh naît le 30 décembre 1943 à Stockholm. Il accomplit des études d'ingénieur, chante à l'occasion dans un groupe de rock, et commence à travailler dans l'entreprise de bâtiments et de travaux publics de son père. À la prestigieuse Académie royale de musique de Stockholm, il étudie avec le ténor Carl-Martin Oehman – qui a compté parmi ses élèves Jussi Björling, Martti Talvela et Nicolai Gedda –, la soprano Hjördis Schymberg et le baryton Erik Saedén. Il entre ensuite, à l'âge de vingt-quatre ans, à l'école de l'Opéra de Stockholm. Il fait ses débuts professionnels en 1972, à Göteborg (Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini). De 1973 à 1980, il sera l'un des ténors principaux de l'Opéra royal de Stockholm. Doté d'une voix de ténor lyrique, Gösta Winbergh débute au festival de Glyndebourne en 1980 (Belmonte, *L'Enlèvement au sérail* de Mozart), au festival de Salzbourg en 1982 (Jaquino, *Fidelio* de Beethoven), au Covent Garden de Londres en 1982 (Tito, *La clemenza di Tito* de Mozart), au Metropolitan Opera de New York en 1983 (Don Ottavio, *Don Giovanni* de Mozart), à la Scala de Milan en 1985 (Tamino, *La Flûte enchantée* de Mozart), au Houston Grand Opera en 1988 (Ferrando, *Così fan tutte* de Mozart). Parmi ses rôles mozartiens, il faut encore mentionner Idomeneo et Mitridate. Il incarne également Admeto (*Alceste* de Gluck), Pylade (*Iphigénie en Tauride* de Gluck), Des Grieux (*Manon* de Massenet) et Sali (*A Village Romeo and Juliet* de Frederick Delius). En pleine possession de son art, il

WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)

Le ténor tant attendu, pilier du Nouveau Bayreuth, fondé avec lui et impensable sans lui, Wolfgang Windgassen avait trente-sept ans quand il fit ses débuts dans le Festspielhaus en juillet 1951. Son père Fritz Windgassen, ténor de format estimable, appartenait à la troupe de Stuttgart. Sa mère, chanteuse légère, était la propre sœur de Eva von der Osten, créatrice de Quinquin dans *Le Chevalier à la rose*, et une des premières femmes régisseurs de l'époque. La guerre avait condamné à la lenteur, et même à l'immobilité, une carrière qui démarrait sagement à Pfrozheim, dès 1939. La chance de Windgassen fut sans doute là.

Authentique ténor, au timbre clair et au métal brillant (à la différence de tant de wagnériens qui ne sont que des barytons montés en graine), ses dons réels ne le destinaient guère à des emplois plus lourds et larges que Lohengrin, Walther des *Maîtres chanteurs*, Parsifal. Mais pour rouvrir Bayreuth, pour que Wieland Wagner pût y accomplir sa révolution théâtrale, il fallait pourvoir aux rôles de ténors. Lorenz était en bout de carrière, Vinay (ex-baryton, et qui allait le redevenir) achevait de consumer dans Tristan et Tannhäuser un vrai génie de musicien. Tous les autres, pendant quinze ans, ne méritaient que les secondes places. Il appartint à Windgassen de prendre la première. Il n'est pas exagéré de dire que Bayreuth lui doit tout. Il y chantait jusqu'à Loge et Froh. On lui reprocha beaucoup, à l'époque, de n'être pas Melchior, dont en effet il n'avait pas l'endurance : dans *Tristan* ou *Tannhäuser*, ouvrages à la limite de ses moyens, Windgassen pouvait sacrifier deux actes entiers pour en donner un troisième, électrisant. Du moins de Melchior il eut, en s'économisant, la longévité vocale. Sortant à peine de sa spécialité wagnérienne pour un Florestan de *Fidelio*, un Otello, un Empereur de *La Femme sans ombre*, un Eisenstein de *La Chauve-Souris* occasionnels (pour Böhm il sera même une fois un savoureux prince Orlofsky, saisissante silhouette de viveur blasé, à la Oscar Wilde), Windgassen défendit la cause des *Heldentenöre* jusqu'à 1970, abordant en même temps la direction d'acteurs et siégeant au fauteuil directorial de l'Opéra de Stuttgart, qui fut sa maison mère de bout en bout d'une carrière qui le mena sur toutes les scènes du monde. Acteur placide et massif, mais puissant et suggestif, Windgassen ne fut peut-être qu'un instrument dans les mains d'un régisseur de génie, Wieland Wagner : mais alors ce fut un instrument d'une sensibilité, d'une fidélité, d'une efficacité elles-mêmes géniales.

André TUBEUF

WINEHOUSE AMY (1983-2011)

La chanteuse, auteur-compositrice et interprète britannique Amy Winehouse a été subitement propulsée sous les feux des projecteurs lors de la sortie de son album *Back to Black*, en 2006. Acclamée par la critique et récompensée par de nombreux Grammy Awards (trophées américains honorant les professionnels de la musique), elle a malheureusement laissé sa carrière en déshérence du fait de sa vie amoureuse agitée, de son comportement imprévisible et de sa toxicomanie, ce qui l'a transformée en un sujet idéal pour la presse à scandale.

Amy Jade Winehouse naît le 14 septembre 1983, à Londres. Elle suit l'enseignement de la prestigieuse Brit School for Performing Arts & Technology de sa ville natale, et montre très tôt des dispositions d'actrice et de chanteuse. Dès l'âge de seize ans, elle se produit sur scène avec des groupes de jazz. Dans son premier album, *Frank*, sorti en 2003, Amy Winehouse fait montre d'un talent caustique de parolière, tandis que sa voix rauque et expressive lui vaut d'être comparée aux légendes du jazz et du rhythm and blues que sont Sarah Vaughan, Dinah Washington et Billie Holiday. Les ventes de son deuxième album, *Back to Black*, décollent immédiatement en Grande-Bretagne, et celui-ci se classe en septième position dans le *Billboard* américain, ce qui constitue le rang le plus élevé jamais atteint dans ce palmarès pour nne artiste féminine britannique.

La jeune Amy Winehouse, filiforme et tatouée, adopte la fameuse « choucroute » de cheveux noirs et le trait d'eye-liner qui deviennent ses marques distinctives. Après la diffusion d’une vidéo où elle fume du crack, elle n’obtient que difficilement un visa américain pour se rendre en 2008 à la cérémonie des Grammy Awards à Los Angeles, où son album *Back to Black* raflera cinq trophées, dont deux (chanson de l’année et enregistrement de l’année) pour le lancinant *Rehab*, dans lequel elle oppose son fameux « No, no, no » à une cure de désintoxication (« rehab »). Amy Winehouse a pourtant tenté de combattre ses addictions aux drogues et à l’alcool, sans succès. À la cérémonie des World Music Awards, à Monaco, en novembre 2008, elle est sacrée artiste féminine pop-rock ayant vendu le plus d’albums dans l’année. En juin 2011, sa dernière tournée européenne est interrompue pour raisons de santé, la chanteuse étant incapable de se produire sur scène. Amy Winehouse meurt le 23 juillet 2011, à Londres.

E.U.

WINKEL HOLM MOGENS (1936-)

Hautboïste, chorégraphe, organisateur de la section danoise de la Société internationale de musique contemporaine (S.I.M.C.), président durant de nombreuses années de la Société des compositeurs danois, le compositeur Mogens Winkel Holm, né à Copenhague en 1936 et mort le 31 octobre 1999, est une personnalité reconnue dans son pays autant pour son activité infatigable en faveur de la création que par son œuvre, peu abondante mais abordant tous les genres, inclassable mais à l'éclectisme esthétique le plus revigorant.

« Voir avec ses oreilles, entendre avec ses yeux » – un de ses aphorismes préférés – met son travail en perspective avec la nature, celle-ci incluant la ville et son bourdonnement tout autant que le bruit et la fureur des usines ou celui des torrents. Il est à cet égard l'émule de Claude Debussy enseignant qu'un coucher de soleil ou le bruit du vent est plus important que le contrepoint pour Ie développement d'une idée musicale. L'esthétique de Winkel Holm s'inscrit dans cette lignée, à laquelle il faut ajouter un nom, celui de Charles Ives. Mais son écriture et les techniques qu'il développe n'ont quant à elles rien à voir avec celles de ses deux illustres aînés. Rien d'étonnant à ce que ce compositeur se retrouve, sans le vouloir, dans la position d'un novateur : avec *Galgarien,* pour orchestre (1970), n'a-t-il pas anticipé la vague minimaliste ? Mais, et là est tout l'intérêt de ce défricheur réfractaire à tout système, le voici qui compose *Aiolos*, pour orchestre (1972-1977), qui obéit à un structuralisme aux antipodes de l'œuvre précédente, puis *Syv*

WOLF HUGO (1860-1903)

Introduction

« La vie de Wolf, écrit Ernst Decsey, ressemble à un de ses lieder : courte introduction, toute en lutte, explosion, décharge du cœur en une cantilène brûlante, chute dans un épilogue muet : un drame sur une page d'imprimerie. » Quant à son œuvre, elle est à l'univers du lied ce que celle de Wagner est à l'univers de l'opéra : un rocher incontournable.

• Les débuts

Hugo Wolf est né le 13 mars 1860 dans un arrière-poste styrien de l'empire austro-hongrois, à Windischgrätz. Il était le second fils du tanneur de la ville, Philipp Wolf, qui se délassait volontiers d'un métier qu'il n'avait pas choisi en grattant du violon. Jusqu'en 1869, Hugo Wolf fréquenta l'école du village, cependant que son père, dont il se sentait assez proche, lui enseignait quelques rudiments de musique. Ses années de lycée à Graz, puis à Marbourg, révèlent déjà un caractère instable. Il semble que le jeune Hugo ait délibérément saboté ses études à partir de 1875 afin d'être envoyé – contre le gré de son père cette fois – au conservatoire de Vienne. Ses premières compositions (*Sonate*, op. 1, *Variations*, op. 2, *Lieder*, op. 3) datent en effet de cette année. Cependant, aucun signe ne permet de caractériser encore son futur style.

À quinze ans, Wolf s'installe à Vienne, ville qu'il ne quittera plus, excepté pour de courts voyages professionnels en Allemagne à critique musical du *Wiener Salonblatt*. Cette activité, qu'il exerce avec passion de 1884 à 1887, si elle lui laisse trop peu de disponibilité pour composer, lui permet pourtant de préciser ses goûts. Il s'élève contre l'adulation dont Brahms – qui a malgré lui réuni sur son nom les forces de la « réaction » musicale – est l'objet ; il se fait l'apôtre de Liszt et de Berlioz et dénonce le conservatisme des programmes de la Philharmonie, le laisser-aller des chanteurs d'opéra : en un mot, il s'élève contre la *Schlamperei* ambiante (routine et désordre), qui va trouver au tournant du siècle son adversaire le plus féroce en Gustav Mahler. Les renseignements biographiques sur cette dernière période d'activité sont assez peu nombreux, mais il faut toutefois relever que, vraisemblablement vers 1884 – alors qu'il a déjà contracté la syphilis qui allait l'emporter une vingtaine d'années plus tard –, Hugo Wolf rencontre Melanie Köchert, l'épouse de l'un de ses bienfaiteurs. Le rôle de cette femme, aussi passionnée que compréhensive, aussi efficace que discrète, est souvent négligé par les commentateurs. Après une vie de dévouement, notamment de 1897 à 1903, où elle venait le visiter trois fois par semaine à l'asile, Melanie Köchert se suicidera en 1906.

Le tournant essentiel de la vie créative de Wolf se situe en 1887. Son père, qui s'était toujours violemment opposé à la carrière de son fils, meurt au printemps, et, à la fin de l'année, Wolf publie ses premiers lieder, avec un seul désir : continuer.

• Les lieder (1888-1897)

De 1888 à 1891, Hugo Wolf se consacre presque exclusivement à la composition. Ses recueils de lieder seront écrits à grands traits, à raison d'une, voire de deux pièces par jour. En février 1889, cent vingt-quatre lieder (soit un peu plus de la moitié des deux cent

WOLPE STEFAN (1902-1972)

Compositeur et pédagogue américain d’origine allemande, Stefan Wolpe naît à Berlin le 25 août 1902. Il est l’élève de Paul Juon et de Franz Schreker à la Hochschule für Musik de Berlin, mais ses véritables maîtres sont Ferruccio Busoni, Anton von Webern (auprès duquel il étudie à Vienne en 1933) et Hermann Scherchen.

La musique ne constitue pas son seul centre d’intérêt ; l’être humain et l’artiste est influencé par Kurt Schwitters, le mouvement Dada, le Novembergruppe (« Groupe de novembre »), association d’artistes berlinois radicaux pour lesquels Wolpe organise des concerts et se produit au piano. À quoi il faut ajouter le chant grégorien, qu’il étudie lors d’un séjour à Poligny (Jura), le Bauhaus, qu’il fréquente en sa jeunesse et où il prend des cours avec Paul Klee, et la gauche allemande ouvrière (il compose des musiques de scène et des chants de lutte pour Brecht, lors de son passage en tant que directeur musical du Volkstheater de Berlin, ainsi que pour une formation de gauche appelée Truppe 31).

Devant la montée du nazisme (il est juif et communiste), Wolpe quitte l’Allemagne en 1933, entame une errance en Europe, s’arrêtant notamment à Leningrad et à Bucarest, puis gagne la Palestine, où il enseigne au conservatoire de Jérusalem tout en occupant les fonctions d’« instructeur musical » dans un kibboutz.

Il émigre aux États-Unis en 1938. Il enseigne à Philadelphie puis à New York, où il est nommé directeur de la Contemporary Music School, poste qu’il occupera de 1948 à 1952. Parmi ses élèves figurent David Tudor et Morton Feldman. À New York, il se lie avec Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko mais aussi avec Edgar Varèse et John Cage. Attiré par le jazz, il tente un temps de l'intégrer à ses techniques propres de composition. Il enseigne au Black Mountain College (Caroline du Nord) de 1952 à 1956 et est chargé de cours, entre 1956 et 1963, à Darmstadt, alors haut lieu de l'avant-garde musicale européenne. Les dernières années de sa vie sont assombries par la maladie de Parkinson ; il meurt à New York le 4 avril 1972.

L'œuvre de Wolpe, prolifique, comprend des pièces pour piano, de la musique de chambre pour petits ensembles parfois très atypiques ainsi que de la musique vocale et dramatique (des ballets et deux opéras de chambre). Il n'a écrit qu'une seule page symphonique. Mais l'accès à ces œuvres s'avère difficile, tant par la complexité de l'écriture qui s'y déploie que par leur diffusion quasi confidentielle (la plupart sont restées longtemps manuscrites et inédites). Parmi les plus importantes citons ses *Fünf Lieder von Friedrich Hölderlin*, op. 1 (1924-1927, révisés en 1935), des œuvres pour piano (*Stehende Musik*, 1925 ; *Toccata*, 1941 ; *Battle Piece*, 1943-1947 ; *Form*, 1959 ; *Form IV : Broken Sequences*, 1969), deux opéras de chambre (*Schöne Geschichten* et *Zeus und Elinda*, 1927-1929), la sonate pour hautbois et piano (1938-1941), les études d'intervalles (*Music for any instruments*, 1944-1947), le quatuor pour trompette, saxophone, piano et percussions (1950-1954), la symphonie pour orchestre (1956), la cantate pour six voix et dix instruments (1963), les *Chamber Pieces* n° 1 et n° 2, pour ensemble (1964-1967), son unique quatuor à cordes (1969) et l'une de ses dernières pages, *Piece*, pour trompette et sept instruments (1970-1971). Autant d'œuvres qui permettent de suivre son parcours stylistique, qui subit d'abord les influences de Webern, de Schönberg, de Bartók et de Stravinski avant d'évoluer vers un langage personnel s’appuyant à la fois sur la variation (en tant que moteur du développement), sur l’asymétrie des rythmes et des phrases, le tout au service d’un contrepoint érigé en loi et d’une esthétique à visage humain et humaniste. Car si la musique de Wolpe est dense et complexe, elle est dans le même temps d’un grand lyrisme – au travers même de la virtuosité et de la difficulté technique qu’elle requiert – et emplie d’une énergie vitale qui emporte l’adhésion de l’auditeur. Une musique qui s’avère universelle dans sa manière bien à elle de nous parler de nous.

Alain FÉRON

WONDER STEVIE (1950-)

Chanteur, auteur-compositeur et multi-instrumentiste américain, Stevie Wonder (de son vrai nom Steveland Judkins Morris) est né le 13 mai 1950, à Saginaw, dans le Michigan. Aveugle de naissance, il est élevé dans les quartiers déshérités de Detroit. Son talent pour la musique s'affirme dès l'âge de huit ans. Rebaptisé Little Stevie Wonder par Berry Gordy, Jr., président de Motown Records – auquel le présente Ronnie White, membre des Miracles –, Wonder réalise son premier disque à l'âge de douze ans. Le style mélancolique de son chant aigu et son jeu d'harmonica frénétique qui caractérisent ses premiers enregistrements ressortent clairement dans son premier single à succès, *Fingertips (Part 2)*, enregistré au cours d'un spectacle au Regal Theatre de Chicago en 1963. Mais Wonder est bien plus qu'une imitation prépubère exceptionnelle de Ray Charles, ce que le public découvre à travers ses prouesses au piano, à l'orgue, à l'harmonica et à la batterie. Dès 1964, Stevie perd le diminutif « Little » et, deux ans plus tard, son interprétation fervente de la chanson soul *Uptight (Everything's Alright)*, qu'il a aussi écrite, laisse entrevoir l'émergence d'un interprète et d'un compositeur fascinant capable de rivaliser avec les auteurs-compositeurs talentueux de l'écurie de Motown. (Il a déjà coécrit, avec Smokey Robinson, *The Tears of a Clown*.)

Au cours des cinq années suivantes, Stevie Wonder remporte des succès avec *I Was Made to Love her*, *My Cherie Amour* (toutes deux coécrites avec le producteur Henry Cosby) et *For Once in my Life*, chansons qui plaisent aux danseurs comme aux amoureux. *Where I'm Coming from*, album sorti en 1971, montre non seulement un éventail musical plus large mais une nouvelle introspection dans ses paroles et son atmosphère. *Music of my Mind* (1972) révèle encore plus clairement ses préoccupations. Entre-temps, il a été fortement influencé par *What's Going on* de Marvin Gaye, album dans lequel ce membre de la même maison de disques s'est écarté de l'approche « usine à succès » de Motown pour affronter les problèmes sociaux de l'époque. L'amertume que Gordy a pu ressentir à la déclaration d'indépendance de ses protégés est amplement compensée par la série d'enregistrements avec lesquels Wonder efface la concurrence au milieu des années 1970. Ces albums produisent un flux régulier de chansons classiques à succès, notamment *Superstition, You Are the Sunshine of my Life, Higher Ground, Living for the City, Don't you Worry 'Bout a Thing, Boogie on Reggae Woman, I Wish* et *Sir Duke.*

Âgé de vingt-cinq ans seulement, Wonder semble avoir maîtrisé presque tous les langages de la musique populaire afro-américaine et les avoir synthétisés en un style qui lui est propre. Sa maîtrise de la nouvelle génération d'instruments à clavier électroniques fait de lui un pionnier et une source d'inspiration pour les musiciens rock ; la créativité de son phrasé vocal rappelle les plus grands chanteurs de jazz, et la profondeur et l'honnêteté de sa projection émotionnelle viennent tout droit de la musique d'Église noire de son enfance. Il était inévitable qu'une période aussi fertile dure toujours ; elle prend fin en 1979 avec une œuvre loufoque et trop ambitieuse intitulée *Stevie Wonder's Journey Through the Secret Life of Plants.* Par la suite, Wonder enregistre de manière sporadique et rate souvent sa cible, mais ses concerts sont toujours aussi exaltants. Ses meilleures œuvres jettent un pont entre les interprètes classiques de rhythm and blues et de soul des années 1950 et 1960 et leurs successeurs moins gênés par des considérations commerciales. Pourtant, bien que sa musique soit devenue sophistiquée, sa fierté ne l’a pas empêché d’écrire quelque chose d’apparemment aussi léger que le joyau romantique *I Just Called to Say I Love you* (1984).

Richard WILLIAMS

WRIGHT RICHARD (1943-2008)

Cofondateur et claviériste du groupe britannique de pop-rock Pink Floyd. Richard William Wright naît à Pinner (Middlesex, Angleterre) le 28 juillet 1943. Il étudie d'abord l'architecture (1962-1964) avant d'intégrer en 1964 le London College of Music. En 1965, il rejoint un groupe formé par trois de ses amis – le guitariste et auteur de chansons Syd Barrett, le batteur Nick Mason et le bassiste Roger Waters – pour former Pink Floyd. Leur premier album, *Piper at the Gates of Dawn* (1967), connaît un succès immédiat, en grande partie dû à l'atmosphère psychédélique, « planante », que lui insuffle Wright aux claviers – cet autodidacte en matière musicale qui admire Miles Davis joue de l'orgue, des synthétiseurs et du piano. Wright composera de nombreuses chansons pour Pink Floyd après le remplacement de Barrett par David Gilmour en 1968, notamment pour les albums *Ummagumma* (1969, avec *Sisyphus*), *Meddle* (1971, avec le célèbre *Echoes*), *The Dark Side of the Moon* (1973, avec *Time, Us and Them, The Great Gig in the Sky*) et *Wish You Were Here* (1975, avec *Shine On You Crazy Diamond*). Ses relations avec Waters se détériorant, il quitte formellement le groupe en 1979 – il n'en sera plus que le salarié et non pas un de ses membres –, à la fin de l'enregistrement de *The Wall*, après avoir fait paraître l'année précédente nn premier album sous son nom, *Wet Dream*. Son nom figurera cependant sur tous les autres albums de Pink Floyd, à l'exception de *The Final Cut* (1983). Après le départ de Waters, il fait partie d'un groupe qui continue à se produire sous le nom de Pink Floyd et dont le leader est Gilmour. Il publie en 1996 un second album sous son nom, *Broken China*, avec la chanteuse irlandaise Sinead O'Connor parmi les invités. Il rejoint formellement Pink Floyd pour une tournée en 1994 et pour un concert à Hyde Park, à Londres, le 2 juillet 2005, *Live 8*. Il meurt à Londres le 15 septembre 2008.

E.U.

WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)

Le compositeur français d’origine russe Ivan Wyschnegradsky naît à Saint-Pétersbourg Ie 16 mai (4 mai, ancien style) 1893, d’un père banquier mais aussi compositeur, et d’nne mère poétesse. Il se consacre à la musique dès l’âge de dix-sept ans. ll fréquente Scriabine, dont il reçoit l’empreinte sur les plans musical et philosophique. En 1916, il vit une expérience spirituelle « d’une intensité exceptionnelle » qui sera à l’origine d’une œuvre pour grand orchestre, chœurs et récitatif, *La Journée de l’existence*, mais dont il devra attendre la première audition jusqu’en 1978. Le texte, signé de lui, conte l’histoire de l’évolution de la conscience dans le monde, depuis les formes primitives jusqu’à la forme finale parfaite : la « conscience cosmique » caractérisée par l’intégration des contraires (« Joie, tu es aussi douleur ; Liberté, tu es aussi nécessité ; Mort, tu es aussi vie... »).

En 1918, une seconde expérience le met face à ce qui devait orienter sa vie : l’intuition du continuum sonore. Au-delà de la division de l’intervalle de référence, l’octave, en douze intervalles égaux dans lesquels évolue la musique occidentale, il entrevoit une multiplicité de milieux sonores tempérés ultrachromatiques (selon sa propre expression) à base de micro-intervalles, parmi lesquels il fait choix de ceux qui ne l’écartent pas trop de la tradition et, en premier lieu, celui qui prend pour base le quart de ton.

Presque toute son énergie est alors mise à la réalisation d’instruments permettant une première approche concrète de ce l'avoir entendu, la seconde, après pratique attentive de l'instrument. Ce comportement éclaire sa façon de procéder et, dans le même temps, devient exemplaire pour les futurs compositeurs. Au départ, Wyschnegradsky détermine un intervalle de référence, qui peut être ou non l'octave, dont la division en *n* intervalles égaux crée un milieu sonore homogène « d'une densité de *n* sons » ; puis il recherche des cycles parcourant ce milieu sonore, soit en épuisant la totalité des *n* sons (exemple : échelle en 5 quarts de ton), soit en n'en parcourant qu'un sous-ensemble (exemple : échelle en 3 quarts de ton).

Plusieurs cycles peuvent être combinés. En fait, Ivan Wyschnegradsky a exploré les milieux sonores pouvant être construits à partir de quarts, sixièmes et douzièmes de ton, ces derniers expliquant seuls la logique de la notation proposée. Avec une telle base, il ne peut étudier l'équipartition d'intervalles de référence différents de l'octave. Il est symptomatique, alors, de le voir en quête d'un milieu « quasi homogène » par la recherche d'un minimum de différence et par l'introduction de symétries. C'est à partir de telles règles qu'il a exploré, au travers d'une cinquantaine d'œuvres, le domaine, vite reconnu, du quart de ton, celui, moins aisément parcouru, du sixième de ton et, enfin, celui, totalement imaginaire, du douzième de ton.

C'est justement par cette situation, totalement imaginaire, qu'il devient exemplaire. La règle, pour le compositeur, est d'entendre intérieurement (sans le secours d'instrument) ce qu'il écrit, ce qu'il imagine. Cela requiert un long apprentissage.

Avant l'apparition des synthétiseurs, l'exploration d'un nouveau milieu tempéré nécessitait une lutherie spéciale et une nouvelle formation de l'oreille ; dès lors qu'une lutherie électronique permet

Gravesano, où Scherchen a installé un laboratoire de musique électro-acoustique. De 1967 à 1972, il se rend plusieurs mois par an à l'université d'Indiana, à Bloomington, pour y transmettre son enseignement.

En 1976, il obtient un doctorat d'État en lettres et sciences humaines à l'université de Paris-I, où il devient professeur titulaire puis, en 1990, professeur émérite. En 1980, il est élu membre de l'Académie européenne des sciences, des arts et des lettres et, en 1983, à l'Académie des beaux-arts (Institut de France). Désormais reconnu et admiré dans le monde entier, il devient membre correspondant ou honoraire de plusieurs académies (Akademie der Künsten de Berlin en 1983, Bayerische Akademie der schönen Künsten de Munich en 1987, Académie royale de musique de Stockholm en 1989, Accademia di Santa Cecilia de Rome en 1992). Sa patrie d'origine, la Grèce, l'a honoré à la fois comme combattant pour la liberté et comme musicien, en le nommant, en 1980, membre du Conseil national de la résistance hellénique. Iannis Xenakis meurt à Paris le 4 février 2001.

• Un pythagoricien

En 1955, Xenakis s'était livré à une critique lucide de la musique sérielle. Selon lui, la démarche des disciples de l'école de Vienne ne pouvait pas aboutir à une véritable rénovation des matériaux sonores, n'apportait pas, en ce qui concerne la « forme », de solutions radicalement nouvelles, et, en un mot, était déjà la victime d'un inéluctable académisme. Il tente donc, et réussit, une synthèse entre le monde de la logique et celui de l'émotion artistique. Bien au-delà des sectateurs du « nombre d'or », qui ne voient que des relations arithmétiques primaires, il jette une passerelle entre l'image abstraite d'un modèle mathématique et l'application de ce ignorant que d'autres l'avaient fait dans un esprit d'ailleurs sensiblement différent). Avec *Duel,* pour 56 musiciens divisés en deux orchestres (1959) et *Stratégie,* pour 82 musiciens divisés en deux orchestres (1962), c'est à partir de procédés inspirés par la théorie des jeux de John von Neumann et Oskar Morgenstern qu'il oppose deux chefs d'orchestre dont chacun imagine sa « tactique » musicale en fonction de celle de l'autre. Sans oublier que tous ces éléments sonores constituant les blocs, les nuages, les « galaxies » sont aussi, d'un autre point de vue, des « ensembles » de notes, il introduit dans sa méthode de composition les méthodes de l'algèbre des ensembles et donne ainsi sa première œuvre pour piano seul, *Herma* (1961). Mais Xenakis n'oublie pas qu'il fut architecte, et l'espace le fascine. L'espace sonore, d'abord, dans *Terretektorh,* pour 88 musiciens éparpillés dans le public (créé le 3 avril 1966 au festival de Royan sous la direction de Scherchen), puis, à l'aide d'une construction de câbles métalliques qui n'est pas sans rappeler celle du pavillon Philips, les espaces plastiques et sonores dont il tente de faire l'alliance dans le *Polytope de Montréal* en 1967 et le *Polytope de Cluny* (ce dernier utilisant des rayons lasers et des lampes à éclats) à Paris en 1972.

Toujours à la recherche d'une adéquation entre l'organisation de l'espace et celle du temps, il réalise, en 1977, un « diatope », *La Légende d'Eer,* pour l'inauguration, le 11 février 1978, du Centre Georges-Pompidou, à Paris, dont la perfection dépasse celle des précédents *Polytopes.* La coordination entre les effets visuels (rayons lasers et lampes à éclats) ne nécessitait pas moins, pour un spectacle de quarante-six minutes, qu'un programme d'ordinateur de 140 500 000 instructions binaires. À côté de ces grandes fresques, nécessitant le concours d'un grand orchestre ou/et des moyens électroniques plus ou moins complexes, Xenakis ne dédaigne pas de revenir à une certaine ascèse en écrivant pour des passer par l'apprentissage du solfège ou de l'écriture. Ainsi, disait Xenakis, « tout le monde pourra devenir compositeur » ; ce à quoi Messiaen rétorquait malicieusement : « Mais est-ce que tout le monde sera musicien ? ». D'un point de vue purement esthétique, l'U.P.I.C. a démontré d'une manière expérimentale la corrélation qui peut exister entre une représentation plastique (le dessin exécuté par l'utilisateur de la machine) et les événements sonores symbolisés par cette représentation.

L'œuvre de Xenakis n'est pas seulement une illustration de ce qu'on peut appeler l'efficacité des modèles mathématiques en esthétique. Un aspect important doit être souligné : celui de l'unité et de la cohérence de son œuvre. En effet, si les moyens (modèles mathématiques) qu'il utilise sont nombreux et variés, les œuvres, elles, sont bien marquées par la seule personnalité de leur auteur. On peut ainsi vérifier que l'originalité d'un compositeur est toujours présente quelles que soient les techniques employées parce qu'elle transcende toujours les dites techniques.

• Un romantique et un visionnaire

Ce serait une erreur de croire que les hommes de science vivent sevrés de sentiments affectifs. Profondément humain, Iannis Xenakis entend n'être jamais séparé de la vie quotidienne, qu'elle soit prosaïque ou sublime. En 1968, il écrit *Nuits*, pour douze voix *a cappella*, et l'œuvre porte en dédicace : « À tous les prisonniers politiques, connus ou inconnus. » Malgré la rigueur toute pythagoricienne de l'écriture et de la composition, il s'agit d'un prodigieux épanchement romantique, aux limites de l'expressionnisme. Si, dans le cas de *Nuits*, la dédicace nous donne la clef, presque le support des intentions expressives de l'auteur, il n'en reste pas moins que ces intentions sont sensuellement ressenties par tout auditeur de quelque œuvre de Xenakis que ce soit, et c'est peut-être ce qui, en fin de compte, explique le succès très large dont bénéficie le compositeur. Par ailleurs, on oublie trop souvent que les plus grands musiciens romantiques avaient une très grande ambition de perfection de la « forme » et de l'« écriture » de leurs œuvres, et qu'ils avaient toujours présent à l'esprit une sorte de « modèle » qui était déduit de la syntaxe musicale de leurs prédécesseurs classiques. Xenakis possède cette ambition de la forme et de l'écriture parfaites ; il utilise, lui aussi, des « modèles », mais, en pythagoricien, ces modèles sont choisis parmi des types d'organisation qui, a priori, ne sont pas des types d'organisation sonores. Son tempérament romantique fait qu'il découvre spontanément (et efficacement) le chemin de la transposition d'une perfection formelle vers une perfection sensible. Il est, en cela, lui-même un « modèle » de ce que doit être un compositeur de musique (ou, du moins, de la condition nécessaire quoique non suffisante de ce qu'il doit être) : une imagination puissante contrôlée et organisée par la raison.

Michel PHILIPPOT

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

I. Xenakis, « Musiques formelles : nouveaux principes formels de composition musicale », in *La Revue musicale*, n^{os} 253-254, éd. Richard-Masse, Paris, 1963, nouv. éd. Stock, Paris, 1981 ; *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition,* Indiana Univ. Press, Bloomington, 1971, nouv. éd. rev. et augm., Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.), 1991 ; *Musique, architecture,* Casterman, Tournai, 1971, 2^{e} éd. rev. et augm. 1976 ; *Les Polytopes,* O. Revault d'Allonnes éd., Balland, Paris, 1975 ; « La composition musicale est à la fois dépendante et indépendante de l'évolution technologique des systèmes analogiques ou

numériques », in *Conférences des journées d'études,* vol. MCMLXXXII, p. 137, Société pour la diffusion des sciences et des arts, Paris, 1982 ; *Arts/Sciences alliages* (avec O. Messiaen, M. Ragon, O. Revault d'Allonnes, M. Serres, B. Teyssèdre), Casterman, 1979, rééd. 1992 ; *Kéleütha. Écrits,* A. Galliami éd., L'Arche, Paris, 1994 ; *Musique et originalité,* Seguier, Paris, 1996.
A. Baltensperger, *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik,* Paul Haupt, Zurich, 1995
J. Bourgeois, *Entretien avec Iannis Xenakis,* Boosey & Hawkes, Paris, 1969
J. Caullier, P. Dusapin, J. Vriend, C. Helffer, F. Nicolas & I. Xenakis, « Dossier Xenakis », in *Entre Temps,* n° 6, Lattès, Paris, 1988
D. Charles, *La Pensée de Xenakis,* Boosey & Hawkes, 1968
R. Eichert, *Iannis Xenakis und die mathematische Grundlagenforschung,* Pfau Verlag, Sarrebruck, 1994
M. Fleuret, *Iannis Xenakis,* Discothèque de France, Paris, 1972
M. Fleuret, O. Messiaen, R. De Candé et al., *Regards sur Iannis Xenakis,* Stock, Paris, 1981
N. Matossian, *Iannis Xenakis,* Fayard, Paris, 1981
H.-K. Metzger & R. Riehn dir., *Iannis Xenakis,* Musik-Konzepte, Heft 54-55, Munich, 1987
E. Restagno dir., *Xenakis,* E.D.T.-Musica, Turin, 1988
A. Richard, J. Barraud & M. P. Philippot, « Iannis Xenakis et la musique stochastique », in *La Revue musicale,* n° 257, éd. Richard-Masse, 1963
M. Solomos, *Iannis Xenakis,* P.O. éditions, Paris, 1996
Xenakis, Pautrel-Duponchelle, Paris, 1990.

YANCEY JIMMY (1898-1951)

Pianiste de blues américain, Jimmy Yancey a créé le style du boogie-woogie avec des schémas de basse lents, réguliers et simples à la main gauche, devenus plus rapides dans les œuvres de ses élèves Albert Ammons et Meade « Lux » Lewis, qui ont popularisé le « Yancey Special ».

Né le 20 février 1898 à Chicago, James Edward Yancey est un pianiste largement autodidacte, qui a reçu quelques conseils de son frère Alonzo. Dès son enfance, il mène une carrière de chanteur et de danseur, faisant des tournées dans le circuit des variétés américain et des music-halls européens ; il joue pour le roi George V d’Angleterre en 1913. De retour à Chicago, Yancey se produit dans de petites tavernes et à des réunions informelles. Il joue au base-ball dans les ligues noires jusqu’en 1919, année où il épouse Estella Harris (Mama Yancey), qui chante avec lui dans des soirées privées tout au long des années 1920, 1930 et 1940. Ils font trois disques ensemble et se produisent à la radio en 1939 et au Carnegie Hall de New York en 1948. À partir de 1925, Yancey est gardien du stade de base-ball des White Sox à Chicago, où il reste jusqu’à sa mort le 17 septembre 1951 à Chicago.

Il a exercé une profonde influence sur d’autres musiciens, mais, de son vivant, sa musique n’était connue que d’un petit cercle. Mama Yancey a continué à chanter et à enregistrer, travaillant avec les pianistes Little Brother Montgomery et Erwin Helfer. Elle s’est à nouveau produite à Carnegie Hall en 1981.

E.U.

YARDBIRDS

Groupe britannique des années 1960 dont sont issus trois des plus grands guitaristes de rock britanniques, The Yardbirds doit notamment sa notoriété à la façon originale dont il a fait évoluer le rhythm and blues pour le transformer en rock. Ses membres d'origine sont Keith Relf, Eric Clapton, Chris Dreja, Jim McCarty, Paul Samwell-Smith et Anthony « Top » Topham.

En 1963-1964, les Yardbirds jouent du rhythm and blues dans les mêmes salles et bars de l'ouest de Londres que les Rolling Stones. Leur répertoire est alors quasi exclusivement composé de reprises de chansons interprétées par des artistes enregistrant pour les labels Chess et Vee-Jay. Mené par Eric Clapton à la guitare, le groupe invente le « rave-up », qui consiste à accélérer le jeu jusqu'à transformer la musique en bruit blanc. Grâce aux effets de distorsion et de réverbération (succession d'échos se mêlant les uns aux autres pour donner l'impression que le son envahit tout l'espace), Jeff Beck, qui succède à Clapton en 1965, explore ensuite l'univers du rock psychédélique avec des tubes comme *Shapes of Things* (1966). Jimmy Page, qui deviendra le leader de Led Zeppelin, l'un des plus grands groupes de heavy metal des années 1970, rejoint les Yardbirds en 1966 pour remplacer le bassiste Paul Samwell-Smith. Échangeant ensuite sa basse contre une guitare, Page devient le second guitariste du groupe avec Beck – bien que tous deux n'enregistrent ensemble qu'un seul titre, l'extravagant *Happenings Ten Years Time Ago* (1966) –, avant que le groupe, qui n'aura existé que peu de temps avec cette formation, soit dissous en 1968.

Jon SAVAGE

E.U.

YEPES NARCISO (1927-1997)

Figure marquante de la guitare dans la génération qui a suivi celle d'Andrés Segovia, Narciso Yepes doit une part de sa notoriété à la musique qu'il composa en 1952 pour le film de René Clément *Jeux interdits*. Mais le développement de sa carrière correspond au fantastique engouement d'un jeune public pour la guitare dans les années 1950 et 1960.

Né à Marchena, à quelques kilomètres de Lorca, dans la province de Murcie (Espagne), le 14 novembre 1927, il découvre la guitare à l'âge de quatre ans, lorsque son père lui en achète une dans une foire. En 1933, il commence à travailler sur une vraie guitare et entre au conservatoire de Valence en 1940 pour étudier l'harmonie et la composition. Il travaille son instrument avec le pianiste Vicente Asensio à partir de 1943, ce qui lui permet de développer une technique nouvelle qui bouleverse la méthode de jeu traditionnelle de la guitare : au lieu de se limiter aux deux doigts habituels pour gratter les cordes, il emploie les cinq doigts de la main droite, comme les pianistes.

À l'invitation du chef d'orchestre Ataúlfo Argenta, Narciso Yepes se fixe à Madrid en 1946. C'est sous sa direction qu'il donne son premier concert public l'année suivante en jouant le *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Sa carrière commence à se développer et, en 1950, il part compléter sa formation à Paris avec Georges Enesco et Walter Gieseking. Deux ans plus tard, le thème qu'il a composé pour *Jeux interdits* est sur toutes les lèvres. Ce succès, dans une discipline sur laquelle de nombreux musiciens jettent alors un regard méprisant, le tient à l'écart du cercle très fermé des guitaristes reconnus. Il reviendra à la musique de film en 1961 avec la partition de *La Fille aux yeux d'or* de Jean-Gabriel Albicocco. Mais il attendra longtemps pour être reconnu par ses pairs. Pourtant, le public salue comme un véritable événement son enregistrement du *Concierto de Aranjuez* (1955), le premier consacré à cette œuvre. Narciso Yepes développe une importante carrière de concertiste dans le monde entier : en 1957, il effectue sa première tournée en Amérique latine ; en 1960, il fait ses débuts au Japon, en 1964 aux États-Unis. Pour élargir son répertoire, il se tourne vers les compositeurs contemporains qui écrivent pour lui : Maurice Ohana (*Tiento*, 1961 ; *Concerto pour guitare*, 1962), Federico Moreno-Torroba (*Hommage à la Séguédille*), Salvador Bacarisse (*Concertino pour guitare*, 1957), Lleonard Balada (*Suite n° 1*, 1965 ; *Concerto pour guitare*, 1967 ; *Sinfonia concertante pour guitare et orchestre*, 1987), Ernesto Halffter (*Symphonie concertante*), Jean Françaix (*Concerto pour guitare*, 1984), Leo Brouwer, Antonio Ruiz-Pipó.

Il met au point en 1964 une guitare à dix cordes, que fabriquent pour lui José Ramirez puis Ignacio Fleta et Paulino Barnabé. Plus puissante que la guitare traditionnelle à six cordes et mieux adaptée aux grandes salles de concerts modernes, elle offre, avec ses quatre cordes graves supplémentaires (*do*, *si* bémol, *la* bémol, *sol* bémol), une tessiture plus large qui donne des basses profondes aux accords et permet de reconstituer l'éventail des tessitures des instruments anciens (luth, vihuelas) sans transcription. « On peut comparer, dit-il, cette nouvelle guitare à un piano sans pédale qui brusquement en aurait acquis une. Vous voyez toutes les possibilités de jeu et l'enrichissement sonore que cela entraîne. »

En 1973, Narciso Yepes réalise, dans une double version (luth baroque et guitare), le premier enregistrement intégral de la musique pour luth de Jean-Sébastien Bach. Il a tiré de l'oubli plus de six mille pages anciennes, qu'il édite et transcrit pour la guitare moderne, enrichissant considérablement le répertoire de l'instrument. En 1989, il est élu membre de la Real Academia de Bellas Artes à Madrid. Il meurt à Cabo Roig le 3 mai 1997.

Alain PÂRIS

changements de composition, Yes produit quatre nouveaux albums avant d'être dissous en 1981. Sous l'impulsion du guitariste Trevor Rabin, le groupe Yes se reforme deux ans plus tard, avec Jon Anderson, Chris Squire et Alan White. Il remporte des succès commerciaux avec les albums *90125* (1983) et *Big Generator* (1987), mais la création d'un groupe parallèle par d'autres anciens membres de Yes (parmi lesquels Bill Bruford, Steve Howe et Rick Wakeman) donne lieu à des batailles juridiques sur la propriété du nom du groupe. Le litige, qui est réglé en 1991, montre que, à l'instar de nombreux autres groupes de rock progressif, le groupe a perdu l'énergie et l'état d'esprit qui étaient les siens dans sa jeunesse, l'expérience résolument avant-gardiste que représentait Yes à ses débuts s'étant transformée en une entreprise commerciale.

E.U.

YOAKAM DWIGHT (1956-)

Reprenant au milieu des années 1980 le flambeau du pur honky tonk – genre de la country music dérivé du western swing –, Dwight Yoakam est un des premiers et principaux représentants du courant de country music dit des « nouveaux traditionalistes » (*new traditionalist*).

Influencé par George Jones, Merle Haggard et Elvis Presley, Yoakam est un merveilleux chanteur qui module chaque syllabe de façon irrésistible ; il est aussi un habile compositeur dont les thèmes d'apparence traditionnelle évoquent avec force la vie quotidienne et les aspirations de ses contemporains. Fils d'une inconditionnelle de Johnny Cash qui l'élève dans le culte de son idole, Dwight (né le 23 octobre 1956 à Pikeville, dans le Kentucky) fait ses débuts de chanteur et de guitariste dans divers groupes de rock avant de tenter sa chance à Nashville en 1978.

Déçu par la scène musicale, exclusivement commerciale et sans inspiration, qu'il y trouve, Dwight Yoakam part s'installer à Los Angeles en compagnie de Pete Anderson, un guitariste surdoué qu'il a rencontré à Nashville. Tous deux mettent au point une sorte de fusion harmonieuse entre rock et honky tonk qui plaît aux « cowpunks » des clubs rock de Californie. Après un album autoproduit (*A Town South of Bakersfield*, 1984), Yoakam enregistre en 1986 *Guitars, Cadillacs, Etc., Etc.* (Reprise), qui, encensé par la critique rock (notamment par la revue *Rolling Stone*), rencontre un franc succès autant chez les jeunes amateurs de rock que chez ceux de country. Très attendu, l'album suivant, *Hillbilly*

YOUNG NEIL (1945-)

Auteur-compositeur, interprète et guitariste canadien, Neil Percival Young naît le 12 novembre 1945 à Toronto (Ontario). Il grandit à Winnipeg (Manitoba) avec sa mère, après que celle-ci a divorcé de son père, journaliste sportif canadien célèbre. Ayant joué dans des groupes pendant son adolescence, puis en solo dans des bars de Toronto, Neil Young est à la fois un interprète de musique folk et de rock lorsque, en 1966, il arrive à Los Angeles, où il rejoint les Buffalo Springfield, un groupe polyvalent et novateur. Son œuvre échappe à toute tentative de catégorisation et repose sur l'expérimentation de formes et de sons inhabituels. Les duels à la guitare saturée avec Stephen Stills compensent la voix aiguë et nasale de Young. Ses paroles passent du romantisme affecté à la satire sociale métaphorique, mais sa voix tremblante à la vulnérabilité sans artifice est l'élément constant de toutes les explorations tourmentées et multiformes de Neil Young.

S'il ne rencontre pas le succès commercial, l'album de ses débuts en solo, *Neil Young* (1969), est néanmoins ambitieux en termes de novation et d'expérimentation musicales. Pour son album suivant, *Everybody Knows This Is Nowhere* (1969), Young est accompagné par un petit groupe, le Crazy Horse. Il devient une véritable icône grâce à cet album dont les titres *Cinnamon Girl* – avec son célèbre solo de guitare qui incarne à lui seul tout le sarcasme du chanteur à l'égard des modèles prédéfinis – et *Down by the River* – avec son jeu de guitare haché et obsédant, tel un martèlement intense et sauvage et ses paroles qui évoquent le meurtre – sont diffusés par les toutes premières radios libres.

chanson *Hey Hey, My My*. Ce regain d'énergie face au mouvement punk tranche avec l'attitude des autres chanteurs de la génération de Young, qui se sentent généralement soit menacés soit hors du coup. Il montre en outre à quel point l'artiste résiste à la tentation de la nostalgie – une force qu'il tire de son insatiable créativité.

La renaissance de Young atteint son apogée avec *Live Rust* (1979), album enregistré *live* avec le Crazy Horse. Il continue de faire preuve d'éclectisme dans ses créations, produisant rapidement l'album acoustique *Hawks and Doves* (1980), puis *Re-ac-tor* (1981), aux accents punk, *Trans* (1982), dont le son électronique n'est pas apprécié par sa nouvelle maison de disques, qui lui intente un procès pour avoir créé un album « non représentatif », et enfin *Everybody's Rockin'* (1983), un retour aux sources du rockabilly. En 1989, avec *Freedom*, Young renoue avec les prises de position et les convictions musicales de ses grands succès du début, comme à l'époque d'*Ohio*. Cet album témoigne d'un nouveau regain de créativité de Neil Young, qui séduit un public plus jeune et qui choisit de faire jouer de nouveaux groupes, tels que Social Distortion et Sonic Youth, en première partie de ses concerts. Cette dernière renaissance artistique atteint son apogée en 1990 avec la sortie de *Ragged Glory*, un album dont le son, tel un nuage épais, est transpercé par les effets Larsen et les distorsions, et dont les paroles agressives touchent les zones sensibles du psychisme. Témoin du passage du temps et des relations humaines, Young ne tombe jamais dans le piège de la facilité et des tableaux idéalisés. Fidèle à lui-même, après ce succès retentissant, tant du point de vue de la critique que de celui des ventes, il sort les albums *Arc* et *Weld* (tous deux en 1991), sortes de collages bruyants déconcertants. Admis au Rock and Roll Hall of Fame en 1995, Neil Young conserve une énergie inépuisable, tant en concert qu'en studio.

YSAŸE EUGÈNE (1858-1931)

Violoniste, compositeur et chef d’orchestre belge, Eugène Ysaÿe travaille avec Massard à Liège puis avec Wieniawski (1873) avant de venir travailler à Paris avec Vieuxtemps (1876-1879). Il débute comme violon solo de l’orchestre de la brasserie Bilse à Berlin, l’ancêtre de l’Orchestre philharmonique (1879-1882). Après une tournée en Scandinavie et en Russie avec Anton Rubinstein, il se fixe à Paris en 1883 où il se lie avec les plus grands compositeurs de l’époque. Il enseigne au conservatoire de Bruxelles (1886-1898) et fonde le célèbre quatuor à cordes Ysaÿe. Après une première tournée aux États-Unis (1894), il fonde l’Orchestre des concerts Ysaÿe à Bruxelles (1895), qui devient l’un des centres musicaux les plus importants d’Europe. En 1918, il retourne aux États-Unis, où il est nommé directeur de l’Orchestre symphonique de Cincinnati et professeur au conservatoire de cette ville. Il revient à Bruxelles en 1922 et devient maître à la chapelle royale ainsi que conseiller musical de la reine Élisabeth de Belgique. Amputé d’une jambe en 1924, il cesse pratiquement de jouer en public.

Eugène Ysaÿe a joué un rôle essentiel au sein de l’école franco-belge de violon en assurant la transition du romantisme vers le xx^{e} siècle. Il a su faire évoluer la technique vers une virtuosité moins directe que celle de ses prédécesseurs en imposant une lecture des textes qui rompait avec les excès du romantisme. Il a formé d’innombrables élèves et de grands violonistes ; Jacques Thibaud, Fritz Kreisler ou Nathan Milstein ne peuvent renier son influence, sans pourtant avoir été véritablement ses élèves.

L'essentiel de la littérature violonistique française de la fin du XIXe siècle lui est dédiée : *Sonate pour violon et piano* de Franck, *Concert* et *Poème* de Chausson, *Sonate pour violon et piano* de Lekeu, *Quatuor* de Debussy, *Quintette no 1* de Fauré, etc. Son œuvre comporte six sonates pour violon seul (1923), chacune étant dédiée à un des plus grands violonistes de l'époque, des poèmes pour violon et orchestre, genre dans lequel il a joué un rôle de pionnier, et un opéra wallon, *Pier li Houyeû* (*Pierre le mineur*, 1929, créé à Liège en 1931).

Alain PÂRIS

YUN ISANG (1917-1995)

Ayant accompli l’essentiel de sa carrière en Allemagne tout en conservant de profondes attaches avec son pays d’origine, le compositeur allemand d’origine coréenne Isang Yun a réalisé l’une des synthèses les plus intéressantes entre l’art d’Extrême-Orient et la culture européenne.

Il naît à Tongyong, aujourd’hui en Corée du Sud, le 17 septembre 1917. Son père est l’écrivain Kihyon Yun. Il effectue ses études musicales (violoncelle et composition) en Corée (1935-1937) puis au Japon (1941-1943). Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est emprisonné par les Japonais pour ses activités dans la résistance (1943) ; il s’évade et vit dans la clandestinité jusqu’en 1945. À partir de 1946, il est professeur de musique à Tongyong, puis à Pusan, avant de se voir attribuer une chaire de composition à l’université de Séoul en 1953. Il complète sa formation au Conservatoire de Paris avec Tony Aubin (1956-1958), à Darmstadt et à la Hochschule für Musik de Berlin avec Boris Blacher, Reinhard Schwarz-Schilling et Josef Rufer, un disciple de Schönberg (1958-1959). Une bourse de la fondation Ford lui permet de s’installer à Berlin (1964), où sa carrière se développe rapidement dans les milieux de la musique d’avant-garde. Le 17 juin 1967, il est enlevé avec sa femme par des agents secrets sud-coréens : les autorités de son pays le soupçonnent d’entretenir des relations avec la Corée du Nord ; à Séoul, il est condamné pour sédition à la prison à vie. Le gouvernement ouest-allemand élève une vigoureuse protestation et menace la Corée du Sud de sanctions économiques ; par ailleurs, les plus grands noms de la communauté musicale, notamment Stravinski et Menuhin, mènent une active campagne pour dénoncer cette action terroriste. En 1969, le gouvernement coréen cède à la pression et libère les époux Yun, qui rejoignent Berlin. Isang Yun est d'abord professeur à la Musikhochschule de Hanovre (1969-1970), avant d'être nommé maître de conférences (1970-1973) puis professeur (1973-1985) de composition à la Hochschule für Musik de Berlin. En 1971, il prend la nationalité allemande. Dès lors, l'essentiel de sa carrière va se dérouler en Allemagne, mais sa musique est jouée dans le monde entier. À partir de 1973, il milite activement au Japon et aux États-Unis en faveur de l'instauration d'un régime démocratique dans son pays natal et de la réunification de la Corée. Il meurt à Berlin le 3 novembre 1995.

Unique représentant de la musique coréenne de sa génération, Isang Yun laisse une œuvre très importante : plus d'une centaine de partitions ont été publiées. Les premières relèvent d'une écriture dodécaphonique fortement expressionniste mêlée d'éléments traditionnels des musiques de cour sino-coréennes. Mais Yun fait un usage assez souple de la série, n'hésitant pas à enfreindre la rigueur du système lorsque les besoins expressifs le réclament. Au fil des années, l'expressionnisme sériel s'adoucit pour se fondre dans un langage coloré d'un grand raffinement, davantage apparenté au postimpressionnisme français. Les concepts occidentaux de temps et de structure prennent une nouvelle signification, « mobilité dans l'immobilité », selon le compositeur lui-même. On ne trouve aucun élément descriptif dans sa musique, aucun antagonisme, mais des degrés de tension, une recherche de la densité sonore indissociable de la dialectique taoïste. Les éléments de base sont souvent des motifs qui s'inscrivent dans nne tessiture étroite, ou une note particulière à laquelle il donne des éclairages différents, ce qu'il appelle « son principal porteur ».

ses problèmes et de ses difficultés. » En 1940, il publie un recueil poétique, *Piedra sola,* qui sera suivi de *Cerro Bayo* (1943) et de *Aires indios* (1946). Dans ce dernier livre, il se présente ainsi à « l'homme blanc » : « Je suis la cordillère, le fleuve et le huanaco. / Je suis la terre et la savane d'or, / le maïs prodigieux, l'orge couleur d'azur. / As-tu vu plus puissant / que ma grande espérance ? / Et connais-tu plus grand / que mon silence ? / Moi, / qui n'ai sauvé des ombres / qu'une poignée d'enfants, / couleur d'éternité, / de bronze et de pierre, / à toi je les confie, frère blanc. / Aide-les ! / Relève-les ! / La terre est vaste / comme une peine indienne... ». À Paris, en 1950, présenté par Édith Piaf au théâtre de l'Athénée, Atahualpa Yupanqui reçoit la consécration. Il devient l'ami de Louis Aragon, Paul Eluard, Picasso, Rafael Alberti. Il multiplie les tournées en Europe et dans le monde entier, écrit ou met en musique des centaines de chansons.

Selon les formes mélodiques du folklore argentin, il compose des *milongas* (*La Estancia vieja, Paisano errante, Milonga triste, Los Ejes de mi carreta,* etc.), des *chacarreras* (*Chacarrera de las piedras, La Olvidada,* etc.), des *vidalas* (*Lloran las ramas del viento, Vidala del Yanarcaj,* etc.), des *zambas* (*La Tucumanita, Quiero ser Luz,* etc.), des *bagualas* (*Arenita del camino, Babuala de Amaicha,* etc.), des *canciones* (*Le Tengo rabia al silencio, Duerme negrito,* etc.). Ces chants, ou ces mélopées, aux accents souvent tragiques, sont portés par les cadences brusques ou délicates d'nne guitare maniée avec virtuosité.

Atahualpa Yupanqui incarna ainsi, avec autant de noblesse hautaine que d'authenticité et de sobriété, l'âme de son peuple et de son continent. Il reçut deux fois le grand prix de l'Académie Charles Cros (1950 et 1960). Il était aussi l'auteur d'un récit intitulé *Horizons de pierre.* « Dans cet étrange et passionnant univers argentin – écrit-il –, des traces de langues antiques adhèrent encore aux légendes comme le quartz à la pierre, comme la lumière au vol de l’oiseau, comme le silence à la mort. »

Bernard SESÉ

ZABALETA NICANOR (1907-1993)

Il était à la harpe ce qu’Andrés Segovia était à la guitare. Mais l’Espagnol Nicanor Zabaleta était en outre l’un des rares hommes à avoir fait carrière avec un instrument réservé, par tradition, aux femmes.

Fils du peintre Pedro Zabaleta, Nicanor naît à Saint-Sébastien, le 7 janvier 1907. À l’âge de sept ans, son père lui offre une petite harpe qui va jouer un rôle décisif dans sa vie. Il étudie d’abord au conservatoire de sa ville natale, puis à celui de Madrid, où il obtient son diplôme en 1920, avant d’aller travailler au Conservatoire de Paris avec Marcel Tournier, en 1923. Il y étudie également la composition avec Eugène Cools et la direction d’orchestre. Il donne son premier concert à Paris en 1926 puis passe quelques années à Bilbao. En 1933, il entreprend une tournée aux États-Unis, où la harpe était considérée comme un instrument d’orchestre réservé aux femmes. Il donne pourtant plusieurs récitals dans une petite salle new-yorkaise et remporte un succès qui lui permet d’entreprendre une tournée en Amérique latine. Rapidement, il s’impose comme le chantre de la harpe, qu’il débarrasse, au même titre que Lily Laskine, de son image d’instrument de salon et qu’il hisse au rang d’instrument soliste. Il enseigne l’été à l’Accademia Chigiana de Sienne (1959-1962) et à Saint-Jacques-de-Compostelle. Pour se constituer un répertoire, il tire de l’oubli des œuvres originales des XVI^{e} et XVII^{e} siècles espagnols, exhume des concertos classiques allemands (Wagenseil, Albrechtsberger, Dittersdorf), réalise de nombreux arrangements de pièces pour luth ou pour guitare et commande des partitions nouvelles à des compositeurs contemporains. En 1956, il remporte le prix Hariett-Cohen à Londres. Dès 1957, il commence à enregistrer pour la Deutsche Grammophon. En 1988, il est nommé membre de l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando, à Madrid. Une étonnante longévité lui permet de jouer jusqu'à un âge avancé : il donne son dernier concert à Madrid, en juin 1992, et meurt à Porto Rico le 1er avril 1993.

Zabaleta a toujours possédé une technique remarquable, et la collaboration qu'il a entretenue avec de nombreux compositeurs contemporains a fait évoluer sensiblement les possibilités de la harpe. Parmi les œuvres écrites à son intention, les concertos d'Heitor Villa-Lobos (1954), de Joaquín Rodrigo (1955) et d'Alberto Ginastera (1965) sont entrés au répertoire. Mais il a également créé ceux de Jean-Michel Damase (1951) et de Darius Milhaud (1954), le *Capriccio pour harpe et orchestre à cordes* de Walter Piston (1963), le *Concertino « Autumn »* de Virgil Thomson (1964), ainsi que les sonates de Germaine Tailleferre (1953), Alan Hovhaness (1955), Ernst Krenek (1956) et la *Partita* de Salvador Bacarisse (1954). Rodrigo a réalisé à son intention un arrangement de son *Concierto de Aranjuez*. Homme de grand raffinement, sa démarche musicale s'adaptait aussi bien au classicisme allemand qu'au Siècle d'or espagnol ou à la musique française. Son instrument avait été fabriqué à son intention par le facteur Joseph Obermayer.

Alain PÂRIS

et elle parvient à se libérer de la contrainte directe des systèmes et des formes, même si celles-ci, dans leur acception classique, semblent constituer le vecteur privilégié de son œuvre : quatre sonates pour piano (1946-1963), trois trios avec piano, quatre quatuors à cordes (1941-1953), sept symphonies qui s'échelonnent de 1943 à 1970 – dont les plus marquantes sont la troisième, *Canto del Carso* (1949), l'une de ses œuvres d'inspiration folklorique les plus caractéristiques, créée à Turin par Carlo Maria Giulini, et la quatrième, *In onore della Resistenza* (1950) –, plusieurs partitions concertantes et plus d'une douzaine de concertos pour divers instruments – piano (1959), deux pianos (seuls et avec orchestre), violon (*Concerto lirico*, 1952), alto (1951 et 1956), violoncelle (1956), harpe (1955), flûte (1951), et un triple concerto pour piano, violon et violoncelle (1953), qui reprend ce dispositif original codifié par Beethoven.

Pour la voix, Zafred a composé plusieurs mélodies et chœurs, notamment l'*Elegia di Duino* pour chœur et orchestre sur des poemes de Rainer Maria Rilke (1954) ou l'*Épitaphe en forme de ballade* pour baryton et petit orchestre, sur des poèmes de Francois Villon (1966). Mais c'est à la scène qu'il donne toute sa mesure, tirant de son expérience de directeur de théâtre un sens dramatique efficace qui lui permet d'adapter à un langage contemporain deux chefs-d'œuvre de la littérature dramatique : *Amleto* (d'après Shakespeare, Opéra de Rome, 1961) et *Wallenstein* (d'après Schiller, Opéra de Rome, 1965).

Alain PÂRIS

ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)

Né en 1952 à Lourdes, Christian Zanési étudie la musique à l'université de Pau avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il y travaille avec Pierre Schaeffer et Guy Reibel puis rejoint en 1977 le Groupe de recherches musicales (G.R.M.), où il pratique les métiers du son et devient très vite réalisateur et producteur de radio. Il est notamment responsable des émissions de musique acousmatique « Prières d'écouter » et « Multipistes » diffusées sur Radio France.

Compositeur acousmatique, c'est essentiellement dans les pièces libres que Christian Zanési va le plus loin dans l'expérimentation des nouvelles possibilités que lui offre l'électroacoustique. Comme il le déclare dans une interview, sa démarche personnelle « va du silence à la musique. L'air, grâce aux enceintes, est mis en vibration musicale qui engloutit pacifiquement l'auditeur, ce phénomène agissant sur sa conscience ». La perception des vibrations a donc ici pour but d'éviter que l'auditeur ne se coupe du monde réel. Dotée d'une finalité nouvelle, l'œuvre élargit la conscience de celui qui l'écoute en lui présentant une vision sans cesse renouvelée du monde réel.

C'est en 1994 que Christian Zanési a l'idée de rendre hommage à ses deux grands maîtres. *Arkheion, les mots de Stockhausen* (1995) a pour origine une interview, un document d'archives (*arkheion*, en grec) trouvé à l'Institut national de l'audiovisuel ; on y entend la voix de Karlheinz Stockhausen, qui illustre la matière musicale, et la voix d'une jeune femme. Dans *Arkheion, les voix de*

ZAPPA FRANK (1940-1993)

En préférant la création musicale à la fabrication industrielle de hits, Frank Zappa offre, mieux que d'autres qui connurent un succès plus considérable, une image fidèle de la contre-culture des années 1960 et de ses étranges cheminements. Frank Zappa est né en 1940 à Baltimore. Ses origines franco-siciliennes et gréco-arabes le prédisposent à occuper une place inconfortable dans l'Amérique conservatrice qu'il tournera en dérision et dénoncera avec violence. Son amour de la provocation et du gag subversif comme manifestations d'une rébellion politique d'un genre nouveau se pressent dès son enfance, quand il met le feu à son école ou ridiculise son père employé dans une usine d'armement. Il vit d'expédients, mais c'est la musique qui le passionne — la batterie avant même la guitare — et tout change pour lui lorsqu'il découvre Varèse, Stravinski et Webern, ce qui l'engage plus fortement encore à fonder plusieurs combos successifs, auxquels il donne des noms bizarres. C'est avec les Mothers of Invention et l'album *Freak out* en 1966 — que suivront *Absolutely Free, We're only in It for Money, Uncle Meat, Hot Rats* — qu'il pénètre en force sur la scène musicale particulièrement effervescente à ce moment-là. Le style et le propos y créent une forme inédite de grotesque musical. Les concerts, proches du happening, au cours desquels, dans un chaos très savant, des armées de poupées se font massacrer, ou encore de fausses girafes éjaculent du faux sperme sur le vrai public ; le poster montrant Zappa à cheval sur une cuvette de W.C. : tout affiche une parenté éthique et esthétique avec Dada et les surréalistes, leur goût du collage et de l'insolence absurde et drôle. Zappa s'en prend autant aux puritains qu'à l'affairisme des gentils Beatles, aux

Californiens bronzés (les Beach Boys) qu'au conformisme fleuri des hippies. Si la parodie est son genre de prédilection, sa musique nourrit des ambitions plus hautes : en explorant à la fois le jazz, la musique contemporaine et la pop, Zappa a refusé de faire du rock cette musique d'ameublement pour jeunes gens de la *middle class* qu'elle est pourtant devenue au cours des années 1970. Le film *200 Motels*, tourné en 1971, excentrique dans sa technique (changement incessant des couleurs, projection simultanée de plusieurs scènes, préfiguration du *morphing* [traitement en accéléré de l'image], synchronisme des sons et des lumières, etc.), est encore de facture surréaliste. Plusieurs disques vont permettre à ce compositeur « transversal » et à cet extraordinaire guitariste soliste de jouer avec d'autres grands noms : instrumentistes, comme Jean-Luc Ponty, Ruth Underwood, Jack Bruce, George Duke, ou chanteurs, comme son vieil ami Captain Beefheart dans *Bongo Fury* (1975). Le succès de Zappa est alors très grand : l'album *Apostrophe* marque la période esthétiquement la plus maîtrisée et le plus beau moment commercial de l'artiste. Cela ne signifie pas que les disques postérieurs (*Sheik Yerbouti*, 1979 ; *Shup up n' Play Yer Guitar*, instrumental, 1981 ; etc.) soient dépourvus d'intérêt. Retenons au contraire le morceau *Canard du jour* comme l'illustration de l'esthétique syncrétique de Zappa : l'architecture rythmique y emprunte à la fois à l'électroacoustique, à la musique concrète, au jazz et au free, au rock underground comme à la musique indienne, au folk comme au Moyen-Orient.

Lorsque le cancer l'emporte, en 1993, Zappa, que boude toujours l'establishment américain, est revenu depuis quelques années déjà à ses premières amours, à Varèse et au contemporain Pierre Boulez. Il compose et s'efforce de poursuivre jusqu'au bout son rêve de fusion des musiques dans un spectacle total.

ZAWINUL JOE (1932-2007)

Né au confluent des multiples cultures qui irriguent l'Europe centrale, Josef Zawinul fait partie de ces musiciens qui refusent les frontières, qu'elles soient esthétiques ou instrumentales. Il a exercé une influence décisive sur l'évolution des couleurs sonores de notre temps en réalisant une délicate alchimie qui mêle jazz et musiques traditionnelles du monde entier.

Josef « Joe » Zawinul voit le jour le 7 juillet 1932 à Vienne (Autriche), dans une famille qui conjugue des origines hongroises, tchèques et tziganes. Il grandit dans une ferme proche de sa ville natale. Encore enfant, il s'initie en autodidacte à la clarinette et à l'accordéon. Dès ses sept ans, ses dons manifestes lui permettent d'entrer au Conservatoire de Vieune, où il fréquente les classes de piano – sans pouvoir le pratiquer chez lui, ses parents n'ayant pas les moyens d'acquérir l'instrument –, de violon et de clarinette. Il s'exprime également au vibraphone et à la trompette basse. C'est par la radio et le cinéma qu'il découvre le jazz. Fuyant les bombardements qui frappent Vienne en 1944, il se réfugie en Tchécoslovaquie où il peut enfin pratiquer le piano tous les jours. De retour dans la capitale, il dirige une petite formation qui anime fêtes et mariages. En 1952, il entre dans l'orchestre de Hans Koller et fait la connaissance, au Hot Club de Vienne, de Friedrich Gulda, un très étonnant pianiste qui nourrit une même passion pour les partitions classiques et les improvisations jazz. Il participe alors à plusieurs groupes autrichiens – Horst Winter (1954), Johannes Fehring (1954-1956) – et figure dans le Fatty George Two Sound Band où il tient la trompette basse, le piano et le vibraphone tout en signant les arrangements de l'ensemble. À cette époque, il tourne avec un trio dans les bases militaires américaines de toute l'Europe. Friedrich Gulda, de retour des États-Unis, lui cède une partie de la commande que lui fait la radio autrichienne. Joe Zawinul forme à cette occasion son premier groupe avec la collaboration de Karl Drevo, qui maîtrise à la fois la clarinette, le saxophone ténor et le piano. Il découvre également les possibilités du synthétiseur.

Grâce à une bourse, il émigre aux États-Unis et peut s'inscrire à la Berklee School of Music de Boston. Les rencontres fructueuses se multiplient – Wibur Ware, Louis Hayes, Babs Gonzales –, le trompettiste Jimmy Zito le choisit comme partenaire. George Wein, patron du renommé Club Storyville, l'appelle pour remplacer au pied levé le pianiste indisponible du trio qui accompagne Ella Fitzgerald. Le succès est tel qu'il est rapidement engagé par le trompettiste Maynard Fergusson. Avec Slide Hampton, il écrit les arrangements qu'utilise une formation que rejoignent bientôt Wayne Shorter, Richard Williams, Don Ellis et Bill Chase. Il l'abandonne pour suivre la chanteuse Dinah Washington qui le retiendra auprès d'elle jusqu'en 1961. On le remarque parmi les musiciens qui entourent Joe Williams. Il entre en 1961 dans le quintette de Cannonball Adderley et lui restera fidèle jusqu'en 1971. C'est avec lui qu'il enregistre en 1967 son premier grand succès commercial, « Mercy, Mercy, Mercy ». Il pratique les claviers électriques utilisés par le rock et introduit ces couleurs nouvelles dans la palette sonore du jazz. Au concert comme au disque, il donne la réplique à des personnalités aussi diverses que Yusef Lateef, Coleman Hawkins, Clark Terry, Ben Webster, Olivier Nelson, Charlie Rouse, Jimmy Forrest, Ernie Wilkins, Victor Feldman, Roy Haynes, Philly Joe Jones, Thad Jones, Jay Jay Johnson ou Curtis Fuller. Vienne le rappelle en 1966 pour être membre d'un jury. Il enregistre alors sur place et avec son auteur le concerto pour deux pianos et orchestre de

Friedrich Gulda. Miles Davis, qui le connaît depuis la fin des années 1950, invite en 1969 l'instrumentiste et le compositeur à participer à deux albums restés célèbres, *In a Silent Way* et *Bitches Brew*, où il côtoie Herbie Hancock, Chick Corea, Wayne Shorter, Dave Holland, John McLaughlin, Tony Willians et Jack DeJohnette. Ses improvisations, de style assez rhapsodique, mêlent, dans un foisonnement aussi étrange qu'exotique, classique, jazz, rock, traditions extra-européennes et même bruits bruts. Avec Herbie Hancock et Jack DeJohnette, il enregistre un album intitulé *Zawinul* (1971), où il utilise avec une stupéfiante vélocité toutes les ressources des claviers dans une très originale quête de sons et de rythmes nouveaux.

Cette même année, Joe Zawinul fonde, avec Wayne Shorter, Miroslav Vitous, Alphonse Mouzon et Airto Moreira, le groupe Weather Report qui connaîtra une popularité planétaire jusqu'à sa dissolution en 1985. Un de ses plus grands succès – « Birdland », 1976 – fera le tour du monde, révélera un prodige de la basse électrique, Jaco Pastorius, et sera repris par Manhattan Transfer ainsi que par Quincy Jones. Cette musique sans frontières, qui plonge ses racines dans la puissance expressive du blues et nourrit son exubérance de l'énergie du rock et du funk, s'exprime dans une quinzaine d'albums vendus à des millions d'exemplaires. Parmi les plus célèbres, il faut citer *Heavy Weather*, *I Sing the Body Electric*, *Mysterious Traveler*, *Black Market*, *Night Passage*. La critique n'est pas moins enthousiaste : quinze victoires consécutives au palmarès de Down Beat International ainsi qu'un Grammy Award. Après une tournée en solo avec ses claviers, Joe Zawinul reconstitue en 1986 un « Weather Up Date » avec Peter Erskine, Victor Bailey, Steve Kahn et Robert Thomas Jr. Suit une période de silence, parfois interrompue par quelques concerts avec Friedrich Gulda et Chick Corea. Il produit le chanteur malien Salif Keita et s'affiche avec le

La production de Zelter est musicale (environ deux cents lieder, où il apparaît comme un pâle mais estimable précurseur de Schubert, opéras, symphonies, nombreux chœurs pour voix d'hommes), mais aussi littéraire. Pendant de longues années, il échangea avec Goethe une correspondance suivie qui le fait apparaître, en matière de musique, comme le conseiller et le confident de l'auteur de *Faust*, et dont l'intérêt est considérable. Son influence sur les goûts musicaux de Goethe s'exerça souvent dans un sens rétrograde ; par son refus acharné d'admettre le génie de Beethoven (refus sur lequel il ne revint que bien trop tard), Zelter est l'un des grands responsables de l'attitude négative de Goethe devant la musique beethovienne. Il exerça aussi une activité de critique ; un de ses articles les plus célèbres est celui qu'il publia en 1802 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* au sujet de *La Création* de Haydn et qui lui valut les chaleureux remerciements du musicien.

Marc VIGNAL

ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)

Le compositeur et chef d'orchestre autrichien Alexander von Zemlinsky naît le 14 octobre 1871, à Vienne. Après des études au conservatoire de la Société des amis de la musique de Vienne, il compose en 1893 plusieurs pièces de musique de chambre qui attirent l'attention de personnalités de la vie musicale viennoise, parmi lesquelles Johannes Brahms. En 1895, alors qu'il joue dans un orchestre amateur, Zemlinsky rencontre Arnold Schönberg, son futur beau-frère, et noue avec lui une amitié qui durera jusqu'à la fin de sa vie. Nommé premier chef d'orchestre de la Volksoper de Vienne en 1904, il y occupe la charge de Kapellmeister de 1906 à 1911, avec une brève interruption durant la saison 1907-1908, qu'il passe comme chef d'orchestre à la Hofoper, où Gustav Mahler l'a appelé. Zemlinsky fonde en 1904, avec Schönberg, une organisation destinée à développer à Vienne le goût pour la « nouvelle » musique. Chef d'orchestre du Deutsches Landestheater de Prague de 1911 à 1927, il officie comme Kapellmeister à la Kroll Oper de Berlin de 1927 à 1930. C'est lui qui dirige la création du monodrame *Erwartung* de Schönberg, le 6 juin 1924, au Neues Deutsches Theater de Prague. Il enseigne à la Musikhochschule de Berlin jusqu'en 1933, période durant laquelle il est invité à diriger de nombreux orchestres européens. L'arrivée au pouvoir des nazis en 1933 l'oblige à quitter la capitale allemande. Il s'installe alors à Vienne, qu'il quitte en 1938, après l'Anschluss. Émigré aux États-Unis, il meurt quatre ans plus tard, le 15 mars 1942, à Larchmont, dans l'État de New York.

Zemlinsky a composé une dizaine d’ouvrages lyriques, les deux plus célèbres demeurant l’opéra en un acte *Eine florentinische Tragödie*, sur un livret du compositeur d’après la pièce *A Florentine Tragedy* d’Oscar Wilde traduite en allemand par Max Meyerfeld, créé le 30 janvier 1917 au Hoftheater de Stuttgart, et *Der Zwerg*, également en un acte, sur un livret de Georg C. Klaren d’après *The Birthday of the Infanta* d’Oscar Wilde, créé le 28 mai 1922 au Stadttheater de Cologne, sous la direction d’Otto Klemperer. Alexander von Zemlinsky a composé des pièces pour orchestre (deux symphonies, une sinfonietta...), ainsi que la *Lyrische Symphonie*, en sept chants, pour soprano, baryton et orchestre, d’après des poèmes de Rabindranāth Tagore (créée en 1924). Auteur de lieder avec piano, il a notamment mis en musique six poèmes de Maurice Maeterlinck (1910-1913). À son catalogue figurent également des lieder avec orchestre, des pièces pour chœur et solistes, de la musique de chambre.

E.U.

ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)

Rhénan, Bernd Alois Zimmermann est resté fidèle à Cologne, ville près de laquelle il est né. Élève à l'université (allemand, philosophie, musique) puis lecteur à l'Institut de musicologie, il devient professeur de composition à la Musikhochschule. Attentif aux nouveautés musicales de son temps, il assimile, après une solide formation classique, les directions ouvertes par la musique sérielle ; il travaille alors à Darmstadt avec Fortner et René Leibowitz, mais il entend ne pas se trouver limité à cette technique dans ses propres compositions. Il garde son indépendance par rapport aux systèmes d'école, davantage soucieux d'expression personnelle que de dogmatisme. Il affirme parfois cette attitude dans des gestes apparemment paradoxaux : ainsi son *Concerto* (sériel) *pour hautbois et petit orchestre*, de 1952, porte une dédicace « en hommage à Stravinski ». Curieux de toute musique nouvelle, il écrit en 1954 *Nobody Knows the Trouble I See*, concerto pour trompette qui est un hommage rendu au jazz et au negro spiritual. Dans les dix dernières années de sa vie, Zimmermann s'oriente vers une musique qu'il définit comme « pluralistique », faite de superposition de styles historiques différents, tentative pour dominer le temps et ainsi le faire s'arrêter ; direction qui se concilie fort bien avec le principe essentiel et constant de sa création sur le primat de l'expressivité, appelée à transcender l'écriture. L'œuvre la plus importante et la plus typique de cette période est son opéra-polémique *Die Soldaten* (1958-1960, révisé en 1963-1964), conçu d'après le drame de J. M. B. Lenz, poète allemand du Sturm und Drang. Zimmermann est

ZINSSTAG GÉRARD (1941-)

Né le 9 mai 1941 à Genève, le compositeur suisse Gérard Zinsstag étonne par son parcours atypique, dû à la multiplicité de ses formations. Il a en effet successivement étudié la flûte à Genève, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris puis à l'Accademia musicale Chigiana de Sienne avant de mener une vie itinérante de musicien d'orchestre. En 1967, il est engagé dans l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, ville où il se fixe pendant quelques années.

Sa rencontre en 1973 avec Hans Ulrich Lehmann à la Musikhochschule de Zurich le conduit peu à peu vers le chemin de la création. Il démissionne en 1975 de l'Orchestre de la Tonhalle pour se consacrer entièrement à l'étude de la composition, ce qui le mène à Stuttgart puis à Hanovre, auprès d'Helmut Lachenmann. De 1976 à 1978, il suit les cours de Darmstadt puis il part pour San Francisco en 1979 afin d'assister à un séminaire de l'université de Californie à Berkeley. En 1986, il vient en France explorer les nouvelles possibilités qu'offre l'I.R.C.A.M. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine, il crée cette même année à Zurich le festival Tage für neue Musik Zürich.

Après une première période au cours de laquelle Gérard Zinsstag mène des recherches sur les bruits et les agencements formels heurtés, une étude attentive du phénomène sonore le conduit vers les compositeurs dits spectraux de l'ensemble L'Itinéraire (Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Lévinas). C'est d'ailleurs par ce même ensemble qu'il est joué pour la première fois à Paris, au

ZUKERMAN PINCHAS (1948-)

Musicien et chef d'orchestre américain d'origine israélienne, virtuose du violon et de l'alto, né le 16 juillet 1948 à Tel-Aviv (Israël), Pinchas Zukerman commence à jouer vers l'âge de sept ans, et entre à l'Académie de musique de Tel-Aviv à huit ans. Avec le soutien du violoniste Isaac Stern, il étudie à la Juilliard School de New York de 1962 à 1967. Il se produit ensuite comme soliste dans toute l'Amérique du Nord. Après ses débuts à New York en 1969, il part souvent en tournée en Europe. Il enregistre notamment l'intégrale des sonates pour piano et violon de Beethoven (avec Daniel Barenboim) ainsi que des trios pour piano, violon et violoncelle (avec Barenboim et Jacqueline Du Pré). Il se produit souvent à l'alto avec son ami le violoniste Itzhak Perlman. Il dirige son premier orchestre de musique de chambre en 1974. Directeur musical du Saint Paul Chamber Orchestra (Minnesota) de 1980 à 1987, il occupe ensuite ce poste pour de nombreux autres orchestres et festivals. Nommé directeur musical de l'Orchestre du Centre national des Arts du Canada en 1998, il poursuit sa carrière internationale de soliste, de musicien de chambre et de chef d'orchestre. Il crée en 2003 l'Ensemble de chambre Zukerman, dont les membres sont issus de l'Orchestre du Centre national des arts. En 2009, il dirige son premier opéra, *La Flûte enchantée* de Mozart, à l'Opéra Lyra d'Ottawa.

E.U.

ZUMSTEEG JOHANN RUDOLF (1760-1802)

Compositeur allemand né à Sachsenflur et mort à Stuttgart, Zumsteeg fait ses études à la Karlsschule de Stuttgart, où il se lie d'amitié avec Schiller, puis entre comme violoncelliste dans l'orchestre de la cour (1781) avant de devenir, en 1793, maître de chapelle. On lui doit quelques cantates spirituelles, plusieurs opéras et diverses musiques de scène, comme celles pour *Hamlet* et *Macbeth* de Shakespeare ou pour *Les Brigands* (*Die Räuber*) de Schiller ; mais c'est surtout comme compositeur de ballades qu'il se fait connaître. Celles-ci, sur des textes de Goethe (*Colma*, 1793) et de Bürger (*Lenore*, 1798) notamment, exercèrent en leur temps une grande influence et le font apparaître, en ce domaine, comme un des plus importants parmi les prédécesseurs de Schubert, qui les connut et les étudia avec soin, tout comme ses lieder.

Marc VIGNAL

Table des matières

Introduction
ABBADO claudio (1933-)
ABEL karl friedrich (1723-1787)
ABRAVANEL maurice (1903-1993)
ABSIL jean (1893-1974)
ABŪ L-FARADJ ‘ALĪ AL-IṢFAHĀNĪ (897-967)
ACCARDO salvatore (1941-)
ACUFF roy (1903-1992)
ADAM adolphe charles (1803-1856)
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
ADAMS john (1947-)
ADDERLEY cannonball (1928-1975)
ADDERLEY nat (1931-2000)
ADLER guido (1855-1941)
ADLER kurt herbert (1905-1988)
ADLER larry (1914-2001)
AGAZZARI agostino (1578-1640)
AGRICOLA alexandre (1446 env.-1506)
AHRONOVITCH yuri (1932-2002)
AlCHINGER gregor (1564 ou 1565-1628)
ALAGNA roberto (1963-)
ALAIN jehan (1911-1940)
ALARIE pierrette (1921-2011)
ALBANI emma (1847-1930)
ALBÉNIZ isaac (1860-1909)
ALBERT heinrich (1604-1651)
ALBINONI tomaso (1671-1750)
ALBONI marietta (1826-1894)
ALBRECHTSBERGER johann georg (1736-1809)
ALFVÉN hugo (1872-1960)
ALI rashied (1935-2009)
ALKAN charles-valentinMORHANGE, dit (1813-1888)
ALLEGRI gregorio (1582-1652)
ALLEN henry red (1908-1967)
ALLISON luther (1939-1997)
ALLMAN BROTHERS BAND
ALSINA carlos roqué (1941-)
AMARA lucine (1927-)

AMROUCHE taos (1913-1976)
AMY gilbert (1936-)
ANDA géza (1921-1976)
ANDERS peter (1908-1954)
ANDERSON fred (1929-2010)
ANDERSON marian (1897-1993)
ANDRÉ maurice (1933-2012)
ANDRIESSEN louis (1939-)
ANDSNES leif ove (1970-)
ANERIO felice (1560 env.-1614)
ANGLÉS rafael (1731 env.-1816)
ANIMUCCIA giovanni (1500 env.-1571)
ANSERMET ernest (1883-1969)
ANTHEIL george (1900-1959)
APERGHIS georges (1945-)
ARCADELT jacques (1505 env.-1568)
ARENSKI anton stepanovitch (1861-1906)
ARGERICH martha (1941-)
ARI UP (1962-2010)
ARISTOXÈNE DE TARENTE (iv^{e} s. av. J.-C.)
ARKHIPOVA irina (1925-2010)
ARLEN harold (1905-1986)
ARMA paul (1904-1987)
ARMSTRONG louis (1901-1971)
ARNE thomas augustine (1710-1778)
ARNOLD eddy (1918-2008)
ARNOLD malcolm (1921-2006)
ARRAU claudio (1903-1991)
ARRIEU claude (1903-1990)
ART ENSEMBLE OF CHICAGO
ASHETON ron (1948-2009)
ASHFORD nickolas (1941-2011)
ASHKENAZY vladimir (1937-)
ASPINALL neil stanley (1941-2008)
ATKINS chet (1924-2001)
ATTAINGNANT pierre (1494 env.-env. 1553)
AUBER daniel françois esprit (1782-1871)
AUCLAIR michèle (1924-2005)
AUGÉR arleen (1939-1993)
AURIC georges (1899-1983)
AUVERGNE antoine d' (1713-1797)
AVALON frankie (1939-)
AYLER albert (1936-1970)

AZNAVOUR charles (1924-)
BABBITT milton (1916-2011)
BACH carl philipp emanuel (1714-1788)
BACH jean-chrétien (1735-1782)
BACH jean-sébastien (1685-1750)
BACH johann christoph friedrich (1732-1795)
BACH wilhelm friedemann (1710-1784)
BACHIR mounir (1930-1997)
BACKHAUS wilhelm (1884-1969)
BADEN POWELL (1937-2000)
BADINGS henk (1907-1987)
BAEZ joan (1941-)
BAILEY mildred (1907-1951)
BAIRD tadeusz (1928-1981)
BAKER chet (1929-1988)
BAKER janet (1933-)
BAKER joséphine (1906-1975)
BAKFARK bálint (1507 env. -1576)
BALAKIREV mili alexeïevitch (1837-1910)
BALANCHIVADZE andreï melitonovitch (1906-1992)
BALLARD hank (1936-2003)
BALLIF claude (1924-2004)
BANCHIERI adriano (1568-1634)
BANCQUART alain (1934-)
BARBARA (1930-1997)
BARBAUD pierre (1911-1990)
BARBER samuel (1910-1981)
BARBIERI fedora (1920-2003)
BARBIROLLI john (1899-1970)
BARBIZET pierre (1922-1990)
BARBOTEU georges (1924-2006)
BARCHAÏ rudolf (1924-2010)
BARCLAY eddie (1921-2005)
BARENBOIM daniel (1942-)
BARNET charlie (1913-1991)
BARRAQUÉ jean (1928-1973)
BARRAUD henry (1900-1997)
BARRETT syd (1946-2006)
BARRETTO ray (1929-2006)
BARRY john (1933-2011)
BARTÓK béla (1881-1945)
BARTOLI cecilia (1966-)
BASHUNG alain (1947-2009)

BERLIOZ hector (1803-1869)
BERMAN lazar (1930-2005)
BERMUDO juan (1510 env.-?)
BERNSTEIN elmer (1922-2004)
BERNSTEIN leonard (1918-1990)
BERRIAU simone (1896-1984)
BERRY chuck (1926-)
BERRY walter (1929-2000)
BERTON liliane (1924-2009)
BERWALD franz (1796-1868)
BIBER heinrich ignaz franz von (1644-1704)
BIERMANN wolf (1936-)
BIGARD barney (1906-1980)
BINCHOIS gilles deBINCHE, dit (1400 env.-1460)
BING rudolf 1902-1997
BIRTWISTLE harrison (1934-)
BIZET georges (1838-1875)
BJÖRLING jussi (1911-1960)
BLACHER boris (1903-1975)
BLACK SABBATH
BLACKWELL edward joseph (1929-1992)
BLACKWELL otis (1931-2002)
BLAKE eubie (1883-1983)
BLAKEY art (1919-1990)
BLANC ernest (1923-2010)
BLANTON jimmy (1918 ou 1921-1942)
BLAVET michel (1700-1768)
BLEY carla (1938-)
BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)
BLOCH ernest (1880-1959)
BLOMDAHL karl birger (1916-1968)
BLOW john (1649-1708)
BOCCHERINI luigi (1743-1805)
BOCK jerry (1928-2010)
BOESMANS philippe (1936-)
BOGIANCKINO massimo (1922-2009)
BÖHM karl (1894-1981)
BOIELDIEU françois adrien (1775-1834)
BOISLAVILLE louis-lucien (1919-2001)
BOISMORTIER josephBODINde (1691-1755)
BOITO arrigo (1842-1918)
BOLCOM william (1938-)
BOLDEN buddy (1877-1931)

BRITTEN benjamin (1913-1976)
BROONZY big bill (1893 ou 1898-1958)
BROWN charles (1922-1999)
BROWN clarence gatemouth (1924-2005)
BROWN clifford (1930-1956)
BROWN earle (1926-2002)
BROWN james (1928 ou 1933-2006)
BROWN « les » (1912-2001)
BROWN marion (1935-2010)
BROWN ray (1926-2002)
BRUANT aristide (1851-1925)
BRUBECK dave (1920-2012)
BRUCH max (1838-1920)
BRUCK charles (1911-1995)
BRUCKNER anton (1824-1896)
BRUNEAU alfred (1857-1934)
BRUSCANTINI sesto (1919-2003)
BRYMER jack (1915-2003)
BUCKNER milton (1915-1977)
BULL john (1562 env.-1628)
BÜLOW hans von (1830-1894)
BUMBRY grace (1937-)
BURKE solomon (1936 ?-2010)
BURKHARD willy (1900-1955)
BUSCH adolf (1891-1952)
BUSNOIS ou BUSNES antoine de (1430 ?-1492 ?)
BUSONI ferruccio (1866-1924)
BUSSOTTI sylvano (1931-)
BUTT clara (1872-1936)
BUXTEHUDE dietrich (1637 env.-1707)
BYARD jaki (1922-1999)
BYAS don (1912-1972)
BYRD charlie (1925-1999)
BYRD william (1540 env.-1623)
BYRDS
CABALLÉ montserrat (1933-)
CABANILLES juan bautista (1644-1712)
CABEZÓN antonio de (1500-1566)
CABRAL facundo (1937-2011)
CABREL francis (1953-)
CACCINI giulio, dit GIULIO ROMANO (1545 env.-1618)
CACHAO (1918-2008)
CAGE john (1912-1992)

CALDARA antonio (1670-1736)
CALLAS maria (1923-1977)
CALLIER terry (1945-2012)
CALLOWAY cab (1907-1994)
CALVÉ emma (1858-1942)
CALVET joseph 1897-1984
CALVISIUS sethKALWITZ, dit sethus (1556-1615)
CAMARÓN DE LA ISLA (1950-1992)
CAMBINI giovanni giuseppe (1746-1825)
CAMPIAN thomas (1567-1620)
CAMPRA andré (1660-1744)
CANNABICH christian (1731-1798)
CANTELOUBE joseph (1879-1957)
CAPALDI jim (1944-2005)
CAPLET andré (1878-1925)
CAPPUCCILLI piero (1929-2005)
CAPTAIN BEEFHEART(1941-2010)
CARISSIMI giacomo (1605-1674)
CARLOS (1943-2008)
CARMICHAEL hoagy (1899-1981)
CARNEY harry (1910-1974)
CARR leroy (1905-1935)
CARRILLO julián (1875-1965)
CARTER benny (1907-2003)
CARTER betty (1930-1998)
CARTER elliott (1908-2012)
CARTER FAMILY
CARUSO enrico (1873-1921)
CARVALHO joão de sousa (1745-1798)
CASADESUS robert (1899-1972)
CASALS pablo (1876-1973)
CASELLA alfredo (1883-1947)
CASH johnny (1932-2003)
CASH june carter (1929-2003)
CASTELNUOVO-TEDESCO mario (1895-1968)
CATÁN daniel (1949-2011)
CAUX daniel (1940-2008)
CAVALIERI emilio de' (av. 1550-1602)
CAVALLI pier francesco (1602-1676)
CAVANNA bernard (1951-)
CAYMMI dorival (1914-2008)
CELIBIDACHE sergiù (1912-1996)
CERHA friedrich (1926-)

COCHRAN eddie (1938-1960)
COELHO manuel rodrigues (1555 env.-env. 1635)
COHEN leonard (1934-)
COLE cozy (1909-1981)
COLEMAN bill (1904-1981)
COLEMAN ornette (1930-)
COLLAER paul (1891-1989)
COLLINS albert (1932-1993)
COLLOT serge (1923-)
COLOMBIER michel (1939-2004)
COLONNE édouard (1838-1910)
COLTRANE john (1926-1967)
COMDEN betty (1917-2006)
COMPAY SEGUNDO (1907-2003)
COMPÈRE loyset (1450 env.-1518)
CONNELL elizabeth (1946-2012)
CONNOR chris (1927-2009)
CONSTANT marius (1925-2004)
COOKE henry (1615 env.-1672)
COOKE sam (1931-1964)
COPLAND aaron (1900-1990)
COQUATRIX bruuo (1910-1979)
COREA chick (1941-)
CORELLI arcangelo (1653-1713)
CORELLI franco (1921-2003)
CORENA fernando (1916-1984)
CORIGLIANO john (1938-)
CORNELIUS peter (1824-1874)
CORNYSH william (vers 1468-1523)
CORRETTE michel (1709-1795)
CORTOT alfred (1877-1962)
COSSUTTA carlo (1932-2000)
COSTELEY guillaume (1531 env.-1606)
COSTELLO elvis (1954-)
COUPERIN les
COUTAZ bernard (1922-2010)
COUTÉ gaston (1880-1911)
COWELL heury dixou (1897-1965)
CRAMER johann baptist (1771-1858)
CRAWFORD hauk (1934-2009)
CRAY robert (1953-)
CRÉQUILLON thomas (mort en 1557 env.)
CRESPIN régiue (1927-2007)

CRESTON paul (1906-1985)
CRISTOFORI bartolomeo (1655-1731)
CROCE giovanni (1557 env.-1609)
CROFT william (1678 env.-1727)
CROSBY bing (1904-1977)
CROSBY, STILLS &amp; NASH
CRÜGER johannes (1598-1662)
CRUMB george (1929-)
CRUSELL bernhard henrik (1775-1838)
CRUZ celia (1924-2003)
CUÉNOD hugues (1902-2010)
CUI césar autouovitch (1835-1918)
CURCIO maria (1918 ou 1919-2009)
CURZON clifford (1907-1982)
CZERNY karl (1791-1857)
CZIFFRA georges (1921-1994)
DAC pierre (1893-1975)
DALAYRAC nicolas marie (1753-1809)
DALIDA (1933-1987)
DALLA lucio (1943-2012)
DALLAPICCOLA luigi (1904-1975)
DAMERON tadd (1917-1965)
DAMIA (1892-1978)
DANCO suzauue (1911-2000)
DANIEL-LESUR daniel jean-yvesLESUR, dit (1908-2002)
DANIÉLOU alaiu (1907-1994)
DAO nguyen-thien (1940-)
DAQUIN louis claude (1694-1772)
DARASSE xavier (1934-1992)
DARGOMYJSKI alexandre sergueïevitch (1813-1869)
DARRÉ jeanne-marie (1905-1999)
DAVID félicien césar (1810-1876)
DAVIES peter maxwell (1934-)
DAVIS art (1934-2007)
DAVIS colin rex (1927-2013)
DAVIS miles (1926-1991)
DAVIS Jr. sammy (1925-1990)
DEARIE blossom (1926-2009)
DEBUSSY claude (1862-1918)
DECAUX abel marie (1869-1943)
DEJOHNETTE jack (1942-)
DEKKER desmoud (1942-2006)
DEL MONACO mario (1915-1982)

DELALANDE ou DE LA LANDE michel richard (1657-1726)
DELANOË pierre (1918-2006)
DELERUE georges (1925-1992)
DELIBES léo (1836-1891)
DELIUS frederick (1862-1934)
DELLA CASA lisa (1919-2012)
DELLER alfred (1912-1979)
DELLO JOIO norman (1913-2008)
DELMORE BROTHERS
DELSARTE françois (1811-1871)
DENISOV edison (1929-1996)
DENS michel (1911-2000)
DERMOTA antou (1910-1989)
DERVAUX pierre (1917-1992)
DÉSAUGIERS antoiue (1772-1827)
DESMOND paul (1924-1977)
DESSAU paul (1894-1979)
DESSAY natalie (1965-)
DESTINN emmy (1878-1930)
DESTOUCHES andré, cardinal (1672-1749)
DHOMONT francis (1926-)
DI STEFANO giuseppe (1921-2008)
DIABELLI anton (1781-1858)
DIDDLEY bo (1928-2008)
DILLON james (1950-)
DISTEL sacha (1933-2004)
DITTERSDORF carl ditters von (1739-1799)
DIXON bill (1925-2010)
DIXON willie (1915-1992)
DODDS johnny (1892-1940)
DOHNÁNYI eruoOU ernst von (1877-1960)
DOLPHY eric (1928-1964)
DOMINGO plácido (1941-)
DOMINO fats (1928-)
DONATONI franco (1927-2000)
DONIZETTI gaetauo (1797-1848)
DOORS
DORATI autal (1906-1988)
DORHAM kenny (1924-1972)
DORSEY thomas a. (1899-1993)
DOUAI jacques (1920-2004)
DOWLAND john (1563-1626)
DOWNES edward (1924-2009)

DREW ronnie (1934-2008)
DREYFUS francis (1940-2010)
DU BUS gervais (fin xiiie-déb. xive s.)
DU CAURROY eustache (1549-1609)
DU MONT heury (1610-1684)
DU PRÉ jacqueline (1945-1987)
DUBE lucky (1964-2007)
DUFAY guillaume (1400 env.-1474)
DUHAMEL antoine (1925-)
DUKAS paul (1865-1935)
DUNSTABLE john (1385 env.-1453)
DUPARC henri (1848-1933)
DUPONT pierre (1821-1870)
DUPRÉ marcel (1886-1971)
DUPREE champiou jack (1910-1992)
DUPREZ gilbert (1806-1896)
DURANTE francesco (1684-1755)
DUREY louis (1888-1979)
DURUFLÉ maurice (1902-1986)
DURY ian (1942-2000)
DUSAPIN pascal (1955-)
DUSSEK jan ladislav (1760-1812)
DUTILLEUX henri (1916-2013)
DUTRONC jacques (1943-)
DVOŘÁK antonín (1841-1904)
DYLAN bob (1941-)
EAMES emma (1865-1952)
EAST michael (1580 env.-1648)
ECCARD johannes (1553-1611)
ECKSTINE billy (1914-1993)
EDELMANN otto (1917-2003)
EDWARDS houeyboy (1915-2011)
EGK werner (1901-1983)
EHRLING sixten (1918-2005)
EINEM gottfried von (1918-1996)
EINSTEIN alfred (1880-1952)
EISLER hanns (1898-1962)
ELDRIDGE roy (1911-1989)
ELGAR edward (1857-1934)
ELLINGTON duke (1899-1974)
ELLIS altou (1938-2008)
ELLIS herb (1921-2010)
ELMAN mischa (1891-1967)

ÉLOY jeau-claude (1938-)
ELSNER józef ksawery (1769-1854)
EMMANUEL maurice (1862-1938)
ENCINA juan del (1469-1529)
ENESCO georges (1881-1955)
ENGERER brigitte (1952-2012)
ENO brian (1948-)
ENTWISTLE johu (1944-2002)
EÖTVÖS peter (1944-)
ERKEL fereuc (1810-1893)
ERLIH devy (1928-2012)
ERTEGUN ahmet (1923-2006)
ESSYAD ahmed (1939-)
ESTES sleepy johu (1899 ou 1904-1977)
EVANS bill (1929-1980)
EVANS geraint (1922-1992)
EVANS gil (1912-1988)
EVERDING august (1928-1999)
EVERLY BROTHERS
ÉVORA cesária (1941-2011)
FALLA manuel de (1876-1946)
FARMER art (1928-1999)
FARNABY giles (1563 env.-1640)
FARRAR geraldine (1882-1967)
FARRELL eileen (1920-2002)
FAURÉ gabriel (1845-1924)
FAVART charles-simon (1710-1792)
FAYRFAX robert (1464-1521)
FELA (1938-1997)
FELDMAN morton (1926-1987)
FÉNELON philippe (1952-)
FERENCSIK jános (1907-1984)
FERNEYHOUGH brian (1943-)
FERRABOSCO I alfouso (1543 env.-1588)
FERRARA franco (1911-1985)
FERRARI luc (1929-2005)
FERRAS christian (1933-1982)
FERRAT jean (1930-2010)
FERRÉ léo (1916-1993)
FERRER ibrahim (1927-2005)
FERRIER kathleen (1912-1953)
FERROUD pierre-octave (1900-1936)
FÉTIS françois-joseph (1784-1871)

GRANZ norman (1918-2001)
GRAPPELLI stéphane (1908-1997)
GRAUPNER christoph (1683-1760)
GRÉCO juliette (1927-)
GREEN al (1946-)
GREIF olivier (1950-2000)
GREINDL josef (1912-1993)
GRETCHANINOV alexandre tikhonovitch (1864-1956)
GRÉTRY andré modeste (1741-1813)
GRIEG edvard (1843-1907)
GRIFFIN johnny (1928-2008)
GRIGNY nicolas de (1672-1703)
GRISEY gérard (1946-1998)
GRISI giulia (1811-1869)
GROFÉ ferde (1892-1972)
GRUMIAUX arthur (1921-1986)
GRÜMMER elisabeth (1911-1986)
GRÜNENWALD jean-jacques (1911-1982)
GUERRERO francisco (1525 env.-1599)
GUÉTARY georges (1915-1997)
GUÉZEC jean-pierre (1934-1971)
GUILBERT yvette (1867-1944)
GUILELS emil (1916-1985)
GÜINES tatá (1930-2008)
GULDA friedrich (1930-2000)
GURU (1961-2010)
GUTHRIE woody (1912-1967)
GUY buddy (1936-)
GYROWETZ adalbert (1763-1850)
HAAS monique (1909-1987)
HAAS pavel (1899-1944)
HÁBA alois (1893-1973)
HABENECK françois antoine (1781-1849)
HADEN charlie (1937-)
HADLEY jerry (1952-2007)
HAEFLIGER ernst (1919-2007)
HAENDEL georg friedrich (1685-1759)
HAGGARD merle (1937-)
HAHN reynaldo (1875-1947)
HAIG al (1924-1982)
HAÏK-VANTOURA suzanne (1912-2000)
HAÏM emmanuelle (1962-)
HAINES connie (1921-2008)

HERREWEGHE philippe (1947-)
HERRMANN bernard (1911-1975)
HERSCHEL william (1738-1822)
HICKOX richard (1948-2008)
HIGELIN jacques (1940-)
HIGGINBOTHAM j. c. (1906-1973)
HIGGINS billy (1936-2001)
HILL joe (1879-1915)
HILLER lejaren arthur (1924-1994)
HINDEMITH paul (1895-1963)
HINES earl (1905-1983)
HINTON milt (1910-2000)
HIRSCH georges (1895-1974)
HITCHCOCK h. wiley (1923-2007)
HODDINOTT alnn (1929-2008)
HODES art (1904?-1993)
HODGES johnny (1906-1970)
HOFMANN peter (1944-2010)
HOLIDAY billie (1915-1959)
HOLLIGER heinz (1939-)
HOLLY buddy (1936-1959)
HOLST gustav (1874-1934)
HOLZBAUER ignaz (1711-1783)
HONEGGER arthur (1892-1955)
HOOKER john lee (1917 ou 1921-2001)
HOPKINS lightnin' (1911 ou 1912-1982)
HORN shirley (1934-2005)
HORNBOSTEL erich moritz von (1877-1935)
HORNE lena (1917-2010)
HORNE marilyn (1929-)
HOROWITZ vladimir (1904-1989)
HORSZOWSKI mieczyslaw (1892-1993)
HORTON gladys (1945-2011)
HOTTER hans (1909-2003)
HOTTETERRE les (xvii^{e}-xviii^{e} s.)
HOUSE son (entre 1892 et 1902-1988)
HOUSTON whitney (1963-2012)
HOWLIN' WOLF (1910-1976)
HUBBARD freddie (1938-2008)
HUBEAU jean (1917-1992)
HUBER klaus (1924-)
HUGON georges (1904-1980)
HUMAIR daniel (1938-)

HUMMEL johann nepomuk (1778-1837)
HUMPERDINCK engelbert (1854-1921)
HUNT lorraine (1954-2006)
HUNTER alberta (1897-1984)
HUNTER ruby (1955-2010)
HUREL philippe (1955-)
HURT mississippi john (entre 1892 et 1894-1966)
HUSKY ferlin (1925 ?-2011)
IBARRONDO félix (1943-)
IBERT jacques (1890-1962)
IGGY POP (1947-)
INDIA sigismondo d' (1582 env.-env.1629)
INDY vincent d' (1851-1931)
INGEGNERI marcantonio (1547 env.-1592)
IRELAND john (1879-1962)
IRWIN dennis (1951-2008)
ISAAC ou ISAAK heinrich (1450 env.-1517)
ISLEY BROTHERS
ISTOMIN eugene (1925-2003)
IVES charles (1874-1954)
IVOGÜN maria (1891-1987)
JACKSON michael (1958-2009)
JACKSON mahalia (1911-1972)
JACKSON milt (1923-1999)
JACKSON wanda (1937-)
JACOBS rené (1946-)
JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. xiv^{e} s.)
JACOTIN les
JACQUET illinois (1922-2004)
JACQUET DE LA GUERRE élisabeth (1667-1729)
JAMAL ahmad (1930-)
JAMBE DE FER philibert (1515 env.-env. 1566)
JAMES elmore (1918-1963)
JAMES etta (1938-2012)
JAMES harry (1916-1983)
JAMES rick (1948-2004)
JAMES skip (1902-1969)
JANÁČEK leoš (1854-1928)
JANEQUIN clément (1485 env.-1558)
JANIGRO antonio (1918-1989)
JANOWITZ gundula (1937-)
JANSCH bert (1943-2011)
JANSEN jacques (1913-2002)

KABALEVSKI dimitri borissovitch (1904-1987)
KABELÁČ miloslav (1908-1979)
KAGAN oleg (1946-1990)
KAGEL mauricio raúl (1931-2008)
KAJANUS robert (1856-1933)
KALINNIKOV vassili sergueïevitch (1866-1901)
KARAJAN herbert von (1908-1989)
KARETNIKOV nikolaï (1930-1994)
KAROLI michael (1948-2001)
KATCHEN julius (1926-1969)
KAUFMANN jonas (1969-)
KEISER reinhard (1674-1739)
KEMPFF wilhelm (1895-1991)
KENTON stan (1912-1979)
KERLL johann caspar (1627-1693)
KESSEL barney (1923-2004)
KHAN ali akbar (1922-2009)
KHAN bismillah (1916-2006)
KHAN nusrat fateh ali (1948-1997)
KHAN vilayat (1928-2004)
KHATCHATOURIAN aram ilitch (1903-1978)
KHRENNIKOV tikhon (1913-2007)
KING albert (1923 ou 1924-1992)
KING b. b. (1925-)
KING james (1925-2005)
KINKS
KIPNIS alexander (1891-1978)
KIRCHNER leon (1919-2009)
KIRKPATRICK ralph (1911-1984)
KLEBE giselher (1925-2009)
KLEIBER carlos (1930-2004)
KLEMPERER otto (1885-1973)
KNAPPERTSBUSCH hans (1888-1965)
KODÁLY zoltán (1882-1967)
KŒCHLIN charles (1867-1950)
KOERING rené (1940-)
KOGAN leonid (1924-1982)
KOKKONEN joonas (1921-1996)
KOLOSOY antoine WENDO, dit (1925-2008)
KONDRACHINE kyril (1914-1981)
KONITZ lee (1927-)
KORELIS petros (1955-)
KORNGOLD erich wolfgang (1897-1957)

KOTH erika (1927-1989)
KOUSSEVITSKY serge (1874-1951)
KRAFTWERK
KRÁSA hans (1899-1944)
KRASNER louis (1903-1995)
KRAUS alfredo (1927-1999)
KRAUS lili (1905-1986)
KREBS johann ludwig (1713-1780)
KREISLER fritz (1875-1962)
KREMER gidon (1947-)
KRENEK ernst (1900-1991)
KREUTZER rodolphe (1766-1831)
KRIEGER adam (1634-1666)
KRISTOFFERSON kris (1936-)
KRUPA gene (1909-1973)
KRUYSEN bernard (1933-2000)
KUBELÍK rafael (1914-1996)
KUHLAU friedrich (1786-1832)
KÜHN joachim (1944-)
KÜHNAU johann (1660-1722)
KUNST jaap (1891-1960)
KURTÁG györgy (1926-)
LABLACHE luigi (1794-1858)
LABROCA mario (1896-1973)
LACHENMANN helmut (1935-)
LACY steve (1934-2004)
LAFARO scott (1936-1961)
LAGOYA alexandre (1929-1999)
LAJTHA lászló (1892-1963)
LALO édouard (1823-1892)
LAMBERT constant (1905-1951)
LAMBERT michel (1610 env.-1696)
LAMOUREUX charles (1834-1899)
LANCELOT jacques (1920-2009)
LAND harold (1928-2001)
LANDINO ou LANDINI francesco (1330 env.-1397)
LANDOWSKA wanda (1879-1959)
LANDOWSKI marcel (1915-1999)
LANG LANG (1982-)
LANGLAIS jean (1907-1991)
LANGRIDGE philip (1939-2010)
LANIER nicholas (1588-1666)
LANNER josef (1801-1843)

LANTINS arnold et hugo de (déb. xv^{e} s.)
LARROCHA alicia de (1923-2009)
LASKINE lily (1893-1988)
LASSUS roland de (1532 env.-1594)
LAURI-VOLPI giacomo (1892-1979)
LAWES henry (1596 env.-1662)
LAWES william (1602 env.-1645)
LE FLEM paul (1881-1984)
LE FORESTIER maxime (1949-)
LE JEUNE claudeou claudin (1528 env.-1600)
LE ROUX maurice (1923-1992)
LE ROY adrian (1520 env.-1598)
LEAD BELLY (1889-1949)
LEBAS renée (1917-2009)
LECLAIR jean-marie (1697-1764)
LECLERC félix (1914-1988)
LECOCQ charles (1832-1918)
LED ZEPPELIN
LEE peggy (1920-2002)
LEFÉBURE yvonne (1898-1986)
LEFORT bernard (1922-1999)
LEGGE walter (1906-1979)
LEGRENZI giovanni (1626-1690)
LEHAR franz (1870-1948)
LEHMANN lilli (1848-1929)
LEHMANN lotte (1888-1977)
LEIBER jerry (1933-2011)
LEIBOWITZ rené (1913-1972)
LEIDER frida (1888-1975)
LEINSDORF erich (1912-1993)
LEKEU guillaume (1870-1894)
LÉLÉ granmoun (1930-2004)
LEMARQUE francis (1917-2002)
LEMECHEV sergei (1902-1977)
LEMNITZ tiana (1897-1994)
LENNON john (1940-1980)
LENYA lotte (1899-1981)
LEONCAVALLO ruggero (1857-1919)
LEONHARDT gustav (1928-2012)
LÉONIN (2^{e} moitié xii^{e} s.)
LERNER alan jay (1918-1986)
LESUEUR jean-françois (1760-1837)
LESURE françois (1923-2001)

LEVAILLANT denis (1952-)
LÉVINAS michaël (1949-)
LEVINE james (1943-)
LEWIS jerry lee (1935-)
LEWIS john (1920-2001)
LEWIS mead lux (1905-1964)
LHASA (1972-2010)
LIADOV anatoli konstantinovitch (1855-1914)
LICITRA salvatore (1968-2011)
LIEBERMANN rolf (1910-1999)
LIGETI györgy (1923-2006)
LINCOLN abbey (1930-2010)
LINDBERG magnus (1958-)
LINDBLAD adolf frederik (1801-1878)
LIPATTI dinu (1913-1950)
LISZT franz (1811-1886)
LITAIZE gaston (1909-1991)
LITTLE RICHARD (1932-)
LITTLE WALTER (1930-1968)
LITVINNE felia (1860-1936)
LLEWELLYN barry (1947-2011)
LLOYD WEBBER andrew (1948-)
LOCATELLI pietro antonio (1695-1764)
LOCKE matthew (1622 env. -1677)
LŒILLET les
LOEWE carl (1796-1869)
LOEWE frederick (1901-1988)
LOMAX alan (1915-2002)
LONDON george (1919-1985)
LONG marguerite (1874-1966)
LONGHAIR professor (1918-1980)
LONGTIN michel (1946-)
LOPEZ francis (1916-1995)
LÓPEZ orlando (1933-2009)
LORENGAR pilar (1921-1996)
LORENZ max (1901-1975)
LORIOD jeanne (1928-2001)
LORIOD yvonne (1924-2010)
LORTZING gustav albert (1801-1851)
LOS ANGELES victoria de (1923-2005)
LOTT felicity (1947-)
LOURIÉ arthur vincent (1892-1966)
LOUVIER alain (1945-)

LOUVIN charlie (1927-2011)
LUBIN germaine (1890-1979)
LUDWIG christa (1924-)
LULLY jean-baptiste (1632-1687)
LUTER claude (1923-2006)
LUTOSŁAWSKI witold (1913-1994)
LYTTELTON humphrey (1921-2008)
MA yo-yo (1955-)
MAAG peter (1929-2001)
MAAZEL lorin (1930-)
MACHAUT gnillaume de (1300 env.-1377)
MÂCHE françois-bernard (1935-)
MACKERRAS charles (1925-2010)
MACNEIL comell (1922-2011)
MADERNA bruno (1920-1973)
MADONNA (1958-)
MAGALOFF nikita (1912-1992)
MAGIC SAM (1937-1969)
MAGNARD albéric (1865-1914)
MAHLER gustav (1860-1911)
MAKEBA miriam (1932-2008)
MALEC ivo (1925-)
MALGOIRE jean-claude (1940-)
MALIBRAN maria felicia (1808-1836)
MALIPIERO gian francesco (1882-1973)
MAMAS AND THE PAPAS the
MANERI joe (1927-2009)
MANGELSDORFF albert (1928-2005)
MANN herbie (1930-2003)
MANNE shelly (1920-1984)
MANO SOLO (1963-2010)
MANOURY philippe (1952-)
MARAIS marin (1656-1728)
MARCELLO benedetto (1686-1739)
MARCHAL andré (1894-1980)
MARCHAND louis (1669-1732)
MARENZIO luca (1553-1599)
MARIANO charlie (1923-2009)
MARIO giovanni matteo (1810-1883)
MARIZA (1973-)
MARKEVITCH igor (1912-1983)
MARLEY bob (1945-1981)
MARNAY eddy (1920-2003)

MEHUL étienne (1763-1817)
MELBA uellie (1861-1931)
MELCHIOR lauritz (1890-1973)
MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
MEMPHIS SLIM (1915-1988)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY félix (1809-1847)
MENGELBERG willem (1871-1951)
MENOTTI gian carlo (1911-2007)
MENUHIN yehudi (1916-1999)
MERCADANTE saverio (1795-1870)
MERCURE pierre (1927-1966)
MERIKANTO aarre (1893-1958)
MERRILL robert (1917-2004)
MERULO claudio (1533-1604)
MERVAL paulette (1920-2009)
MESSAGER andré (1853-1929)
MESSIAEN olivier (1908-1992)
MESTRAL armand (1917-2000)
METALLICA
MEYER marcelle (1897-1958)
MEYERBEER jakob liebmannBEER, dit giacomo (1791-1864)
MEZZROW mezz (1899-1972)
MIASKOVSKI nikolaï iakovlevitcb (1881-1950)
MICHEAU janine (1914-1976)
MICHEL solange (1912-2010)
MICHELANGELI arturo benedetti (1920-1995)
MICHELOT pierre (1928-2005)
MIGOT georges (1891-1976)
MIHALOVICI marcel (1898-1985)
MILÁN luis (1490 env.-apr. 1561)
MILANOV zinka (1906-1989)
MILBURN amos (1926-1980)
MILES buddy (1947-2008)
MILHAUD darius (1892-1974)
MILLER glenn (1904-1944)
MILLER mitch (1911-2010)
MILLS BROTHERS
MILSTEIN nathan (1903-1992)
MINGUS charlie (1922-1979)
MINT ABBA dimi (1958-2011)
MIREILLE (1906-1996)
MISTINGUETT (1875-1956)
MITCHELL john «mitch» (1947-2008)

MITCHELL joni (1943-)
MITROPOULOS dimitri (1896-1960)
MOBLEY hank (1930-1986)
MÖDL martha (1912-2001)
MOFFO anna (1930 ou 1932-2006)
MOISEIWITSCH benno (1890-1963)
MOMPOU federico (1893-1987)
MONDONVILLE jean-josephCASSANÉA de (1711-1772)
MONK meredith (1942-)
MONK thelonious (1917 env.-1982)
MONN georg mathias (1717-1750)
MONROE bill (1911-1996)
MONSIGNY pierre alexandre (1729-1817)
MONTAND yves (1921-1991)
MONTE philippe de (1521-1603)
MONTERO germaine (1909-2000)
MONTEUX pierre (1875-1964)
MONTEVERDI claudio (1567-1643)
MONTGOMERY little brother (1906-1985)
MONTGOMERY wes (1923-1968)
MOODY james (1925-2010)
MOODY BLUES
MOORE gary (1952-2011)
MOORE gerald (1899-1987)
MOORE grace (1898-1947)
MORAES vinícius de (1913-1980)
MORALES cristóbal de (1500 env.-1553)
MOREL françois (1926-)
MORELLI monique (1923-1993)
MORELLO joe (1928-2011)
MORET norbert (1921-1998)
MORGAN frank (1933-2007)
MORGAN lee (1938-1972)
MORLEY thomas (1557 ou 1558-1602)
MORRICONE ennío (1928-)
MORTIER gérard (1943-)
MORTON jelly roll (1885 ou 1890-1941)
MOSCHELES ignaz (1794-1870)
MOSSOLOV alexandre vassilievitch (1900-1973)
MOULINIÉ étienne (1600 env.-env. 1669)
MOULOUDJI marcel (1922-1994)
MOURA paulo (1932-2010)
MOURET jean-joseph (1682-1738)

MOUSSORGSKI modest petrovitch (1839-1881)
MOUTON jean (1459 env.-1522)
MOYSE marcel (1889-1984)
MOZART leopold (1719-1787)
MOZART wolfgang amadeus (1756-1791)
MRAVINSKI evgeni (1903-1988)
MUDDY WATERS (1915-1983)
MUFFAT georg (1653-1704)
MUFFAT gottlieb (1690-1770)
MULLIGAN gerry (1927-1996)
MÜNCH charles (1891-1968)
MÜNCHINGER karl (1915-1990)
MURAIL tristan (1947-)
MUSGRAVE thea (1928-)
MUTI riccardo (1941-)
MUTTER anne-sophie (1963-)
MYSLIVEČEK josef (1737-1781)
NABOKOV nicolas (1903-1978)
NANCARROW conlon (1912-1997)
NANINO giovanni maria (1543 ou 1544-1607)
NARDINI pietro (1722-1793)
NARVÁEZ luís de (1re moitié xvie s.)
NAT yves (1890-1956)
NATE DOGG (1969-2011)
NAVARRA andré (1911-1988)
NAVARRO fats (1923-1950)
NELEPP georgi (1904-1957)
NELSON judith (1939-2012)
NELSON willie hugh (1933-)
NEUHAUS heinrich (1888-1964)
NEUMANN václav (1920-1995)
NEVEU giuette (1919-1949)
NEWMAN alfred (1900-1970)
NEWMAN david «fathead» (1933-2009)
NICHOLAS albert (1900-1973)
NICOLAI carl otto ehrenfried (1810-1849)
NIEDERMEYER louis (1802-1861)
NIELSEN carl (1865-1931)
NIELSEN inga (1946-2008)
NIGG serge (1924-2008)
NIKISCH arthur (1855-1922)
NILSSON birgit (1918-2005)
NISSEL siegmuud walter (1922-2008)

NITZSCHE jack (1937-2000)
NKETIA joseph hausou kwabeua (1921-)
NOHAIN jean (1900-1981)
NONO luigi (1924-1990)
NOONE jimmie (1895-1944)
NORDHEIM arue (1931-2010)
NORMAN jessye (1945-)
NOUGARO claude (1929-2004)
NOURRIT adolphe (1802-1839)
NOVÁK vítězslav (1870-1949)
OBRECHT jacob (1450-1505)
OCKEGHEM johannes (1410 env.-1497)
O'DAY auita (1919-2006)
ODETTA (1930-2008)
O'FARRILL chico (1921-2001)
OFFENBACH jacques (1819-1880)
OHANA maurice (1914-1992)
OÏSTRAKH david (1908-1974)
OKOSUN sonny (1947-2008)
OKOUDJAVA boulat chalvovitch (1924-1997)
OLDHAM Arthur (1926-2003)
OLIVER king (1884 ou 1885-1938)
OLIVERO magda (1910-)
ONSLOW andré georges louis (1784-1853)
ORBISON roy (1936-1988)
ORFF carl (1895-1982)
ORIOLES the
ORMANDY eugene (1899-1985)
ØRSTED PEDERSEN niels-henning (1946-2005)
ORTEGA sergio (1938-2003)
ORY kid (1886-1973)
OTIS johnny (1921-2012)
OTTER anne sofie von (1955-)
OUBRADOUS fernand (1903-1986)
OUM KALSOUM (1904-1975)
OZAWA seiji (1935-)
PABLO luis de (1930-)
PACHELBEL johann (1653-1706)
PADEREWSKI iguacy jau (1860-1941)
PAGANINI niccolò (1782-1840)
PAGE walter (1900-1957)
PAIK nam june (1932-2006)
PAISIELLO giovanni (1740-1816)

PALACIO audy (1960-2008)
PALESTRINA giovauni pierlnigi da (1525 env.-1594)
PALM siegfried (1927-2005)
PALMER earl (1924-2008)
PALMER robert (1949-2003)
PALMGREN selim (1878-1951)
PANASSIÉ hugues (1912-1974)
PANUFNIK andrzej (1914-1991)
PAPINEAU-COUTURE jean (1916-2000)
PAQUERA DE JEREZ la (1934-2004)
PARAY paul (1886-1979)
PARKER charlie (1920-1955)
PARRY hubert (1848-1918)
PARSONS geoffrey (1929-1995)
PÄRT arvo (1935-)
PARTCH harry (1901-1976)
PARTON dolly (1946-)
PASDELOUP jules (1819-1887)
PATTI adelina (1843-1919)
PATTON charlieou charley (1881 ou 1891-1934)
PATZAK julius (1898-1974)
PAUL les (1915-2009)
PAVAROTTI luciano (1935-2007)
PEARS peter (1910-1986)
PEDRELL felipe (1841-1922)
PENDERECKI krzysztof (1933-)
PENDERGRASS teddy (1950-2010)
PÉPIN clermont (1926-2006)
PEPPER art (1925-1982)
PEPUSCH johaun christoph (1667-1752)
PERAHIA murray (1947-)
PERGOLÈSE jeau-baptiste (1710-1736)
PERI jacopo (1561-1633)
PERKINS carl (1932-1998)
PERKINS pinetop (1913-2011)
PERLEMUTER vlado (1904-2002)
PERLMAN itzhak (1945-)
PÉROTIN (xii^{e}-xiii^{e} s.)
PERRIN mimi (1926-2010)
PERSIANI andré (1927-2004)
PETERSON oscar (1925-2007)
PETRASSI goffredo (1904-2003)
PETRUCCI ottavio ou ottaviano dei (1466-1539)

PETRUCCIANI michel (1962-1999)
PETTIFORD oscar (1922-1960)
PHILIDOR lesDANICAN dits les (xviie-xviiie s.)
PHILIPPOT michel (1925-1996)
PHILIPS peter (1560 ou 1561-1628)
PHILLIPS johu (1935-2001)
PHILLIPS sam (1923-2003)
PIAF édith (1915-1963)
PIATIGORSKY gregor (1903-1976)
PIAZZOLLA astor (1921-1992)
PICCINNI nicola (1728-1800)
PICKETT wilson (1941-2006)
PIERLOT pierre (1921-2007)
PIERNÉ gabriel (1863-1937)
PIERRE DE LA CROIX (2e moitié xiiie s.)
PIERRE-PETIT (1922-2000)
PILKINGTON francis (1570 env.-1638)
PINCHERLE marc (1888-1974)
PINK FLOYD
PINZA ezio (1892-1957)
PISTON walter (1894-1976)
PLEYEL ignaz (1757-1831)
POCHÉ christian (1938-2010)
POLLINI maurizio (1942-)
PONCHIELLI amilcare (1834-1886)
PONNELLE jean-pierre (1932-1988)
PONS lily (1898-1976)
PONSELLE rosa (1897-1981)
PONTY jean-luc (1942-)
POPP lucia (1939-1993)
PORPORA nicola antonio giacinto (1686-1768)
PORTAL michel (1935-)
PORTER cole (1891-1964)
POTTIER eugèue (1816-1887)
POULENC francis (1899-1963)
POULET gaston (1892-1974)
POUSSEUR heuri (1929-2009)
POWELL bud (1924-1966)
POWER leouel (mort en 1445)
PRAETORIUS michael (1571-1621)
PRESLEY elvis (1935-1977)
PRESTI ida (1924-1967)
PRÊTRE georges (1924-)

PREVIN andré (1929-)
PREY claude (1925-1998)
PREY hermann (1929-1998)
PRICE leoutyue (1927-)
PRICE margaret (1941-2011)
PRICE sammy (1908-1992)
PRIMROSE william (1903-1982)
PRINCE (1958-)
PRINTEMPS yvonne (1894-1977)
PRITCHARD john (1921-1989)
PRIVAT jo (1919-1996)
PROKOFIEV serge (1891-1953)
PUBLIC ENEMY
PUCCINI giacomo (1858-1924)
PUENTE tito (1923-2000)
PURCELL henry (env. 1659-1695)
QUAIFE pete (1943-2010)
QUANTZ johanu joachim (1697-1773)
QUEEN
RACHMANINOV sergueï vassilievitch (1873-1943)
RADIOHEAD
RADULESCU horatiu (1942-2008)
RAEBURN christopher (1928-2009)
RAFF joachim (1822-1882)
RAFFERTY gerry (1947-2011)
RAGOVOYjerry (1930-2011)
RAHBANI mausour (1925-2009)
RAIMONDI gianni (1923-2008)
RAINEY ma (1886-1939)
RAKSIN david (1912-2004)
RAMEAU jean-philippe (1683-1764)
RAMONE joey (1951-2001)
RAMPAL jean-pierre (1922-2000)
RANEY jimmy (1927-1995)
RATTLE simon (1955-)
RAUTAVAARA einojuhani (1928-)
RAVEL maurice (1875-1937)
RAVENSCROFT thomas (1582 env.-env. 1635)
RAWSTHORNE alan (1905-1971)
REBROFF ivan (1931-2008)
REDDING otis (1941-1967)
REED jimmy (1925-1976)
REED lou (1942-)

REGER max (1873-1916)
REGGIANI serge (1922-2004)
REICH steve (1936-)
REICHA anton (1770-1836)
REINER fritz (1888-1963)
REINHARDT django (1910-1953)
REIZEN mark (1895-1992)
RENAUD henri (1925-2002)
RESPIGHI ottorino (1879-1936)
RETHBERG elisabeth (1894-1976)
REVOIL fanely (1906-1999)
RICCI ruggiero (1918-)
RICH buddy (1917-1987)
RICHARD cliff (1940-)
RICHTER franz xaver (1709-1789)
RICHTER karl (1926-1981)
RICHTER sviatoslav (1915-1997)
RICTUS gabriel RANDON de SAINT-AMAND, dit jehan (1867-1933)
RIDDERBUSCH karl (1932-1997)
RIEGGER wallingford (1885-1961)
RIHM wolfgang (1952-)
RILEY terry (1935-)
RIMITTI cheikha (1923 env.-2006)
RIMSKI-KORSAKOV nikolaï andreïevitch (1844-1908)
RITA MITSOUKO
RIVIER jean (1896-1987)
ROACH max (1924-2007)
ROBERT jean-louis (1948-1979)
ROBERT pierre (1618 env.-1699)
ROBESON paul (1898-1976)
RODGERS jimmie (1897-1933)
RODGERS richard (1902-1979)
RODRIGO joaquín (1901-1999)
RODRIGUES amália (1920-1999)
ROGERS jimmy (1924-1997)
ROGERS shorty (1924-1994)
ROLFE JOHNSON anthony (1940-2010)
ROLLING STONES
ROLLINS sonny (1929-)
ROMANO aldo (1941-)
RONSTADT linda (1946-)
RORE cyprien de (1516-1565)

SARRETTE bernard (1765-1858)
SARTI giuseppe (1729-1802)
SATIE erik (1866-1925)
SAUER emil georg konrad von (1862-1942)
SAUGUET henri (1901-1989)
SAUVAGE catherine (1929-1998)
SAVALL jordi (1941-)
SAYÃO bidú (1902-1999)
SCARLATTI les
SCELSI giacinto (1905-1988)
SCHAEFFER pierre (1910-1995)
SCHAEFFNER andré (1895-1980)
SCHEIDT samuel (1587-1654)
SCHEIN johann hermann (1586-1630)
SCHERCHEN hermann (1891-1966)
SCHIC anna stella (1922-2009)
SCHIDLOF peter (1922-1987)
SCHIKANEDER emanuel (1751-1812)
SCHIPA tito (1888-1965)
SCHMITT florent (1870-1958)
SCHNABEL artur (1882-1951)
SCHNEBEL dieter (1930-)
SCHNEIDER alexander (1908-1993)
SCHNEIDER marius (1903-1982)
SCHNEIDERHAN wolfgang (1915-2002)
SCHNITTKE alfred (1934-1998)
SCHNORR VON CAROLSFELD ludwig (1836-1865)
SCHOBERT johann (1740 env.-1767)
SCHOECK othmar (1886-1957)
SCHÖNBERG arnold (1874-1951)
SCHORR friedrich (1888-1953)
SCHRÖDER-DEVRIENT wilhelmine (1804-1860)
SCHUBART christian friedrich (1739-1791)
SCHUBERT franz (1797-1828)
SCHULHOFF ervín (1894-1942)
SCHULTZE norbert (1911-2002)
SCHUMAN william (1910-1992)
SCHUMANN clara (1819-1896)
SCHUMANN elisabeth (1888-1952)
SCHUMANN robert (1810-1856)
SCHUMANN-HEINK ernestine (1861-1936)
SCHUPPANZIGH ignaz (1776-1830)
SCHÜTZ heinrich (1585-1672)

SCHWARZKOPF elisabeth (1915-2006)
SCIARRINO salvatore (1947-)
SCIUTTI graziella (1927-2001)
SCOTTO renata (1933-)
SCRIABINE alexandre nikolaïevitch (1872-1915)
SEBÖK györgy (1922-1999)
SEEFRIED irmgard (1919-1988)
SEEGER pete (1919-)
SEGOVIA andrés (1893-1987)
SENFL ludwig (1488-1543)
SERKIN rudolf (1903-1991)
SERMISY claudeou claudin de (1490 env.-1562)
SEROCKI kazimierz (1922-1981)
SESSIONS roger (1896-1985)
SÉVERAC déodat de (1872-1921)
SGRIZZI luciano (1910-1994)
SHANK bud (1926-2009)
SHANKAR ravi (1920-2012)
SHAW artie (1910-2004)
SHEARING george (1919-2011)
SHEPP archie (1937-)
SHERMAN robert (1925-2012)
SHINES johnny (1915-1992)
SHORTER wayne (1933-)
SHUMSKY oscar (1917-2000)
SIBELIUS jean (1865-1957)
SIEPI cesare (1923-2010)
SILLS beverly (1929-2007)
SILVER horace (1928-)
SIMIONATO giulietta (1910-2010)
SIMONE nina (entre 1933 et 1938-2003)
SIMONEAU léopold (1916-2006)
SIMS zoot (1925-1985)
SINATRA frank (1915-1998)
SINDING christian (1856-1941)
SINGH jagjit (1941-2011)
SINGLETON zutty (1898-1975)
SINOPOLI giuseppe (1946-2001)
SIOHAN robert (1894-1985)
SKALKÓTAS ou SKALKÓTTAS nikos (1904-1949)
SLEZAK> leo (1873-1946)
SLIM HARPO (1924-1970)
SLONIMSKY nicolas (1894-1995)

VIERU anatol (1926-1998)
VIEUX maurice (1884-1951)
VIEUXTEMPS henri (1820-1881)
VILLA-LOBOS heitor (1887-1959)
VINAY ramón (1912-1996)
VINCENT gene (1935-1971)
VINCI leonardo (1696 env.-1730)
VIOTTI giovanni battista (1755-1824)
VITALI giovanni battista (1632-1692)
VIVALDI antonio (1678-1741)
VIVIER claude (1948-1983)
VÖLKER franz (1899-1965)
VONK hans (1942-2004)
WAECHTER eberhard (1929-1992)
WAGENSEIL georg christoph (1715-1777)
WAGNER richard (1813-1883)
WAGNER wolfgang (1919-2010)
WALCHA helmut (1907-1991)
WALDRON mal (1925-2002)
WALKER joe lonis (1949-)
WALKER t-bone (1913-1975)
WALLER fats (1904-1943)
WALTER bruno (1876-1962)
WALTHER johann (1496-1570)
WALTHER johann gottfried (1684-1748)
WALTON william turner (1902-1983)
WAND günter (1912-2002)
WARD john (1571 env.-env. 1638)
WARFIELD william caesar (1920-2002)
WARLOCK peter (1894-1930)
WARREN leonard (1911-1960)
WATERS ethel (1896-1977)
WATSON doc (1923-2012)
WATTS helen (1927-2009)
WAXMAN franz (1906-1967)
WEBB chick (entre 1902 et 1909-1939)
WEBER carl maria von (1786-1826)
WEBERN anton von (1883-1945)
WEBSTER ben (1909-1973)
WEELKES thomas (1576 env.-1623)
WEILL kurt (1900-1950)
WEINGARTNER felix (1863-1942)
WEISSENBERG alexis (1929-2012)

Barbara CASSIN
chargée de recherche au C.N.R.S.

Jean-Louis CAUSSOU
directeur de l'Opéra de Nantes

Daniel CHARLES
musicien, philosophe, fondateur du département de musique de l'université de Paris-VIII

Raymond CHIRAT
historien de cinéma

Danielle COHEN-LÉVINAS
musicologue, enseignant, directeur de recherche au C.N.R.S.

Paul COLLAER
administrateur de la Société philharmonique de Bruxelles, conseiller musical à l'Orchestre national de Belgique, directeur honoraire de la Radio-télévision belge, président scientifique de l'International Institute for the Cooperative Music Studies, Berlin

Antoine COMPAGNON
docteur ès lettres, professeur à l'université Columbia, États-Unis

J. D. CONSIDINE
critique de musique pop et auteur

Carol L. COOPER
rédactrice chez MJI Broadcasting à New York, ancienne directrice nationale de la section Black Music chez Columbia Records à New York

Marshall H. CRENSHAW
auteur

John M. CUNNINGHAM
auteur, ancien rédacteur pour le magazine *Stylus*

Roger DELAGE
professeur au Conservatoire national de région de Strasbourg, chef d'orchestre du Collegium musicum de Strasbourg

Patrice DELBOURG
rédacteur aux *Nouvelles littéraires*

Marie-Claude DESHAYES
professeur certifié

Jacques DOUCELIN
chef de la rubrique musicale et critique musical au journal *Le Figaro*

Alain DUAULT
licence de lettres et sciences humaines, maîtrise de lettres modernes, concepteur et

présentateur des émissions musicales classiques de France-3 et R.T.L.

Philippe DULAC
agrégé de lettres modernes, ancien élève de l'École normale supérieure

E.U.
services rédactionnels de l'Encyclopædia Universalis

Guy ERISMANN
écrivain et musicologue, secrétaire général adjoint de l'Académie Charles-Cros

Imre FABIAN
rédacteur en chef de *Opernwelt*, musicologue

Jean-Louis FABIANI
agrégé de philosophie, maître assistant de sociologie à l'École normale supérieure

Michel FANO
compositeur

Jean-Paul FARGIER
critique d'art, réalisateur de films, enseignant

Susan FAST
auteur

Alain FÉRON
compositeur, critique, musicologue, producteur de radio

Sylvie FÉVRIER
licenciée ès lettres françaises, grecques et latines, producteur délégué d'émissions musicales à Radio-France

Anaïs FLÉCHET
professeur agrégée et docteur en histoire, attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'université de Paris-VI-Sorbonne

Pierre FLINOIS
architecte, critique musical

David FRICKE
éditeur pour le magazine Rolling Stone, à New York

Gillian G. GAAR
ancien rédacteur en chef du journal *The Rocket*, Seattle, auteur

Alain GAREL
critique et historien de cinéma, professeur d'histoire du cinéma

Juliette GARRIGUES
musicologue, analyste, chef de ch&oelig;ur diplômée du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, chargée de cours à Columbia University, New York

Jean-Victor HOCQUARD
docteur ès lettres, professeur honoraire

Arthur HOÉRÉE
compositeur de musique, lauréat du Conservatoire de Paris, membre de l'Académie de Belgique, ancien attaché culturel à la Société des nations pour les questions musicales, ancien professeur à l'École normale de musique, ancien chargé de cours de musicologie en Sorbonne

Michel-Rostislav HOFMANN
membre de la Société des gens de lettres et de l'Académie Charles-Cros

Francis HOFSTEIN
psychanalyste, critique de jazz, écrivain

Stephen HOLDEN
auteur

Florian HOLLARD
chef de l'Orchestre symphonique de Tours, professeur au conservatoire régional

Barney HOSKYNS
journaliste

Véronique HOTTE
enseignante en lettres modernes, critique de théâtre, expert pour le théâtre auprès de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

Michel-Claude JALARD
éditeur, critique musical

Dominique JAMEUX
conseiller en musique du XX^e^ siècle, producteur à France-Musique

Pierre JOB
journaliste indépendant

Hilda JOLIVET
femme de lettres

Jean-Louis JOUBERT
professeur à l'université de Paris-XIII

François JOUFFA
journaliste

Françoise JOUKOVSKY
professeur émérite à la faculté des lettres de Rouen

Philippe JUGÉ
licencié de sociologie, journaliste, directeur de Magic Éditions, Paris

Piotr KAMINSKI

journaliste

Manfred KELKEL
professeur d'histoire de la musique à l'Université de Paris-IV-Sorbonne, docteur en musicologie, docteur d'État ès lettres

Jean-Claude KLEIN
diplômé de l'École pratique des hautes études, chargé de cours à l'U.F.R. de musique et musicologie de l'université de Paris-IV-Sorbonne

Greg KOT
critique de rock

Jean-François LABIE
écrivain

Pierre-Paul LACAS
psychanalyste, membre de la Société de psychanalyse freudienne, musicologue, président de l'Association française de défense de l'orgue ancien

Nicole LACHARTRE
compositeur, fondatrice et directrice artistique de l'Association pour la collaboration des interprètes et compositeurs

Oruno D. LARA
professeur d'histoire, directeur du Centre de recherches Caraïbes-Amériques

Robert de LAROCHE
journaliste à Radio-Monte-Carlo

Annette LASALLE-LEDUC
critique d'art

Elizabeth LASKEY
correctrice

Louis LECOMTE
directeur du développement éditorial à l'Encyclopædia Universalis

Suzanne LEJEUNE-CLERCX
professeur ordinaire à l'université de Liège

James LEQUEUX
astronome émérite

Éric LIPMANN
professeur à l'université de Paris-Dauphine

George LIPSITZ
professeur d'ethnologie à l'université de Californie à San Diego

André LISCHKE
docteur en musicologie, maître de conférences à l'université d'Évry

John LITWEILER
critique de jazz, auteur

Eugène LLEDO
compositeur, auteur, musicologue et designer sonore

Michel LOUVET
journaliste, organologue, administrateur de la manufacture d'orgues Gonzalez

Jean-Luc MACIA
rédacteur en chef à *La Croix*

Sylvie MAMY
docteur en musicologie. chargée de cours à l'université Paris-IV-Sorbonne

Luc-André MARCEL
compositeur, inspecteur principal de la musique au ministère de la Culture, Paris

Jean-Étienne MARIE
docteur ès lettres et sciences humaines, compositeur, président du Centre international de recherche musicale

Dave MARSH
auteur

Denis Constant MARTIN
directeur de recherche, Fondation nationale des sciences politiques (C.E.R.I.)

Brigitte MASSIN
musicologue, journaliste, critique, écrivain

Jean MASSIN
écrivain

Didier MÉREUZE
journaliste, responsable de la rubrique théâtrale à *La Croix*

Christian MERLIN
agrégé de l'Université, docteur ès lettres, maître de conférences à l'université de Lille-III-Charles-de-Gaulle, critique musical

Jacques MICHON
agrégé de l'Université, docteur és lettres, professeur à l'université de Rouen, musicologue, chef d'orchestre

Danièle MOLKO
écrivain

Pierre MONICHON
professeur au Conservatoire national de région d'Aubervilliers-La Courneuve, historien de l'accordéon

Paul MORELLE

critique littéraire

Raymond MORINEAU
journaliste, ancien maître de conférences à l'université d'Alexandrie

Denis MORRIER
professeur d'analyse et de culture musicale à l'École nationale de musique de Montbéliard et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Graig MORRISON
ethnomusicologue

John MORTHLAND
auteur

James J. MULAY
vice-président du département création de la société de production 1492 Pictures, Los Angeles, éditeur

Charles Shaar MURRAY
journaliste et auteur

Bernard NANTET
journaliste spécialisé sur l'Afrique

Michel NOIRAY
agrégé de l'Université, chargé de recherche au C.N.R.S.

Karin NORRSTRÖM
agrégée de l'Université

M. NUGUE
agrégé de l'Université, maître assistant à l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs, université de Paris-III-Sorbonne nouvelle

Carl de NYS
musicologue, écrivain, producteur d'émissions de radio et de télévision, directeur artistique d'édition de disques, membre de la Société française de musicologie, de la Bach Gesellschaft, de la Deutsche Mozart Gesellschaft

Lucy O'BRIEN
auteur

Alain PÂRIS
chef d'orchestre, musicologue, producteur à Radio-France

Michel PAROUTY
journaliste

Jane PATRIE
danseuse

Jean PAVANS

Jean ROY
critique musical

Jennifer SALE
auteur

Claude SAMUEL
critique musical au *Point* et au *Matin*, directeur du centre Acanthes, Paris

Gene SANTORO
critique de musique

Daniel SAUVAGET
économiste, critique de cinéma

Jon SAVAGE
auteur

Michel P. SCHMITT
professeur émérite de littérature française à l'université de Lyon-II-Lumière

Marcel SCHNEIDER
écrivain, président du jury Médicis, agrégé de lettres

Barbara A. SCHREIBER
auteur

Bernard SESÉ
professeur émérite des Universités, membre correspondant de la Real Academia Española

Melinda C. SHEPHERD
auteur

Adolf SIBERT
président fondateur de l'Association française des amis de Johan Strauss et des maîtres du divertissement

Jacques SICLIER
journaliste, critique de cinéma au journal *Le Monde*

Claude SOLIS
professeur certifié de lettres modernes

Myriam SOUMAGNAC
musicologue, productrice à France-Musique

Karen SPARKS
auteur

Jürg STENZL
professeur de musicologie à l'université de Fribourg (Suisse), critique musicale

Richard WILLIAMS
auteur

Langdon C. WINNER
auteur

Jean ZIEGLER
critique musical

Paul ZUMTHOR
ancien professeur aux universités d'Amsterdam, de Paris-Vll, de Montréal

Index

Comment utiliser l'index

L’index permet d’effectuer une recherche précise dans l’ensemble des articles de l’ouvrage et d’y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l’entrée est précédée d’une puce, cela signifie qu’il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l’endroit pertinent de l’article.

BAYLE FRANÇOIS (1932-)
DHOMONT FRANCIS (1926-)
ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)

ACOUSTIQUE MUSICALE

LÉVINAS MICHAËL (1949-)
SARTI GIUSEPPE (1729-1802)

ACTEURS ET ACTRICES, *cinéma*

AVALON FRANKIE (1939-)
AZNAVOUR CHARLES (1924-)
BERRIAU SIMONE (1896-1984)
BREL JACQUES (1929-1978)
CROSBY BING (1904-1977)
DAVIS Jr. SAMMY (1925-1990)
FARRAR GERALDINE (1882-1967)
GRÉCO JULIETTE (1927-)
HORNE LENA (1917-2010)
HOUSTON WHITNEY (1963-2012)
KRISTOFFERSON KRIS (1936-)
LINCOLN ABBEY (1930-2010)
MADONNA (1958-)
MARTIN DEAN (1917-1995)
MESTRAL ARMAND (1917-2000)
MONTAND YVES (1921-1991)
MOORE GRACE (1898-1947)
REGGIANI SERGE (1922-2004)
SINATRA FRANK (1915-1998)
SOUCHON ALAIN (1944-)
STREISAND BARBRA (1942-)

ACTEURS ET ACTRICES, *théâtre*

DELSARTE FRANÇOIS (1811-1871)
MONTERO GERMAINE (1909-2000)
PRINTEMPS YVONNE (1894-1977)
REGGIANI SERGE (1922-2004)

ACTION DRAMATIQUE

GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)

ACUFF ROY (1903-1992)

- ACUFF ROY (1903-1992)

ADAM ADOLPHE CHARLES (1803-1856)

- ADAM ADOLPHE CHARLES (1803-1856)

ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)

- ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)

ADAMS JOHN (1947-)

- ADAMS JOHN (1947-)

ADDERLEY JULIAN dit CANNONBALL (1928-1975)

• ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
ADDERLEY NAT (1931-2000)
ZAWINUL JOE (1932-2007)

ADDERLEY NAT (1931-2000)
• ADDERLEY NAT (1931-2000)

ADLER GUIDO (1855-1941)
• ADLER GUIDO (1855-1941)

ADLER KURT HERBERT (1905-1988)
• ADLER KURT HERBERT (1905-1988)

ADLER LARRY (1914-2001)
• ADLER LARRY (1914-2001)

ADORNO THEODOR WIESENGRUND (1903-1969)
EISLER HANNS (1898-1962)

AFRIQUE DU SUD RÉPUBLIQUE D'
DUBE LUCKY (1964-2007)

AFRIQUE NOIRE MUSIQUES D'
BEBEY FRANCIS (1929-2001)
DUBE LUCKY (1964-2007)
FELA (1938-1997)
FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)
KOLOSOY ANTOINE WENDO, dit (1925-2008)
MAKEBA MIRIAM (1932-2008)
NKETIA JOSEPH HANSON KWABENA (1921-)
OKOSUN SONNY (1947-2008)
SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)
TOURÉ ALI FARKA (1939-2006)

AFRIQUE NOIRE, *ethnologie*
NKETIA JOSEPH HANSON KWABENA (1921-)
SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)

AFRO-AMÉRICAINE CULTURE
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BLAKE EUBIE (1883-1983)
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
LINCOLN ABBEY (1930-2010)
MINGUS CHARLIE (1922-1979)
ROBESON PAUL (1898-1976)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SUN RA (1914/1915-1993)
WATERS ETHEL (1896-1977)
WESTON RANDY (1926-)

AGAZZARI AGOSTINO (1578-1640)
- • AGAZZARI AGOSTINO (1578-1640)

AGRICOLA ALEXANDRE (1446 env.-1506)
- • AGRICOLA ALEXANDRE (1446 env.-1506)

AHRONOVITCH YURI (1932-2002)
- • AHRONOVITCH YURI (1932-2002)

AICHINGER GREGOR (1564 ou 1565-1628)
- • AICHINGER GREGOR (1564 ou 1565-1628)

AIR, *musique*
- CACCINI GIULIO, dit GIULIO ROMANO (1545 env.-1618)
- GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
- LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)
- LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
- RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)
- VERDI GIUSEPPE (1813-1901)
- VIVALDI ANTONIO (1678-1741)

AIX-EN-PROVENCE FESTIVAL D’
- STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)

ALAGNA ROBERTO (1963-)
- • ALAGNA ROBERTO (1963-)
- GHEORGHIU ANGELA (1965-)

ALAIN JEHAN (1911-1940)
- • ALAIN JEHAN (1911-1940)

ALARIE PIERRETTE (1921-2011)
- • ALARIE PIERRETTE (1921-2011)

ALBANI EMMA (1847-1930)
- • ALBANI EMMA (1847-1930)

ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
- • ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)

ALBERT HEINRICH (1604-1651)
- • ALBERT HEINRICH (1604-1651)

ALBINONI TOMASO (1671-1750)
- • ALBINONI TOMASO (1671-1750)

ALBONI MARIETTA (1826-1894)
- • ALBONI MARIETTA (1826-1894)

ALBRECHTSBERGER JOHANN GEORG (1736-1809)
- • ALBRECHTSBERGER JOHANN GEORG (1736-1809)

ALÉATOIRE MUSIQUE

BROWN EARLE (1926-2002)
COWELL HENRY DIXON (1897-1965)
DONATONI FRANCO (1927-2000)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)
GAGNEUX RENAUD (1947-)
LUTOSŁAWSKI WITOLD (1913-1994)
PABLO LUIS DE (1930-)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
VIERU ANATOL (1926-1998)
XENAKIS IANNIS (1922-2001)

ALFVÉN HUGO (1872-1960)
- ALFVÉN HUGO (1872-1960)

ALGÉRIE
BONICHE LILI (1921-2008)
MATOUB LOUNÈS (1956-1998)

ALGORITHMIQUE MUSIQUE
BARBAUD PIERRE (1911-1990)
HILLER LEJAREN ARTHUR (1924-1994)

ALI RASHIED (1935-2009)
- ALI RASHIED (1935-2009)

ALKAN CHARLES-VALENTIN MORHANGE dit (1813-1888)
- ALKAN CHARLES-VALENTINMORHANGE, dit (1813-1888)

ALLÉGORIE
DU BUS GERVAIS (fin XIIIe-déb. XIVe s.)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

ALLEGRI GREGORIO (1582-1652)
- ALLEGRI GREGORIO (1582-1652)

ALLEMAND THÉÂTRE
LENYA LOTTE (1899-1981)
SCHIKANEDER EMANUEL (1751-1812)
WEILL KURT (1900-1950)

ALLEMANDE MUSIQUE
ABEL KARL FRIEDRICH (1723-1787)
AICHINGER GREGOR (1564 ou 1565-1628)
ALBERT HEINRICH (1604-1651)
BACH CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)
BACH JEAN-CHRÉTIEN (1735-1782)
BACH JEAN-SÉBASTIEN (1685-1750)
BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)
BACH WILHELM FRIEDEMANN (1710-1784)
BEETHOVEN LUDWIG VAN (1770-1827)
BLACHER BORIS (1903-1975)
BRAHMS JOHANNES (1833-1897)
BRUCH MAX (1838-1920)

BUXTEHUDE DIETRICH (1637 env.-1707)
BÜLOW HANS VON (1830-1894)
CALVISIUS SETHKALWITZ, dit SETHUS (1556-1615)
CANNABICH CHRISTIAN (1731-1798)
CORNELIUS PETER (1824-1874)
CRÜGER JOHANNES (1598-1662)
DESSAU PAUL (1894-1979)
ECCARD JOHANNES (1553-1611)
EGK WERNER (1901-1983)
EISLER HANNS (1898-1962)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FLESCH CARL (1873-1944)
FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)
FORTNER WOLFGANG (1907-1987)
FROBERGER JOHANN JACOB (1616-1667)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)
GRAUPNER CHRISTOPH (1683-1760)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
HAMMERSCHMIDT ANDREAS (1611 ou 1612-1675)
HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)
HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)
HASSLER HANS LEO (1564-1612)
HENZE HANS WERNER (1926-2012)
HERMANN VON REICHENAU (1013-1054)
HINDEMITH PAUL (1895-1963)
HUMPERDINCK ENGELBERT (1854-1921)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JOACHIM JOSEPH (1831-1907)
JOCHUM EUGEN (1902-1987)
KEISER REINHARD (1674-1739)
KEMPFF WILHELM (1895-1991)
KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)
KLEBE GISELHER (1925-2009)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
KNAPPERTSBUSCH HANS (1888-1965)
KREBS JOHANN LUDWIG (1713-1780)
KRIEGER ADAM (1634-1666)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
KÜHNAU JOHANN (1660-1722)
LACHENMANN HELMUT (1935-)
LOEWE CARL (1796-1869)
LORTZING GUSTAV ALBERT (1801-1851)
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
MARSCHNER HEINRICH AUGUST (1795-1861)
MATTHESON JOHANN (1681-1764)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
MEYERBEER JAKOB LIEBMANNBEER, dit GIACOMO (1791-1864)
MOZART LEOPOLD (1719-1787)
NICOLAI CARL OTTO EHRENFRIED (1810-1849)
ORFF CARL (1895-1982)

PACHELBEL JOHANN (1653-1706)
PRAETORIUS MICHAEL (1571-1621)
QUANTZ JOHANN JOACHIM (1697-1773)
RAFF JOACHIM (1822-1882)
REGER MAX (1873-1916)
RICHTER FRANZ XAVER (1709-1789)
RIHM WOLFGANG (1952-)
SAUER EMIL GEORG KONRAD VON (1862-1942)
SCHEIDT SAMUEL (1587-1654)
SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)
SCHERCHEN HERMANN (1891-1966)
SCHNABEL ARTUR (1882-1951)
SCHNEBEL DIETER (1930-)
SCHOECK OTHMAR (1886-1957)
SCHULTZE NORBERT (1911-2002)
SCHUMANN CLARA (1819-1896)
SCHUMANN ROBERT (1810-1856)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
SPOHR LOUIS (1784-1859)
STAMITZ KARL PHILIPP (1745-1801)
STEIN LES
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
STRAUSS RICHARD (1864-1949)
STREICH RITA (1920-1987)
STROBEL HEINRICH (1898-1970)
STÖLZEL GOTTFRIED HEINRICH (1690-1749)
TELEMANN GEORG PHILIPP (1681-1767)
WAGNER RICHARD (1813-1883)
WALCHA HELMUT (1907-1991)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WALTHER JOHANN GOTTFRIED (1684-1748)
WALTHER JOHANN (1496-1570)
WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)
WEILL KURT (1900-1950)
WOLF HUGO (1860-1903)
ZELTER CARL FRIEDRICH (1758-1832)
ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)
ZUMSTEEG JOHANN RUDOLF (1760-1802)

ALLEMANDES LITTÉRATURES
BIERMANN WOLF (1936-)
SCHUBART CHRISTIAN FRIEDRICH (1739-1791)

ALLEN HENRY RED (1908-1967)
- ALLEN HENRY RED (1908-1967)

ALLISON LUTHER (1939-1997)
- ALLISON LUTHER (1939-1997)

ALLMAN BROTHERS BAND THE
- ALLMAN BROTHERS BAND

ALMODOVAR PEDRO (1949-)

TIOMKIN dimitri (1894-1979)
VILLA-LOBOS heitor (1887-1959)

AMOUR
WAGNER richard (1813-1883)

AMPLIFICATEURS
MARSHALL jim (1923-2012)

AMROUCHE taos (1913-1976)
- AMROUCHE taos (1913-1976)

AMY gilbert (1936-)
- AMY gilbert (1936-)

ANALYSE & SÉMIOLOGIE MUSICALES
CHAILLEY jacques (1910-1999)

ANARCHISME
FERRÉ léo (1916-1993)

ANDA géza (1921-1976)
- ANDA géza (1921-1976)

ANDERS peter (1908-1954)
- ANDERS peter (1908-1954)

ANDERSON fred (1929-2010)
- ANDERSON fred (1929-2010)

ANDERSON marian (1897-1993)
- ANDERSON marian (1897-1993)

ANDRÉ maurice (1933-2012)
- ANDRÉ maurice (1933-2012)

ANDRIESSEN louis (1939-)
- ANDRIESSEN louis (1939-)

ANDSNES leif ove (1970-)
- ANDSNES leif ove (1970-)

ANERIO felice (1560 env.-1614)
- ANERIO felice (1560 env.-1614)

ANET baptiste (1676-1755)
CORELLI arcangelo (1653-1713)

ANGLAIS art
LANIER nicholas (1588-1666)

ANGLAIS théâtre
CORNYSH william (vers 1468-1523)

ANGLAISE LITTÉRATURE, *des origines au romantisme*

CAMPIAN THOMAS (1567-1620)

ANGLAISE LITTÉRATURES DE LANGUE

COHEN LEONARD (1934-)

ANGLAISE MUSIQUE

ARNE THOMAS AUGUSTINE (1710-1778)
ARNOLD MALCOLM (1921-2006)
BAKER JANET (1933-)
BARBIROLLI JOHN (1899-1970)
BARRY JOHN (1933-2011)
BAX ARNOLD (1883-1953)
BEECHAM THOMAS (1879-1961)
BENJAMIN GEORGE (1960-)
BENNET JOHN (actif de 1599 à 1614)
BENNETT RICHARD RODNEY (1936-2012)
BENNETT WILLIAM STERNDALE (1816-1875)
BERKELEY LENNOX (1903-1989)
BIRTWISTLE HARRISON (1934-)
BLOW JOHN (1649-1708)
BOULT ADRIAN (1889-1983)
BOYCE WILLIAM (1710 env.-1779)
BRIDGE FRANK (1879-1941)
BRITTEN BENJAMIN (1913-1976)
BULL JOHN (1562 env.-1628)
BYRD WILLIAM (1540 env.-1623)
CAMPIAN THOMAS (1567-1620)
CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)
CLEMENTI MUZIO (1752-1832)
COOKE HENRY (1615 env.-1672)
CORNYSH WILLIAM (vers 1468-1523)
CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)
CURZON CLIFFORD (1907-1982)
DAVIES PETER MAXWELL (1934-)
DELIUS FREDERICK (1862-1934)
DILLON JAMES (1950-)
DOWLAND JOHN (1563-1626)
DUNSTABLE JOHN (1385 env.-1453)
EAST MICHAEL (1580 env.-1648)
ELGAR EDWARD (1857-1934)
ENO BRIAN (1948-)
FARNABY GILES (1563 env.-1640)
FAYRFAX ROBERT (1464-1521)
FERNEYHOUGH BRIAN (1943-)
FERRABOSCO I ALFONSO (1543 env.-1588)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
GIBBONS ORLANDO (1583-1625)
HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
HANDLEY VERNON GEORGE (1930-2008)
HARVEY JONATHAN (1939-2012)
HICKOX RICHARD (1948-2008)
HOLST GUSTAV (1874-1934)

GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

ARGOT
COUTÉ GASTON (1880-1911)
RICTUS GABRIEL RANDON DE SAINT-AMAND, dit JEHAN (1867-1933)

ARI UP (1962-2010)
• ARI UP (1962-2010)

ARIA DA CAPO
SCARLATTI LES

ARIANE
STRAUSS RICHARD (1864-1949)

ARIETTE
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)

ARIOSO
WAGNER RICHARD (1813-1883)

ARISTOTÉLISME
ARISTOXÈNE DE TARENTE (IVe s. av. J.-C.)

ARISTOXÈNE DE TARENTE (~IVe s.)
• ARISTOXÈNE DE TARENTE (IVe s. av. J.-C.)

ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)
• ARKHIPOVA IRINA (1925-2010)

ARLEN HAROLD (1905-1986)
• ARLEN HAROLD (1905-1986)

ARMA PAUL (1904-1987)
• ARMA PAUL (1904-1987)

ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
• ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
HINES EARL (1905-1983)
JOHNSON BUNK (1889-1949)

ARNE THOMAS AUGUSTINE (1710-1778)
• ARNE THOMAS AUGUSTINE (1710-1778)

ARNOLD EDDY (1918-2008)
• ARNOLD EDDY (1918-2008)

ARNOLD MALCOLM (1921-2006)
• ARNOLD MALCOLM (1921-2006)

ARRANGEMENT, *musique*
EVANS GIL (1912-1988)
GODOWSKI LEOPOLD (1870-1938)

GROFÉ FERDE (1892-1972)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
JONES QUINCY (1933-)

ARRAU CLAUDIO (1903-1991)

- ARRAU CLAUDIO (1903-1991)

ARRIEU CLAUDE (1903-1990)

- ARRIEU CLAUDE (1903-1990)

ARS ANTIQUA

LÈONIN (2^e^ moitié XII^e^ s.)
PÈROTIN (XII^e^-XIII^e^ s.)

ARS NOVA

ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
CICONIA JOHANNES (1340 env.-1411)
DUNSTABLE JOHN (1385 env.-1453)
JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. XIV^e^ s.)
JOHANNES DE MURIS (vers 1290-1295-après 1344)
LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)
PIERRE DE LA CROIX (2^e^ moitié XIII^e^ s.)
POWER LEONEL (mort en 1445)
TINCTORIS JOHANNES (1435 env.-1511)

ART & MATHÈMATIQUE

BARBAUD PIERRE (1911-1990)
HUREL PHILIPPE (1955-)
XENAKIS IANNIS (1922-2001)

ART DU XX^e ET DU DÉBUT DU XXI^e SIÉCLE

PAIK NAM JUNE (1932-2006)

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

- ART ENSEMBLE OF CHICAGO

BOWIE LESTER (1941-1999)

ART ROCK

MOODY BLUES

ARTS FLORISSANTS LES

CHRISTIE WILLIAM (1944-)

ASHETON RON (1948-2009)

- ASHETON RON (1948-2009)

ASHFORD NICKOLAS (1941-2011)

- ASHFORD NICKOLAS (1941-2011)

ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)

- ASHKENAZY VLADIMIR (1937-)

ASPINALL NEIL STANLEY (1941-2008)
- • ASPINALL NEIL STANLEY (1941-2008)

ASTRONOMIE HISTOIRE DE L’
- HERMANN VON REICHENAU (1013-1054)
- HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

ATKINS CHET (1924-2001)
- • ATKINS CHET (1924-2001)

ATLANTIC RECORDS
- LEIBER JERRY (1933-2011)
- PONTY JEAN-LUC (1942-)

ATONALITÉ
- BRIDGE FRANK (1879-1941)
- COLEMAN ORNETTE (1930-)
- FOUILLAUD PATRICE (1949-)
- HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
- JOLIVET ANDRÉ (1905-1974)
- SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
- SESSIONS ROGER (1896-1985)

ATTAINGNANT PIERRE (1494 env.-env. 1553)
- • ATTAINGNANT PIERRE (1494 env.-env. 1553)
- JANEQUIN CLÉMENT (1485 env.-1558)

AUBER DANIEL FRANÇOIS ESPRIT (1782-1871)
- • AUBER DANIEL FRANÇOIS ESPRIT (1782-1871)

AUCLAIR MICHÈLE (1924-2005)
- • AUCLAIR MICHÈLE (1924-2005)

AUGÉR ARLEEN (1939-1993)
- • AUGÉR ARLEEN (1939-1993)

AURIC GEORGES (1899-1983)
- • AURIC GEORGES (1899-1983)
- TAILLEFERRE GERMAINE (1892-1983)

AUTANT EN EMPORTE LE VENT, Victor Fleming
- STEINER MAX (1888-1971)

AUTHENTICITÉ DANS L’ART
- CHRISTIE WILLIAM (1944-)

AUTO SACRAMENTAL
- ENCINA JUAN DEL (1469-1529)

AUTOMATISME, *art*
- MERCURE PIERRE (1927-1966)

AUTRICHIENNE MUSIQUE

MÜNCHINGER KARL (1915-1990)
PERAHIA MURRAY (1947-)
RICHTER KARL (1926-1981)
TELEMANN GEORG PHILIPP (1681-1767)
TURECK ROSALYN (1914-2003)
VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)
WALCHA HELMUT (1907-1991)

BACHIR MOUNIR (1930-1997)
• BACHIR MOUNIR (1930-1997)

BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
• BACKHAUS WILHELM (1884-1969)

BADEN POWELL (1937-2000)
• BADEN POWELL (1937-2000)
MORAES VINÍCIUS DE (1913-1980)

BADINGS HENK (1907-1987)
• BADINGS HENK (1907-1987)

BAEZ JOAN (1941-)
• BAEZ JOAN (1941-)

BAÏF JEAN ANTOINE DE (1532-1589)
MAUDUIT JACQUES (1557-1627)

BAILEY MILDRED (1907-1951)
• BAILEY MILDRED (1907-1951)

BAIRD TADEUSZ (1928-1981)
• BAIRD TADEUSZ (1928-1981)

BAKER CHET (1929-1988)
• BAKER CHET (1929-1988)

BAKER JANET (1933-)
• BAKER JANET (1933-)

BAKER JOSÉPHINE (1906-1975)
• BAKER JOSÉPHINE (1906-1975)

BAKFARK BALINT (1507 env.-1576)
• BAKFARK BÁLINT (1507 env. -1576)

BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)
• BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)
MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)

BALANCHIVADZE ANDREÏ MELITONOVITCH (1906-1992)
• BALANCHIVADZE ANDREÏ MELITONOVITCH (1906-1992)

BALLADE, *musique*

LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

BALLARD HANK (1936-2003)

- BALLARD HANK (1936-2003)

BALLET

ADAM ADOLPHE CHARLES (1803-1856)
AURIC GEORGES (1899-1983)
CONSTANT MARIUS (1925-2004)
DELIBES LÉO (1836-1891)
DORATI ANTAL (1906-1988)
DUKAS PAUL (1865-1935)
FILLEUL NICOLAS (1537 ?-apr. 1584)
GARDEL PIERRE (1758-1840)
GLIÈRE REINHOLD (1875-1956)
HENRY PIERRE (1927-)
LAMBERT CONSTANT (1905-1951)
LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)
MILHAUD DARIUS (1892-1974)
MOURET JEAN-JOSEPH (1682-1738)
ROUSSEL ALBERT (1869-1937)
SAINT-LÉON ARTHUR (1821-1870)
SAUGUET HENRI (1901-1989)

BALLET DE COUR

FILLEUL NICOLAS (1537 ?-apr. 1584)

BALLETS RUSSES

ANSERMET ERNEST (1883-1969)
AURIC GEORGES (1899-1983)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)
PROKOFIEV SERGE (1891-1953)
SATIE ERIK (1866-1925)
STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)
TCHEREPNINE NIKOLAÏ NIKOLAÏEVITCH (1873-1945)
VASSILENKO SERGUEÏ NIKIFOROVITCH (1872-1956)

BALLIF CLAUDE (1924-2004)

- BALLIF CLAUDE (1924-2004)

BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)

- BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)

BANCQUART ALAIN (1934-)

- BANCQUART ALAIN (1934-)

BANDE MAGNÉTIQUE & MUSIQUE CONTEMPORAINE

BABBITT MILTON (1916-2011)
BALLIF CLAUDE (1924-2004)
BROWN EARLE (1926-2002)
DHOMONT FRANCIS (1926-)
EÖTVÖS PETER (1944-)

BARRETTO RAY (1929-2006)
• BARRETTO RAY (1929-2006)

BARRY JOHN (1933-2011)
• BARRY JOHN (1933-2011)

BARTÓK BÉLA (1881-1945)
• BARTÓK BÉLA (1881-1945)
ANDA GÉZA (1921-1976)
ARMA PAUL (1904-1987)
GERHARD ROBERTO (1896-1970)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)
SZIGETI JOSEPH (1892-1973)
SÁNDOR GYÖRGY (1912-2005)
VARGA TIBOR (1921-2003)

BARTOLI CECILIA (1966-)
• BARTOLI CECILIA (1966-)
RAEBURN CHRISTOPHER (1928-2009)

BARYTON, *voix*
BERRY WALTER (1929-2000)
BLANC ERNEST (1923-2010)
BORG KIM (1919-2000)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
DENS MICHEL (1911-2000)
EDELMANN OTTO (1917-2003)
EVANS GERAINT (1922-1992)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)
GLOSSOP PETER (1928-2008)
GOBBI TITO (1913-1984)
HOTTER HANS (1909-2003)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)
LONDON GEORGE (1919-1985)
MACNEIL CORNELL (1922-2011)
MAURANE CAMILLE (1911-2010)
MAUREL VICTOR (1848-1923)
PREY HERMANN (1929-1998)
REBROFF IVAN (1931-2008)
SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)
SOUZAY GÉRARD (1918-2004)
STEWART THOMAS (1928-2006)
STRACCIARI RICCARDO (1875-1955)
TADDEI GIUSEPPE (1916-2010)
TAMBURINI ANTONIO (1800-1876)
TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)
VINAY RAMÓN (1912-1996)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)
WARREN LEONARD (1911-1960)

BASHUNG ALAIN (1947-2009)

• BASHUNG ALAIN (1947-2009)

BASIE WILLIAM dit COUNT (1904-1984)

• BASIE COUNT (1904-1984)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
FOSTER FRANK (1928-2011)
JONES JO (1911-1985)
JONES THAD (1923-1986)
PAGE WALTER (1900-1957)
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

BASQUE, *langue* ou EUSKARA ou ESKUARA

IBARRONDO FÉLIX (1943-)

BASSE CONTINUE

AGAZZARI AGOSTINO (1578-1640)

BASSE, *musique*

BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)
GRANDI ALESSANDRO (mort en 1630)

BASSE, *voix*

BERRY WALTER (1929-2000)
BORG KIM (1919-2000)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHRISTOFF BORIS (1914-1993)
CORENA FERNANDO (1916-1984)
GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
LABLACHE LUIGI (1794-1858)
MARS JACQUES (1926-2003)
PINZA EZIO (1892-1957)
REBROFF IVAN (1931-2008)
REIZEN MARK (1895-1992)
SIEPI CESARE (1923-2010)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

BASSON

BERIO LUCIANO (1925-2003)
MERCURE PIERRE (1927-1966)

BATTERIE, *instrument de musique*

ALI RASHIED (1935-2009)
BELLSON LOUIE (1924-2009)
BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)
BLAKEY ART (1919-1990)
CLARKE KENNY (1914-1985)
COLE COZY (1909-1981)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
HIGGINS BILLY (1936-2001)

HUMAIR daniel (1938-)
JONES elvin (1927-2004)
JONES jo (1911-1985)
JONES philly joe (1923-1985)
MANNE shelly (1920-1984)
MILES buddy (1947-2008)
MITCHELL john «mitch» (1947-2008)
MORELLO joe (1928-2011)
PALMER earl (1924-2008)
ROACH max (1924-2007)
ROMANO aldo (1941-)
RUSSELL george (1923-2009)
SINGLETON zutty (1898-1975)
THIGPEN ed (1930-2010)
WILLIAMS tony (1945-1997)

BATTLE kathleen (1948-)
• BATTLE kathleen (1948-)

BAUDELAIRE charles (1821-1867)
DUPONT pierre (1821-1870)
WAGNER richard (1813-1883)

BAUDRIER yves (1906-1988)
• BAUDRIER yves (1906-1988)
DANIEL-LESUR daniel jean-yvesLESUR, dit (1908-2002)

BAUMGARTNER rudolf (1917-2002)
• BAUMGARTNER rudolf (1917-2002)

BAX arnold (1883-1953)
• BAX arnold (1883-1953)

BAYLE françois (1932-)
• BAYLE françois (1932-)
DHOMONT francis (1926-)

BAYREUTH
CRESPIN régine (1927-2007)
EVERDING august (1928-1999)
FLAGSTAD kirsten (1895-1962)
FRIEDRICH götz (1930-2000)
GREINDL josef (1912-1993)
HOFMANN peter (1944-2010)
MÖDL martha (1912-2001)
NILSSON birgit (1918-2005)
STEIN horst (1928-2008)
STEWART thomas (1928-2006)
TALVELA martti (1935-1989)
THOMAS jess (1927-1993)
WAGNER wolfgang (1919-2010)
WINDGASSEN wolfgang (1914-1974)

BE-BOP

BLAKEY ART (1919-1990)
BYAS DON (1912-1972)
CARTER BETTY (1930-1998)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
CLARKE KENNY (1914-1985)
DOLPHY ERIC (1928-1964)
DORHAM KENNY (1924-1972)
ECKSTINE BILLY (1914-1993)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
FARMER ART (1928-1999)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)
HAIG AL (1924-1982)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
KESSEL BARNEY (1923-2004)
MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
MOODY JAMES (1925-2010)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
NAVARRO FATS (1923-1950)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
POWELL BUD (1924-1966)
ROACH MAX (1924-2007)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
TRISTANO LENNIE (1919-1978)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)

BEACH BOYS THE

- BEACH BOYS

BEASTIE BOYS

- BEASTIE BOYS

BEATLES

- BEATLES

ASPINALL NEIL STANLEY (1941-2008)
HARRISON GEORGE (1943-2001)
LENNON JOHN (1940-1980)
McCARTNEY PAUL (1942-)
STARR RINGO (1940-)

BEAUSSANT PHILIPPE (1930-)

- BEAUSSANT PHILIPPE (1930-)

BEBEY FRANCIS (1929-2001)

- BEBEY FRANCIS (1929-2001)

BÉCAUD GILBERT (1927-2001)

- BÉCAUD GILBERT (1927-2001)

COQUATRIX BRUNO (1910-1979)
DELANOË PIERRE (1918-2006)

BELGIQUE, *histoire, de 1945 à nos jours*
COLLAER PAUL (1891-1989)

BELIZE
PALACIO ANDY (1960-2008)

BELLINI VINCENZO (1801-1835)
• BELLINI VINCENZO (1801-1835)
FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)
GRISI GIULIA (1811-1869)
RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)

BELLMAN CARL MICHAEL (1740-1795)
• BELLMAN CARL MICHAEL (1740-1795)

BELLSON LOUIE (1924-2009)
• BELLSON LOUIE (1924-2009)

BENDA GEORG (1722-1795)
• BENDA GEORG (1722 -1795)

BÉNÉDICTINS
HERMANN VON REICHENAU (1013-1054)

BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)
• BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)

BENJAMIN GEORGE (1960-)
• BENJAMIN GEORGE (1960-)

BENNET JOHN (actif de 1599 à 1614)
• BENNET JOHN (actif de 1599 à 1614)

BENNETT LOUISE (1919-2006)
• BENNETT LOUISE (1919-2006)

BENNETT RICHARD RODNEY (1936-2012)
• BENNETT RICHARD RODNEY (1936-2012)

BENNETT WILLIAM STERNDALE (1816-1875)
• BENNETT WILLIAM STERNDALE (1816-1875)

BÉRANGER FRANÇOIS (1937-2003)
• BÉRANGER FRANÇOIS (1937-2003)

BÉRANGER PIERRE JEAN DE (1780-1857)
• BÉRANGER PIERRE JEAN DE (1780-1857)

BERBÈRES
MATOUB LOUNÈS (1956-1998)

BERBÈRES LITTÉRATURES
AMROUCHE TAOS (1913-1976)

BERBERIAN cathy (1925-1983)
• BERBERIAN cathy (1925-1983)
BERIO luciano (1925-2003)

BERG alban (1885-1935)
• BERG alban (1885-1935)
BAIRD tadeusz (1928-1981)
BOULEZ pierre (1925-)
CERHA friedrich (1926-)

BERGANZA teresa (1935-)
• BERGANZA teresa (1935-)

BERGER erna (1900-1990)
• BERGER erna (1900-1990)

BERGER michel (1947-1992)
• BERGER michel (1947-1992)
HARDY françoise (1944-)

BERGERETTE, *musique*
BUSNOIS ou BUSNES antoine de (1430 ?-1492 ?)

BERGONZI carlo (1924-2014)
• BERGONZI carlo (1924-)

BERIO luciano (1925-2003)
• BERIO luciano (1925-2003)
BERBERIAN cathy (1925-1983)

BÉRIOT charles de (1802-1870)
• BÉRIOT charles de (1802-1870)

BERKELEY lennox (1903-1989)
• BERKELEY lennox (1903-1989)

BERLIN irving (1888-1989)
• BERLIN irving (1888-1989)

BERLIN orchestre philharmonique de
ABBADO claudio (1933-)
CELIBIDACHE sergiù (1912-1996)
FURTWÄNGLER wilhelm (1886-1954)
KARAJAN herbert von (1908-1989)
SCHNEIDERHAN wolfgang (1915-2002)

BERLINSKY valentin (1925-2008)
• BERLINSKY valentin (1925-2008)

BERLIOZ hector (1803-1869)
• BERLIOZ hector (1803-1869)
FÉTIS françois-joseph (1784-1871)
GOUNOD charles (1818-1893)

• BIRTWISTLE HARRISON (1934-)
DAVIES PETER MAXWELL (1934-)

BIZET GEORGES (1838-1875)
• BIZET GEORGES (1838-1875)

BJÖRLING JUSSI (1911-1960)
• BJÖRLING JUSSI (1911-1960)

BJÖRNSON BJÖRNSTJERNE (1832-1910)
GRIEG EDVARD (1843-1907)

BLACHER BORIS (1903-1975)
• BLACHER BORIS (1903-1975)

BLACK MOUNTAIN COLLEGE
CAGE JOHN (1912-1992)

BLACK POWER
BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)

BLACK SABBATH
• BLACK SABBATH

BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)
• BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)

BLACKWELL OTIS (1931-2002)
• BLACKWELL OTIS (1931-2002)

BLACKWELL SCRAPPER (1903-1962)
CARR LEROY (1905-1935)

BLAKE EUBIE (1883-1983)
• BLAKE EUBIE (1883-1983)

BLAKEY ART (1919-1990)
• BLAKEY ART (1919-1990)
MORGAN LEE (1938-1972)

BLANC ERNEST (1923-2010)
• BLANC ERNEST (1923-2010)

BLANCHE FRANCIS (1921-1974)
DAC PIERRE (1893-1975)

BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)
• BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)

BLAVET MICHEL (1700-1768)
• BLAVET MICHEL (1700-1768)

BLEY CARLA (1938-)

HOWLIN’ WOLF (1910-1976)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)
HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
JAMES ELMORE (1918-1963)
JAMES SKIP (1902-1969)
JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)
JOHNSON LONNIE (1894-1970)
JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)
JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)
JOPLIN JANIS (1943-1970)
KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)
KING B. B. (1925-)
LEAD BELLY (1889-1949)
LITTLE WALTER (1930-1968)
MAGIC SAM (1937-1969)
MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
MEZZROW MEZZ (1899-1972)
MILBURN AMOS (1926-1980)
MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)
MUDDY WATERS (1915-1983)
McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)
McGHEE BROWNIE (1915-1996) et TERRY SONNY (1911-1986)
PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)
PERKINS PINETOP (1913-2011)
RAINEY MA (1886-1939)
REED JIMMY (1925-1976)
RODGERS JIMMIE (1897-1933)
ROGERS JIMMY (1924-1997)
RUSH OTIS (1934-)
SHINES JOHNNY (1915-1992)
SLIM HARPO (1924-1970)
SMITH BESSIE (1894 ou 1895-1937)
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)
TAYLOR KOKO (1928-2009)
TURNER BIG JOE (1911-1985)
WALKER JOE LOUIS (1949-)
WELLS JUNIOR (1934-1998)
WHITE JOSH (1915-1969)
WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)
WILLIAMSON ALECK FORD ou RICE MILLER, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)
WILLIAMSON JOHN LEE, dit SONNY BOY (1914-1948)

BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)

- BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)

BOCK JERRY (1928-2010)

- BOCK JERRY (1928-2010)

BOESMANS PHILIPPE (1936-)

- BOESMANS PHILIPPE (1936-)

BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)

- BOGIANCKINO Massimo (1922-2009)

BÖHM Karl (1894-1981)
- BÖHM Karl (1894-1981)

BOIELDIEU François Adrien (1775-1834)
- BOIELDIEU François Adrien (1775-1834)

BOISLAVILLE Louis-Lucien (1919-2001)
- BOISLAVILLE Louis-Lucien (1919-2001)

BOISMORTIER Joseph BODIN de (1691-1755)
- BOISMORTIER JosephBODINde (1691-1755)

BOITO Arrigo (1842-1918)
- BOITO Arrigo (1842-1918)

BOLCHOÏ

ARKHIPOVA Irina (1925-2010)
KONDRACHINE Kyril (1914-1981)
NELEPP Georgi (1904-1957)
VICHNIEVSKAIA Galina (1926-2012)

BOLCOM William (1938-)
- BOLCOM William (1938-)

BOLDEN Buddy (1877-1931)
- BOLDEN Buddy (1877-1931)

BOLÉT Jorge (1914-1990)
- BOLÉT Jorge (1914-1990)

BONDEV1LLE Emmanuel (1898-1987)
- BONDEVILLE Emmanuel (1898-1987)

BONDY Luc (1948-2015)

BOESMANS Philippe (1936-)

BONFÁ Luiz (1922-2001)
- BONFÁ Luiz (1922-2001)

BONICHE Lili (1921-2008)
- BONICHE Lili (1921-2008)

BONNET Antoine (1958-)
- BONNET Antoine (1958-)

BONONCINI les
- BONONCINI les

BONPORTI Francesco Antonio (1672 env.-1749)
- BONPORTI Francesco Antonio (1672 env.-1749)

VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)

BRETÓN TOMÁS (1850-1923)
- BRETÓN TOMÁS (1850-1923)

BREUKER WILLEM (1944-2010)
- BREUKER WILLEM (1944-2010)

BRIDGE FRANK (1879-1941)
- BRIDGE FRANK (1879-1941)

BRITTEN BENJAMIN (1913-1976)
- BRITTEN BENJAMIN (1913-1976)

BAKER JANET (1933-)
BERKELEY LENNOX (1903-1989)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
PEARS PETER (1910-1986)
ROLFE JOHNSON ANTHONY (1940-2010)
TEAR ROBERT (1939-2011)

BROADWAY
BOCK JERRY (1928-2010)
LERNER ALAN JAY (1918-1986)
LLOYD WEBBER ANDREW (1948-)
LOEWE FREDERICK (1901-1988)
MOORE GRACE (1898-1947)
RODGERS RICHARD (1902-1979)
SIEPI CESARE (1923-2010)
SONDHEIM STEPHEN JOSHUA (1930-)
STREISAND BARBRA (1942-)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)

BROCH HERMANN (1886-1951)
BARRAQUÉ JEAN (1928-1973)

BROONZY WILLIAM LEE CONLEY BROONZY dit BIG BILL (1893 ou 1898-1958)
- BROONZY BIG BILL (1893 ou 1898-1958)

BROWN CHARLES (1922-1999)
- BROWN CHARLES (1922-1999)

BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)
- BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)

BROWN CLIFFORD (1930-1956)
- BROWN CLIFFORD (1930-1956)

ROACH MAX (1924-2007)

BROWN EARLE (1926-2002)
- BROWN EARLE (1926-2002)

BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)

TUDOR DAVID (1926-1996)

CAJUN
CHENIER CLIFTON (1925-1987)

CALDARA ANTONIO (1670-1736)
• CALDARA ANTONIO (1670-1736)

CALE JOHN (1942-)
REED LOU (1942-)
VELVET UNDERGROUND

CALLAS MARIA (1923-1977)
• CALLAS MARIA (1923-1977)
DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
TEBALDI RENATA (1922-2004)

CALLIER TERRY (1945-2012)
• CALLIER TERRY (1945-2012)

CALLOWAY CABELL dit CAB (1907-1994)
• CALLOWAY CAB (1907-1994)

CALVÉ EMMA (1858-1942)
• CALVÉ EMMA (1858-1942)

CALVET JOSEPH (1897-1984)
• CALVET JOSEPH 1897-1984

CALVISIUS SETH KALWITZ dit SETHUS (1556-1615)
• CALVISIUS SETHKALWITZ, dit SETHUS (1556-1615)

CALZABIGI RANIERI (1714-1795)
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)

CAMARÓN DE LA ISLA JOSÉ MONGE CRUZ, dit (1950-1992)
• CAMARÓN DE LA ISLA (1950-1992)

CAMBIN1 GIOVANNI GIUSEPPE (1746-1825)
• CAMBINI GIOVANNI GIUSEPPE (1746-1825)

CAMPIAN THOMAS (1567-1620)
• CAMPIAN THOMAS (1567-1620)

CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
• CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)

CANADIENNE DE LANGUE FRANÇAISE LITTÉRATURE
LECLERC FÉLIX (1914-1988)

CANADIENNE MUSIQUE

GABRIELI Andrea (1533 env.-1586) et Giovanni (1555 env.-1612)

MUFFAT Georg (1653-1704)

CAP-VERT (CABO VERDE)

ÉVORA Cesária (1941-2011)

CAPALDI Jim (1944-2005)

• CAPALDI Jim (1944-2005)

CAPLET André (1878-1925)

• CAPLET André (1878-1925)

CAPPUCCILLI Piero (1929-2005)

• CAPPUCCILLI Piero (1929-2005)

CAPRA Frank (1897-1991)

TIOMKIN Dimitri (1894-1979)

CAPTAIN BEEFHEART (1941-2010)

• CAPTAIN BEEFHEART(1941-2010)

CARAÏBES ou ANTILLES Littératures des

BENNETT Louise (1919-2006)

CARISSIMI Giacomo (1605-1674)

• CARISSIMI Giacomo (1605-1674)

BOUZIGNAC Guillaume (mort apr. 1643)

CHARPENTIER Marc Antoine (1643-1704)

KERLL Johann Caspar (1627-1693)

CARLOS Yvan-Chrysostome DOLTO dit (1943-2008)

• CARLOS (1943-2008)

CARMICHAEL Hoagy (1899-1981)

• CARMICHAEL Hoagy (1899-1981)

CARNEY Harry (1910-1974)

• CARNEY Harry (1910-1974)

CARR Leroy (1905-1935)

• CARR Leroy (1905-1935)

CARRILLO Julian (1875-1965)

• CARRILLO Julián (1875-1965)

WYSCHNEGRADSKY Ivan (1893-1979)

CARTER Benny (1907-2003)

• CARTER Benny (1907-2003)

CARTER Betty (1930-1998)

• CARTER Betty (1930-1998)

CARTER Elliott (1908-2012)

• CARTER ELLIOTT (1908-2012)

CARTER FAMILY
• CARTER FAMILY
CASH JUNE CARTER (1929-2003)

CARUSO ENRICO (1873-1921)
• CARUSO ENRICO (1873-1921)
CILEA FRANCESCO (1866-1950)

CARVALHO JOAO DE SOUSA (1745-1798)
• CARVALHO JOÃO DE SOUSA (1745-1798)

CASADESUS ROBERT (1899-1972)
• CASADESUS ROBERT (1899-1972)

CASALS PABLO (1876-1973)
• CASALS PABLO (1876-1973)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
SCHNEIDER ALEXANDER (1908-1993)
VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

CASELLA ALFREDO (1883-1947)
• CASELLA ALFREDO (1883-1947)

CASH JOHNNY (1932-2003)
• CASH JOHNNY (1932-2003)
CASH JUNE CARTER (1929-2003)

CASH JUNE CARTER (1929-2003)
• CASH JUNE CARTER (1929-2003)

CASQUE D'OR, Jacques Becker
REGGIANI SERGE (1922-2004)

CASSAVETES JOHN (1929-1989)
BERNSTEIN ELMER (1922-2004)

CASSOU JEAN (1897-1986)
ARMA PAUL (1904-1987)

CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO (1895-1968)
• CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO (1895-1968)

CATÁN DANIEL (1949-2011)
• CATÁN DANIEL (1949-2011)

CATCH, *musique*
RAVENSCROFT THOMAS (1582 env.-env. 1635)

CATHERINE II DE RUSSIE (1729-1796)
SARTI GIUSEPPE (1729-1802)

CAUX DANIEL (1940-2008)
- CAUX DANIEL (1940-2008)

CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)
- CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)

CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
- CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)

CAVANNA BERNARD (1951-)
- CAVANNA BERNARD (1951-)

CAVATINE
VERDI GIUSEPPE (1813-1901)

CAYMMI DORIVAL (1914-2008)
- CAYMMI DORIVAL (1914-2008)

CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
- CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)

CÉMAMU (Centre d'études de mathématique et d'automatique musicales)
XENAKIS IANNIS (1922-2001)

CENSURE
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)

CERHA FRIEDRICH (1926-)
- CERHA FRIEDRICH (1926-)

BERG ALBAN (1885-1935)

CERTON PIERRE (mort en 1572)
- CERTON PIERRE (mort en 1572)

CERVANTÈS MIGUEL DE (1547-1616)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)

CHABRIER EMMANUEL (1841-1894)
- CHABRIER EMMANUEL (1841-1894)

CHAILLEY JACQUES (1910-1999)
- CHAILLEY JACQUES (1910-1999)

CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
- CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)

CHAMBERS PAUL (1935-1969)
- CHAMBERS PAUL (1935-1969)

CHAMBONNIÈRES JACQUES CHAMPION DE (1601 env.-1670 ou 1672)
- CHAMBONNIÈRES JACQUESCHAMPION DE (1601 env.-1670 ou 1672)

CHAMBRE MUSIQUE DE

ARENSKI ANTON STEPANOVITCH (1861-1906)
ARGERICH MARTHA (1941-)
BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)
BRIDGE FRANK (1879-1941)
CALVET JOSEPH 1897-1984
COUPERIN LES
DUREY LOUIS (1888-1979)
FAURÉ GABRIEL (1845-1924)
GIBBONS ORLANDO (1583-1625)
GOLDBERG SZYMON (1909-1993)
HAYDN MICHAEL (1737-1806)
HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)
KREMER GIDON (1947-)
LALO ÉDOUARD (1823-1892)
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)
LONGTIN MICHEL (1946-)
MARTINŮ BOHUSLAV (1890-1959)
MÜNCHINGER KARL (1915-1990)
NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)
ONSLOW ANDRÉ GEORGES LOUIS (1784-1853)
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
PERAHIA MURRAY (1947-)
PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)
PORTAL MICHEL (1935-)
QUANTZ JOHANN JOACHIM (1697-1773)
REGER MAX (1873-1916)
SCHIDLOF PETER (1922-1987)
SCHNEIDER ALEXANDER (1908-1993)
SINDING CHRISTIAN (1856-1941)
SPOHR LOUIS (1784-1859)
TELEMANN GEORG PHILIPP (1681-1767)
TOVEY DONALD FRANCIS (1875-1940)
VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)
VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

CHAMPAGNE CLAUDE (1891-1965)

- CHAMPAGNE CLAUDE (1891-1965)

CHANSON

AGRICOLA ALEXANDRE (1446 env.-1506)
ARCADELT JACQUES (1505 env.-1568)
ARLEN HAROLD (1905-1986)
ATTAINGNANT PIERRE (1494 env.-env. 1553)
AVALON FRANKIE (1939-)
AZNAVOUR CHARLES (1924-)
BAEZ JOAN (1941-)
BAKER JOSÉPHINE (1906-1975)
BARBARA (1930-1997)
BARCLAY EDDIE (1921-2005)
BASHUNG ALAIN (1947-2009)
BEATLES
BELAFONTE HARRY (1927-)

GASCONGNE Mathieu (déb. XVI^{e} s.)
GELU Victor (1806-1885)
GERSHWIN George (1898-1937)
GERSHWIN Ira (1896-1983)
GOLDMAN Jean-Jacques (1951-)
GOUDIMEL Claude (1520 ?-1572)
GRÉCO Juliette (1927-)
GUILBERT Yvette (1867-1944)
GUTHRIE Woody (1912-1967)
HALLYDAY Johnny (1943-)
HARDY Françoise (1944-)
HAYES Isaac (1942-2008)
HIGELIN Jacques (1940-)
HUNTER Alberta (1897-1984)
HUNTER Ruby (1955-2010)
INGEGNERI Marcantonio (1547 env.-1592)
JACOTIN Les
JANEQUIN Clément (1485 env.-1558)
JOBIM Antonio Carlos (1927-1994)
JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)
JOUY Jules (1855-1897)
KOLOSOY Antoine WENDO, dit (1925-2008)
LASSUS Roland de (1532 env.-1594)
LAWES Henry (1596 env.-1662)
LE FORESTIER Maxime (1949-)
LE JEUNE Claude ou Claudin (1528 env.-1600)
LEBAS Renée (1917-2009)
LECLERC Félix (1914-1988)
LEIBER Jerry (1933-2011)
LEMARQUE Francis (1917-2002)
LENNON John (1940-1980)
LHASA (1972-2010)
MAKEBA Miriam (1932-2008)
MANO SOLO (1963-2010)
MARNAY Eddy (1920-2003)
MARTIN Dean (1917-1995)
MATOUB Lounès (1956-1998)
MESTRAL Armand (1917-2000)
MILLER Mitch (1911-2010)
MINT ABBA Dimi (1958-2011)
MIREILLE (1906-1996)
MISTINGUETT (1875-1956)
MITCHELL Joni (1943-)
MONTAND Yves (1921-1991)
MONTERO Germaine (1909-2000)
MOORE Gary (1952-2011)
MORAES Vinícius de (1913-1980)
MORELLI Monique (1923-1993)
MOULOUDJI Marcel (1922-1994)
McCARTNEY Paul (1942-)
McFERRIN Bobby (1950-)
McGARRIGLE Kate (1946-2010)
NOHAIN Jean (1900-1981)

NOUGARO Claude (1929-2004)
OCKEGHEM Johannes (1410 env.-1497)
ODETTA (1930-2008)
OKOSUN Sonny (1947-2008)
OKOUDJAVA Boulat Chalvovitch (1924-1997)
ORBISON Roy (1936-1988)
PARTON Dolly (1946-)
PENDERGRASS Teddy (1950-2010)
PIAF Édith (1915-1963)
PORTER Cole (1891-1964)
POTTIER Eugène (1816-1887)
PRINTEMPS Yvonne (1894-1977)
QUAIFE Pete (1943-2010)
RAHBANI Mansour (1925-2009)
RAVENSCROFT Thomas (1582 env.-env. 1635)
REGGIANI Serge (1922-2004)
RICTUS Gabriel RANDON de SAINT-AMAND, dit Jehan (1867-1933)
RIMITTI Cheikha (1923 env.-2006)
RITA MITSOUKO
RONSTADT Linda (1946-)
ROSSI Tino (1907-1983)
SABLON Jean (1906-1994)
SALVADOR Henri (1917-2008)
SANDRIN PierreREGNAULT dit (1re moitié XVIe s.)
SAUVAGE Catherine (1929-1998)
SCHULTZE Norbert (1911-2002)
SEEGER Pete (1919-)
SERMISY Claudeou Claudin de (1490 env.-1562)
SHERMAN Robert (1925-2012)
SINATRA Frank (1915-1998)
SINGH Jagjit (1941-2011)
SOLIDOR Suzy (1900-1983)
SOSA Mercedes (1935-2009)
SOUCHON Alain (1944-)
STARR Ringo (1940-)
SUMAC Yma (1922-2008)
TRAVERS Mary (1936-2009)
TRENET Charles (1913-2001)
VARGAS Chavela (1919-2012)
VAUCAIRE Cora (1918-2011)
VENTURA Ray (1908-1979)
WHITING Margaret (1924-2011)
YUPANQUI Atahualpa (1908-1992)
ÉVORA Cesária (1941-2011)

CHANSON FRANÇAISE

AZNAVOUR Charles (1924-)
BAKER Joséphine (1906-1975)
BARBARA (1930-1997)
BARCLAY Eddie (1921-2005)
BASHUNG Alain (1947-2009)
BERGER Michel (1947-1992)
BOYER Lucienne (1901-1983)

BRASSENS GEORGES (1921-1981)
BRUANT ARISTIDE (1851-1925)
BÉCAUD GILBERT (1927-2001)
BÉRANGER FRANÇOIS (1937-2003)
CABREL FRANCIS (1953-)
CARLOS (1943-2008)
CHEVALIER MAURICE (1888-1972)
COLOMBIER MICHEL (1939-2004)
COQUATRIX BRUNO (1910-1979)
DAC PIERRE (1893-1975)
DALIDA (1933-1987)
DAMIA (1892-1978)
DISTEL SACHA (1933-2004)
DOUAI JACQUES (1920-2004)
DREYFUS FRANCIS (1940-2010)
DUPONT PIERRE (1821-1870)
DUTRONC JACQUES (1943-)
DÉSAUGIERS ANTOINE (1772-1827)
FERRAT JEAN (1930-2010)
FERRÉ LÉO (1916-1993)
FONTAINE BRIGITTE (1940-)
FRANÇOIS CLAUDE (1939-1978)
FRANÇOIS JACQUELINE (1922-2009)
GAINSBOURG SERGE (1928-1991)
GOLDMAN JEAN-JACQUES (1951-)
GRÉCO JULIETTE (1927-)
GUILBERT YVETTE (1867-1944)
HALLYDAY JOHNNY (1943-)
HARDY FRANÇOISE (1944-)
HIGELIN JACQUES (1940-)
JOUY JULES (1855-1897)
LE FORESTIER MAXIME (1949-)
LEBAS RENÉE (1917-2009)
LEMARQUE FRANCIS (1917-2002)
MANO SOLO (1963-2010)
MARNAY EDDY (1920-2003)
MESTRAL ARMAND (1917-2000)
MIREILLE (1906-1996)
MISTINGUETT (1875-1956)
MONTAND YVES (1921-1991)
MONTERO GERMAINE (1909-2000)
MORELLI MONIQUE (1923-1993)
MOULOUDJI MARCEL (1922-1994)
NOHAIN JEAN (1900-1981)
NOUGARO CLAUDE (1929-2004)
PIAF ÉDITH (1915-1963)
POTTIER EUGÈNE (1816-1887)
PRINTEMPS YVONNE (1894-1977)
REGGIANI SERGE (1922-2004)
RICTUS GABRIEL RANDON DE SAINT-AMAND, dit JEHAN (1867-1933)
RITA MITSOUKO
ROSSI TINO (1907-1983)
SABLON JEAN (1906-1994)

GLOSSOP PETER (1928-2008)
GOBBI TITO (1913-1984)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GORR RITA (1926-2012)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
GRISI GIULIA (1811-1869)
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
GUÉTARY GEORGES (1915-1997)
HADLEY JERRY (1952-2007)
HAEFLIGER ERNST (1919-2007)
HAINES CONNIE (1921-2008)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HOFMANN PETER (1944-2010)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
HORNE LENA (1917-2010)
HORNE MARILYN (1929-)
HOTTER HANS (1909-2003)
HUNT LORRAINE (1954-2006)
INDIA SIGISMONDO D' (1582 env.-env.1629)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JACKSON MAHALIA (1911-1972)
JACOBS RENÉ (1946-)
JANOWITZ GUNDULA (1937-)
JANSEN JACQUES (1913-2002)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
JURINAC SENA (1921-2011)
KAUFMANN JONAS (1969-)
KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)
KING JAMES (1925-2005)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
KRAUS ALFREDO (1927-1999)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
LABLACHE LUIGI (1794-1858)
LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)
LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)
LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)
LED ZEPPELIN
LEE PEGGY (1920-2002)
LEHMANN LILLI (1848-1929)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LEMECHEV SERGEI (1902-1977)
LEMNITZ TIANA (1897-1994)
LICITRA SALVATORE (1968-2011)
LITTLE RICHARD (1932-)
LITVINNE FELIA (1860-1936)
LOEWE CARL (1796-1869)
LONDON GEORGE (1919-1985)
LORENGAR PILAR (1921-1996)

LORENZ Max (1901-1975)
LOS ANGELES Victoria de (1923-2005)
LOTT Felicity (1947-)
LUBIN Germaine (1890-1979)
LUDWIG Christa (1924-)
MACNEIL Cornell (1922-2011)
MALIBRAN Maria Felicia (1808-1836)
MARIO Giovanni Matteo (1810-1883)
MARIZA (1973-)
MARS Jacques (1926-2003)
MARTINELLI Giovanni (1885-1969)
MARZIEH (1924-2010)
MAURANE Camille (1911-2010)
MAUREL Victor (1848-1923)
MELCHIOR Lauritz (1890-1973)
MERRILL Robert (1917-2004)
MERVAL Paulette (1920-2009)
MESTRAL Armand (1917-2000)
MICHEAU Janine (1914-1976)
MICHEL Solange (1912-2010)
MILANOV Zinka (1906-1989)
MILLS BROTHERS
MOFFO Anna (1930 ou 1932-2006)
MONK Meredith (1942-)
MOORE Grace (1898-1947)
MUDDY WATERS (1915-1983)
McCORMACK John Francis (1884-1945)
MÖDL Martha (1912-2001)
NELEPP Georgi (1904-1957)
NELSON Judith (1939-2012)
NIELSEN Inga (1946-2008)
NILSSON Birgit (1918-2005)
NORMAN Jessye (1945-)
NOURRIT Adolphe (1802-1839)
O'DAY Anita (1919-2006)
OLIVERO Magda (1910-)
OTTER Anne Sofie von (1955-)
OUM KALSOUM (1904-1975)
PATTI Adelina (1843-1919)
PATZAK Julius (1898-1974)
PAVAROTTI Luciano (1935-2007)
PEARS Peter (1910-1986)
PERRIN Mimi (1926-2010)
PINZA Ezio (1892-1957)
PONS Lily (1898-1976)
PONSELLE Rosa (1897-1981)
POPP Lucia (1939-1993)
POULENC Francis (1899-1963)
PREY Hermann (1929-1998)
PRICE Leontyne (1927-)
PRICE Margaret (1941-2011)
RAIMONDI Gianni (1923-2008)
REBROFF Ivan (1931-2008)

TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
TROYANOS TATIANA (1938-1993)
TUCKER RICHARD (1913-1975)
TURNER EVA (1892-1990)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VANZO ALAIN (1928-2002)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)
VERRETT SHIRLEY (1931-2010)
VIARDOT PAULINE (1821-1910)
VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)
VICKERS JON (1926-)
VINAY RAMÓN (1912-1996)
VÖLKER FRANZ (1899-1965)
WAECHTER EBERHARD (1929-1992)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)
WARREN LEONARD (1911-1960)
WATERS ETHEL (1896-1977)
WATTS HELEN (1927-2009)
WELITSCH LJUBA (1913-1996)
WELLS KITTY (1919-2012)
WILLIAMS CAMILLA (1919-2012)
WINBERGH GÖSTA (1943-2002)
WOLF HUGO (1860-1903)

CHANT LITURGIQUE

SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)

CHAPELLE, *musique*

BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)
CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
COOKE HENRY (1615 env.-1672)
FIOCCO JOSEPH HECTOR (1703-1741)
GAZZANIGA GIUSEPPE (1743-1818)
SCHEIDT SAMUEL (1587-1654)
SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
TALLIS THOMAS (1505 env-1585)

CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)

• CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)

CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)

• CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)

CHARLES RAY (1930-2004)

• CHARLES RAY (1930-2004)
CARTER BETTY (1930-1998)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

LIADOV ANATOLI KONSTANTINOVITCH (1855-1914)
MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)
RIMSKI-KORSAKOV NIKOLAÏ ANDREÏEVITCH (1844-1908)
TCHEREPNINE NIKOLAÏ NIKOLAÏEVITCH (1873-1945)

CITATION, *musique*

BERIO LUCIANO (1925-2003)
DHOMONT FRANCIS (1926-)

CITIZEN KANE, Orson Welles

HERRMANN BERNARD (1911-1975)

CLAPTON ERIC (1945-)

• CLAPTON ERIC (1945-)
YARDBIRDS

CLARINETTE

BECHET SIDNEY (1897-1959)
BIGARD BARNEY (1906-1980)
BRYMER JACK (1915-2003)
CRUSELL BERNHARD HENRIK (1775-1838)
DODDS JOHNNY (1892-1940)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GOODMAN BENNY (1909-1986)
LANCELOT JACQUES (1920-2009)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)
NOONE JIMMIE (1895-1944)
PORTAL MICHEL (1935-)
ROBERT JEAN-LOUIS (1948-1979)
SHAW ARTIE (1910-2004)

CLARK GENE (1941-1991)

BYRDS

CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)

• CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)

CLARKE KENNETH SPEARMAN dit KENNY (1914-1985)

• CLARKE KENNY (1914-1985)
JACKSON MILT (1923-1999)

CLARKE MICHAEL (1944-1993)

BYRDS

CLASH THE

• CLASH
STRUMMER JOE (1952-2002)

CLASSICISME, *musique*

DU MONT HENRY (1610-1684)
MONN GEORG MATHIAS (1717-1750)
PROKOFIEV SERGE (1891-1953)

CONDUIT, *genre musical*
PÉROTIN (XII^{e}-XIII^{e} s.)

CONGÉ, *genre musical*
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)

CONNELL ELIZABETH (1946-2012)
• CONNELL ELIZABETH (1946-2012)

CONNOR CHRIS (1927-2009)
• CONNOR CHRIS (1927-2009)

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
LESUEUR JEAN-FRANÇOIS (1760-1837)
PASDELOUP JULES (1819-1887)
SARRETTE BERNARD (1765-1858)

CONSONANCE
DUNSTABLE JOHN (1385 env.-1453)

CONSTANT MARIUS (1925-2004)
• CONSTANT MARIUS (1925-2004)

CONTRALTO
ALBONI MARIETTA (1826-1894)
ANDERSON MARIAN (1897-1993)
BUTT CLARA (1872-1936)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
FORRESTER MAUREEN (1930-2010)
HORNE MARILYN (1929-)
SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)
WATTS HELEN (1927-2009)

CONTRE-CULTURE
JEFFERSON AIRPLANE
VELVET UNDERGROUND
ZAPPA FRANK (1940-1993)

CONTREBASSE
BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)
BROWN RAY (1926-2002)
CACHAO (1918-2008)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
DAVIS ART (1934-2007)
HADEN CHARLIE (1937-)
HEATH PERCY (1923-2005)
HINTON MILT (1910-2000)
IRWIN DENNIS (1951-2008)
JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
LAFARO SCOTT (1936-1961)
LÓPEZ ORLANDO (1933-2009)
MICHELOT PIERRE (1928-2005)
PAGE WALTER (1900-1957)

MUFFAT GEORG (1653-1704)

CORELLI FRANCO (1921-2003)
• CORELLI FRANCO (1921-2003)

CORENA FERNANDO (1916-1984)
• CORENA FERNANDO (1916-1984)

CORIGLIANO JOHN (1938-)
• CORIGLIANO JOHN (1938-)

CORNELIUS PETER (1824-1874)
• CORNELIUS PETER (1824-1874)

CORNYSH WILLIAM (vers 1468-1523)
• CORNYSH WILLIAM (vers 1468-1523)

CORRETTE MICHEL (1709-1795)
• CORRETTE MICHEL (1709-1795)

CORTÁZAR JULIO (1914-1984)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)

CORTOT ALFRED (1877-1962)
• CORTOT ALFRED (1877-1962)
HASKIL CLARA (1895-1960)
LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
LITVINNE FELIA (1860-1936)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)
THIBAUD JACQUES (1880-1953)

COSMOGONIE, *mythe*
SCHNEIDER MARIUS (1903-1982)

COSMOLOGIE
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

COSSUTTA CARLO (1932-2000)
• COSSUTTA CARLO (1932-2000)

COSTELEY GUILLAUME (1531 env.-1606)
• COSTELEY GUILLAUME (1531 env.-1606)

COSTELLO ELVIS (1954-)
• COSTELLO ELVIS (1954-)

COUNTRY, *musique*
ACUFF ROY (1903-1992)
ARNOLD EDDY (1918-2008)
ATKINS CHET (1924-2001)
BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)
BYRDS
CARTER FAMILY

CASH JOHNNY (1932-2003)
CASH JUNE CARTER (1929-2003)
CHARLES RAY (1930-2004)
DELMORE BROTHERS
DYLAN BOB (1941-)
GUTHRIE WOODY (1912-1967)
HAGGARD MERLE (1937-)
HARRIS EMMYLOU (1947-)
HUSKY FERLIN (1925 ?-2011)
JACKSON WANDA (1937-)
JENNINGS WAYLON (1937-2002)
JONES GEORGE (1931-)
KRISTOFFERSON KRIS (1936-)
LEWIS JERRY LEE (1935-)
LOUVIN CHARLIE (1927-2011)
MONROE BILL (1911-1996)
NELSON WILLIE HUGH (1933-)
PARTON DOLLY (1946-)
RODGERS JIMMIE (1897-1933)
RONSTADT LINDA (1946-)
SMITH CARL (1927-2010)
TRAVIS MERLE (1917-1983)
TRAVIS RANDY (1959-)
TUBB ERNEST (1914-1984)
WATSON DOC (1923-2012)
WELLS KITTY (1919-2012)
WILLIAMS HANK (1923-1953)
WILLS BOB (1905-1975)
YOAKAM DWIGHT (1956-)

COUPERIN FRANÇOIS (1668-1733)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)
COUPERIN LES
MARCHAND LOUIS (1669-1732)

COUPERIN LES

- COUPERIN LES

COUPERIN LOUIS (1626-1661)

COUPERIN LES

COUTAZ BERNARD (1922-2010)

- COUTAZ BERNARD (1922-2010)

COUTÉ GASTON (1880-1911)

- COUTÉ GASTON (1880-1911)

COVENT GARDEN

BEECHAM THOMAS (1879-1961)
EVANS GERAINT (1922-1992)
LOTT FELICITY (1947-)
SOLTI GEORG (1912-1997)
SUTHERLAND JOAN (1926-2010)

COWELL HENRY DIXON (1897-1965)
- COWELL HENRY DIXON (1897-1965)

CRAMER JOHANN BAPTIST (1771-1858)
- CRAMER JOHANN BAPTIST (1771-1858)

CRAWFORD HANK (1934-2009)
- CRAWFORD HANK (1934-2009)

CRAY ROBERT (1953-)
- CRAY ROBERT (1953-)

CREAM
CLAPTON ERIC (1945-)

CRÉOLE LANGUE
BENNETT LOUISE (1919-2006)

CRÉOLE MUSIQUE
LÉLÉ GRANMOUN (1930-2004)

CRÉQUILLON ou CRECQUILLON THOMAS (mort en 1557 env.)
- CRÉQUILLON THOMAS (mort en 1557 env.)

CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
- CRESPIN RÉGINE (1927-2007)

CRESTON PAUL (1906-1985)
- CRESTON PAUL (1906-1985)

CRISTOFORI BARTOLOMEO (1655-1731)
- CRISTOFORI BARTOLOMEO (1655-1731)

CROCE GIOVANNI (1557 env.-1609)
- CROCE GIOVANNI (1557 env.-1609)

CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)
- CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)

CROSBY BING (1904-1977)
- CROSBY BING (1904-1977)

CROSBY DAVID (1941-)
BYRDS
CROSBY, STILLS & NASH

CROSBY, STILLS & NASH
- CROSBY, STILLS & NASH
BYRDS
YOUNG NEIL (1945-)

CRÜGER ou KRÜGER JOHANNES (1598-1662)

- CRÜGER JOHANNES (1598-1662)

CRUMB GEORGE (1929-)
- CRUMB GEORGE (1929-)

CRUSELL BERNHARD HENRIK (1775-1838)
- CRUSELL BERNHARD HENRIK (1775-1838)

CRUZ CELIA (1924-2003)
- CRUZ CELIA (1924-2003)

CUÉNOD HUGUES (1902-2010)
- CUÉNOD HUGUES (1902-2010)

CUI CÉSAR ANTONOVITCH (1835-1918)
- CUI CÉSAR ANTONOVITCH (1835-1918)

CUNNINGHAM MERCE (1919-2009)
CAGE JOHN (1912-1992)
TUDOR DAVID (1926-1996)

CURCIO MARIA (1918 ou 1919-2009)
- CURCIO MARIA (1918 ou 1919-2009)

CURTIZ MICHAEL (1888-1962)
KORNGOLD ERICH WOLFGANG (1897-1957)

CURZON CLIFFORD (1907-1982)
- CURZON CLIFFORD (1907-1982)

CUZZONI FRANCESCA (1698 env.-1770)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)

CZERNY KARL (1791-1857)
- CZERNY KARL (1791-1857)

CZIFFRA GEORGES (1921-1994)
- CZIFFRA GEORGES (1921-1994)

D

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

DAC PIERRE (1893-1975)
- DAC PIERRE (1893-1975)

DACHAU
HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)

DALAYRAC NICOLAS MARIE (1753-1809)
- DALAYRAC NICOLAS MARIE (1753-1809)

DALIDA IOLANDA GIGLIOTTI dite (1933-1987)
- DALIDA (1933-1987)

DALLA LUCIO (1943-2012)
- DALLA LUCIO (1943-2012)

DALLAPICCOLA LUIGI (1904-1975)
- DALLAPICCOLA LUIGI (1904-1975)

DAMERON TADD (1917-1965)
- DAMERON TADD (1917-1965)

DAMIA MARIE-LOUISE DAMIEN dite (1892-1978)
- DAMIA (1892-1978)

DANCO SUZANNE (1911-2000)
- DANCO SUZANNE (1911-2000)

DANEMARK
KUHLAU FRIEDRICH (1786-1832)

DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVES LESUR dit (1908-2002)
- DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)

DANIÉLOU ALAIN (1907-1994)
- DANIÉLOU ALAIN (1907-1994)

DANSE
CONSTANT MARIUS (1925-2004)
DELSARTE FRANÇOIS (1811-1871)
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)

SAINT-LÉON ARTHUR (1821-1870)

DAO NGUYEN-THIEN (1940-2015)
- DAO NGUYEN-THIEN (1940-)

DAQUIN LOUIS CLAUDE (1694-1772)
- DAQUIN LOUIS CLAUDE (1694-1772)

DARASSE XAVIER (1934-1992)
- DARASSE XAVIER (1934-1992)

DARGOMYJSKI ALEXANDRE SERGUEÏEVITCH (1813-1869)
- DARGOMYJSKI ALEXANDRE SERGUEÏEVITCH (1813-1869)

DARMSTADT ÉCOLE DE
BALLIF CLAUDE (1924-2004)
GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)
KAGEL MAURICIO RAÚL (1931-2008)
KOERING RENÉ (1940-)
NONO LUIGI (1924-1990)
RIHM WOLFGANG (1952-)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)

DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)
- DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)

DAVID FÉLICIEN CÉSAR (1810-1876)
- DAVID FÉLICIEN CÉSAR (1810-1876)

DAVIES PETER MAXWELL (1934-)
- DAVIES PETER MAXWELL (1934-)

DAVIES RAY (1944-) et DAVE (1947-)
KINKS

DAVIS ART (1934-2007)
- DAVIS ART (1934-2007)

DAVIS COLIN REX (1927-2013)
- DAVIS COLIN REX (1927-2013)

DAVIS MILES (1926-1991)
- DAVIS MILES (1926-1991)

ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
EVANS BILL (1929-1980)
EVANS GIL (1912-1988)
HANCOCK HERBIE (1940-)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
JARRETT KEITH (1945-)
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
ROACH MAX (1924-2007)

SHORTER WAYNE (1933-)
WILEN BARNEY (1937-1996)
WILLIAMS TONY (1945-1997)
ZAWINUL JOE (1932-2007)

DAVIS SAMMY Jr. (1925-1990)
• DAVIS Jr. SAMMY (1925-1990)

DAY DORIS (1924-)
BROWN « LES » (1912-2001)

DEARIE BLOSSOM (1926-2009)
• DEARIE BLOSSOM (1926-2009)

DEBUSSY CLAUDE (1862-1918)
• DEBUSSY CLAUDE (1862-1918)
BAIRD TADEUSZ (1928-1981)
CAPLET ANDRÉ (1878-1925)
DUKAS PAUL (1865-1935)
JANSEN JACQUES (1913-2002)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
LE FLEM PAUL (1881-1984)
LESURE FRANÇOIS (1923-2001)
TEYTE MAGGIE (1888-1976)
WAGNER RICHARD (1813-1883)

DECAUX ABEL MARIE (1869-1943)
• DECAUX ABEL MARIE (1869-1943)

DECCA RECORDS
RAEBURN CHRISTOPHER (1928-2009)

DÉCLAMATION, *théâtre*
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)

DÉCOR DE THÉÂTRE
LANIER NICHOLAS (1588-1666)

DEJOHNETTE JACK (1942-)
• DEJOHNETTE JACK (1942-)

DEKKER DESMOND (1942-2006)
• DEKKER DESMOND (1942-2006)

DELALANDE ou DE LA LANDE MICHEL RICHARD (1657-1726)
• DELALANDE ou DE LA LANDE MICHEL RICHARD (1657-1726)
CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)

DELANOË PIERRE (1918-2006)
• DELANOË PIERRE (1918-2006)

RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764)
VIVALDI Antonio (1678-1741)

DESMOND Paul (1924-1977)
• DESMOND Paul (1924-1977)
BRUBECK Dave (1920-2012)

DÉSORMIÈRE Roger (1898-1963)
JOACHIM Irène (1913-2001)

DESSAU Paul (1894-1979)
• DESSAU Paul (1894-1979)

DESSAY Natalie (1965-)
• DESSAY Natalie (1965-)

DESTINN Emmy (1878-1930)
• DESTINN Emmy (1878-1930)

DESTOUCHES André cardinal (1672-1749)
• DESTOUCHES André, cardinal (1672-1749)

DHOMONT Francis (1926-)
• DHOMONT Francis (1926-)

DIABELLI Anton (1781-1858)
• DIABELLI Anton (1781-1858)

DIAGHILEV Serge de (1872-1929)
MONTEUX Pierre (1875-1964)
PROKOFIEV Serge (1891-1953)
STRAVINSKI Igor Feodorovitch (1882-1971)

DIALECTES ET PATOIS
COUTÉ Gaston (1880-1911)

DIAPASON
SARTI Giuseppe (1729-1802)

DIDDLEY Bo (1928-2008)
• DIDDLEY Bo (1928-2008)

DILLON James (1950-)
• DILLON James (1950-)

DISCO
JACKSON Michael (1958-2009)
PRINCE (1958-)
SUMMER Donna (1948-2012)

DISCRIMINATION RACIALE
DAVIS Art (1934-2007)

BAIRD TADEUSZ (1928-1981)
DALLAPICCOLA LUIGI (1904-1975)
FONTYN JACQUELINE (1930-)
FORTNER WOLFGANG (1907-1987)
HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
KLEBE GISELHER (1925-2009)
KŒCHLIN CHARLES (1867-1950)
LUTOSŁAWSKI WITOLD (1913-1994)
NIGG SERGE (1924-2008)
PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)
PÄRT ARVO (1935-)
RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)
RIEGGER WALLINGFORD (1885-1961)
SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
WEBERN ANTON VON (1883-1945)

DOHNÁNYI ERNO ou ERNST VON (1877-1960)

- DOHNÁNYI ERNOou ERNST VON (1877-1960)

BARTÓK BÉLA (1881-1945)
MORTIER GÉRARD (1943-)

DOLPHY ERIC (1928-1964)

- DOLPHY ERIC (1928-1964)

DOMAINE MUSICAL

AMY GILBERT (1936-)
BARRAQUÉ JEAN (1928-1973)
BOULEZ PIERRE (1925-)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)

DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

- DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

DOMINO FATS (1928-)

- DOMINO FATS (1928-)

DON JUAN

MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
STRAUSS RICHARD (1864-1949)

DON QUICHOTTE

STRAUSS RICHARD (1864-1949)

DONATONI FRANCO (1927-2000)

- DONATONI FRANCO (1927-2000)

DONIZETTI GAETANO (1797-1848)

- DONIZETTI GAETANO (1797-1848)

FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)
MARIO GIOVANNI MATTEO (1810-1883)
NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
PONS LILY (1898-1976)
RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)

• DUPREZ gilbert (1806-1896)

DURANTE francesco (1684-1755)
• DURANTE francesco (1684-1755)

DUREY Louis (1888-1979)
• DUREY Louis (1888-1979)

DURUFLÉ maurice (1902-1986)
• DURUFLÉ maurice (1902-1986)

DURY ian (1942-2000)
• DURY ian (1942-2000)

DUSAPIN pascal (1955-)
• DUSAPIN pascal (1955-)

DUSSEK jan ladislav (1760-1812)
• DUSSEK jan ladislav (1760-1812)

DUTILLEUX henri (1916-2013)
• DUTILLEUX henri (1916-2013)
JOY geneviève (1919-2009)

DUTRONC jacques (1943-)
• DUTRONC jacques (1943-)

DVORÁK antonin (1841-1904)
• DVOŘÁK antonín (1841-1904)
SUK josef (1874-1935)

DYLAN bob (1941-)
• DYLAN bob (1941-)
BAEZ joan (1941-)
BYRDS
KRISTOFFERSON Kris (1936-)
TRAVERS mary (1936-2009)

PHILIPPOT michel (1925-1996)
POUSSEUR henri (1929-2009)
R1LEY terry (1935-)
ROSSÉ françois (1945-)
SAARIAHO kaija (1952-)
STOCKHAUSEN karlheinz (1928-2007)
TRUFFAZ erik (1960-)
TUDOR david (1926-1996)
XENAKIS iannis (1922-2001)
ZANÉSI christian (1952-)
ZINSSTAG gérard (1941-)

ÉLECTRONIQUE musique

BABBITT milton (1916-2011)
BADINGS henk (1907-1987)
BARBAUD pierre (1911-1990)
BENJAMIN george (1960-)
BERIO luciano (1925-2003)
BLOMDAHL karl birger (1916-1968)
BOULEZ pierre (1925-)
BRECKER michael (1919-2007)
CAGE john (1912-1992)
DHOMONT francis (1926-)
DILLON james (1950-)
ENO brian (1948-)
EÖTVÖS peter (1944-)
FROUNBERG ivar (1950-)
GERHARD roberto (1896-1970)
HANCOCK herbie (1940-)
HARVEY jonathan (1939-2012)
HENRY pierre (1927-)
JOY DIVISION
KRAFTWERK
LACHENMANN helmut (1935-)
LIGETI györgy (1923-2006)
LINDBERG magnus (1958-)
LORIOD jeanne (1928-2001)
MADERNA bruno (1920-1973)
MARTENOT maurice (1898-1980)
MATHEWS max (1926-2011)
MURAIL tristan (1947-)
NORDHE1M arne (1931-2010)
POUSSEUR henri (1929-2009)
RADIOHEAD
SAARIAHO kaija (1952-)
STOCKHAUSEN karlheinz (1928-2007)
TRUFFAZ erik (1960-)
TUDOR david (1926-1996)
XENAKIS iannis (1922-2001)
ZAWINUL joe (1932-2007)
ÉLOY jean-claude (1938-)

ÉLECTRONIQUE VIVANTE musique

CAGE JOHN (1912-1992)

ELGAR sir EDWARD (1857-1934)
• ELGAR EDWARD (1857-1934)

ÉLISABETH Ire (1533-1603) reine d'Angleterre (1558-1603)
FERRABOSCO I ALFONSO (1543 env.-1588)

ELLINGTON DUKE (1899-1974)
• ELLINGTON DUKE (1899-1974)
BASIE COUNT (1904-1984)
BELLSON LOUIE (1924-2009)
BIGARD BARNEY (1906-1980)
BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)
CARNEY HARRY (1910-1974)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
WEBSTER BEN (1909-1973)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

ELLIS ALTON (1938-2008)
• ELLIS ALTON (1938-2008)

ELLIS HERB (1921-2010)
• ELLIS HERB (1921-2010)

ELMAN MISCHA (1891-1967)
• ELMAN MISCHA (1891-1967)

ÉLOY JEAN-CLAUDE (1938-)
• ÉLOY JEAN-CLAUDE (1938-)

ELSNER JÓZEF KSAWERY (1769-1854)
• ELSNER JÓZEF KSAWERY (1769-1854)
CHOPIN FRÉDÉRIC (1810-1849)

ÉMISSION DE TÉLÉVISION
MILLER MITCH (1911-2010)
NOHAIN JEAN (1900-1981)

ÉMISSION RADIOPHONIQUE
NOHAIN JEAN (1900-1981)

EMMANUEL MAURICE (1862-1938)
• EMMANUEL MAURICE (1862-1938)

EMPFINDSAMKEIT, *musique*
BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)
SCHOBERT JOHANN (1740 env.-1767)

ENCINA JUAN DEL (1469-1529)
• ENCINA JUAN DEL (1469-1529)

ENCYCLOPÉDIQUE LITTÉRATURE ARABE
ABŪ L-FARADJ ‘ALĪ AL-IṢFAHĀNĪ (897-967)

ENESCO GEORGES (1881-1955)
• ENESCO GEORGES (1881-1955)
LIPATTI DINU (1913-1950)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)

ENGAGEMENT
BERIO LUCIANO (1925-2003)
FERRAT JEAN (1930-2010)
MONTAND YVES (1921-1991)

ENGERER BRIGITTE (1952-2012)
• ENGERER BRIGITTE (1952-2012)

ENO BRIAN (1948-)
• ENO BRIAN (1948-)

ENREGISTREMENT
BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
GARCIN MICHEL (1923-1995)
GOULD GLENN (1932-1982)
RAEBURN CHRISTOPHER (1928-2009)

ENSEIGNEMENT MUSICAL
ALBRECHTSBERGER JOHANN GEORG (1736-1809)
BARBIZET PIERRE (1922-1990)
BOULEZ PIERRE (1925-)
BURKHARD WILLY (1900-1955)
CASELLA ALFREDO (1883-1947)
CHAMPAGNE CLAUDE (1891-1965)
CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
CZERNY KARL (1791-1857)
DONATONI FRANCO (1927-2000)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FLESCH CARL (1873-1944)
INDY VINCENT D' (1851-1931)
JOACHIM IRÈNE (1913-2001)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
LANDOWSKI MARCEL (1915-1999)
LONG MARGUERITE (1874-1966)
LORIOD YVONNE (1924-2010)
LOUVIER ALAIN (1945-)
MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
MARTENOT MAURICE (1898-1980)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
MERCADANTE SAVERIO (1795-1870)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
NANINO GIOVANNI MARIA (1543 ou 1544-1607)
NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)

ORFF CARL (1895-1982)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
SARRETTE BERNARD (1765-1858)
SUZUKI SHIN’ICHI (1898-1998)

ENTREPRISES HISTOIRE DES
COUTAZ BERNARD (1922-2010)

ENTWISTLE JOHN (1944-2002)
• ENTWISTLE JOHN (1944-2002)

EÖTVÖS PETER (1944-)
• EÖTVÖS PETER (1944-)

ERKEL FERENC (1810-1893)
• ERKEL FERENC (1810-1893)

ERLIH DEVY (1928-2012)
• ERLIH DEVY (1928-2012)

ERTEGUN AHMET (1923-2006)
• ERTEGUN AHMET (1923-2006)

ESPACE, *musique*
XENAKIS IANNIS (1922-2001)

ESPAGNOL THÉÂTRE
ENCINA JUAN DEL (1469-1529)

ESPAGNOLE LITTÉRATURE, *des origines au XVIII^{e} s.*
ENCINA JUAN DEL (1469-1529)
MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)

ESPAGNOLE MUSIQUE
ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
ANGLÉS RAFAEL (1731 env.-1816)
BERMUDO JUAN (1510 env.-?)
BRETÓN TOMÁS (1850-1923)
CABANILLES JUAN BAUTISTA (1644-1712)
CABEZÓN ANTONIO DE (1500-1566)
CAMARÓN DE LA ISLA (1950-1992)
CASALS PABLO (1876-1973)
CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)
CHUECA FEDERICO (1848-1908)
ENCINA JUAN DEL (1469-1529)
FALLA MANUEL DE (1876-1946)
GARCÍA MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ (1805-1906)
GERHARD ROBERTO (1896-1970)
GRANADOS ENRIQUE (1867-1916)
GUERRERO FRANCISCO (1525 env.-1599)
HALFFTER CRISTÓBAL (1930-)
HALFFTER ERNESTO (1905-1989)
IBARRONDO FÉLIX (1943-)

BAILEY mildred (1907-1951)
BAKER chet (1929-1988)
BALLARD hank (1936-2003)
BARBER samuel (1910-1981)
BARNET charlie (1913-1991)
BARRETTO ray (1929-2006)
BASIE count (1904-1984)
BEACH BOYS
BEASTIE BOYS
BECHET sidney (1897-1959)
BEIDERBECKE bix (1903-1931)
BELAFONTE harry (1927-)
BELLSON louie (1924-2009)
BERLIN irving (1888-1989)
BERNSTEIN elmer (1922-2004)
BERNSTEIN leonard (1918-1990)
BERRY chuck (1926-)
BIGARD barney (1906-1980)
BLACKWELL edward joseph (1929-1992)
BLACKWELL otis (1931-2002)
BLAKE eubie (1883-1983)
BLAKEY art (1919-1990)
BLANTON jimmy (1918 ou 1921-1942)
BLEY carla (1938-)
BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)
BOCK jerry (1928-2010)
BOLCOM william (1938-)
BOLDEN buddy (1877-1931)
BOSWELL SISTERS
BOWIE lester (1941-1999)
BRANT henry dreyfuss (1913-2008)
BRAXTON anthony (1945-)
BRECKER michael (1919-2007)
BROONZY big bill (1893 ou 1898-1958)
BROWN charles (1922-1999)
BROWN clarence gatemouth (1924-2005)
BROWN clifford (1930-1956)
BROWN earle (1926-2002)
BROWN james (1928 ou 1933-2006)
BROWN marion (1935-2010)
BROWN ray (1926-2002)
BROWN « les » (1912-2001)
BRUBECK dave (1920-2012)
BUCKNER milton (1915-1977)
BURKE solomon (1936 ?-2010)
BYARD jaki (1922-1999)
BYAS don (1912-1972)
BYRD charlie (1925-1999)
BYRDS
CAGE john (1912-1992)
CALLIER terry (1945-2012)
CALLOWAY cab (1907-1994)
CAPTAIN BEEFHEART(1941-2010)

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)
HARBISON JOHN (1938-)
HARRIS EMMYLOU (1947-)
HARRISON LOU (1917-2003)
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HAWKINS DALE (1936-2010)
HAWKINS SCREAMIN' JAY (1929-2000)
HAYES ISAAC (1942-2008)
HEATH PERCY (1923-2005)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HENDRIX JIMI (1942-1970)
HERMAN WOODY (1913-1987)
HERRMANN BERNARD (1911-1975)
HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)
HIGGINS BILLY (1936-2001)
HILLER LEJAREN ARTHUR (1924-1994)
HINES EARL (1905-1983)
HINTON MILT (1910-2000)
HODES ART (1904?-1993)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOLLY BUDDY (1936-1959)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
HOPKINS LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)
HORTON GLADYS (1945-2011)
HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)
HOUSTON WHITNEY (1963-2012)
HOWLIN' WOLF (1910-1976)
HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)
HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
HUSKY FERLIN (1925 ?-2011)
IRWIN DENNIS (1951-2008)
ISLEY BROTHERS
IVES CHARLES (1874-1954)
JACKSON MICHAEL (1958-2009)
JACKSON MILT (1923-1999)
JACKSON WANDA (1937-)
JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
JAMAL AHMAD (1930-)
JAMES ELMORE (1918-1963)
JAMES ETTA (1938-2012)
JAMES HARRY (1916-1983)
JAMES SKIP (1902-1969)
JARRETT KEITH (1945-)
JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)
JEFFERSON AIRPLANE
JENKINS LEROY (1932-2007)
JENNINGS WAYLON (1937-2002)
JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)
JOHNSON BUNK (1889-1949)
JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

PERKINS CARL (1932-1998)
PERKINS PINETOP (1913-2011)
PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
PHILLIPS JOHN (1935-2001)
PHILLIPS SAM (1923-2003)
PICKETT WILSON (1941-2006)
PISTON WALTER (1894-1976)
PORTER COLE (1891-1964)
POWELL BUD (1924-1966)
PRESLEY ELVIS (1935-1977)
PREVIN ANDRÉ (1929-)
PRICE SAMMY (1908-1992)
PRINCE (1958-)
PUBLIC ENEMY
RAGOVOYJERRY (1930-2011)
RAINEY MA (1886-1939)
RAKSIN DAVID (1912-2004)
RAMONE JOEY (1951-2001)
RANEY JIMMY (1927-1995)
REDDING OTIS (1941-1967)
REED JIMMY (1925-1976)
REED LOU (1942-)
REICH STEVE (1936-)
RICH BUDDY (1917-1987)
RIEGGER WALLINGFORD (1885-1961)
RILEY TERRY (1935-)
ROACH MAX (1924-2007)
RODGERS JIMMIE (1897-1933)
RODGERS RICHARD (1902-1979)
ROGERS JIMMY (1924-1997)
ROGERS SHORTY (1924-1994)
ROLLINS SONNY (1929-)
RONSTADT LINDA (1946-)
ROSE LEONARD (1918-1984)
ROSENMAN LEONARD (1924-2008)
RUGGLES CARL (1876-1971)
RUGULO PETE (1915-2011)
RUSH OTIS (1934-)
RUSSELL GEORGE (1923-2009)
SANTANA
SCHUMAN WILLIAM (1910-1992)
SEEGER PETE (1919-)
SESSIONS ROGER (1896-1985)
SHANK BUD (1926-2009)
SHAW ARTIE (1910-2004)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SHERMAN ROBERT (1925-2012)
SHINES JOHNNY (1915-1992)
SHORTER WAYNE (1933-)
SILVER HORACE (1928-)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
SIMS ZOOT (1925-1985)
SINGLETON ZUTTY (1898-1975)

SLIM HARPO (1924-1970)
SLY AND THE FAMILY STONE
SMITH CARL (1927-2010)
SMITH JIMMY (1928 ou 1925-2005)
SONDHEIM STEPHEN JOSHUA (1930-)
SOYER DAVID (1923-2010)
SPECTOR PHIL (1940-)
SPRINGSTEEN BRUCE (1949-)
STANLEY BROTHERS
STARR EDWIN (1942-2003)
STREISAND BARBRA (1942-)
SUMMER DONNA (1948-2012)
SUN RA (1914/1915-1993)
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)
TATUM ART (1910-1956)
TAYLOR CECIL (1929-)
TAYLOR KOKO (1928-2009)
TENNEY JAMES (1934-2006)
THIGPEN ED (1930-2010)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
THOMSON VIRGIL (1896-1989)
THREADGILL HENRY (1944-)
TOCH ERNST (1887-1964)
TRAVERS MARY (1936-2009)
TRAVIS MERLE (1917-1983)
TRAVIS RANDY (1959-)
TRISTANO LENNIE (1919-1978)
TUBB ERNEST (1914-1984)
TUDOR DAVID (1926-1996)
TURNER BIG JOE (1911-1985)
TURNER JOE (1907-1990)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)
VELVET UNDERGROUND
VINCENT GENE (1935-1971)
WALDRON MAL (1925-2002)
WALKER JOE LOUIS (1949-)
WALKER T-BONE (1913-1975)
WALLER FATS (1904-1943)
WATSON DOC (1923-2012)
WEBB CHICK (entre 1902 et 1909-1939)
WEBSTER BEN (1909-1973)
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)
WELLS JUNIOR (1934-1998)
WELLS KITTY (1919-2012)
WESTON RANDY (1926-)
WEXLER JERRY (1917-2008)
WHITE BARRY (1944-2003)
WHITE JOSH (1915-1969)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)
WHITING MARGARET (1924-2011)
WILD EARL (1915-2010)
WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

FAVART charles-simon (1710-1792)
- FAVART charles-simon (1710-1792)

FAYRFAX robert (1464-1521)
- FAYRFAX robert (1464-1521)

FELA fela RANSOME-KUTI, dit (1938-1997)
- FELA (1938-1997)

FELDMAN morton (1926-1987)
- FELDMAN morton (1926-1987)

FELLINI federico (1920-1993)
ROTA nino (1911-1979)

FELSENSTEIN walter (1901-1975)
FRIEDRICH götz (1930-2000)

FÉNELON philippe (1952-)
- FÉNELON philippe (1952-)

FERENCSIK janos (1907-1984)
- FERENCSIK jános (1907-1984)

FERNEYHOUGH brian (1943-)
- FERNEYHOUGH brian (1943-)

FERRABOSCO I alfonso (1543 env.-1588)
- FERRABOSCO I alfonso (1543 env.-1588)

FERRARA franco (1911-1985)
- FERRARA franco (1911-1985)

FERRARI luc (1929-2005)
- FERRARI luc (1929-2005)

FERRAS christian (1933-1982)
- FERRAS christian (1933-1982)

FERRAT jean (1930-2010)
- FERRAT jean (1930-2010)

FERRÉ léo (1916-1993)
- FERRÉ léo (1916-1993)

SAUVAGE catherine (1929-1998)

FERRER ibrahim (1927-2005)
- FERRER ibrahim (1927-2005)

FERRIER kathleen (1912-1953)
- FERRIER kathleen (1912-1953)

FERROUD pierre-octave (1900-1936)

CAMARÓN DE LA ISLA (1950-1992)
PAQUERA DE JEREZ LA (1934-2004)
TRIANA NARANJITO DE (1933-2002)

FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

- FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

FLANIGAN BOB (1926-2011)

- FLANIGAN BOB (1926-2011)

FLATT LESTER (1914-1979)

FLATT & SCRUGGS

FLATT & SCRUGGS

- FLATT & SCRUGGS

FLEMING RENÉE (1959-)

- FLEMING RENÉE (1959-)

FLESCH CARL (1873-1944)

- FLESCH CARL (1873-1944)

FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)

- FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)

FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)

- FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)

FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)

- FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)

FLÛTE

BENJAMIN GEORGE (1960-)
BLAVET MICHEL (1700-1768)
FERNEYHOUGH BRIAN (1943-)
GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
HOTTETERRE LES (XVIIe-XVIIIe s.)
KUHLAU FRIEDRICH (1786-1832)
LOUVIER ALAIN (1945-)
LŒILLET LES
MANN HERBIE (1930-2003)
MOYSE MARCEL (1889-1984)
QUANTZ JOHANN JOACHIM (1697-1773)
RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
SHANK BUD (1926-2009)

FLUXUS

PAIK NAM JUNE (1932-2006)

FOERSTER JOSEF BOHUSLAV (1859-1951)

- FOERSTER JOSEF BOHUSLAV (1859-1951)

LOMAX ALAN (1915-2002)
PEDRELL FELIPE (1841-1922)
SZYMANOWSKI KAROL (1882-1937)
VAUGHAN WILLIAMS RALPH (1872-1958)
VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)

FOLKLORIQUE HONGROISE ÉCOLE

BARTÓK BÉLA (1881-1945)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)

FONDATIONS

SACHER PAUL (1906-1999)

FONTAINE BRIGITTE (1940-)

• FONTAINE BRIGITTE (1940-)
HIGELIN JACQUES (1940-)

FONTYN JACQUELINE (1930-)

• FONTYN JACQUELINE (1930-)

FORD JOHN (1894-1973)

NEWMAN ALFRED (1900-1970)

FORME, *musique*

WAGNER RICHARD (1813-1883)

FORRESTER MAUREEN (1930-2010)

• FORRESTER MAUREEN (1930-2010)

FORTNER WOLFGANG (1907-1987)

• FORTNER WOLFGANG (1907-1987)

FOSS LUKAS (1922-2009)

• FOSS LUKAS (1922-2009)

FOSTER FRANK (1928-2011)

• FOSTER FRANK (1928-2011)

FOUILLAUD PATRICE (1949-)

• FOUILLAUD PATRICE (1949-)

FOUR FRESHMEN

FLANIGAN BOB (1926-2011)

FOURNET JEAN (1913-2008)

• FOURNET JEAN (1913-2008)

FOURNIER PIERRE (1906-1986)

• FOURNIER PIERRE (1906-1986)

FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

• FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

DUKAS PAUL (1865-1935)
DUPARC HENRI (1848-1933)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
DUPRÉ MARCEL (1886-1971)
DUREY LOUIS (1888-1979)
DURUFLÉ MAURICE (1902-1986)
DUSAPIN PASCAL (1955-)
DUTILLEUX HENRI (1916-2013)
EMMANUEL MAURICE (1862-1938)
ERLIH DEVY (1928-2012)
ESSYAD AHMED (1939-)
FAURÉ GABRIEL (1845-1924)
FERRARI LUC (1929-2005)
FERRAS CHRISTIAN (1933-1982)
FERROUD PIERRE-OCTAVE (1900-1936)
FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)
FOUILLAUD PATRICE (1949-)
FOURNET JEAN (1913-2008)
FOURNIER PIERRE (1906-1986)
FRANCK CÉSAR (1822-1890)
FRANÇAIX JEAN (1912-1997)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)
FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH (1784-1871)
GAGNEUX RENAUD (1947-)
GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)
GENDRON MAURICE (1920-1990)
GILLES JEAN (1669-1705)
GIRAUDEAU JEAN (1916-1995)
GIROUST FRANÇOIS (1738-1799)
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
GODARD BENJAMIN (1849-1895)
GOSSEC FRANÇOIS JOSEPHGOSSÉ, dit (1734-1829)
GOUNOD CHARLES (1818-1893)
GREIF OLIVIER (1950-2000)
GRIGNY NICOLAS DE (1672-1703)
GRISEY GÉRARD (1946-1998)
GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)
GRÉTRY ANDRÉ MODESTE (1741-1813)
GRÜNENWALD JEAN-JACQUES (1911-1982)
GUÉZEC JEAN-PIERRE (1934-1971)
HABENECK FRANÇOIS ANTOINE (1781-1849)
HAHN REYNALDO (1875-1947)
HENRY PIERRE (1927-)
HONEGGER ARTHUR (1892-1955)
HOTTETERRE LES (XVIIe-XVIIIe s.)
HUBEAU JEAN (1917-1992)
HUGON GEORGES (1904-1980)
HUREL PHILIPPE (1955-)
HÉROLD FERDINAND (1791-1833)
IBERT JACQUES (1890-1962)
INDY VINCENT D' (1851-1931)
JACQUET DE LA GUERRE ÉLISABETH (1667-1729)
JAMBE DE FER PHILIBERT (1515 env.-env. 1566)

VENTURA ray (1908-1979)
VERCKEN françois (1928-2005)
VERDELOT philippe (1470 ?-1551 ?)
VEYRON-LACROIX robert (1922-1991)
VIERNE louis (1870-1937)
WIDOR charles marie (1844-1937)
WYSCHNEGRADSKY ivan (1893-1979)
XENAKIS iannis (1922-2001)
ZANÉSI christian (1952-)
ÉLOY jean-claude (1938-)

FRANÇAIX jean (1912-1997)

• FRANÇAIX jean (1912-1997)
LANCELOT jacques (1920-2009)

FRANCESCATTI zino (1902-1991)

• FRANCESCATTI zino (1902-1991)
CASADESUS robert (1899-1972)

FRANCK césar (1822-1890)

• FRANCK césar (1822-1890)
CHABRIER emmanuel (1841-1894)
CHAUSSON ernest (1855-1899)
LEKEU guillaume (1870-1894)

FRANCO-FLAMANDS musiciens

AGRICOLA alexandre (1446 env.-1506)
ARCADELT jacques (1505 env.-1568)
BINCHOIS gilles deBINCHE, dit (1400 env.-1460)
BUSNOIS ou BUSNES antoine de (1430 ?-1492 ?)
CICONIA johannes (1340 env.-1411)
CLEMENS NON PAPA jacobus (1510 env.-env. 1555)
COMPÈRE loyset (1450 env.-1518)
CRÉQUILLON thomas (mort en 1557 env.)
DUFAY guillaume (1400 env.-1474)
DUNSTABLE john (1385 env.-1453)
GASCONGNE mathieu (déb. xvi^{e} s.)
GOMBERT nicolas (1500 env.-env. 1556)
ISAAC ou ISAAK heinrich (1450 env.-1517)
JOHANNES DE MURIS (vers 1290-1295-après 1344)
JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)
LANTINS arnold et hugo de (déb. xv^{e} s.)
LASSUS roland de (1532 env.-1594)
MONTE philippe de (1521-1603)
MORALES cristóbal de (1500 env.-1553)
MOUTON jean (1459 env.-1522)
OBRECHT jacob (1450-1505)
OCKEGHEM johannes (1410 env.-1497)
RORE cyprien de (1516-1565)
SENFL ludwig (1488-1543)
TINCTORIS johannes (1435 env.-1511)
WILLAERT adrian (1490 env.-1562)

G

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z •

GABRIEL PETER (1950-)
• GABRIEL PETER (1950-)

GABRIELI ANDREA (1533 env.-1586) & GIOVANNI (1555 env.-1612)
• GABRIELI ANDREA (1533 env.-1586) ET GIOVANNI (1555 env.-1612)
HASSLER HANS LEO (1564-1612)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)

GADE NIELS (1817-1890)
• GADE NIELS (1817-1890)

GAGNEUX RENAUD (1947-)
• GAGNEUX RENAUD (1947-)

GAINSBOURG SERGE (1928-1991)
• GAINSBOURG SERGE (1928-1991)

GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)
• GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)

GALANT STYLE, *musique*
BACH JEAN-CHRÉTIEN (1735-1782)
GIARDINI FELICE (1716-1796)
HAYDN JOSEPH (1732-1809)
MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
QUANTZ JOHANN JOACHIM (1697-1773)
TELEMANN GEORG PHILIPP (1681-1767)

GALAXIE LA ou VOIE LACTÉE
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

GALAXIES
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

GALILEI VINCENZO (1520 env.-1591)
• GALILEI VINCENZO (1520 env.-1591)

GALIMIR FELIX (1910-1999)
• GALIMIR FELIX (1910-1999)

GALLES pays de
HODDINOTT alun (1929-2008)

GALLI-CURCI amelita (1882-1963)
- GALLI-CURCI amelita (1882-1963)

GALUPPI baldassare (1706-1785)
- GALUPPI baldassare (1706-1785)

GAMME
ZARLINO gioseffo (1517-1590)

GARANT serge (1929-1986)
- GARANT serge (1929-1986)

GARCIA jerry (1942-1995)
- GARCIA jerry (1942-1995)

GARCIA manuel patricio rodriguez (1805-1906)
- GARCÍA manuel patricio rodríguez (1805-1906)

GARCÍA manuel(1775-1832)
VIARDOT pauline (1821-1910)

GARCÍA NAVARRO luis antonio (1941-2001)
- GARCÍA NAVARRO luis antonio (1941-2001)

GARCIN michel (1923-1995)
- GARCIN michel (1923-1995)

GARDEL pierre (1758-1840)
- GARDEL pierre (1758-1840)

GARDELLI lamberto (1915-1998)
- GARDELLI lamberto (1915-1998)

GARDEN mary (1874-1967)
- GARDEN mary (1874-1967)

GARIFUNA, *ethnie*
PALACIO andy (1960-2008)

GARLAND red (1923-1984)
- GARLAND red (1923-1984)

GARNER erroll (1921-1977)
- GARNER erroll (1921-1977)

GASCONGNE mathieu (déb. xvi^{e} s.)
- GASCONGNE mathieu (déb. xvi^{e} s.)

GASPARINI francesco (1668-1727)
CORELLI arcangelo (1653-1713)

GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)
- GAVINIÉS PIERRE (1728-1800)

GAY JOHN (1685-1732)
PEPUSCH JOHANN CHRISTOPH (1667-1752)

GAYE MARVIN (1939-1984)
- GAYE MARVIN (1939-1984)

GAZZANIGA GIUSEPPE (1743-1818)
- GAZZANIGA GIUSEPPE (1743-1818)

GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)
- GAZZELLONI SEVERINO (1919-1992)

GELU VICTOR (1806-1885)
- GELU VICTOR (1806-1885)

GEMINIANI FRANCESCO SAVERIO (1687-1762)
- GEMINIANI FRANCESCO SAVERIO (1687-1762)
CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

GENCER LEYLA (1928-2008)
- GENCER LEYLA (1928-2008)

GENDRON MAURICE (1920-1990)
- GENDRON MAURICE (1920-1990)

GENET JEAN (1910-1986)
LÉVINAS MICHAËL (1949-)

GERGIEV VALERY (1953-)
- GERGIEV VALERY (1953-)

GERHARD ROBERTO (1896-1970)
- GERHARD ROBERTO (1896-1970)

GERLIN RUGGERO (1899-1983)
- GERLIN RUGGERO (1899-1983)

GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
- GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
GERSHWIN IRA (1896-1983)
PRICE LEONTYNE (1927-)
TIOMKIN DIMITRI (1894-1979)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)

GERSHWIN IRA (1896-1983)
- GERSHWIN IRA (1896-1983)

GESUALDO CARLO, prince de Venosa (1560 env.-1613)
- GESUALDO CARLO, prince de Venosa (1560 env.-1613)

GODOWSKI LEOPOLD (1870-1938)
• GODOWSKI LEOPOLD (1870-1938)

GOETHE JOHANN WOLFGANG VON (1749-1832)
ZELTER CARL FRIEDRICH (1758-1832)

GOLDBERG SZYMON (1909-1993)
• GOLDBERG SZYMON (1909-1993)

GOLDMAN JEAN-JACQUES (1951-)
• GOLDMAN JEAN-JACQUES (1951-)

GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)
• GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)

GOLDSMITH JERRALD dit JERRY (1929-2004)
• GOLDSMITH JERRY (1929-2004)

GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
• GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)

GOMBERT NICOLAS (1500 env.-env. 1556)
• GOMBERT NICOLAS (1500 env.-env. 1556)

GOODMAN BENJAMIN dit BENNY (1909-1986)
• GOODMAN BENNY (1909-1986)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
JAMES HARRY (1916-1983)
SIMS ZOOT (1925-1985)
WILSON TEDDY (1912-1986)

GORDON DEXTER (1923-1990)
• GORDON DEXTER (1923-1990)

GORDY BERRY Jr. (1929-)
• GORDY Jr.BERRY (1929-)

GORECKI HENRYK MIKOLAJ (1933-2010)
• GÓRECKI HENRYK MIKOŁAJ (1933-2010)

GORR RITA (1926-2012)
• GORR RITA (1926-2012)

GOSPEL
BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)
BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
COOKE SAM (1931-1964)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
GREEN AL (1946-)
HAINES CONNIE (1921-2008)

GRATEFUL DEAD
GARCIA JERRY (1942-1995)

GRAUPNER CHRISTOPH (1683-1760)
• GRAUPNER CHRISTOPH (1683-1760)

GRÉCO JULIETTE (1927-)
• GRÉCO JULIETTE (1927-)

GRECQUE ANCIENNE MUSIQUE
ARISTOXÈNE DE TARENTE (IVe s. av. J.-C.)

GRECQUE MODERNE MUSIQUE
KORELIS PETROS (1955-)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
SKALKÓTAS ou SKALKÓTTAS NIKOS (1904-1949)

GREEN AL (1946-)
• GREEN AL (1946-)

GREENAWAY PETER (1942-)
ANDRIESSEN LOUIS (1939-)

GRÉGOIRE XIII UGO BONCOMPAGNI (1502-1585) pape (1572-1585)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)

GRÉGORIEN CHANT
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)

GREIF OLIVIER (1950-2000)
• GREIF OLIVIER (1950-2000)

GREINDL JOSEF (1912-1993)
• GREINDL JOSEF (1912-1993)

GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)
• GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)

GRÉTRY ANDRÉ MODESTE (1741-1813)
• GRÉTRY ANDRÉ MODESTE (1741-1813)

GRIEG EDVARD (1843-1907)
• GRIEG EDVARD (1843-1907)

GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)
• GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)

GRIGNY NICOLAS DE (1672-1703)
• GRIGNY NICOLAS DE (1672-1703)

GRISEY GÉRARD (1946-1998)
• GRISEY GÉRARD (1946-1998)

GRISI GIULIA (1811-1869)
- GRISI GIULIA (1811-1869)

GROFÉ FERDE (1892-1972)
- GROFÉ FERDE (1892-1972)

WHITEMAN PAUL (1890-1967)

GROTTESCO
CHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-1975)

GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES (G.R.M.)
FERRARI LUC (1929-2005)
IBARRONDO FÉLIX (1943-)
MERCURE PIERRE (1927-1966)
PHILIPPOT MICHEL (1925-1996)
SCHAEFFER PIERRE (1910-1995)
ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)

GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)
- GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)

HASKIL CLARA (1895-1960)

GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
- GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)

GRÜNENWALD JEAN-JACQUES (1911-1982)
- GRÜNENWALD JEAN-JACQUES (1911-1982)

GRUNGE
COBAIN KURT (1967-1994)

LA GUERRE DES ÉTOILES, George Lucas
WILLIAMS JOHN (1932-)

GUERRERO FRANCISCO (1525 env.-1599)
- GUERRERO FRANCISCO (1525 env.-1599)

GUÉTARY GEORGES (1915-1997)
- GUÉTARY GEORGES (1915-1997)

GUÉZEC JEAN-PIERRE (1934-1971)
- GUÉZEC JEAN-PIERRE (1934-1971)

GUILBERT YVETTE (1867-1944)
- GUILBERT YVETTE (1867-1944)

GUILELS EMIL (1916-1985)
- GUILELS EMIL (1916-1985)

GÜINES TATÁ (1930-2008)
- GÜINES TATÁ (1930-2008)

GUITARE

H

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

HAAS MONIQUE (1909-1987)

- HAAS MONIQUE (1909-1987)

HAAS PAVEL (1899-1944)

- HAAS PAVEL (1899-1944)

HABA ALOIS (1893-1973)

- HÁBA ALOIS (1893-1973)

WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)

HABENECK FRANÇOIS ANTOINE (1781-1849)

- HABENECK FRANÇOIS ANTOINE (1781-1849)

HADEN CHARLIE (1937-2014)

- HADEN CHARLIE (1937-)

HADLEY JERRY (1952-2007)

- HADLEY JERRY (1952-2007)

HAEFLIGER ERNST (1919-2007)

- HAEFLIGER ERNST (1919-2007)

HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)

- HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)
HAÏM EMMANUELLE (1962-)
ROLFE JOHNSON ANTHONY (1940-2010)

HAGGARD MERLE (1937-)

- HAGGARD MERLE (1937-)

HAHN REYNALDO (1875-1947)

- HAHN REYNALDO (1875-1947)

HAIG AL (1924-1982)

- HAIG AL (1924-1982)

HAÏK-VANTOURA SUZANNE (1912-2000)

- HAÏK-VANTOURA SUZANNE (1912-2000)

HARMONIE ORCHESTRE D'
LOUVIER ALAIN (1945-)

HARNICK SHELDON (1924-)
BOCK JERRY (1928-2010)

HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
• HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
BARTOLI CECILIA (1966-)
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)

HARPE
LASKINE LILY (1893-1988)
ZABALETA NICANOR (1907-1993)

HARRIS EMMYLOU (1947-)
• HARRIS EMMYLOU (1947-)

HARRISON GEORGE (1943-2001)
• HARRISON GEORGE (1943-2001)
BEATLES
McCARTNEY PAUL (1942-)
SHANKAR RAVI (1920-2012)

HARRISON LOU (1917-2003)
• HARRISON LOU (1917-2003)

HART LORENZ (1895-1943)
RODGERS RICHARD (1902-1979)

HARTMANN JOHAN PETER EMILIUS (1805-1900)
• HARTMANN JOHAN PETER EMILIUS (1805-1900)

HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)
• HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)

HARVEY JONATHAN (1939-2012)
• HARVEY JONATHAN (1939-2012)

HASKIL CLARA (1895-1960)
• HASKIL CLARA (1895-1960)

HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)
• HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)

HASSLER HANS LEO (1564-1612)
• HASSLER HANS LEO (1564-1612)

HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
• HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)

HAUTBOIS

HOLLIGER heinz (1939-)
MALGOIRE jean-claude (1940-)
PIERLOT pierre (1921-2007)

HAUTE-CONTRE
BOWMAN james (1941-)
DELLER alfred (1912-1979)
JACOBS rené (1946-)

HAWKINS coleman (1904-1969)
• HAWKINS coleman (1904-1969)
MONK thelonious (1917 env.-1982)
ROACH max (1924-2007)

HAWKINS dale (1936-2010)
• HAWKINS dale (1936-2010)

HAWKINS jalacy dit screamin’ jay (1929-2000)
• HAWKINS screamin’ iay (1929-2000)

HAYDN joseph (1732-1809)
• HAYDN joseph (1732-1809)
GYROWETZ adalbert (1763-1850)
HAYDN michael (1737-1806)
MOZART wolfgang amadeus (1756-1791)
PLEYEL ignaz (1757-1831)
ZELTER carl friedrich (1758-1832)

HAYDN michael (1737-1806)
• HAYDN michael (1737-1806)

HAYES isaac (1942-2008)
• HAYES isaac (1942-2008)

HEATH percy (1923-2005)
• HEATH percy (1923-2005)

HEAVY METAL
BLACK SABBATH
LED ZEPPELIN
METALLICA

HÉBRAÏQUE musique
BLOCH ernest (1880-1959)
HAÏK-VANTOURA suzanne (1912-2000)
ROSSI salomone (1570 env.-env. 1630)

HEIFETZ jascha (1899-1987)
• HEIFETZ jascha (1899-1987)

HEINE heinrich (1797-1856)
BIERMANN wolf (1936-)

WAXMAN FRANZ (1906-1967)
WILLIAMS JOHN (1932-)

HOLST GUSTAV (1874-1934)

- HOLST GUSTAV (1874-1934)

HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)

- HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)

HOMOPHONIE

HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
VIVIER CLAUDE (1948-1983)

HONEGGER ARTHUR (1892-1955)

- HONEGGER ARTHUR (1892-1955)

MARTENOT MAURICE (1898-1980)
MÜNCH CHARLES (1891-1968)

HONGRIE, *histoire jusqu'en 1945*

BARTÓK BÉLA (1881-1945)

HONGROISE MUSIQUE

ANDA GÉZA (1921-1976)
ARMA PAUL (1904-1987)
BAKFARK BÁLINT (1507 env. -1576)
BARTÓK BÉLA (1881-1945)
CZIFFRA GEORGES (1921-1994)
DOHNÁNYI ERNOou ERNST VON (1877-1960)
DORATI ANTAL (1906-1988)
ERKEL FERENC (1810-1893)
EÖTVÖS PETER (1944-)
FERENCSIK JÁNOS (1907-1984)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
KURTÁG GYÖRGY (1926-)
LAJTHA LÁSZLÓ (1892-1963)
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)
LISZT FRANZ (1811-1886)
NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
RÓZSA MIKLÓS (1907-1995)
SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)
SOLTI GEORG (1912-1997)
VÉGH SÁNDOR (1912-1997)

HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

- HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

HOPE BOB (1903-2003)

BROWN « LES » (1912-2001)

HOPKINS SAM dit LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)

- HOPKINS LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)

HORN SHIRLEY (1934-2005)

GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)
GARCIN MICHEL (1923-1995)
GODOWSKI LEOPOLD (1870-1938)
GOULD GLENN (1932-1982)
HASKIL CLARA (1895-1960)
HEIFETZ JASCHA (1899-1987)
HERREWEGHE PHILIPPE (1947-)
HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)
HORSZOWSKI MIECZYSLAW (1892-1993)
ISTOMIN EUGENE (1925-2003)
KATCHEN JULIUS (1926-1969)
KEMPFF WILHELM (1895-1991)
KIRKPATRICK RALPH (1911-1984)
KOGAN LEONID (1924-1982)
KREISLER FRITZ (1875-1962)
KREMER GIDON (1947-)
LANDOWSKA WANDA (1879-1959)
LANG LANG (1982-)
LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)
LASKINE LILY (1893-1988)
LEFÉBURE YVONNE (1898-1986)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)
LEWIS JOHN (1920-2001)
LIPATTI DINU (1913-1950)
LORIOD JEANNE (1928-2001)
MA YO-YO (1955-)
MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
MANOURY PHILIPPE (1952-)
MARCHAL ANDRÉ (1894-1980)
MAURANE CAMILLE (1911-2010)
MEYER MARCELLE (1897-1958)
MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)
MILSTEIN NATHAN (1903-1992)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
MÜNCHINGER KARL (1915-1990)
NAT YVES (1890-1956)
NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)
NEVEU GINETTE (1919-1949)
ORMANDY EUGENE (1899-1985)
OÏSTRAKH DAVID (1908-1974)
PAGANINI NICCOLÒ (1782-1840)
PALM SIEGFRIED (1927-2005)
PEARS PETER (1910-1986)
PERLEMUTER VLADO (1904-2002)
PERLMAN ITZHAK (1945-)
PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)
POLLINI MAURIZIO (1942-)
PORTAL MICHEL (1935-)
RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
RATTLE SIMON (1955-)
RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
ROBERT JEAN-LOUIS (1948-1979)

ROSS SCOTT (1951-1989)
ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)
RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)
SARASATE PABLO DE (1844-1908)
SAVALL JORDI (1941-)
SCHIC ANNA STELLA (1922-2009)
SCHNABEL ARTUR (1882-1951)
SCHNEIDERHAN WOLFGANG (1915-2002)
SCHUPPANZIGH IGNAZ (1776-1830)
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)
SERKIN RUDOLF (1903-1991)
SHUMSKY OSCAR (1917-2000)
SOLOMON SOLOMONCUTNER, dit (1902-1988)
SOUZAY GÉRARD (1918-2004)
STARKER JANOS (1924-2013)
STERN ISAAC (1920-2001)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
SZERYNG HENRYK (1918-1988)
SÁNDOR GYÖRGY (1912-2005)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)
THALBERG SIGISMUND (1812-1871)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
TROUARD RAYMOND (1916-2008)
TUDOR DAVID (1926-1996)
VIEUX MAURICE (1884-1951)
WALCHA HELMUT (1907-1991)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WATERS ETHEL (1896-1977)

INTERVALLE, *musique*

BANCQUART ALAIN (1934-)
CARRILLO JULIÁN (1875-1965)
HÁBA ALOIS (1893-1973)
LOUVIER ALAIN (1945-)
MANERI JOE (1927-2009)
PARTCH HARRY (1901-1976)
VIVIER CLAUDE (1948-1983)
WEBERN ANTON VON (1883-1945)
WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)

IOMMI TONY (1948-)

BLACK SABBATH

I.R.C.A.M. (Institut de recherche et de coordination acoustique-musique)

BENJAMIN GEORGE (1960-)
BOULEZ PIERRE (1925-)
EÖTVÖS PETER (1944-)
HUREL PHILIPPE (1955-)
MANOURY PHILIPPE (1952-)

IRELAND JOHN (1879-1962)

- IRELAND JOHN (1879-1962)

IRWIN DENNIS (1951-2008)
- • IRWIN DENNIS (1951-2008)

ISAAC ou ISAAK HEINRICH (1450 env.-1517)
- • ISAAC ou ISAAK HEINRICH (1450 env.-1517)

ISLAM MUSIQUES DE L'
- KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)
- OUM KALSOUM (1904-1975)

ISLAMISME
- MATOUB LOUNÈS (1956-1998)

ISLEY BROTHERS THE
- • ISLEY BROTHERS

ISTOMIN EUGENE (1925-2003)
- • ISTOMIN EUGENE (1925-2003)

ITALIEN ART
- RUSSOLO LUIGI (1885-1947)

ITALIEN CINÉMA
- MORRICONE ENNIO (1928-)
- REGGIANI SERGE (1922-2004)

ITALIENNE MUSIQUE
- AGAZZARI AGOSTINO (1578-1640)
- ALBINONI TOMASO (1671-1750)
- ALLEGRI GREGORIO (1582-1652)
- ANERIO FELICE (1560 env.-1614)
- ANIMUCCIA GIOVANNI (1500 env.-1571)
- BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)
- BELLINI VINCENZO (1801-1835)
- BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)
- BERIO LUCIANO (1925-2003)
- BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)
- BONONCINI LES
- BONPORTI FRANCESCO ANTONIO (1672 env.-1749)
- BUSONI FERRUCCIO (1866-1924)
- BUSSOTTI SYLVANO (1931-)
- CACCINI GIULIO, dit GIULIO ROMANO (1545 env.-1618)
- CALDARA ANTONIO (1670-1736)
- CAMBINI GIOVANNI GIUSEPPE (1746-1825)
- CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
- CARISSIMI GIACOMO (1605-1674)
- CASELLA ALFREDO (1883-1947)
- CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO (1895-1968)
- CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)
- CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
- CHERUBINI LUIGI (1760-1842)
- CILEA FRANCESCO (1866-1950)
- CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)

MARLEY BOB (1945-1981)
TOOTS AND THE MAYTALS
TOSH PETER (1944-1987)

JAMAL AHMAD (1930-)

- JAMAL AHMAD (1930-)

JAMBE DE FER PHILIBERT (1515 env.-env. 1566)

- JAMBE DE FER PHILIBERT (1515 env.-env. 1566)

JAMES BOND 007 CONTRE DOCTEUR NO, Terence Young

BARRY JOHN (1933-2011)

JAMES ELMORE (1918-1963)

- JAMES ELMORE (1918-1963)

JAMES ETTA (1938-2012)

- JAMES ETTA (1938-2012)

JAMES HARRY (1916-1983)

- JAMES HARRY (1916-1983)

HAINES CONNIE (1921-2008)
SINATRA FRANK (1915-1998)

JAMES RICK (1948-2004)

- JAMES RICK (1948-2004)

JAMES SKIP (1902-1969)

- JAMES SKIP (1902-1969)

JAMMES FRANCIS (1868-1938)

MILHAUD DARIUS (1892-1974)

JANÁCEK LEOS (1854-1928)

- JANÁČEK LEOŠ (1854-1928)

FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)
MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)

JANEQUIN CLÉMENT (1485 env.-1558)

- JANEQUIN CLÉMENT (1485 env.-1558)

JANIGRO ANTONIO (1918-1989)

- JANIGRO ANTONIO (1918-1989)

JANOWITZ GUNDULA (1937-)

- JANOWITZ GUNDULA (1937-)

JANSCH BERT (1943-2011)

- JANSCH BERT (1943-2011)

JANSEN JACQUES (1913-2002)

- JANSEN JACQUES (1913-2002)

BROWN « LES » (1912-2001)
BRUBECK DAVE (1920-2012)
BUCKNER MILTON (1915-1977)
BYARD JAKI (1922-1999)
BYRD CHARLIE (1925-1999)
CALLIER TERRY (1945-2012)
CARMICHAEL HOAGY (1899-1981)
CARNEY HARRY (1910-1974)
CARTER BENNY (1907-2003)
CARTER BETTY (1930-1998)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
CHARLES RAY (1930-2004)
CHERRY DON (1936-1995)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
CLARKE KENNY (1914-1985)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
COLE COZY (1909-1981)
COLEMAN BILL (1904-1981)
COLEMAN ORNETTE (1930-)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
CONNOR CHRIS (1927-2009)
COREA CHICK (1941-)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
CROSBY BING (1904-1977)
DALLA LUCIO (1943-2012)
DAMERON TADD (1917-1965)
DAVIS ART (1934-2007)
DAVIS MILES (1926-1991)
DEARIE BLOSSOM (1926-2009)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
DESMOND PAUL (1924-1977)
DIXON BILL (1925-2010)
DODDS JOHNNY (1892-1940)
DOLPHY ERIC (1928-1964)
DORHAM KENNY (1924-1972)
DREYFUS FRANCIS (1940-2010)
ECKSTINE BILLY (1914-1993)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
ELLIS HERB (1921-2010)
ERTEGUN AHMET (1923-2006)
EVANS BILL (1929-1980)
EVANS GIL (1912-1988)
FARMER ART (1928-1999)
FITZGERALD ELLA (1918-1996)
FLANAGAN TOMMY (1930-2001)
FLANIGAN BOB (1926-2011)
FOSTER FRANK (1928-2011)
GARLAND RED (1923-1984)
GARNER ERROLL (1921-1977)
GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
GETZ STAN (1927-1991)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)

GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GOODMAN BENNY (1909-1986)
GORDON DEXTER (1923-1990)
GOURLEY JIMMY (1926-2008)
GRANZ NORMAN (1918-2001)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)
GROFÉ FERDE (1892-1972)
GULDA FRIEDRICH (1930-2000)
HADEN CHARLIE (1937-)
HAIG AL (1924-1982)
HAINES CONNIE (1921-2008)
HAINES PAUL (1932-2003)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
HANCOCK HERBIE (1940-)
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HEATH PERCY (1923-2005)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HERMAN WOODY (1913-1987)
HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)
HIGGINS BILLY (1936-2001)
HINES EARL (1905-1983)
HINTON MILT (1910-2000)
HODES ART (1904?-1993)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
HUMAIR DANIEL (1938-)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)
IRWIN DENNIS (1951-2008)
JACKSON MILT (1923-1999)
JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
JAMAL AHMAD (1930-)
JAMES HARRY (1916-1983)
JARRETT KEITH (1945-)
JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
JOHNSON BUNK (1889-1949)
JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
JOHNSON LONNIE (1894-1970)
JONES ELVIN (1927-2004)
JONES HANK (1918-2010)
JONES JO (1911-1985)
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
JONES QUINCY (1933-)
JONES THAD (1923-1986)
KENTON STAN (1912-1979)
KESSEL BARNEY (1923-2004)
KONITZ LEE (1927-)
KRUPA GENE (1909-1973)

KÜHN JOACHIM (1944-)
LACY STEVE (1934-2004)
LAFARO SCOTT (1936-1961)
LAND HAROLD (1928-2001)
LEE PEGGY (1920-2002)
LEWIS JOHN (1920-2001)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)
MAKEBA MIRIAM (1932-2008)
MANERI JOE (1927-2009)
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
MANN HERBIE (1930-2003)
MANNE SHELLY (1920-1984)
MARIANO CHARLIE (1923-2009)
MARSALIS BRANFORD (1960-)
MARSALIS WYNTON (1961-)
MEHLDAU BRAD (1970-)
MEMPHIS SLIM (1915-1988)
MEZZROW MEZZ (1899-1972)
MICHELOT PIERRE (1928-2005)
MILLER GLENN (1904-1944)
MILLS BROTHERS
MINGUS CHARLIE (1922-1979)
MITCHELL JONI (1943-)
MOBLEY HANK (1930-1986)
MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)
MONTGOMERY WES (1923-1968)
MOODY JAMES (1925-2010)
MORGAN FRANK (1933-2007)
MORGAN LEE (1938-1972)
MORTON JELLY ROLL (1885 ou 1890-1941)
MULLIGAN GERRY (1927-1996)
McFERRIN BOBBY (1950-)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
NAVARRO FATS (1923-1950)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)
NICHOLAS ALBERT (1900-1973)
NOONE JIMMIE (1895-1944)
O'DAY ANITA (1919-2006)
OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)
ORY KID (1886-1973)
PAGE WALTER (1900-1957)
PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
PEPPER ART (1925-1982)
PERRIN MIMI (1926-2010)
PERSIANI ANDRÉ (1927-2004)
PETERSON OSCAR (1925-2007)
PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)
PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
PONTY JEAN-LUC (1942-)
PORTAL MICHEL (1935-)

POWELL Bud (1924-1966)
PRICE Sammy (1908-1992)
PUENTE Tito (1923-2000)
RANEY Jimmy (1927-1995)
REINHARDT Django (1910-1953)
RENAUD Henri (1925-2002)
RICH Buddy (1917-1987)
ROACH Max (1924-2007)
ROLLINS Sonny (1929-)
ROMANO Aldo (1941-)
ROUSE Charlie (1924-1988)
RUGULO Pete (1915-2011)
RUSSELL George (1923-2009)
SALVADOR Henri (1917-2008)
SANTANA
SCHULHOFF Ervín (1894-1942)
SHANK Bud (1926-2009)
SHAW Artie (1910-2004)
SHEARING George (1919-2011)
SHEPP Archie (1937-)
SHORTER Wayne (1933-)
SILVER Horace (1928-)
SIMONE Nina (entre 1933 et 1938-2003)
SIMS Zoot (1925-1985)
SINGLETON Zutty (1898-1975)
SMITH Jimmy (1928 ou 1925-2005)
SMITH Willie (1893 ou 1897-1973)
SOLAL Martial (1927-)
SUN RA (1914/1915-1993)
SVENSSON Esbjörn (1964-2008)
TATUM Art (1910-1956)
TAYLOR Cecil (1929-)
THIGPEN Ed (1930-2010)
THOMPSON Lucky (1924-2005)
THREADGILL Henry (1944-)
TRISTANO Lennie (1919-1978)
TURNER Joe (1907-1990)
VAUGHAN Sarah (1924-1990)
VENTURA Ray (1908-1979)
WALDRON Mal (1925-2002)
WALKER T-Bone (1913-1975)
WALLER Fats (1904-1943)
WATERS Ethel (1896-1977)
WEBB Chick (entre 1902 et 1909-1939)
WEBSTER Ben (1909-1973)
WELLS Dicky (1907 ou 1909-1985)
WESTON Randy (1926-)
WEXLER Jerry (1917-2008)
WHITEMAN Paul (1890-1967)
WILEN Barney (1937-1996)
WILLIAMS Cootie (1908-1985)
WILLIAMS Mary Lou (1910-1981)
WILLIAMS Tony (1945-1997)

WILLS BOB (1905-1975)
WILSON TEDDY (1912-1986)
WINEHOUSE AMY (1983-2011)
YANCEY JIMMY (1898-1951)
YOUNG LESTER (1909-1959)
ZAWINUL JOE (1932-2007)
ØRSTED PEDERSEN NIELS-HENNING (1946-2005)

JAZZ AT THE PHILHARMONIC (J.A.T.P.)

ELLIS HERB (1921-2010)
GRANZ NORMAN (1918-2001)
PETERSON OSCAR (1925-2007)
ROACH MAX (1924-2007)

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

BRECKER MICHAEL (1919-2007)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
HANCOCK HERBIE (1940-)
KÜHN JOACHIM (1944-)
McLAUGHLIN JOHN (1942-)
PALMER ROBERT (1949-2003)
PONTY JEAN-LUC (1942-)
SHORTER WAYNE (1933-)

JAZZ SYMPHONIQUE

GROFÉ FERDE (1892-1972)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)

JAZZ, *France*

DISTEL SACHA (1933-2004)
GOURLEY JIMMY (1926-2008)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
MICHELOT PIERRE (1928-2005)
PERRIN MIMI (1926-2010)
PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)
PONTY JEAN-LUC (1942-)
PORTAL MICHEL (1935-)
REINHARDT DJANGO (1910-1953)
RENAUD HENRI (1925-2002)
SOLAL MARTIAL (1927-)
TRUFFAZ ERIK (1960-)
VENTURA RAY (1908-1979)
WILEN BARNEY (1937-1996)

JDANOVISME

CHEBALINE VISSARION (1902-1963)
CHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-1975)
SVIRIDOV GUEORGUI VASSILIEVITCH (1915-1998)

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

- JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

- JOHN ELTON (1947-)

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1950)
- JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

JOHNSON BUNK (1889-1949)
- JOHNSON BUNK (1889-1949)

JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
- JOHNSON JAMES P. (1894-1955)

JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
- JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

JOHNSON LONNIE (1894-1970)
- JOHNSON LONNIE (1894-1970)

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)
- JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

JAMES ELMORE (1918-1963)
SHINES JOHNNY (1915-1992)

JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)
- JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

JOLAS BETSY (1926-)
- JOLAS BETSY (1926-)

JOLIVET ANDRÉ (1905-1974)
- JOLIVET ANDRÉ (1905-1974)

DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)
ERLIH DEVY (1928-2012)

JOMMELLI NICCOLÒ (1714-1774)
- JOMMELLI NICCOLÒ (1714-1774)

JONES BRIAN (1942-1969)
ROLLING STONES

JONES ELVIN RAY dit ELVIN (1927-2004)
- JONES ELVIN (1927-2004)

COLTRANE JOHN (1926-1967)

JONES GEORGE (1931-2013)
- JONES GEORGE (1931-)

JONES HANK (1918-2010)
- JONES HANK (1918-2010)

JONES JONATHAN dit JO (1911-1985)
- JONES JO (1911-1985)

JONES PHILLY JOE (1923-1985)

- JONES PHILLY JOE (1923-1985)

JONES QUINCY (1933-)
- JONES QUINCY (1933-)

JACKSON MICHAEL (1958-2009)

JONES ROBERT (actif de 1597 à 1615)
- JONES ROBERT (actif de 1597 à 1615)

JONES THAD (1923-1986)
- JONES THAD (1923-1986)

JONGEN JOSEPH (1873-1953)
- JONGEN JOSEPH (1873-1953)

JOPLIN JANIS (1943-1970)
- JOPLIN JANIS (1943-1970)

JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)
- JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

JORDAN ARMIN (1932-2006)
- JORDAN ARMIN (1932-2006)

JOSHI BHIMSEN (1922-2011)
- JOSHI BHIMSEN (1922-2011)

JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)
- JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)

JOUY JULES (1855-1897)
- JOUY JULES (1855-1897)

JOY GENEVIÈVE (1919-2009)
- JOY GENEVIÈVE (1919-2009)

JOY DIVISION
- JOY DIVISION

JULES III, GIOVAN MARIA DE' CIOCCHI DEL MONTE (1487-1555) pape (1550-1555)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)

JUNGLE ou DRUM AND BASS
TRUFFAZ ERIK (1960-)

JURINAC SENA (1921-2011)
- JURINAC SENA (1921-2011)

KATCHEN JULIUS (1926-1969)

- KATCHEN JULIUS (1926-1969)

KAUFMANN JONAS (1969-)

- KAUFMANN JONAS (1969-)

KEISER REINHARD (1674-1739)

- KEISER REINHARD (1674-1739)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

KELLER GOTTFRIED (1819-1890)

SCHOECK OTHMAR (1886-1957)

KEMPFF WILHELM (1895-1991)

- KEMPFF WILHELM (1895-1991)

KENTON STAN (1912-1979)

- KENTON STAN (1912-1979)

RUGULO PETE (1915-2011)

KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)

- KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)

KESSEL BARNEY (1923-2004)

- KESSEL BARNEY (1923-2004)

KHAN ALI AKBAR (1922-2009)

- KHAN ALI AKBAR (1922-2009)

KHAN BISMILLAH (1916-2006)

- KHAN BISMILLAH (1916-2006)

KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)

- KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)

KHAN VILAYAT (1928-2004)

- KHAN VILAYAT (1928-2004)

KHATCHATOURIAN ou KHATCHATURIAN ARAM ILITCH (1903-1978)

- KHATCHATOURIAN ARAM ILITCH (1903-1978)

KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)

- KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)

KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)

- KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)

KING BEN E. (1938-2015)

LEIBER JERRY (1933-2011)

KING JAMES (1925-2005)

- KING JAMES (1925-2005)

KONITZ LEE (1927-)
- KONITZ LEE (1927-)

KORELIS PETROS (1955-)
- KORELIS PETROS (1955-)

KORNGOLD ERICH WOLFGANG (1897-1957)
- KORNGOLD ERICH WOLFGANG (1897-1957)

KÖTH ERIKA (1927-1989)
- KÖTH ERIKA (1927-1989)

KOUSSEVITSKY SERGE (1874-1951)
- KOUSSEVITSKY SERGE (1874-1951)

COPLAND AARON (1900-1990)
FOSS LUKAS (1922-2009)

KRAFTWERK
- KRAFTWERK

KRASA HANS (1899-1944)
- KRÁSA HANS (1899-1944)

KRASNER LOUIS (1903-1995)
- KRASNER LOUIS (1903-1995)

KRAUS ALFREDO (1927-1999)
- KRAUS ALFREDO (1927-1999)

KRAUS LILI (1905-1986)
- KRAUS LILI (1905-1986)

KRAUSS CLEMENS (1893-1954)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VÖLKER FRANZ (1899-1965)

KREBS JOHANN LUDWIG (1713-1780)
- KREBS JOHANN LUDWIG (1713-1780)

KREISLER FRITZ (1875-1962)
- KREISLER FRITZ (1875-1962)

KREMER GIDON (1947-)
- KREMER GIDON (1947-)

KRENEK ERNST (1900-1991)
- KRENEK ERNST (1900-1991)

KREUTZER RODOLPHE (1766-1831)
- KREUTZER RODOLPHE (1766-1831)

KRIEGER ADAM (1634-1666)
- KRIEGER ADAM (1634-1666)

KRISTOFFERSON KRIS (1936-)

- KRISTOFFERSON KRIS (1936-)

KRUPA GENE (1909-1973)

- KRUPA GENE (1909-1973)

KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

- KRUYSEN BERNARD (1933-2000)

KUBELIK RAFAEL (1914-1996)

- KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)

KUHLAU FRIEDRICH (1786-1832)

- KUHLAU FRIEDRICH (1786-1832)

KÜHN JOACHIM (1944-)

- KÜHN JOACHIM (1944-)

KÜHNAU JOHANN (1660-1722)

- KÜHNAU JOHANN (1660-1722)

KUNST JAAP (1891-1960)

- KUNST JAAP (1891-1960)

KURTÁG GYÖRGY (1926-)

- KURTÁG GYÖRGY (1926-)

LOEWE FREDERICK (1901-1988)
- LOEWE FREDERICK (1901-1988)
  LERNER ALAN JAY (1918-1986)

LOMAX ALAN (1915-2002)
- LOMAX ALAN (1915-2002)

LOMAX JOHN AVERY (1867-1948)
  LOMAX ALAN (1915-2002)

LONDON GEORGE (1919-1985)
- LONDON GEORGE (1919-1985)

LONDRES
  BEECHAM THOMAS (1879-1961)

LONG MARGUERITE (1874-1966)
- LONG MARGUERITE (1874-1966)

LONGHAIR PROFESSOR (1918-1980)
- LONGHAIR PROFESSOR (1918-1980)

LONGTIN MICHEL (1946-)
- LONGTIN MICHEL (1946-)

LOPEZ FRANCIS (1916-1995)
- LOPEZ FRANCIS (1916-1995)

LÓPEZ ORLANDO (1933-2009)
- LÓPEZ ORLANDO (1933-2009)

LORENGAR PILAR (1921-1996)
- LORENGAR PILAR (1921-1996)

LORENZ MAX (1901-1975)
- LORENZ MAX (1901-1975)

LORIOD JEANNE (1928-2001)
- LORIOD JEANNE (1928-2001)

LORIOD YVONNE (1924-2010)
- LORIOD YVONNE (1924-2010)

LORTZING GUSTAV ALBERT (1801-1851)
- LORTZING GUSTAV ALBERT (1801-1851)

LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)
- LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)

LOTT FELICITY (1947-)
- LOTT FELICITY (1947-)

LOUISS EDDY (1941-2015)

GRIGNY NICOLAS DE (1672-1703)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
SCRIABINE ALEXANDRE NIKOLAÏEVITCH (1872-1915)
VICTORIA ou VITTORIA TOMÁS LUIS DE (1548 env.-1611)
VIVALDI ANTONIO (1678-1741)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WOLF HUGO (1860-1903)

LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)

- LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)

M

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z •

MA YO-YO (1955-)
  • MA YO-YO (1955-)

MAAG PETER (1919-2001)
  • MAAG PETER (1929-2001)

MAAZEL LORIN (1930-2014)
  • MAAZEL LORIN (1930-)

MAC KAYE JAMES STEELE (1842-1894)
  DELSARTE FRANÇOIS (1811-1871)

MAC ORLAN PIERRE DUMARCHEY dit PIERRE (1882-1970)
  MONTERO GERMAINE (1909-2000)
  MORELLI MONIQUE (1923-1993)

MACCARTHYSME
  ADLER LARRY (1914-2001)

McCARTNEY PAUL (1942-)
  • McCARTNEY PAUL (1942-)
  BEATLES
  HARRISON GEORGE (1943-2001)
  JACKSON MICHAEL (1958-2009)

McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)
  • McCORMACK JOHN FRANCIS (1884-1945)

McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)
  • McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)

MCFERRIN BOBBY (1950-)
  • McFERRIN BOBBY (1950-)

McGARRIGLE KATE (1946-2010)
  • McGARRIGLE KATE (1946-2010)

McGHEE BROWNIE (1915-1996) et TERRY SONNY (1911-1986)
  • McGHEE BROWNIE (1915-1996) et TERRY SONNY (1911-1986)

MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)
• MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

MÂCHE FRANÇOIS-BERNARD (1935-)
• MÂCHE FRANÇOIS-BERNARD (1935-)

MACKERRAS CHARLES (1925-2010)
• MACKERRAS CHARLES (1925-2010)

MCLAREN MALCOM (1946-2010)
• McLAREN MALCOLM (1946-2010)

MCLAUGHLIN JOHN (1942-)
• McLAUGHLIN JOHN (1942-)

MCLEAN JACKIE (1931-2006)
• McLEAN JACKIE (1931-2006)

MACNEIL CORNELL (1922-2011)
• MACNEIL CORNELL (1922-2011)

MADAGASCAR
FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)

MADERNA BRUNO (1920-1973)
• MADERNA BRUNO (1920-1973)
BERIO LUCIANO (1925-2003)

MADONNA (1958-)
• MADONNA (1958-)

MADRIGAL
ARCADELT JACQUES (1505 env.-1568)
BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)
BENNET JOHN (actif de 1599 à 1614)
CROCE GIOVANNI (1557 env.-1609)
EAST MICHAEL (1580 env.-1648)
GABRIELI ANDREA (1533 env.-1586) ET GIOVANNI (1555 env.-1612)
GESUALDO CARLO, prince de Venosa (1560 env.-1613)
INDIA SIGISMONDO D' (1582 env.-env.1629)
JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. XIVe s.)
JONES ROBERT (actif de 1597 à 1615)
LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
LASSUS ROLAND DE (1532 env.-1594)
MARENZIO LUCA (1553-1599)
MONTE PHILIPPE DE (1521-1603)
MONTEVERDI CLAUDIO (1567-1643)
MORLEY THOMAS (1557 ou 1558-1602)
NANINO GIOVANNI MARIA (1543 ou 1544-1607)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)
PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)
PILKINGTON FRANCIS (1570 env.-1638)
RORE CYPRIEN DE (1516-1565)

SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
VECCHI ORAZIO (1550 env.-1605)
VERDELOT PHILIPPE (1470 ?-1551 ?)
WARD JOHN (1571 env.-env. 1638)
WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)
WILBYE JOHN (1574-1638)
WILLAERT ADRIAN (1490 env.-1562)

MADRIGALESQUE COMÉDIE
BANCHIERI ADRIANO (1568-1634)

MAETERLINCK MAURICE (1862-1949)
DUKAS PAUL (1865-1935)

MAGALOFF NIKITA (1912-1992)
• MAGALOFF NIKITA (1912-1992)

MAGHRÉBINES LITTÉRATURES
AMROUCHE TAOS (1913-1976)

MAGIC SAM (1937-1969)
• MAGIC SAM (1937-1969)

MAGNARD ALBÉRIC (1865-1914)
• MAGNARD ALBÉRIC (1865-1914)

MAHLER GUSTAV (1860-1911)
• MAHLER GUSTAV (1860-1911)
CHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-1975)
FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
WALTER BRUNO (1876-1962)
WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)

MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
CARTER BENNY (1907-2003)

MAKEBA MIRIAM (1932-2008)
• MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

MALEC IVO (1925-)
• MALEC IVO (1925-)

MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)
• MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-)

MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)
• MALIBRAN MARIA FELICIA (1808-1836)

MALIPIERO GIAN FRANCESCO (1882-1973)
• MALIPIERO GIAN FRANCESCO (1882-1973)
CASELLA ALFREDO (1883-1947)

MAMAS AND THE PAPAS THE
• MAMAS AND THE PAPAS THE
PHILLIPS JOHN (1935-2001)

MAMBO, *danse*
CACHAO (1918-2008)

MANERI JOE (1927-2009)
• MANERI JOE (1927-2009)

MANET ÉDOUARD (1832-1883)
CHABRIER EMMANUEL (1841-1894)

MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
• MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)

MANKIEWICZ JOSEPH LEO (1909-1993)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)

MANN HERBIE (1930-2003)
• MANN HERBIE (1930-2003)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

MANNE SHELLY (1920-1984)
• MANNE SHELLY (1920-1984)

MANNHEIM ÉCOLE DE
CANNABICH CHRISTIAN (1731-1798)
HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)
RICHTER FRANZ XAVER (1709-1789)
STAMITZ JOHANN (1717-1757)
STAMITZ KARL PHILIPP (1745-1801)

MANO SOLO (1963-2010)
• MANO SOLO (1963-2010)

MANOURY PHILIPPE (1952-)
• MANOURY PHILIPPE (1952-)

MAPPLETHORPE ROBERT (1946-1989)
SMITH PATTI (1946-)

MARAIS MARIN (1656-1728)
• MARAIS MARIN (1656-1728)

MARCEL II, MARCELLO CERVINI DEGLI SPANNOCHI (1501-1555) pape (avr.-mai 1555)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)

MARCELLO BENEDETTO (1686-1739)
• MARCELLO BENEDETTO (1686-1739)

MARCHAL ANDRÉ (1894-1980)

LANIER NICHOLAS (1588-1666)
LAWES HENRY (1596 env.-1662)
LAWES WILLIAM (1602 env.-1645)

MASSENET JULES (1842-1912)
- MASSENET JULES (1842-1912)

MASSIN BRIGITTE (1927-2002)
- MASSIN BRIGITTE (1927-2002)

MASSON GÉRARD (1936-)
- MASSON GÉRARD (1936-)

MASUR KURT (1927-)
- MASUR KURT (1927-)

MATACIC LOVRO VON (1899-1985)
- MATAČIĆ LOVRO VON (1899-1985)

MATHEWS MAX (1926-2011)
- MATHEWS MAX (1926-2011)

MATOUB LOUNÉS (1956-1998)
- MATOUB LOUNÈS (1956-1998)

MATTEIS NICOLA (fin XVIIe s.)
- MATTEIS NICOLA (fin XVIIe s.)

MATTHESON JOHANN (1681-1764)
- MATTHESON JOHANN (1681-1764)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

MAUDUIT JACQUES (1557-1627)
- MAUDUIT JACQUES (1557-1627)

MAURANE CAMILLE (1911-2010)
- MAURANE CAMILLE (1911-2010)

MAUREL VICTOR (1848-1923)
- MAUREL VICTOR (1848-1923)

MAURITANIENNE MUSIQUE
MINT ABBA DIMI (1958-2011)

MAW NICHOLAS (1935-2009)
- MAW NICHOLAS (1935-2009)

MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
- MAYFIELD CURTIS (1942-1999)

MAZURKA
CHOPIN FRÈDÉRIC (1810-1849)

McGUINN JIM (1942-)
BYRDS

MÉCÉNAT
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
SACHER PAUL (1906-1999)

MÉDICIS LES
CRISTOFORI BARTOLOMEO (1655-1731)
ISAAC ou ISAAK HEINRICH (1450 env.-1517)

MÉDIÉVAL LYRISME
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

MÉDIÉVAL THÉÂTRE
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)

MÉDIÉVALE LITTÉRATURE
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

MÉDIÉVALE MUSIQUE
ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
CICONIA JOHANNES (1340 env.-1411)
DU BUS GERVAIS (fin XIII^{e}-déb. XIV^{e} s.)
DUFAY GUILLAUME (1400 env.-1474)
JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. XIV^{e} s.)
JOHANNES DE MURIS (vers 1290-1295-après 1344)
JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)
LANDINO ou LANDINI FRANCESCO (1330 env.-1397)
LÉONIN (2^{e} moitié XII^{e} s.)
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)
PIERRE DE LA CROIX (2^{e} moitié XIII^{e} s.)
POWER LEONEL (mort en 1445)
PÉROTIN (XII^{e}-XIII^{e} s.)

MEDTNER NICOLAS (1880-1951)
• MEDTNER NICOLAS (1880-1951)

MEFANO PAUL (1937-)
• MEFANO PAUL (1937-)

MEHLDAU BRAD (1970-)
• MEHLDAU BRAD (1970-)

MÉHUL ÉTIENNE (1763-1817)
• MÉHUL ÉTIENNE (1763-1817)

MEILHAC HENRI (1831-1897)
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)

MELBA NELLIE (1861-1931)
• MELBA NELLIE (1861-1931)

MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)
• MELCHIOR LAURITZ (1890-1973)

MÉLODIE
ARMA PAUL (1904-1987)
BELLINI VINCENZO (1801-1835)
BORODINE ALEXANDRE PORFIRIEVITCH (1833-1887)
CHOPIN FRÈDÉRIC (1810-1849)
DARGOMYJSKI ALEXANDRE SERGUEÏEVITCH (1813-1869)
DOWLAND JOHN (1563-1626)
DUPARC HENRI (1848-1933)
DUREY LOUIS (1888-1979)
FAURÉ GABRIEL (1845-1924)
GOUNOD CHARLES (1818-1893)
GRIEG EDVARD (1843-1907)
LINDBLAD ADOLF FREDERIK (1801-1878)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)
POULENC FRANCIS (1899-1963)
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)
WARLOCK PETER (1894-1930)
WOLF HUGO (1860-1903)

MÉLODRAME, *musique*
BENDA GEORG (1722 -1795)

MEMPHIS SLIM (1915-1988)
• MEMPHIS SLIM (1915-1988)
DIXON WILLIE (1915-1992)

MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
• MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)

MENDELSSOHN-BARTHOLDY FELIX (1809-1847)
• MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
GADE NIELS (1817-1890)
LINDBLAD ADOLF FREDERIK (1801-1878)
PERAHIA MURRAY (1947-)

MENDÉS CATULLE (1841-1909)
CHABRIER EMMANUEL (1841-1894)

MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
• MENGELBERG WILLEM (1871-1951)

MENOTTI GIAN CARLO (1911-2007)
• MENOTTI GIAN CARLO (1911-2007)

MENUHIN YEHUDI (1916-1999)

• MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
SHANKAR RAVI (1920-2012)

MERCADANTE SAVERIO (1795-1870)
• MERCADANTE SAVERIO (1795-1870)

MERCER JOHNNY (1909-1976)
CARMICHAEL HOAGY (1899-1981)

MERCURE PIERRE (1927-1966)
• MERCURE PIERRE (1927-1966)

MÉRE COURAGE, Bertolt Brecht
MONTERO GERMAINE (1909-2000)

MERIKANTO AARRE (1893-1958)
• MERIKANTO AARRE (1893-1958)

MERKÈS MARCEL (1920-2007)
MERVAL PAULETTE (1920-2009)

MERRILL ROBERT (1917-2004)
• MERRILL ROBERT (1917-2004)

MERULO CLAUDIO (1533-1604)
• MERULO CLAUDIO (1533-1604)

MERVAL PAULETTE (1920-2009)
• MERVAL PAULETTE (1920-2009)

MESSAGER ANDRÉ (1853-1929)
• MESSAGER ANDRÉ (1853-1929)

MESSE, *musique*
BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)
BYRD WILLIAM (1540 env.-1623)
CAVANNA BERNARD (1951-)
CHARPENTIER MARC ANTOINE (1643-1704)
CICONIA JOHANNES (1340 env.-1411)
COMPÈRE LOYSET (1450 env.-1518)
COUPERIN LES
DU CAURROY EUSTACHE (1549-1609)
DU MONT HENRY (1610-1684)
DUFAY GUILLAUME (1400 env.-1474)
DUNSTABLE JOHN (1385 env.-1453)
FIOCCO JOSEPH HECTOR (1703-1741)
GILLES JEAN (1669-1705)
GOUDIMEL CLAUDE (1520 ?-1572)
ISAAC ou ISAAK HEINRICH (1450 env.-1517)
JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)
LANTINS ARNOLD et HUGO DE (déb. XV^e s.)
LASSUS ROLAND DE (1532 env.-1594)
LOUVIER ALAIN (1945-)

- MICHELOT PIERRE (1928-2005)

MICROPOLYPHONIE
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)

MIGOT GEORGES (1891-1976)
- MIGOT GEORGES (1891-1976)

MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)
- MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)

HAAS MONIQUE (1909-1987)

MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)
- MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)

MILANOV ZINKA (1906-1989)
- MILANOV ZINKA (1906-1989)

MILBURN AMOS (1926-1980)
- MILBURN AMOS (1926-1980)

MILES BUDDY (1947-2008)
- MILES BUDDY (1947-2008)

MILHAUD DARIUS (1892-1974)
- MILHAUD DARIUS (1892-1974)

COLLAER PAUL (1891-1989)

MILLER GLENN (1904-1944)
- MILLER GLENN (1904-1944)

MILLER MITCH (1911-2010)
- MILLER MITCH (1911-2010)

MILLS BROTHERS THE
- MILLS BROTHERS

MILSTEIN NATHAN (1903-1992)
- MILSTEIN NATHAN (1903-1992)

MINGUS CHARLIE (1922-1979)
- MINGUS CHARLIE (1922-1979)

DOLPHY ERIC (1928-1964)
MITCHELL JONI (1943-)
ROACH MAX (1924-2007)

MINIMALISME, *musique*
ADAMS JOHN (1947-)
GÓRECKI HENRYK MIKOŁAJ (1933-2010)
REICH STEVE (1936-)
RILEY TERRY (1935-)

MINNELLI VINCENTE (1903-1986)

LERNER ALAN JAY (1918-1986)

MINOTAURE
FÉNELON PHILIPPE (1952-)

MINT ABBA DIMI (1958-2011)
- MINT ABBA DIMI (1958-2011)

MIREILLE MIREILLE HARTUCH, dite (1906-1996)
- MIREILLE (1906-1996)

NOHAIN JEAN (1900-1981)

MISE EN SCÈNE, *théâtre*
PONNELLE JEAN-PIERRE (1932-1988)
WAGNER RICHARD (1813-1883)

MISERERE
ALLEGRI GREGORIO (1582-1652)

MISTINGUETT JEANNE BOURGEOIS dite (1875-1956)
- MISTINGUETT (1875-1956)

MITCHELL JOHN MITCH (1946-2008)
- MITCHELL JOHN «MITCH» (1947-2008)

MITCHELL JONI (1943-)
- MITCHELL JONI (1943-)

MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
- MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)

MOBLEY HANK (1930-1986)
- MOBLEY HANK (1930-1986)

MODERN JAZZ QUARTET ou MJQ
CLARKE KENNY (1914-1985)
HEATH PERCY (1923-2005)
JACKSON MILT (1923-1999)
LEWIS JOHN (1920-2001)

MODES MUSICAUX
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
PÉROTIN (XII^{e}-XIII^{e} s.)
TINCTORIS JOHANNES (1435 env.-1511)

MÖDL MARTHA (1912-2001)
- MÖDL MARTHA (1912-2001)

MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)
- MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)

MOISEIWITSCH BENNO (1890-1963)
- MOISEIWITSCH BENNO (1890-1963)

- MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)

MONTGOMERY WES (1923-1968)
- MONTGOMERY WES (1923-1968)

MOODY BLUES
- MOODY BLUES

MOODY JAMES (1925-2010)
- MOODY JAMES (1925-2010)

MOORE GARY (1952-2011)
- MOORE GARY (1952-2011)

MOORE GERALD (1899-1987)
- MOORE GERALD (1899-1987)

FERRIER KATHLEEN (1912-1953)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)

MOORE GRACE (1898-1947)
- MOORE GRACE (1898-1947)

MORAES ou MORAIS VINÍCIUS MARCUS DE MELO (1913-1980)
- MORAES VINÍCIUS DE (1913-1980)

BADEN POWELL (1937-2000)
JOBIM ANTONIO CARLOS (1927-1994)

MORALES CRISTÓBAL DE (1500 env.-1553)
- MORALES CRISTÓBAL DE (1500 env.-1553)

MOREL FRANÇOIS (1926-)
- MOREL FRANÇOIS (1926-)

MORELLI MONIQUE (1923-1993)
- MORELLI MONIQUE (1923-1993)

MORELLO JOE (1928-2011)
- MORELLO JOE (1928-2011)

MORET NORBERT (1921-1998)
- MORET NORBERT (1921-1998)

MORGAN FRANK (1933-2007)
- MORGAN FRANK (1933-2007)

MORGAN LEE (1938-1972)
- MORGAN LEE (1938-1972)

MÖRIKE EDUARD (1804-1875)
WOLF HUGO (1860-1903)

MORLEY THOMAS (1557/1558-1602)
- MORLEY THOMAS (1557 ou 1558-1602)

MUSETTE

HOTTETERRE LES (XVII^{e}-XVIII^{e} s.)
PRIVAT JO (1919-1996)

MUSGRAVE THEA (1928-)

- MUSGRAVE THEA (1928-)

MUSIC-HALL

BAKER JOSÉPHINE (1906-1975)
BOYER LUCIENNE (1901-1983)
CHEVALIER MAURICE (1888-1972)
COQUATRIX BRUNO (1910-1979)
DAVIS Jr. SAMMY (1925-1990)
MISTINGUETT (1875-1956)
MONTAND YVES (1921-1991)
PRINTEMPS YVONNE (1894-1977)
ROSSI TINO (1907-1983)
SOLIDOR SUZY (1900-1983)
VENTURA RAY (1908-1979)

MUSICA RESERVATA

LASSUS ROLAND DE (1532 env.-1594)

MUSICALES TRADITIONS

BACHIR MOUNIR (1930-1997)
BEBEY FRANCIS (1929-2001)
BERIO LUCIANO (1925-2003)
BOISLAVILLE LOUIS-LUCIEN (1919-2001)
FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)
FRAH RAKOTO (1920 ou 1925-2001)
HARRISON LOU (1917-2003)
JOSHI BHIMSEN (1922-2011)
KHAN ALI AKBAR (1922-2009)
KHAN BISMILLAH (1916-2006)
KHAN VILAYAT (1928-2004)
KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
LÉLÉ GRANMOUN (1930-2004)
MANERI JOE (1927-2009)
POCHÉ CHRISTIAN (1938-2010)
SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)
SCHNEIDER MARIUS (1903-1982)
SHANKAR RAVI (1920-2012)
VARGAS CHAVELA (1919-2012)

MUSICOLOGIE

ADLER GUIDO (1855-1941)
BABBITT MILTON (1916-2011)
BEAUSSANT PHILIPPE (1930-)
BOGIANCKINO MASSIMO (1922-2009)
BOUCOURECHLIEV ANDRÉ (1925-1997)
BOURGAULT-DUCOUDRAY LOUIS-ALBERT (1840-1910)
CHAILLEY JACQUES (1910-1999)
CHEBALINE VISSARION (1902-1963)

CHRISTIE william (1944-)
CRÜGER johannes (1598-1662)
DANIÉLOU alain (1907-1994)
EINSTEIN alfred (1880-1952)
EMMANUEL maurice (1862-1938)
FÉTIS françois-joseph (1784-1871)
HERREWEGHE philippe (1947-)
HITCHCOCK h. wiley (1923-2007)
HORNBOSTEL erich moritz von (1877-1935)
KIRKPATRICK ralph (1911-1984)
LESURE françois (1923-2001)
MACKERRAS charles (1925-2010)
MARTINI giovanni battista (1706-1784)
MASSIN brigitte (1927-2002)
MATTHESON johann (1681-1764)
MÂCHE françois-bernard (1935-)
PARRY hubert (1848-1918)
PEDRELL felipe (1841-1922)
PINCHERLE marc (1888-1974)
POCHÉ christian (1938-2010)
ROSEN charles (1927-2012)
SACHS curt (1881-1959)
SADIE stanley (1930-2005)
SCHAEFFNER andré (1895-1980)
SCHNEIDER marius (1903-1982)
SGRIZZI luciano (1910-1994)
SIOHAN robert (1894-1985)
SLONIMSKY nicolas (1894-1995)
STROBEL heinrich (1898-1970)
TINCTORIS johannes (1435 env.-1511)
WARLOCK peter (1894-1930)
WELLESZ egon (1885-1974)

MUSIQUE CONTEMPORAINE

ABSIL jean (1893-1974)
ADAMS john (1947-)
ALSINA carlos roqué (1941-)
AMY gilbert (1936-)
ANDRIESSEN louis (1939-)
ARRIEU claude (1903-1990)
BABBITT milton (1916-2011)
BAIRD tadeusz (1928-1981)
BALLIF claude (1924-2004)
BANCQUART alain (1934-)
BARBAUD pierre (1911-1990)
BARBOTEU georges (1924-2006)
BARRAQUÉ jean (1928-1973)
BAYLE françois (1932-)
BENJAMIN george (1960-)
BENNETT richard rodney (1936-2012)
BERIO luciano (1925-2003)
BIRTWISTLE harrison (1934-)
BLACHER boris (1903-1975)

BLOMDAHL karl birger (1916-1968)
BOESMANS philippe (1936-)
BOLCOM william (1938-)
BONNET antoine (1958-)
BOUCOURECHLIEV andré (1925-1997)
BOULEZ pierre (1925-)
BOUR ernest (1913-2001)
BRAXTON anthony (1945-)
BRUCK charles (1911-1995)
BUSSOTTI sylvano (1931-)
CAGE john (1912-1992)
CAUX daniel (1940-2008)
CAVANNA bernard (1951-)
CERHA friedrich (1926-)
CHAPORINE iouri alexandrovitch (1887-1966)
CHEBALINE vissarion (1902-1963)
COLLAER paul (1891-1989)
CRUMB george (1929-)
DALLAPICCOLA luigi (1904-1975)
DAO nguyen-thien (1940-)
DARASSE xavier (1934-1992)
DAVIES peter maxwell (1934-)
DENISOV edison (1929-1996)
DESSAU paul (1894-1979)
DHOMONT francis (1926-)
DILLON james (1950-)
DONATONI franco (1927-2000)
DUSAPIN pascal (1955-)
DUTILLEUX henri (1916-2013)
EISLER hanns (1898-1962)
ENO brian (1948-)
ESSYAD ahmed (1939-)
EÖTVÖS peter (1944-)
FELDMAN morton (1926-1987)
FERNEYHOUGH brian (1943-)
FERRARI luc (1929-2005)
FIRKUŠNÝ rudolf (1912-1994)
FLORENTZ jean-louis (1947-2004)
FONTYN jacqueline (1930-)
FOSS lukas (1922-2009)
FOUILLAUD patrice (1949-)
FROUNBERG ivar (1950-)
FÉNELON philippe (1952-)
GAGNEUX renaud (1947-)
GAZZELLONI severino (1919-1992)
GERHARD roberto (1896-1970)
GIELEN michael (1927-)
GLASS philip (1937-)
GLOBOKAR vinko (1934-)
GOUBAÏDOULINA sofia (1931-)
GRISEY gérard (1946-1998)
GUÉZEC jean-pierre (1934-1971)
HALFFTER cristóbal (1930-)

HARBISON JOHN (1938-)
HARRISON LOU (1917-2003)
HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)
HARVEY JONATHAN (1939-2012)
HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
HELFFER CLAUDE (1922-2004)
HENRY PIERRE (1927-)
HUBER KLAUS (1924-)
HUREL PHILIPPE (1955-)
IBARRONDO FÉLIX (1943-)
JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
JOLAS BETSY (1926-)
KAGEL MAURICIO RAÚL (1931-2008)
KIRCHNER LEON (1919-2009)
KOERING RENÉ (1940-)
KORELIS PETROS (1955-)
KRASNER LOUIS (1903-1995)
KURTÁG GYÖRGY (1926-)
KÜHN JOACHIM (1944-)
KŒCHLIN CHARLES (1867-1950)
LACHENMANN HELMUT (1935-)
LEIBOWITZ RENÉ (1913-1972)
LEVAILLANT DENIS (1952-)
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)
LINDBERG MAGNUS (1958-)
LONGTIN MICHEL (1946-)
LORIOD JEANNE (1928-2001)
LORIOD YVONNE (1924-2010)
LOUVIER ALAIN (1945-)
LÉVINAS MICHAËL (1949-)
MADERNA BRUNO (1920-1973)
MALEC IVO (1925-)
MALIPIERO GIAN FRANCESCO (1882-1973)
MANERI JOE (1927-2009)
MANOURY PHILIPPE (1952-)
MARTIN FRANK (1890-1974)
MARTINŮ BOHUSLAV (1890-1959)
MASSON GÉRARD (1936-)
MATHEWS MAX (1926-2011)
MEFANO PAUL (1937-)
MERCURE PIERRE (1927-1966)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
MOREL FRANÇOIS (1926-)
MURAIL TRISTAN (1947-)
MÂCHE FRANÇOIS-BERNARD (1935-)
NIGG SERGE (1924-2008)
NONO LUIGI (1924-1990)
NORDHEIM ARNE (1931-2010)
OHANA MAURICE (1914-1992)
OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
PABLO LUIS DE (1930-)
PENDERECKI KRZYSZTOF (1933-)
PHILIPPOT MICHEL (1925-1996)

PORTAL MICHEL (1935-)
POUSSEUR HENRI (1929-2009)
PREY CLAUDE (1925-1998)
PRITCHARD JOHN (1921-1989)
RADULESCU HORATIU (1942-2008)
REICH STEVE (1936-)
RIHM WOLFGANG (1952-)
RILEY TERRY (1935-)
ROBERT JEAN-LOUIS (1948-1979)
ROSENMAN LEONARD (1924-2008)
ROSSÉ FRANÇOIS (1945-)
SAARIAHO KAIJA (1952-)
SCHAEFFER PIERRE (1910-1995)
SCHERCHEN HERMANN (1891-1966)
SCHNEBEL DIETER (1930-)
SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
SCIARRINO SALVATORE (1947-)
SEROCKI KAZIMIERZ (1922-1981)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)
STROBEL HEINRICH (1898-1970)
TAKEMITSU TŌRU (1930-1996)
TAÏRA YOSHIHISA (1937-2005)
TENNEY JAMES (1934-2006)
TOMASI HENRI (1901-1971)
TUDOR DAVID (1926-1996)
VARÈSE EDGAR (1883-1965)
VERCKEN FRANÇOIS (1928-2005)
WEBERN ANTON VON (1883-1945)
XENAKIS IANNIS (1922-2001)
YUN ISANG (1917-1995)
ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)
ZAPPA FRANK (1940-1993)
ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)
ZINSSTAG GÉRARD (1941-)
ÉLOY JEAN-CLAUDE (1938-)

MUSIQUE DE CINÉMA

ADLER LARRY (1914-2001)
ANTHEIL GEORGE (1900-1959)
ARLEN HAROLD (1905-1986)
ARNOLD MALCOLM (1921-2006)
AURIC GEORGES (1899-1983)
BADEN POWELL (1937-2000)
BARRY JOHN (1933-2011)
BAUDRIER YVES (1906-1988)
BERNSTEIN ELMER (1922-2004)
BONFÁ LUIZ (1922-2001)
CARTER BENNY (1907-2003)
COLOMBIER MICHEL (1939-2004)
DALLA LUCIO (1943-2012)
DELERUE GEORGES (1925-1992)
DUHAMEL ANTOINE (1925-)

MARENZIO LUCA (1553-1599)
MAUDUIT JACQUES (1557-1627)
MERULO CLAUDIO (1533-1604)
MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)
MONTE PHILIPPE DE (1521-1603)
MONTEVERDI CLAUDIO (1567-1643)
MORALES CRISTÓBAL DE (1500 env.-1553)
MORLEY THOMAS (1557 ou 1558-1602)
MOUTON JEAN (1459 env.-1522)
NANINO GIOVANNI MARIA (1543 ou 1544-1607)
NARVÁEZ LUÍS DE (1re moitié XVIe s.)
OBRECHT JACOB (1450-1505)
OCKEGHEM JOHANNES (1410 env.-1497)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)
PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)
PIERRE DE LA CROIX (2e moitié XIIIe s.)
POWER LEONEL (mort en 1445)
PÉROTIN (XIIe-XIIIe s.)
RORE CYPRIEN DE (1516-1565)
ROSSI SALOMONE (1570 env.-env. 1630)
SANDRIN PIERREREGNAULT dit (1re moitié XVIe s.)
SENFL LUDWIG (1488-1543)
SERMISY CLAUDEOU CLAUDIN DE (1490 env.-1562)
SWEELINCK JAN PIETERSZOON (1562-1621)
TALLIS THOMAS (1505 env-1585)
TAVERNER JOHN (1490 ?-1545)
TINCTORIS JOHANNES (1435 env.-1511)
TYE CHRISTOPHER (1500 env.-env. 1573)
VECCHI ORAZIO (1550 env.-1605)
VERDELOT PHILIPPE (1470 ?-1551 ?)
VICTORIA ou VITTORIA TOMÁS LUIS DE (1548 env.-1611)
VÁZQUEZ JUAN (1510 env.-env. 1560)
WALTHER JOHANN (1496-1570)
WILLAERT ADRIAN (1490 env.-1562)

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XIXe siècle*

ADAM ADOLPHE CHARLES (1803-1856)
ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
ARENSKI ANTON STEPANOVITCH (1861-1906)
AUBER DANIEL FRANÇOIS ESPRIT (1782-1871)
BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)
BEETHOVEN LUDWIG VAN (1770-1827)
BELLINI VINCENZO (1801-1835)
BENNETT WILLIAM STERNDALE (1816-1875)
BERLIOZ HECTOR (1803-1869)
BERWALD FRANZ (1796-1868)
BIZET GEORGES (1838-1875)
BOIELDIEU FRANÇOIS ADRIEN (1775-1834)
BOITO ARRIGO (1842-1918)
BORDES CHARLES (1863-1909)
BORODINE ALEXANDRE PORFIRIEVITCH (1833-1887)
BRAHMS JOHANNES (1833-1897)
BRETÓN TOMÁS (1850-1923)

GRANDI ALESSANDRO (mort en 1630)
HAMMERSCHMIDT ANDREAS (1611 ou 1612-1675)
HOTTETERRE LES (XVII^e^-XVIII^e^ s.)
INDIA SIGISMONDO D' (1582 env.-env.1629)
JACQUET DE LA GUERRE ÉLISABETH (1667-1729)
JONES ROBERT (actif de 1597 à 1615)
KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)
KRIEGER ADAM (1634-1666)
KÜHNAU JOHANN (1660-1722)
LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)
LANIER NICHOLAS (1588-1666)
LAWES HENRY (1596 env.-1662)
LAWES WILLIAM (1602 env.-1645)
LEGRENZI GIOVANNI (1626-1690)
LOCKE MATTHEW (1622 env. -1677)
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
MARAIS MARIN (1656-1728)
MARCHAND LOUIS (1669-1732)
MATTEIS NICOLA (fin XVII^e^ s.)
MONTEVERDI CLAUDIO (1567-1643)
MOULINIÉ ÉTIENNE (1600 env.-env. 1669)
PACHELBEL JOHANN (1653-1706)
PERI JACOPO (1561-1633)
PHILIDOR LESDANICAN dits LES (XVII^e^-XVIII^e^ s.)
PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)
PILKINGTON FRANCIS (1570 env.-1638)
PRAETORIUS MICHAEL (1571-1621)
PURCELL HENRY (env. 1659-1695)
RAVENSCROFT THOMAS (1582 env.-env. 1635)
ROBERT PIERRE (1618 env.-1699)
ROSSI SALOMONE (1570 env.-env. 1630)
SCARLATTI LES
SCHEIDT SAMUEL (1587-1654)
SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)
SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
STRADELLA ALESSANDRO (1644-1682)
TITELOUZE JEHAN (1562 ou 1563-1633)
TOMKINS THOMAS (1572-1656)
VITALI GIOVANNI BATTISTA (1632-1692)
WARD JOHN (1571 env.-env. 1638)
WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)
WILBYE JOHN (1574-1638)

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XVIII^e^ siècle*

ABEL KARL FRIEDRICH (1723-1787)
ALBINONI TOMASO (1671-1750)
ALBRECHTSBERGER JOHANN GEORG (1736-1809)
ANGLÉS RAFAEL (1731 env.-1816)
ARNE THOMAS AUGUSTINE (1710-1778)
AUVERGNE ANTOINE D' (1713-1797)
BACH CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)
BACH JEAN-CHRÉTIEN (1735-1782)
BACH JEAN-SÉBASTIEN (1685-1750)

BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)
BACH WILHELM FRIEDEMANN (1710-1784)
BEETHOVEN LUDWIG VAN (1770-1827)
BLAVET MICHEL (1700-1768)
BOCCHERINI LUIGI (1743-1805)
BONONCINI LES
BONPORTI FRANCESCO ANTONIO (1672 env.-1749)
BOYCE WILLIAM (1710 env.-1779)
CAMBINI GIOVANNI GIUSEPPE (1746-1825)
CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
CANNABICH CHRISTIAN (1731-1798)
CARVALHO JOÃO DE SOUSA (1745-1798)
CHERUBINI LUIGI (1760-1842)
CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)
CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)
CLEMENTI MUZIO (1752-1832)
CLÉRAMBAULT LOUIS NICOLAS (1676-1749)
CORRETTE MICHEL (1709-1795)
COUPERIN LES
CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)
DALAYRAC NICOLAS MARIE (1753-1809)
DAQUIN LOUIS CLAUDE (1694-1772)
DELALANDE ou DE LA LANDE MICHEL RICHARD (1657-1726)
DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)
DITTERSDORF CARL DITTERS VON (1739-1799)
DURANTE FRANCESCO (1684-1755)
DUSSEK JAN LADISLAV (1760-1812)
FIOCCO JOSEPH HECTOR (1703-1741)
GALUPPI BALDASSARE (1706-1785)
GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)
GIARDINI FELICE (1716-1796)
GIROUST FRANÇOIS (1738-1799)
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
GOSSEC FRANÇOIS JOSEPHGOSSÉ, dit (1734-1829)
GRAUPNER CHRISTOPH (1683-1760)
GRÉTRY ANDRÉ MODESTE (1741-1813)
GYROWETZ ADALBERT (1763-1850)
HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
HAYDN JOSEPH (1732-1809)
HAYDN MICHAEL (1737-1806)
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)
HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)
HOTTETERRE LES (XVIIe-XVIIIe s.)
JACQUET DE LA GUERRE ÉLISABETH (1667-1729)
JOMMELLI NICCOLÒ (1714-1774)
KREBS JOHANN LUDWIG (1713-1780)
KREUTZER RODOLPHE (1766-1831)
KÜHNAU JOHANN (1660-1722)
LECLAIR JEAN-MARIE (1697-1764)
LESUEUR JEAN-FRANÇOIS (1760-1837)
LOCATELLI PIETRO ANTONIO (1695-1764)
LŒILLET LES
MARAIS MARIN (1656-1728)

MARCELLO BENEDETTO (1686-1739)
MARCHAND LOUIS (1669-1732)
MARTINI GIOVANNI BATTISTA (1706-1784)
MATTHESON JOHANN (1681-1764)
MONDONVILLE JEAN-JOSEPHCASSANÉA DE (1711-1772)
MONN GEORG MATHIAS (1717-1750)
MONSIGNY PIERRE ALEXANDRE (1729-1817)
MOURET JEAN-JOSEPH (1682-1738)
MOZART LEOPOLD (1719-1787)
MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
MUFFAT GOTTLIEB (1690-1770)
MYSLIVEČEK JOSEF (1737-1781)
MÉHUL ÉTIENNE (1763-1817)
NARDINI PIETRO (1722-1793)
PAISIELLO GIOVANNI (1740-1816)
PEPUSCH JOHANN CHRISTOPH (1667-1752)
PERGOLÈSE JEAN-BAPTISTE (1710-1736)
PHILIDOR LESDANICAN dits LES (XVII^{e}-XVIII^{e} s.)
PICCINNI NICOLA (1728-1800)
QUANTZ JOHANN JOACHIM (1697-1773)
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)
RICHTER FRANZ XAVER (1709-1789)
ROUGET DE LISLE CLAUDE (1760-1836)
SALIERI ANTONIO (1750-1825)
SAMMARTINI GIOVANNI BATTISTA (1700-1775)
SARTI GIUSEPPE (1729-1802)
SCARLATTI LES
SCHOBERT JOHANN (1740 env.-1767)
SOLER père ANTONIO (1729-1783)
STAMITZ JOHANN (1717-1757)
STAMITZ KARL PHILIPP (1745-1801)
STÖLZEL GOTTFRIED HEINRICH (1690-1749)
SÜSSMAYR FRANZ XAVER (1766-1803)
TARTINI GIUSEPPE (1692-1770)
VAŇHAL JAN KŘTITEL (1739-1813)
VINCI LEONARDO (1696 env.-1730)
VIOTTI GIOVANNI BATTISTA (1755-1824)
VIVALDI ANTONIO (1678-1741)
WAGENSEIL GEORG CHRISTOPH (1715-1777)
WALTHER JOHANN GOTTFRIED (1684-1748)
ZELENKA JAN DISMAS (1679-1745)
ZELTER CARL FRIEDRICH (1758-1832)
ZUMSTEEG JOHANN RUDOLF (1760-1802)

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XX^{e} et début du XXI^{e} s.*

ABRAVANEL MAURICE (1903-1993)
ADAMS JOHN (1947-)
ADLER LARRY (1914-2001)
AHRONOVITCH YURI (1932-2002)
ALAIN JEHAN (1911-1940)
ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
ALFVÉN HUGO (1872-1960)
ALKAN CHARLES-VALENTINMORHANGE, dit (1813-1888)

ANDRIESSEN louis (1939-)
ANDRÉ maurice (1933-2012)
ANSERMET ernest (1883-1969)
ANTHEIL george (1900-1959)
APERGHIS georges (1945-)
ARMA paul (1904-1987)
ARNOLD malcolm (1921-2006)
ARRIEU claude (1903-1990)
AURIC georges (1899-1983)
BADINGS henk (1907-1987)
BAIRD tadeusz (1928-1981)
BALANCHIVADZE andreï meljtonovitch (1906-1992)
BANCQUART alain (1934-)
BARBER samuel (1910-1981)
BARENBOIM daniel (1942-)
BARRAQUÉ jean (1928-1973)
BARRAUD henry (1900-1997)
BARTÓK béla (1881-1945)
BAUDRIER yves (1906-1988)
BAUMGARTNER rudolf (1917-2002)
BAX arnold (1883-1953)
BECK conrad (1901-1989)
BEINUM eduard van (1901-1959)
BENJAMIN george (1960-)
BERBERIAN cathy (1925-1983)
BERG alban (1885-1935)
BERIO luciano (1925-2003)
BERKELEY lennox (1903-1989)
BERNSTEIN leonard (1918-1990)
BLOCH ernest (1880-1959)
BOITO arrigo (1842-1918)
BOLCOM william (1938-)
BONDEVILLE emmanuel (1898-1987)
BONNET antoine (1958-)
BOUCOURECHLIEV andré (1925-1997)
BOULANGER lili (1893-1918)
BOULANGER nadia (1887-1979)
BOUR ernest (1913-2001)
BRANT henry dreyfuss (1913-2008)
BRETÓN tomás (1850-1923)
BREUKER willem (1944-2010)
BRIDGE frank (1879-1941)
BRITTEN benjamin (1913-1976)
BROWN earle (1926-2002)
BRUCK charles (1911-1995)
BRUNEAU alfred (1857-1934)
BURKHARD willy (1900-1955)
BUSONI ferruccio (1866-1924)
BÖHM karl (1894-1981)
CAGE john (1912-1992)
CANTELOUBE joseph (1879-1957)
CAPLET andré (1878-1925)
CARRILLO julián (1875-1965)

CARTER ELLIOTT (1908-2012)
CASADESUS ROBERT (1899-1972)
CASALS PABLO (1876-1973)
CASELLA ALFREDO (1883-1947)
CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO (1895-1968)
CATÁN DANIEL (1949-2011)
CAVANNA BERNARD (1951-)
CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
CERHA FRIEDRICH (1926-)
CHAILLEY JACQUES (1910-1999)
CHAMPAGNE CLAUDE (1891-1965)
CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)
CHEBALINE VISSARION (1902-1963)
CHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-1975)
CHÁVEZ CARLOS (1899-1978)
CLIDAT FRANCE (1932-2012)
COLLAER PAUL (1891-1989)
CONSTANT MARIUS (1925-2004)
COPLAND AARON (1900-1990)
CORIGLIANO JOHN (1938-)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
COWELL HENRY DIXON (1897-1965)
CRUSELL BERNHARD HENRIK (1775-1838)
DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)
DAO NGUYEN-THIEN (1940-)
DARASSE XAVIER (1934-1992)
DARRÉ JEANNE-MARIE (1905-1999)
DAVIES PETER MAXWELL (1934-)
DEBUSSY CLAUDE (1862-1918)
DECAUX ABEL MARIE (1869-1943)
DELIUS FREDERICK (1862-1934)
DELLO JOIO NORMAN (1913-2008)
DESSAU PAUL (1894-1979)
DHOMONT FRANCIS (1926-)
DILLON JAMES (1950-)
DOHNÁNYI ERNOou ERNST VON (1877-1960)
DONATONI FRANCO (1927-2000)
DORATI ANTAL (1906-1988)
DUHAMEL ANTOINE (1925-)
DUKAS PAUL (1865-1935)
DUPRÉ MARCEL (1886-1971)
DUREY LOUIS (1888-1979)
DUSAPIN PASCAL (1955-)
DUTILLEUX HENRI (1916-2013)
DVOŘÁK ANTONÍN (1841-1904)
EGK WERNER (1901-1983)
EINEM GOTTFRIED VON (1918-1996)
EISLER HANNS (1898-1962)
ELGAR EDWARD (1857-1934)
EMMANUEL MAURICE (1862-1938)
ENESCO GEORGES (1881-1955)
ENGERER BRIGITTE (1952-2012)
ERLIH DEVY (1928-2012)

EOTVÖS PETER (1944-)
FALLA MANUEL DE (1876-1946)
FAURÉ GABRIEL (1845-1924)
FERRARI LUC (1929-2005)
FERROUD PIERRE-OCTAVE (1900-1936)
FLESCH CARL (1873-1944)
FLORENTZ JEAN-LOUIS (1947-2004)
FOERSTER JOSEF BOHUSLAV (1859-1951)
FONTYN JACQUELINE (1930-)
FORTNER WOLFGANG (1907-1987)
FOSS LUKAS (1922-2009)
FOUILLAUD PATRICE (1949-)
FOURNIER PIERRE (1906-1986)
FRANÇAIX JEAN (1912-1997)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)
GALAMIAN JVAN ALEXANDER (1902-1981)
GARANT SERGE (1929-1986)
GERHARD ROBERTO (1896-1970)
GERLIN RUGGERO (1899-1983)
GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
GIELEN MICHAEL (1927-)
GINASTERA ALBERTO (1916-1983)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
GLAZOUNOV ALEXANDRE KONSTANTINOVITCH (1865-1936)
GLIÈRE REJNHOLD (1875-1956)
GOLDBERG SZYMON (1909-1993)
GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)
GRAINGER PERCY (1882-1961)
GRANADOS ENRJQUE (1867-1916)
GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)
GUILELS EMIL (1916-1985)
GULDA FRIEDRICH (1930-2000)
GÓRECKI HENRYK MIKOŁAJ (1933-2010)
HAAS MONIQUE (1909-1987)
HAAS PAVEL (1899-1944)
HAHN REYNALDO (1875-1947)
HALFFTER ERNESTO (1905-1989)
HARBISON JOHN (1938-)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
HARRISON LOU (1917-2003)
HARTMANN KARL AMADEUS (1905-1963)
HARVEY JONATHAN (1939-2012)
HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
HEIFETZ JASCHA (1899-1987)
HENRY PIERRE (1927-)
HENZE HANS WERNER (1926-2012)
HILLER LEJAREN ARTHUR (1924-1994)
HINDEMITH PAUL (1895-1963)
HODDINOTT ALUN (1929-2008)
HOLLIGER HEINZ (1939-)
HOLST GUSTAV (1874-1934)
HONEGGER ARTHUR (1892-1955)
HOROWITZ VLADIMIR (1904-1989)

LOUVIER ALAIN (1945-)
LUTOSŁAWSKI WITOLD (1913-1994)
MAAG PETER (1929-2001)
MAAZEL LORIN (1930-)
MAHLER GUSTAV (1860-1911)
MANOURY PHILIPPE (1952-)
MARKEVITCH IGOR (1912-1983)
MARTENOT MAURICE (1898-1980)
MASCAGNI PIETRO (1863-1945)
MAW NICHOLAS (1935-2009)
MEDTNER NICOLAS (1880-1951)
MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
MENOTTI GIAN CARLO (1911-2007)
MENUHIN YEHUDI (1916-1999)
MERCURE PIERRE (1927-1966)
MERIKANTO AARRE (1893-1958)
MESSAGER ANDRÉ (1853-1929)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
MIASKOVSKI NIKOLAÏ IAKOVLEVITCH (1881-1950)
MICHELANGELI ARTURO BENEDETTI (1920-1995)
MIGOT GEORGES (1891-1976)
MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)
MILHAUD DARIUS (1892-1974)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
MOMPOU FEDERICO (1893-1987)
MONTEUX PIERRE (1875-1964)
MOREL FRANÇOIS (1926-)
MORET NORBERT (1921-1998)
MORRICONE ENNIO (1928-)
MORTIER GÉRARD (1943-)
MUSGRAVE THEA (1928-)
MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)
MÜNCH CHARLES (1891-1968)
NABOKOV NICOLAS (1903-1978)
NANCARROW CONLON (1912-1997)
NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
NEWMAN ALFRED (1900-1970)
NIELSEN CARL (1865-1931)
NIGG SERGE (1924-2008)
NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
NONO LUIGI (1924-1990)
NORDHEIM ARNE (1931-2010)
NOVÁK VÍTĚZSLAV (1870-1949)
OLDHAM ARTHUR (1926-2003)
ORFF CARL (1895-1982)
OZAWA SEIJI (1935-)
PALMGREN SELIM (1878-1951)
PANUFNIK ANDRZEJ (1914-1991)
PAPINEAU-COUTURE JEAN (1916-2000)
PARAY PAUL (1886-1979)
PARSONS GEOFFREY (1929-1995)
PARTCH HARRY (1901-1976)
PEDRELL FELIPE (1841-1922)

PERLMAN ITZHAK (1945-)
PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)
PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)
PIERNÉ GABRIEL (1863-1937)
PIERRE-PETIT (1922-2000)
PISTON WALTER (1894-1976)
POULENC FRANCIS (1899-1963)
PRESTI IDA (1924-1967)
PREVIN ANDRÉ (1929-)
PRIMROSE WILLIAM (1903-1982)
PRITCHARD JOHN (1921-1989)
PROKOFIEV SERGE (1891-1953)
PUCCINI GIACOMO (1858-1924)
PÄRT ARVO (1935-)
PÉPIN CLERMONT (1926-2006)
RACHMANINOV SERGUEÏ VASSILIEVITCH (1873-1943)
RADULESCU HORATIU (1942-2008)
RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
RATTLE SIMON (1955-)
RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)
RAVEL MAURICE (1875-1937)
RAWSTHORNE ALAN (1905-1971)
REGER MAX (1873-1916)
RESPIGHI OTTORINO (1879-1936)
RICHTER SVIATOSLAV (1915-1997)
RIEGGER WALLINGFORD (1885-1961)
RIVIER JEAN (1896-1987)
ROBERT JEAN-LOUIS (1948-1979)
RODRIGO JOAQUÍN (1901-1999)
ROSENTHAL MANUEL (1904-2003)
ROSSÉ FRANÇOIS (1945-)
ROUSSEL ALBERT (1869-1937)
RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)
RUGGLES CARL (1876-1971)
RUSSOLO LUIGI (1885-1947)
RÓZSA MIKLÓS (1907-1995)
SAARIAHO KAIJA (1952-)
SACHER PAUL (1906-1999)
SAGUER LOUIS (1907-1991)
SAINT-SAËNS CAMILLE (1835-1921)
SANCAN PIERRE (1916-2008)
SATIE ERIK (1866-1925)
SAUER EMIL GEORG KONRAD VON (1862-1942)
SAUGUET HENRI (1901-1989)
SCELSI GIACINTO (1905-1988)
SCHIDLOF PETER (1922-1987)
SCHMITT FLORENT (1870-1958)
SCHNITTKE ALFRED (1934-1998)
SCHOECK OTHMAR (1886-1957)
SCHUMAN WILLIAM (1910-1992)
SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
SCRIABINE ALEXANDRE NIKOLAÏEVITCH (1872-1915)
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

SGRIZZI luciano (1910-1994)
SIBELIUS jean (1865-1957)
SINDING christian (1856-1941)
SINOPOLI giuseppe (1946-2001)
SIOHAN robert (1894-1985)
SKALKÓTAS ou SKALKÓTTAS nikos (1904-1949)
SLONIMSKY nicolas (1894-1995)
SMYTH ethel (1858-1944)
STEINER max (1888-1971)
STENHAMMAR wilhelm (1871-1927)
STERN isaac (1920-2001)
STRAUSS richard (1864-1949)
STRAVINSKI igor feodorovitch (1882-1971)
SUK josef (1874-1935)
SUTERMEISTER heinrich (1910-1995)
SVIRIDOV gueorgui vassilievitch (1915-1998)
SZIGETI joseph (1892-1973)
SZYMANOWSKI karol (1882-1937)
SÉVERAC déodat de (1872-1921)
TAILLEFERRE germaine (1892-1983)
TANSMAN alexandre (1897-1986)
TAVENER john (1944-)
TCHEREPNINE nikolaï nikolaïevitch (1873-1945)
THOMSON virgil (1896-1989)
TIPPETT michael (1905-1998)
TOCH ernst (1887-1964)
TOSCANINI arturo (1867-1957)
TOURNEMIRE charles (1870-1939)
TOVEY donald francis (1875-1940)
TRAMPLER walter (1915-1997)
TUDOR david (1926-1996)
TURINA joaquín (1882-1949)
ULLMANN viktor (1898-1944)
VARÈSE edgar (1883-1965)
VASSILENKO sergueï nikiforovitch (1872-1956)
VAUGHAN WILLIAMS ralph (1872-1958)
VERCKEN françois (1928-2005)
VIERNE louis (1870-1937)
VIERU anatol (1926-1998)
VILLA-LOBOS heitor (1887-1959)
VIVIER claude (1948-1983)
WALTER bruno (1876-1962)
WALTON william turner (1902-1983)
WARLOCK peter (1894-1930)
WAXMAN franz (1906-1967)
WEBERN anton von (1883-1945)
WEILL kurt (1900-1950)
WEISSENBERG alexis (1929-2012)
WELLESZ egon (1885-1974)
WIDOR charles marie (1844-1937)
WILD earl (1915-2010)
WILLIAMSON malcolm (1931-2003)
WINKEL HOLM mogens (1936-)

WOLPE STEFAN (1902-1972)
WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)
YSAŸE EUGÈNE (1858-1931)
ZABALETA NICANOR (1907-1993)
ZAFRED MARIO (1922-1987)
ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)
ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)
ZINSSTAG GÉRARD (1941-)

MUSIQUE SACRÉE

ANIMUCCIA GIOVANNI (1500 env.-1571)
BENEVOLI ORAZIO (1605-1672)
BYRD WILLIAM (1540 env.-1623)
CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
CLARKE JEREMIAH (1674 env.-1707)
CROFT WILLIAM (1678 env.-1727)
FIOCCO JOSEPH HECTOR (1703-1741)
GAGNEUX RENAUD (1947-)
GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)
HANDL JACOB (1550-1591)
KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)
KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)
LISZT FRANZ (1811-1886)
MERCADANTE SAVERIO (1795-1870)
MONTEVERDI CLAUDIO (1567-1643)
MOUTON JEAN (1459 env.-1522)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)
PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)
TITELOUZE JEHAN (1562 ou 1563-1633)

MUSIQUE TECHNO

MADONNA (1958-)

MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES

BERRY CHUCK (1926-)
BLAKEY ART (1919-1990)
BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)
BROWN MARION (1935-2010)
BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
CALLIER TERRY (1945-2012)
CARMICHAEL HOAGY (1899-1981)
DIDDLEY BO (1928-2008)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
GAYE MARVIN (1939-1984)
GORDY Jr.BERRY (1929-)
HAYES ISAAC (1942-2008)
JACKSON MICHAEL (1958-2009)
JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)
MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)
OTIS JOHNNY (1921-2012)
PICKETT WILSON (1941-2006)
RAINEY MA (1886-1939)

SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
SLY AND THE FAMILY STONE
WILSON JACKIE (1934-1984)
WONDER STEVIE (1950-)

MUSIQUES DE LA LOUISIANE

CHENIER CLIFTON (1925-1987)

MUTI RICCARDO (1941-)

- MUTI RICCARDO (1941-)

MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)

- MUTTER ANNE-SOPHIE (1963-)

MYSLIVECEK JOSEF (1737-1781)

- MYSLIVEČEK JOSEF (1737-1781)

N.B.C. (National Broadcasting Corporation) ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA

GALIMIR FELIX (1910-1999)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

ANDERSON MARIAN (1897-1993)
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)

NELEPP GEORGI (1904-1957)

- NELEPP GEORGI (1904-1957)

NELSON JUDITH (1939-2012)

- NELSON JUDITH (1939-2012)

NELSON WILLIE HUGH (1933-)

- NELSON WILLIE HUGH (1933-)

NÉO-CLASSICISME, *musique*

PISTON WALTER (1894-1976)

NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)

- NEUHAUS HEINRICH (1888-1964)

NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)

- NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)

NEVEU GINETTE (1919-1949)

- NEVEU GINETTE (1919-1949)

NEW ORLEANS ou NOUVELLE-ORLÉANS STYLE

ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BECHET SIDNEY (1897-1959)
DODDS JOHNNY (1892-1940)
JOHNSON BUNK (1889-1949)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
MORTON JELLY ROLL (1885 ou 1890-1941)
NOONE JIMMIE (1895-1944)
OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)

NEW THING, *jazz*

CHERRY DON (1936-1995)
COLTRANE JOHN (1926-1967)

NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

BERNSTEIN LEONARD (1918-1990)
MAAZEL LORIN (1930-)
MITROPOULOS DIMITRI (1896-1960)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

NEWMAN ALFRED (1900-1970)

- NEWMAN ALFRED (1900-1970)

NOTRE-DAME, *Paris*
COCHEREAU PIERRE (1924-1984)
VIERNE LOUIS (1870-1937)

NOUGARO CLAUDE (1929-2004)
- NOUGARO CLAUDE (1929-2004)

NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)
- NOURRIT ADOLPHE (1802-1839)

NOUVELLE SIMPLICITÉ, *musique*
RIHM WOLFGANG (1952-)
VIVIER CLAUDE (1948-1983)

NOUVELLE VAGUE, *cinéma*
DELERUE GEORGES (1925-1992)

NOVÁK VÍTĚZSLAV (1870-1949)
- NOVÁK VÍTĚZSLAV (1870-1949)

BLANC ERNEST (1923-2010)
BOESMANS PHILIPPE (1936-)
BOIELDIEU FRANÇOIS ADRIEN (1775-1834)
BOITO ARRIGO (1842-1918)
BOLCOM WILLIAM (1938-)
BONDEVILLE EMMANUEL (1898-1987)
BONONCINI LES
BORDONI FAUSTINA (1697-1781)
BORG KIM (1919-2000)
BORODINE ALEXANDRE PORFIRIEVITCH (1833-1887)
BOULEZ PIERRE (1925-)
BOWMAN JAMES (1941-)
BRADSHAW RICHARD JAMES (1944-2007)
BRAUN VICTOR (1935-2001)
BRETÓN TOMÁS (1850-1923)
BRITTEN BENJAMIN (1913-1976)
BRUNEAU ALFRED (1857-1934)
BRUSCANTINI SESTO (1919-2003)
BUMBRY GRACE (1937-)
BURKHARD WILLY (1900-1955)
CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)
CACCINI GIULIO, dit GIULIO ROMANO (1545 env.-1618)
CALLAS MARIA (1923-1977)
CALVÉ EMMA (1858-1942)
CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
CAPPUCCILLI PIERO (1929-2005)
CARUSO ENRICO (1873-1921)
CARVALHO JOÃO DE SOUSA (1745-1798)
CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO (1895-1968)
CATÁN DANIEL (1949-2011)
CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)
CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
CAVANNA BERNARD (1951-)
CHALIAPINE FIODOR (1873-1938)
CHAPORINE IOURI ALEXANDROVITCH (1887-1966)
CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)
CHARPENTIER GUSTAVE (1860-1956)
CHARPENTIER MARC ANTOINE (1643-1704)
CHRISTOFF BORIS (1914-1993)
CILEA FRANCESCO (1866-1950)
CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)
CONNELL ELIZABETH (1946-2012)
CONSTANT MARIUS (1925-2004)
CORELLI FRANCO (1921-2003)
CORENA FERNANDO (1916-1984)
CORIGLIANO JOHN (1938-)
CORNELIUS PETER (1824-1874)
COSSUTTA CARLO (1932-2000)
CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
CUÉNOD HUGUES (1902-2010)
DANCO SUZANNE (1911-2000)
DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)
DAO NGUYEN-THIEN (1940-)

DARGOMYJSKI ALEXANDRE SERGUEÏEVITCH (1813-1869)
DAVIES PETER MAXWELL (1934-)
DEL MONACO MARIO (1915-1982)
DELIUS FREDERICK (1862-1934)
DELLA CASA LISA (1919-2012)
DELLO JOIO NORMAN (1913-2008)
DENS MICHEL (1911-2000)
DERMOTA ANTON (1910-1989)
DESSAU PAUL (1894-1979)
DESSAY NATALIE (1965-)
DESTINN EMMY (1878-1930)
DI STEFANO GIUSEPPE (1921-2008)
DITTERSDORF CARL DITTERS VON (1739-1799)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)
DONIZETTI GAETANO (1797-1848)
DUHAMEL ANTOINE (1925-)
DUKAS PAUL (1865-1935)
DUPREZ GILBERT (1806-1896)
EAMES EMMA (1865-1952)
EDELMANN OTTO (1917-2003)
EGK WERNER (1901-1983)
EINEM GOTTFRIED VON (1918-1996)
ERKEL FERENC (1810-1893)
ESSYAD AHMED (1939-)
EVANS GERAINT (1922-1992)
EVERDING AUGUST (1928-1999)
EÖTVÖS PETER (1944-)
FARRAR GERALDINE (1882-1967)
FARRELL EILEEN (1920-2002)
FISCHER-DIESKAU DIETRICH (1925-2012)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
FLEMING RENÉE (1959-)
FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)
FLÓREZ JUAN DIEGO (1973-)
FORRESTER MAUREEN (1930-2010)
FRENI MIRELLA (1935-)
FRIEDRICH GÖTZ (1930-2000)
FÉNELON PHILIPPE (1952-)
GALILEI VINCENZO (1520 env.-1591)
GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)
GALUPPI BALDASSARE (1706-1785)
GARDEN MARY (1874-1967)
GAZZANIGA GIUSEPPE (1743-1818)
GENCER LEYLA (1928-2008)
GHEORGHIU ANGELA (1965-)
GHIAUROV NICOLAI (1929-2004)
GIGLI BENIAMINO (1890-1957)
GINASTERA ALBERTO (1916-1983)
GIRAUDEAU JEAN (1916-1995)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
GLASS PHILIP (1937-)
GLINKA MIKHAÏL IVANOVITCH (1804-1857)
GLOSSOP PETER (1928-2008)

GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
GOBBI TITO (1913-1984)
GOLDSCHMIDT BERTHOLD (1903-1996)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GORR RITA (1926-2012)
GRETCHANINOV ALEXANDRE TIKHONOVITCH (1864-1956)
GRISI GIULIA (1811-1869)
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
HADLEY JERRY (1952-2007)
HAEFLIGER ERNST (1919-2007)
HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
HALÉVY ÉLIELÉVY, dit JACQUES FRANÇOIS FROMENTAL (1799-1862)
HARBISON JOHN (1938-)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
HARVEY JONATHAN (1939-2012)
HASSE JOHANN ADOLF (1699-1783)
HENZE HANS WERNER (1926-2012)
HIRSCH GEORGES (1895-1974)
HODDINOTT ALUN (1929-2008)
HOFMANN PETER (1944-2010)
HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)
HORNE MARILYN (1929-)
HOTTER HANS (1909-2003)
HUMPERDINCK ENGELBERT (1854-1921)
HUNT LORRAINE (1954-2006)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JACOBS RENÉ (1946-)
JANOWITZ GUNDULA (1937-)
JANSEN JACQUES (1913-2002)
JOACHIM IRÉNE (1913-2001)
JOMMELLI NICCOLÒ (1714-1774)
JURINAC SENA (1921-2011)
KAUFMANN JONAS (1969-)
KEISER REINHARD (1674-1739)
KERLL JOHANN CASPAR (1627-1693)
KING JAMES (1925-2005)
KIPNIS ALEXANDER (1891-1978)
KLEIBER CARLOS (1930-2004)
KLEMPERER OTTO (1885-1973)
KOERING RENÉ (1940-)
KORNGOLD ERICH WOLFGANG (1897-1957)
KRAUS ALFREDO (1927-1999)
KRENEK ERNST (1900-1991)
KRUYSEN BERNARD (1933-2000)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
LABLACHE LUIGI (1794-1858)
LANGRIDGE PHILIP (1939-2010)
LAURI-VOLPI GIACOMO (1892-1979)
LEFORT BERNARD (1922-1999)
LEHMANN LILLI (1848-1929)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LEMECHEV SERGEI (1902-1977)

LEMNITZ tiana (1897-1994)
LEONCAVALLO ruggero (1857-1919)
LESUEUR jean-françois (1760-1837)
LICITRA salvatore (1968-2011)
LIEBERMANN rolf (1910-1999)
LITVINNE felia (1860-1936)
LOCKE matthew (1622 env. -1677)
LONDON george (1919-1985)
LORENGAR pilar (1921-1996)
LORENZ max (1901-1975)
LORTZING gustav albert (1801-1851)
LOS ANGELES victoria de (1923-2005)
LOTT felicity (1947-)
LOURIÉ arthur vincent (1892-1966)
LUBIN germaine (1890-1979)
LUDWIG christa (1924-)
LULLY jean-baptiste (1632-1687)
LÉVINAS michaël (1949-)
MAAG peter (1929-2001)
MACNEIL cornell (1922-2011)
MADERNA bruno (1920-1973)
MAHLER gustav (1860-1911)
MALGOIRE jean-claude (1940-)
MALIBRAN maria felicia (1808-1836)
MALIPIERO gian francesco (1882-1973)
MANOURY philippe (1952-)
MARAIS marin (1656-1728)
MARIO giovanni matteo (1810-1883)
MARS jacques (1926-2003)
MARSCHNER heinrich august (1795-1861)
MARTINELLI giovanni (1885-1969)
MARZIEH (1924-2010)
MASCAGNI pietro (1863-1945)
MASSENET jules (1842-1912)
MATAČIĆ lovro von (1899-1985)
MAURANE camille (1911-2010)
MAUREL victor (1848-1923)
MELBA nellie (1861-1931)
MELCHIOR lauritz (1890-1973)
MENOTTI gian carlo (1911-2007)
MERCADANTE saverio (1795-1870)
MERIKANTO aarre (1893-1958)
MERRILL robert (1917-2004)
MESSAGER andré (1853-1929)
MEYERBEER jakob liebmannBEER, dit giacomo (1791-1864)
MICHEAU janine (1914-1976)
MICHEL solange (1912-2010)
MILANOV zinka (1906-1989)
MILHAUD darius (1892-1974)
MOFFO anna (1930 ou 1932-2006)
MONTEVERDI claudio (1567-1643)
MOORE grace (1898-1947)
MORTIER gérard (1943-)

MOURET Jean-Joseph (1682-1738)
MOUSSORGSKI Modest Petrovitch (1839-1881)
MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791)
MUSGRAVE Thea (1928-)
MYSLIVEČEK Josef (1737-1781)
McCORMACK John Francis (1884-1945)
MÉHUL Étienne (1763-1817)
MÖDL Martha (1912-2001)
NELEPP Georgi (1904-1957)
NELSON Judith (1939-2012)
NICOLAI Carl Otto Ehrenfried (1810-1849)
NIELSEN Carl (1865-1931)
NIELSEN Inga (1946-2008)
NILSSON Birgit (1918-2005)
NONO Luigi (1924-1990)
NORMAN Jessye (1945-)
NOURRIT Adolphe (1802-1839)
OLIVERO Magda (1910-)
OTTER Anne Sofie von (1955-)
PAISIELLO Giovanni (1740-1816)
PATTI Adelina (1843-1919)
PATZAK Julius (1898-1974)
PAVAROTTI Luciano (1935-2007)
PEARS Peter (1910-1986)
PEDRELL Felipe (1841-1922)
PERGOLÈSE Jean-Baptiste (1710-1736)
PERI Jacopo (1561-1633)
PICCINNI Nicola (1728-1800)
PINZA Ezio (1892-1957)
PONCHIELLI Amilcare (1834-1886)
PONNELLE Jean-Pierre (1932-1988)
PONS Lily (1898-1976)
PONSELLE Rosa (1897-1981)
POPP Lucia (1939-1993)
PORPORA Nicola Antonio Giacinto (1686-1768)
POULENC Francis (1899-1963)
POUSSEUR Henri (1929-2009)
PREY Hermann (1929-1998)
PRICE Leontyne (1927-)
PRICE Margaret (1941-2011)
PROKOFIEV Serge (1891-1953)
PRÊTRE Georges (1924-)
PUCCINI Giacomo (1858-1924)
PURCELL Henry (env. 1659-1695)
RAEBURN Christopher (1928-2009)
RAIMONDI Gianni (1923-2008)
RAUTAVAARA Einojuhani (1928-)
REBROFF Ivan (1931-2008)
REICH Steve (1936-)
REIZEN Mark (1895-1992)
RETHBERG Elisabeth (1894-1976)
RIDDERBUSCH Karl (1932-1997)
RIHM Wolfgang (1952-)

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï Andreïevitch (1844-1908)
ROLFE JOHNSON Anthony (1940-2010)
ROSSINI Gioacchino (1792-1868)
ROSVAENGE Helge (1897-1972)
ROTHENBERGER Anneliese (1924 ?-2010)
RUBINI Giovanni Battista (1794-1854)
RYSANEK Leonie (1926-1998)
SALIERI Antonio (1750-1825)
SARTI Giuseppe (1729-1802)
SAYÃO Bidú (1902-1999)
SCARLATTI Les
SCHIKANEDER Emanuel (1751-1812)
SCHIPA Tito (1888-1965)
SCHNORR VON CAROLSFELD Ludwig (1836-1865)
SCHORR Friedrich (1888-1953)
SCHRÖDER-DEVRIENT Wilhelmine (1804-1860)
SCHUMANN Elisabeth (1888-1952)
SCHUMANN-HEINK Ernestine (1861-1936)
SCHWARZKOPF Elisabeth (1915-2006)
SCHÖNBERG Arnold (1874-1951)
SCIARRINO Salvatore (1947-)
SCIUTTI Graziella (1927-2001)
SCOTTO Renata (1933-)
SEEFRIED Irmgard (1919-1988)
SIEPI Cesare (1923-2010)
SILLS Beverly (1929-2007)
SIMIONATO Giulietta (1910-2010)
SIMONEAU Léopold (1916-2006)
SLEZAK> Leo (1873-1946)
SPOHR Louis (1784-1859)
SPONTINI Gaspare (1774-1851)
STEBER Eleanor (1916-1990)
STEIN Horst (1928-2008)
STEWART Thomas (1928-2006)
STICH-RANDALL Teresa (1927-2007)
STRACCIARI Riccardo (1875-1955)
STRADELLA Alessandro (1644-1682)
STRAUS Oscar (1870-1954)
STRAUSS Richard (1864-1949)
STREICH Rita (1920-1987)
SUTERMEISTER Heinrich (1910-1995)
SUTHERLAND Joan (1926-2010)
SZYMANOWSKI Karol (1882-1937)
SÖDERSTRÖM Elisabeth (1927-2009)
TADDEI Giuseppe (1916-2010)
TALVELA Martti (1935-1989)
TAMBURINI Antonio (1800-1876)
TAUBER Richard (1891-1948)
TCHAÏKOVSKI Piotr Ilitch (1840-1893)
TE KANAWA Kiri (1944-)
TEAR Robert (1939-2011)
TEBALDI Renata (1922-2004)
TETRAZZINI Luisa (1871-1940)

TEYTE MAGGIE (1888-1976)
THEBOM BLANCHE (1915-2010)
THILL GEORGES (1897-1984)
THOMAS JESS (1927-1993)
THOMSON VIRGIL (1896-1989)
TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)
TIPPETT MICHAEL (1905-1998)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
TROYANOS TATIANA (1938-1993)
TUCKER RICHARD (1913-1975)
TURNER EVA (1892-1990)
ULLMANN VIKTOR (1898-1944)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VANZO ALAIN (1928-2002)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VERDI GIUSEPPE (1813-1901)
VERRETT SHIRLEY (1931-2010)
VIARDOT PAULINE (1821-1910)
VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)
VICKERS JON (1926-)
VINAY RAMÓN (1912-1996)
VINCI LEONARDO (1696 env.-1730)
VIVALDI ANTONIO (1678-1741)
VIVIER CLAUDE (1948-1983)
VÖLKER FRANZ (1899-1965)
WAECHTER EBERHARD (1929-1992)
WAGNER RICHARD (1813-1883)
WALTON WILLIAM TURNER (1902-1983)
WARFIELD WILLIAM CAESAR (1920-2002)
WARREN LEONARD (1911-1960)
WATTS HELEN (1927-2009)
WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)
WEILL KURT (1900-1950)
WELITSCH LJUBA (1913-1996)
WILLIAMS CAMILLA (1919-2012)
WILLIAMSON MALCOLM (1931-2003)
WINBERGH GÖSTA (1943-2002)
WINDGASSEN WOLFGANG (1914-1974)
ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)
ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)

OPÉRA BOUFFE

ARRIEU CLAUDE (1903-1990)
CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)
DONIZETTI GAETANO (1797-1848)
GALUPPI BALDASSARE (1706-1785)
GREINDL JOSEF (1912-1993)
MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)
PAISIELLO GIOVANNI (1740-1816)
ROSSINI GIOACCHINO (1792-1868)

OPÉRA DE PARIS
AURIC georges (1899-1983)
BOGIANCKINO massimo (1922-2009)
HIRSCH georges (1895-1974)
LIEBERMANN rolf (1910-1999)
NOURRIT adolphe (1802-1839)
PRÊTRE georges (1924-)
SAINT-LÉON arthur (1821-1870)
SOLTI georg (1912-1997)
WAGNER richard (1813-1883)

OPÉRA ROCK
BASHUNG alain (1947-2009)
BERGER michel (1947-1992)
LLOYD WEBBER andrew (1948-)
WHO

OPÉRA-BALLET
CAMPRA andré (1660-1744)
DESTOUCHES andré, cardinal (1672-1749)
MONDONVILLE jean-josephCASSANÉA de (1711-1772)
RAMEAU jean-philippe (1683-1764)
ROUSSEL albert (1869-1937)

OPÉRA-COMIQUE
ADAM adolphe charles (1803-1856)
AUBER daniel françois esprit (1782-1871)
AUVERGNE antoine d' (1713-1797)
BOIELDIEU françois adrien (1775-1834)
CORNELIUS peter (1824-1874)
DALAYRAC nicolas marie (1753-1809)
DELIBES léo (1836-1891)
FAVART charles-simon (1710-1792)
GLUCK christoph willibald von (1714-1787)
GRÉTRY andré modeste (1741-1813)
HÉROLD ferdinand (1791-1833)
LORTZING gustav albert (1801-1851)
MONSIGNY pierre alexandre (1729-1817)
OFFENBACH jacques (1819-1880)
PHILIDOR lesDANICAN dits les (xvii^{e}-xviii^{e} s.)
REVOIL fanely (1906-1999)
THOMAS ambroise (1811-1896)

OPÉRETTE
CHABRIER emmanuel (1841-1894)
CHEVALIER maurice (1888-1972)
GUÉTARY georges (1915-1997)
HADLEY jerry (1952-2007)
HAHN reynaldo (1875-1947)
LECOCQ charles (1832-1918)
LEHAR franz (1870-1948)
LOPEZ francis (1916-1995)
MERVAL paulette (1920-2009)

ORTEGA SERGIO (1938-2003)
- ORTEGA SERGIO (1938-2003)

O.R.T.F. (Office de radiodiffusion-télévision française)
BRUCK CHARLES (1911-1995)

ORY KID (1886-1973)
- ORY KID (1886-1973)

OSBOURNE OZZY (1948-)
BLACK SABBATH

OSTINATO
HERRMANN BERNARD (1911-1975)

OTIS JOHNNY (1921-2012)
- OTIS JOHNNY (1921-2012)

OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)
- OTTER ANNE SOFIE VON (1955-)

OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)
- OUBRADOUS FERNAND (1903-1986)

OUM KALSOUM (1904-1975)
- OUM KALSOUM (1904-1975)

OUVERTURE, *musique*
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)
SCARLATTI LES

OUVRIÈRE CLASSE
DUPONT PIERRE (1821-1870)

OZAWA SEIJI (1935-)
- OZAWA SEIJI (1935-)

P

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

PABLO luis de (1930-)
• PABLO luis de (1930-)

PACHELBEL johann (1653-1706)
• PACHELBEL johann (1653-1706)

PADEREWSKI ignacy jan (1860-1941)
• PADEREWSKI ignacy jan (1860-1941)

PAGANINI niccolò (1782-1840)
• PAGANINI niccolò (1782-1840)

PAGE jimmy (1944-)
LED ZEPPELIN
YARDBIRDS

PAGE walter (1900-1957)
• PAGE walter (1900-1957)

PAIK nam june (1932-2006)
• PAIK nam june (1932-2006)

PAISIELLO giovanni (1740-1816)
• PAISIELLO giovanni (1740-1816)

PAKISTAN
KHAN nusrat fateh ali (1948-1997)

PALACIO andy (1960-2008)
• PALACIO andy (1960-2008)

PALESTRINA giovanni pierluigi da (1525 env.-1594)
• PALESTRINA giovanni pierluigi da (1525 env.-1594)
ANERIO felice (1560 env.-1614)
VICTORIA ou VITTORIA tomás luis de (1548 env.-1611)

PALM siegfried (1927-2005)
• PALM siegfried (1927-2005)

PALMER earl (1924-2008)

- PALMER EARL (1924-2008)

PALMER ROBERT (1949-2003)
- PALMER ROBERT (1949-2003)

PALMGREN SELIM (1878-1951)
- PALMGREN SELIM (1878-1951)

PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)
- PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)

PANUFNIK ANDRZEJ (1914-1991)
- PANUFNIK ANDRZEJ (1914-1991)

PAPINEAU-COUTURE JEAN (1916-2000)
- PAPINEAU-COUTURE JEAN (1916-2000)

PAQUERA DE JEREZ (1934-2004)
- PAQUERA DE JEREZ LA (1934-2004)

PARAY PAUL (1886-1979)
- PARAY PAUL (1886-1979)

PARIS ORCHESTRE DE
OLDHAM ARTHUR (1926-2003)

PARKER CHARLIE (1920-1955)
- PARKER CHARLIE (1920-1955)

COLEMAN ORNETTE (1930-)
DAVIS MILES (1926-1991)
ROACH MAX (1924-2007)

PARRY HUBERT (1848-1918)
- PARRY HUBERT (1848-1918)

PARSONS GEOFFREY (1929-1995)
- PARSONS GEOFFREY (1929-1995)

PÄRT ARVO (1935-)
- PÄRT ARVO (1935-)

PARTCH HARRY (1901-1976)
- PARTCH HARRY (1901-1976)

PARTITION MUSICALE
BROWN EARLE (1926-2002)
FERNEYHOUGH BRIAN (1943-)

PARTON DOLLY (1946-)
- PARTON DOLLY (1946-)

PASDELOUP JULES (1819-1887)
- PASDELOUP JULES (1819-1887)

TRAVERS MARY (1936-2009)

PETERSON OSCAR (1925-2007)
• PETERSON OSCAR (1925-2007)
THIGPEN ED (1930-2010)

PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)
• PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)

PETRUCC1 OTTAVIO ou OTTAVIANO DEI (1466-1539)
• PETRUCCI OTTAVIO ou OTTAVIANO DEI (1466-1539)
JOSQUIN DES PRÉS (1440 env.-env. 1521)

PETRUCC1ANI MICHEL (1962-1999)
• PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)

PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
• PETTIFORD OSCAR (1922-1960)

PETTY NORMAN (1927-1984)
HOLLY BUDDY (1936-1959)

PH1LADELPHIE ORCHESTRE DE
MUTI RICCARDO (1941-)
ORMANDY EUGENE (1899-1985)
STOKOWSKI LEOPOLD (1882-1977)

PHILHARMONIA ORCHESTRA
LEGGE WALTER (1906-1979)
MUTI RICCARDO (1941-)

PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)

PHILIDOR LES DANICAN dits LES (XVII^{e}-XVIII^{e} S.)
• PHILIDOR LESDANICAN dits LES (XVII^{e}-XVIII^{e} S.)

PH1LIPPOT MICHEL (1925-1996)
• PHILIPPOT MICHEL (1925-1996)

PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)
• PHILIPS PETER (1560 ou 1561-1628)

PH1LLIPS JOHN (1935-2001)
• PHILLIPS JOHN (1935-2001)
MAMAS AND THE PAPAS THE

PH1LLIPS SAM (1923-2003)
• PHILLIPS SAM (1923-2003)
PRESLEY ELVIS (1935-1977)

PIAF ÉDITH (1915-1963)
• PIAF ÉDITH (1915-1963)

PINK FLOYD
- PINK FLOYD

BARRETT SYD (1946-2006)
WRIGHTRICHARD (1943-2008)

PINZA EZIO (1892-1957)
- PINZA EZIO (1892-1957)

PISTON WALTER (1894-1976)
- PISTON WALTER (1894-1976)

PLAIN-CHANT
BERMUDO JUAN (1510 env.-?)

PLANÈTES
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

PLEYEL IGNAZ (1757-1831)
- PLEYEL IGNAZ (1757-1831)

POCHÉ CHRISTIAN (1938-2010)
- POCHÉ CHRISTIAN (1938-2010)

POÉME SYMPHONIQUE
CHAUSSON ERNEST (1855-1899)
DELIUS FREDERICK (1862-1934)
DUKAS PAUL (1865-1935)
FRANCK CÉSAR (1822-1890)
INDY VINCENT D' (1851-1931)
LISZT FRANZ (1811-1886)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
PÉPIN CLERMONT (1926-2006)
RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)
RESPIGHI OTTORINO (1879-1936)
STRAUSS RICHARD (1864-1949)
VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)

POÉSIE DE COUR
FILLEUL NICOLAS (1537 ?-apr. 1584)
MILÁN LUIS (1490 env.-apr. 1561)

POÉSIE SONORE
CAGE JOHN (1912-1992)

POLITIQUE CULTURELLE
DANIEL-LESUR DANIEL JEAN-YVESLESUR, dit (1908-2002)
LANDOWSKI MARCEL (1915-1999)
MORTIER GÉRARD (1943-)

POLLINI MAURIZIO (1942-)
- POLLINI MAURIZIO (1942-)

POLOGNE, *histoire, de 1914 à 1945*

LED ZEPPELIN
LENNON John (1940-1980)
MADONNA (1958-)
MAMAS AND THE PAPAS The
MARLEY Bob (1945-1981)
MITCHELL Joni (1943-)
McCARTNEY Paul (1942-)
PALMER Robert (1949-2003)
PHILLIPS John (1935-2001)
PINK FLOYD
PRESLEY Elvis (1935-1977)
QUAIFE Pete (1943-2010)
QUEEN
RADIOHEAD
RAMONE Joey (1951-2001)
RICHARD Cliff (1940-)
RITA MITSOUKO
ROLLING STONES
SANTANA
SLY AND THE FAMILY STONE
SPECTOR Phil (1940-)
STARR Ringo (1940-)
STRUMMER Joe (1952-2002)
TOSH Peter (1944-1987)
TURNER Ike (1931-2007) et Tina (1939-)
U2
VELVET UNDERGROUND
WHITE Barry (1944-2003)
WHO
WILSON Jackie (1934-1984)
WINEHOUSE Amy (1983-2011)
WRIGHTRichard (1943-2008)
YARDBIRDS
YOUNG Neil (1945-)
ZAWINUL Joe (1932-2007)

POPP Lucia (1939-1993)

- POPP Lucia (1939-1993)

POPULAIRE Chant

ARMA Paul (1904-1987)
BARTÓK Béla (1881-1945)
BERIO Luciano (1925-2003)
BRĂILOIU Constantin (1893-1958)
JANÁČEK Leoš (1854-1928)
KHAN Nusrat Fateh Ali (1948-1997)
KODÁLY Zoltán (1882-1967)
NEWMAN Alfred (1900-1970)
RAVENSCROFT Thomas (1582 env.-env. 1635)

POPULAIRE Musique

ABSIL Jean (1893-1974)
ARMA Paul (1904-1987)

BADEN POWELL (1937-2000)
BAEZ Joan (1941-)
BARTÓK Béla (1881-1945)
BEATLES
BERIO Luciano (1925-2003)
BROWN James (1928 ou 1933-2006)
BRĂILOIU Constantin (1893-1958)
CANTELOUBE Joseph (1879-1957)
CARTER FAMILY
DALLA Lucio (1943-2012)
DYLAN Bob (1941-)
ENESCO Georges (1881-1955)
GERHARD Roberto (1896-1970)
GLINKA Mikhaïl Ivanovitch (1804-1857)
HALLYDAY Johnny (1943-)
JACKSON Michael (1958-2009)
JOBIM Antonio Carlos (1927-1994)
JOHN Elton (1947-)
KODÁLY Zoltán (1882-1967)
KUNST Jaap (1891-1960)
LEAD BELLY (1889-1949)
LENNON John (1940-1980)
MILLER Glenn (1904-1944)
MILLER Mitch (1911-2010)
MILLS BROTHERS
MONROE Bill (1911-1996)
MORAES Vinícius de (1913-1980)
NEWMAN Alfred (1900-1970)
PASDELOUP Jules (1819-1887)
PRIVAT Jo (1919-1996)
QUEEN
RAVENSCROFT Thomas (1582 env.-env. 1635)
RODGERS Jimmie (1897-1933)
SLY AND THE FAMILY STONE
SMITH Carl (1927-2010)
SPRINGSTEEN Bruce (1949-)
VENTURA Ray (1908-1979)
VILLA-LOBOS Heitor (1887-1959)
WHITE Josh (1915-1969)
WILLIAMS Hank (1923-1953)

PORPORA Nicola Antonio Giacinto (1686-1768)
• PORPORA Nicola Antonio Giacinto (1686-1768)
GAZZANIGA Giuseppe (1743-1818)

PORTAL Michel (1935-)
• PORTAL Michel (1935-)
ALSINA Carlos Roqué (1941-)

PORTER Cole (1891-1964)
• PORTER Cole (1891-1964)

PORTRAIT, ***peinture, XIX^e, XX^e et début du XXI^e s.***

CHOPIN frédéric (1810-1849)
HAHN reynaldo (1875-1947)

PROVENÇALES langue & littérature
GELU victor (1806-1885)

PSAUMES
LE JEUNE claude ou claudin (1528 env.-1600)
RAVENSCROFT thomas (1582 env.-env. 1635)

PSAUTIER HUGUENOT
BOURGEOIS loys (1510 env.-apr. 1557)
GOUDIMEL claude (1520 ?-1572)
JAMBE DE FER philibert (1515 env.-env. 1566)

PUB-ROCK
COSTELLO elvis (1954-)
DURY ian (1942-2000)

PUBLIC ENEMY
- PUBLIC ENEMY

PUCCINI giacomo (1858-1924)
- PUCCINI giacomo (1858-1924)

LEONCAVALLO ruggero (1857-1919)

PUENTE tito (1923-2000)
- PUENTE tito (1923-2000)

PUNK
ARI UP (1962-2010)
ASHETON ron (1948-2009)
CLASH
DURY ian (1942-2000)
IGGY POP (1947-)
JOY DIVISION
McLAREN malcolm (1946-2010)
RAMONE joey (1951-2001)
SMITH patti (1946-)
STRUMMER joe (1952-2002)

PURCELL henry (env. 1659-1695)
- PURCELL henry (env. 1659-1695)

BLOW john (1649-1708)

PYTHAGORE (~580?-? ~500) ET PYTHAGORISME
ARISTOXÈNE DE TARENTE (ive s. av. J.-C.)

Q

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z •

QUAIFE Pete (1943-2010)
- QUAIFE Pete (1943-2010)
KINKS

QUANTZ Johann Joachim (1697-1773)
- QUANTZ Johann Joachim (1697-1773)

QUATUOR À CORDES
BARCHAÏ Rudolf (1924-2010)
BERLINSKY Valentin (1925-2008)
BOCCHERINI Luigi (1743-1805)
BRAININ Norbert (1923-2005)
BUSCH Adolf (1891-1952)
CALVET Joseph 1897-1984
CAMBINI Giovanni Giuseppe (1746-1825)
DALAYRAC Nicolas Marie (1753-1809)
GALIMIR Felix (1910-1999)
GÓRECKI Henryk Mikołaj (1933-2010)
HAYDN Joseph (1732-1809)
JOACHIM Joseph (1831-1907)
MILHAUD Darius (1892-1974)
MONN Georg Mathias (1717-1750)
MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791)
NISSEL Siegmund Walter (1922-2008)
RADULESCU Horatiu (1942-2008)
SCHIDLOF Peter (1922-1987)
SCHUPPANZIGH Ignaz (1776-1830)
SOYER David (1923-2010)
SUK Josef (1874-1935)
VILLA-LOBOS Heitor (1887-1959)
VÉGH Sándor (1912-1997)

QUÉBEC
LECLERC Félix (1914-1988)

QUÉBEC, *littérature et théâtre*
LECLERC Félix (1914-1988)

QUEEN
- QUEEN

R

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

RACHMANINOV Sergueï Vassilievitch (1873-1943)
• RACHMANINOV Sergueï Vassilievitch (1873-1943)

RADIO BAVAROISE Orchestre symphonique de la
KUBELÍK Rafael (1914-1996)

RADIO FRANCE
KOERING René (1940-)
POCHÉ Christian (1938-2010)

RADIODIFFUSION
BARRAUD Henry (1900-1997)
CONSTANT Marius (1925-2004)
SCHAEFFER Pierre (1910-1995)

RADIOHEAD
• RADIOHEAD

RADULESCU Horatiu (1942-2008)
• RADULESCU Horatiu (1942-2008)

RAEBURN Christopher (1928-2009)
• RAEBURN Christopher (1928-2009)

RAFF Joachim (1822-1882)
• RAFF Joachim (1822-1882)

RAFFERTY Gerry (1947-2011)
• RAFFERTY Gerry (1947-2011)

RAG, RAGA ou RAGINI, ***musique indienne***
JOSHI Bhimsen (1922-2011)
KHAN Ali Akbar (1922-2009)
SHANKAR Ravi (1920-2012)

RAGOVOY Jerry (1930-2011)
• RAGOVOYJerry (1930-2011)

RAGTIME
BERLIN Irving (1888-1989)

BLAKE EUBIE (1883-1983)
BOLCOM WILLIAM (1938-)
JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

RAHBANI ASSI (1923-1986)
RAHBANI MANSOUR (1925-2009)

RAHBANI MANSOUR (1925-2009)
• RAHBANI MANSOUR (1925-2009)

RAÏ, *musique*
RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)

RAIMONDI GIANNI (1923-2008)
• RAIMONDI GIANNI (1923-2008)

RAINEY MA (1886-1939)
• RAINEY MA (1886-1939)

RAKSIN DAVID (1912-2004)
• RAKSIN DAVID (1912-2004)

RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)
• RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)
CHRISTIE WILLIAM (1944-)
MONDONVILLE JEAN-JOSEPHCASSANÉA DE (1711-1772)

RAMONE JOEY (1951-2001)
• RAMONE JOEY (1951-2001)

RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
• RAMPAL JEAN-PIERRE (1922-2000)
PIERLOT PIERRE (1921-2007)
VEYRON-LACROIX ROBERT (1922-1991)

RANCHERA MUSIQUE
VARGAS CHAVELA (1919-2012)

RANEY JIMMY (1927-1995)
• RANEY JIMMY (1927-1995)

RAP, *musique*
BEASTIE BOYS
GURU (1961-2010)
NATE DOGG (1969-2011)
PUBLIC ENEMY

RASTAFARISME
MARLEY BOB (1945-1981)
TOSH PETER (1944-1987)

RATTLE SIMON (1955-)
• RATTLE SIMON (1955-)

RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)
• RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)

RAVEL MAURICE (1875-1937)
• RAVEL MAURICE (1875-1937)
LONG MARGUERITE (1874-1966)
PERLEMUTER VLADO (1904-2002)

RAVENSCROFT THOMAS (1582 euv.-env. 1635)
• RAVENSCROFT THOMAS (1582 env.-env. 1635)

RAWSTHORNE ALAN (1905-1971)
• RAWSTHORNE ALAN (1905-1971)

RÉALISME SOCIALISTE
KHRENNIKOV TIKHON (1913-2007)

REBROFF IVAN (1931-2008)
• REBROFF IVAN (1931-2008)

RÉCITAL
HOLLIGER HEINZ (1939-)
LISZT FRANZ (1811-1886)

RÉCITATIF, *musique*
CARISSIMI GIACOMO (1605-1674)
CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)
DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)
GALILEI VINCENZO (1520 env.-1591)
LAMBERT MICHEL (1610 env.-1696)
LANIER NICHOLAS (1588-1666)
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)
PERI JACOPO (1561-1633)
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)

REDDING OTIS (1941-1967)
• REDDING OTIS (1941-1967)

REED JIMMY (1925-1976)
• REED JIMMY (1925-1976)

REED LOU (1942-2013)
• REED LOU (1942-)
VELVET UNDERGROUND

REGER MAX (1873-1916)
• REGER MAX (1873-1916)
HINDEMITH PAUL (1895-1963)

REGGAE, *musique*
DEKKER DESMOND (1942-2006)
DUBE LUCKY (1964-2007)

CRESTON Paul (1906-1985)
CROFT William (1678 env.-1727)
CRÜGER Johannes (1598-1662)
DELALANDE ou DE LA LANDE Michel Richard (1657-1726)
DU CAURROY Eustache (1549-1609)
DU MONT Henry (1610-1684)
DUFAY Guillaume (1400 env.-1474)
DURUFLÉ Maurice (1902-1986)
ECCARD Johannes (1553-1611)
FIOCCO Joseph Hector (1703-1741)
FRANCK César (1822-1890)
GILLES Jean (1669-1705)
GIROUST François (1738-1799)
GOUDIMEL Claude (1520 ?-1572)
GUERRERO Francisco (1525 env.-1599)
GÓRECKI Henryk Mikołaj (1933-2010)
HALFFTER Cristóbal (1930-)
HAMMERSCHMIDT Andreas (1611 ou 1612-1675)
HANDL Jacob (1550-1591)
HAYDN Michael (1737-1806)
HUBER Klaus (1924-)
INGEGNERI Marcantonio (1547 env.-1592)
ISAAC ou ISAAK Heinrich (1450 env.-1517)
JAMBE DE FER Philibert (1515 env.-env. 1566)
LANGLAIS Jean (1907-1991)
LANTINS Arnold et Hugo de (déb. XVe s.)
LE JEUNE Claudeou Claudin (1528 env.-1600)
LITAIZE Gaston (1909-1991)
LÉONIN (2e moitié XIIe s.)
MONTE Philippe de (1521-1603)
MONTEVERDI Claudio (1567-1643)
MORALES Cristóbal de (1500 env.-1553)
MOURET Jean-Joseph (1682-1738)
MOUTON Jean (1459 env.-1522)
NIEDERMEYER Louis (1802-1861)
OCKEGHEM Johannes (1410 env.-1497)
PACHELBEL Johann (1653-1706)
PALESTRINA Giovanni Pierluigi da (1525 env.-1594)
PENDERECKI Krzysztof (1933-)
PERGOLÈSE Jean-Baptiste (1710-1736)
PORPORA Nicola Antonio Giacinto (1686-1768)
POULENC Francis (1899-1963)
POWER Leonel (mort en 1445)
PRAETORIUS Michael (1571-1621)
PÄRT Arvo (1935-)
RACHMANINOV Sergueï Vassilievitch (1873-1943)
RAUTAVAARA Einojuhani (1928-)
ROBERT Pierre (1618 env.-1699)
SCHEIDT Samuel (1587-1654)
SCHEIN Johann Hermann (1586-1630)
SCHÜTZ Heinrich (1585-1672)
SOLER père Antonio (1729-1783)
TALLIS Thomas (1505 env-1585)

ROMANI FELICE (1788-1865)
BELLINI VINCENZO (1801-1835)

ROMANO ALDO (1941-)
- ROMANO ALDO (1941-)

ROMANTIQUE MUSIQUE
ALKAN CHARLES-VALENTINMORHANGE, dit (1813-1888)
BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
BELLINI VINCENZO (1801-1835)
BERLIOZ HECTOR (1803-1869)
BERMAN LAZAR (1930-2005)
BOIELDIEU FRANÇOIS ADRIEN (1775-1834)
BRUCH MAX (1838-1920)
CHERKASSKY SHURA (1909-1995)
CHOPIN FRÉDÉRIC (1810-1849)
DUPARC HENRI (1848-1933)
FAURÉ GABRIEL (1845-1924)
FISCHER EDWIN (1886-1960)
FLOTOW FRIEDRICH VON (1812-1883)
FRANCK CÉSAR (1822-1890)
FURTWÄNGLER WILHELM (1886-1954)
GARDEL PIERRE (1758-1840)
GRIEG EDVARD (1843-1907)
HARTMANN JOHAN PETER EMILIUS (1805-1900)
LISZT FRANZ (1811-1886)
MARSCHNER HEINRICH AUGUST (1795-1861)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
PONCHIELLI AMILCARE (1834-1886)
SCHNABEL ARTUR (1882-1951)
SCHUBERT FRANZ (1797-1828)
SCHUMANN ROBERT (1810-1856)
SMETANA BEDŘICH (1824-1884)
SPOHR LOUIS (1784-1859)
STRAUSS RICHARD (1864-1949)
WAGNER RICHARD (1813-1883)
WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)

RONDEAU
MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)
OCKEGHEM JOHANNES (1410 env.-1497)

RONSARD PIERRE DE (1524-1585)
CERTON PIERRE (mort en 1572)

RONSTADT LINDA (1946-)
- RONSTADT LINDA (1946-)

RORE CYPRIEN DE (1516-1565)
- RORE CYPRIEN DE (1516-1565)

ROSE LEONARD (1918-1984)
- ROSE LEONARD (1918-1984)

MIHALOVICI MARCEL (1898-1985)
VIERU ANATOL (1926-1998)

ROUSE CHARLIE (1924-1988)
- ROUSE CHARLIE (1924-1988)

ROUSSEAU JEAN-JACQUES (1712-1778)
RAMEAU JEAN-PHILIPPE (1683-1764)

ROUSSEL ALBERT (1869-1937)
- ROUSSEL ALBERT (1869-1937)

ROXY MUSIC
ENO BRIAN (1948-)

RÓZSA MIKLÓS (1907-1995)
- RÓZSA MIKLÓS (1907-1995)

RUBATO
CHOPIN FRÉDÉRIC (1810-1849)

RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)
- RUBINI GIOVANNI BATTISTA (1794-1854)

RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)
- RUBINSTEIN ANTON (1829-1894)

RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)
- RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)

SZYMANOWSKI KAROL (1882-1937)

RÜCKERT FRIEDRICH (1788-1866)
MAHLER GUSTAV (1860-1911)

RUGGLES CARL (1876-1971)
- RUGGLES CARL (1876-1971)

RUGULO PETE (1915-2011)
- RUGULO PETE (1915-2011)

RUMBA
KOLOSOY ANTOINE WENDO, dit (1925-2008)

RUSH OTIS (1934-)
- RUSH OTIS (1934-)

RUSSE MUSIQUE
ARENSKI ANTON STEPANOVITCH (1861-1906)
BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)
BALANCHIVADZE ANDREÏ MELITONOVITCH (1906-1992)
BARCHAÏ RUDOLF (1924-2010)
BERLINSKY VALENTIN (1925-2008)
BORODINE ALEXANDRE PORFIRIEVITCH (1833-1887)

S

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

SAARIAHO kaija (1952-)
    • SAARIAHO kaija (1952-)

SABLON jean (1906-1994)
    • SABLON jean (1906-1994)

SACCHINI antonio (1730-1786)
    PICCINNI nicola (1728-1800)

SACHER paul (1906-1999)
    • SACHER paul (1906-1999)

SACHS curt (1881-1959)
    • SACHS curt (1881-1959)

SADIE stanley (1930-2005)
    • SADIE stanley (1930-2005)

SAGUER louis (1907-1991)
    • SAGUER louis (1907-1991)

SAID edward w. (1935-2003)
    BARENBOIM daniel (1942-)

SAINT-DENIS ruth (1877-1968)
    DELSARTE françois (1811-1871)

SAINT-SAËNS camille (1835-1921)
    • SAINT-SAËNS camille (1835-1921)
    DARRÉ jeanne-marie (1905-1999)
    GODOWSKI leopold (1870-1938)

SAINT-LÉON arthur (1821-1870)
    • SAINT-LÉON arthur (1821-1870)

SALIERI antonio (1750-1825)
    • SALIERI antonio (1750-1825)

SALON DE MUSIQUE, Satyajit Ray
    KHAN vilayat (1928-2004)

OFFENBACH JACQUES (1819-1880)

SAUDADE
RODRIGUES AMÁLIA (1920-1999)

SAUER EMIL GEORG KONRAD VON (1862-1942)
- SAUER EMIL GEORG KONRAD VON (1862-1942)

SAUGUET HENRI (1901-1989)
- SAUGUET HENRI (1901-1989)

SAUTET CLAUDE (1924-2000)
MONTAND YVES (1921-1991)

SAUVAGE CATHERINE (1929-1998)
- SAUVAGE CATHERINE (1929-1998)

SAVALL JORDI (1941-)
- SAVALL JORDI (1941-)

FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)

SAXOPHONE
ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
ANDERSON FRED (1929-2010)
BECHET SIDNEY (1897-1959)
BRAXTON ANTHONY (1945-)
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
BROWN MARION (1935-2010)
BYAS DON (1912-1972)
CARNEY HARRY (1910-1974)
CARTER BENNY (1907-2003)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
DESMOND PAUL (1924-1977)
FOSTER FRANK (1928-2011)
GETZ STAN (1927-1991)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GORDON DEXTER (1923-1990)
GRIFFIN JOHNNY (1928-2008)
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
KONITZ LEE (1927-)
LACY STEVE (1934-2004)
LAND HAROLD (1928-2001)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
MARIANO CHARLIE (1923-2009)
MARSALIS BRANFORD (1960-)
MOBLEY HANK (1930-1986)
MOODY IAMES (1925-2010)
MORGAN FRANK (1933-2007)
MULLIGAN GERRY (1927-1996)

McLEAN JACKIE (1931-2006)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
ROLLINS SONNY (1929-)
SHANK BUD (1926-2009)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SHORTER WAYNE (1933-)
SIMS ZOOT (1925-1985)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
WEBSTER BEN (1909-1973)
WILEN BARNEY (1937-1996)
YOUNG LESTER (1909-1959)

SAYÃO BIDÚ (1902-1999)

- SAYÃO BIDÚ (1902-1999)

SCALA DE MILAN

ABBADO CLAUDIO (1933-)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)
GRISI GIULIA (1811-1869)
MUTI RICCARDO (1941-)
TOSCANINI ARTURO (1867-1957)

SCANDINAVE MUSIQUE

ALFVÉN HUGO (1872-1960)
ANDSNES LEIF OVE (1970-)
BERWALD FRANZ (1796-1868)
BLOMDAHL KARL BIRGER (1916-1968)
FROUNBERG IVAR (1950-)
GADE NIELS (1817-1890)
GRIEG EDVARD (1843-1907)
HARTMANN JOHAN PETER EMILIUS (1805-1900)
KAJANUS ROBERT (1856-1933)
KOKKONEN JOONAS (1921-1996)
LINDBERG MAGNUS (1958-)
LINDBLAD ADOLF FREDERIK (1801-1878)
MERIKANTO AARRE (1893-1958)
NIELSEN CARL (1865-1931)
NORDHEIM ARNE (1931-2010)
PALMGREN SELIM (1878-1951)
RAUTAVAARA EINOJUHANI (1928-)
SAARIAHO KAIJA (1952-)
SIBELIUS JEAN (1865-1957)
SINDING CHRISTIAN (1856-1941)
STENHAMMAR WILHELM (1871-1927)
SVENSSON ESBJÖRN (1964-2008)
TALVELA MARTTI (1935-1989)
WINKEL HOLM MOGENS (1936-)

SCARLATTI ALESSANDRO (1660-1725)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)
SCARLATTI LES
SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)

SCARLATTI domenico (1685-1757)
KIRKPATRICK ralph (1911-1984)
ROSS scott (1951-1989)
SCARLATTI les
SOLER père antonio (1729-1783)

SCARLATTI giuseppe (1723-1777)
SCARLATTI les

SCARLATTI les
• SCARLATTI les

SCELSI giacinto (1905-1988)
• SCELSI giacinto (1905-1988)
RADULESCU horatiu (1942-2008)

SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE
EVERDING august (1928-1999)
FRIEDRICH götz (1930-2000)
MENOTTI gian carlo (1911-2007)
WAGNER wolfgang (1919-2010)

SCHAEFFER pierre (1910-1995)
• SCHAEFFER pierre (1910-1995)
DHOMONT francis (1926-)
HENRY pierre (1927-)
MALEC ivo (1925-)
MERCURE pierre (1927-1966)
ZANÉSI christian (1952-)

SCHAEFFNER andré (1895-1980)
• SCHAEFFNER andré (1895-1980)

SCHEIDT samuel (1587-1654)
• SCHEIDT samuel (1587-1654)
SCHEIN johann hermann (1586-1630)

SCHEIN johann hermann (1586-1630)
• SCHEIN johann hermann (1586-1630)
SCHEIDT samuel (1587-1654)

SCHERCHEN hermann (1891-1966)
• SCHERCHEN hermann (1891-1966)
NONO luigi (1924-1990)

SCHERZO
MONTEVERDI claudio (1567-1643)

SCHIC anna stella (1922-2009)
• SCHIC anna stella (1922-2009)

SCHIDLOF peter (1922-1987)
• SCHIDLOF peter (1922-1987)

• SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
ADAMS JOHN (1947-)
EISLER HANNS (1898-1962)
GERHARD ROBERTO (1896-1970)
HAUER JOSEF MATTHIAS (1883-1959)
KRASNER LOUIS (1903-1995)
SCHERCHEN HERMANN (1891-1966)
STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)
WEBERN ANTON VON (1883-1945)
ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)

SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)
• SCHORR FRIEDRICH (1888-1953)

SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)
• SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)

SCHUBART CHRISTIAN FRIEDRICH (1739-1791)
• SCHUBART CHRISTIAN FRIEDRICH (1739-1791)

SCHUBERT FRANZ (1797-1828)
• SCHUBERT FRANZ (1797-1828)
BANCQUART ALAIN (1934-)
MASSIN BRIGITTE (1927-2002)

SCHULHOFF ERVIN (1894-1942)
• SCHULHOFF ERVÍN (1894-1942)

SCHULTZE NORBERT (1911-2002)
• SCHULTZE NORBERT (1911-2002)

SCHUMAN WILLIAM (1910-1992)
• SCHUMAN WILLIAM (1910-1992)

SCHUMANN CLARA (1819-1896)
• SCHUMANN CLARA (1819-1896)
SCHUMANN ROBERT (1810-1856)

SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)
• SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)

SCHUMANN ROBERT (1810-1856)
• SCHUMANN ROBERT (1810-1856)
JOACHIM JOSEPH (1831-1907)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY FÉLIX (1809-1847)
SCHUMANN CLARA (1819-1896)

SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)
• SCHUMANN-HEINK ERNESTINE (1861-1936)

SCHUPPANZIGH IGNAZ (1776-1830)
• SCHUPPANZIGH IGNAZ (1776-1830)

SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
• SCHÜTZ HEINRICH (1585-1672)
GABRIELI ANDREA (1533 env.-1586) ET GIOVANNI (1555 env.-1612)
KURTÁG GYÖRGY (1926-)
SCHEIDT SAMUEL (1587-1654)
SCHEIN JOHANN HERMANN (1586-1630)

SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
• SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
LEGGE WALTER (1906-1979)

SCIARRINO SALVATORE (1947-)
• SCIARRINO SALVATORE (1947-)

SCIENCES HISTOIRE DES, *Antiquité et Moyen Âge*
HERMANN VON REICHENAU (1013-1054)

SCIENCES HISTOIRE DES, *XVIIe et XVIIIe s.*
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)
• SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)

SCOTTO RENATA (1933-)
• SCOTTO RENATA (1933-)

SCRIABINE ALEXANDRE NIKOLAÏEVITCH (1872-1915)
• SCRIABINE ALEXANDRE NIKOLAÏEVITCH (1872-1915)

SCRIBE EUGÈNE (1791-1861)
AUBER DANIEL FRANÇOIS ESPRIT (1782-1871)
MEYERBEER JAKOB LIEBMANNBEER, dit GIACOMO (1791-1864)

SCRUGGS EARL (1924-2012)
FLATT & SCRUGGS

SCULPTURE CONTEMPORAINE
PAIK NAM JUNE (1932-2006)

SCULPTURE DU XXe ET DU DÉBUT DU XXIe SIÈCLE
PAIK NAM JUNE (1932-2006)

SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)
• SEBÖK GYÖRGY (1922-1999)

SECOND EMPIRE, *art, industrie, société*
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)

SEDAINE MICHEL JEAN (1719-1797)
MONSIGNY PIERRE ALEXANDRE (1729-1817)

SEEFRIED IRMGARD (1919-1988)
• SEEFRIED IRMGARD (1919-1988)

PABLO LUIS DE (1930-)
PETRASSI GOFFREDO (1904-2003)
POUSSEUR HENRI (1929-2009)
PÉPIN CLERMONT (1926-2006)
SCHNEBEL DIETER (1930-)
SCHNITTKE ALFRED (1934-1998)
SCHÖNBERG ARNOLD (1874-1951)
SEROCKI KAZIMIERZ (1922-1981)
SKALKÓTAS ou SKALKÓTTAS NIKOS (1904-1949)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)
WEBERN ANTON VON (1883-1945)
YUN ISANG (1917-1995)
ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)

SERKIN RUDOLF (1903-1991)

• SERKIN RUDOLF (1903-1991)
BUSCH ADOLF (1891-1952)

SERMISY CLAUDE OU CLAUDIN DE (1490 env.-1562)

• SERMISY CLAUDEOU CLAUDIN DE (1490 env.-1562)

SEROCKI KAZIMIERZ (1922-1981)

• SEROCKI KAZIMIERZ (1922-1981)
BAIRD TADEUSZ (1928-1981)

SESSIONS ROGER (1896-1985)

• SESSIONS ROGER (1896-1985)

SÉVERAC DÉODAT DE (1872-1921)

• SÉVERAC DÉODAT DE (1872-1921)

SEX PISTOLS

McLAREN MALCOLM (1946-2010)

SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)

• SGRIZZI LUCIANO (1910-1994)

SHANK BUD (1926-2009)

• SHANK BUD (1926-2009)

SHANKAR RAVI (1920-2012)

• SHANKAR RAVI (1920-2012)
GLASS PHILIP (1937-)

SHAW ARTIE (1910-2004)

• SHAW ARTIE (1910-2004)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)

SHAWN TED (1891-1972)

DELSARTE FRANÇOIS (1811-1871)

SHEARING GEORGE (1919-2011)

SIMPSON VALÉRIE (1946--)
ASHFORD NICKOLAS (1941-2011)

SIMS JOHN HALEY dit ZOOT (1925-1985)
- SIMS ZOOT (1925-1985)

SINATRA FRANK (1915-1998)
- SINATRA FRANK (1915-1998)

DAVIS Jr. SAMMY (1925-1990)
HAINES CONNIE (1921-2008)

SINDING CHRISTIAN (1856-1941)
- SINDING CHRISTIAN (1856-1941)

SINGH JAGJIT (1941-2011)
- SINGH JAGJIT (1941-2011)

SINGLETON ZUTTY (1898-1975)
- SINGLETON ZUTTY (1898-1975)

SINGSPIEL
MARSCHNER HEINRICH AUGUST (1795-1861)
MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)

SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)
- SINOPOLI GIUSEPPE (1946-2001)

SIOHAN ROBERT (1894-1985)
- SIOHAN ROBERT (1894-1985)

SITAR
KHAN VILAYAT (1928-2004)
SHANKAR RAVI (1920-2012)

SITWELL LES
WALTON WILLIAM TURNER (1902-1983)

SIX GROUPE DES, *musique*
AURIC GEORGES (1899-1983)
DUREY LOUIS (1888-1979)
HONEGGER ARTHUR (1892-1955)
MILHAUD DARIUS (1892-1974)
POULENC FRANCIS (1899-1963)
TAILLEFERRE GERMAINE (1892-1983)

SIXTE V ou SIXTE QUINT, FELICE PERETTI (1521-1590) pape (1585-1590)
PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)

SKA, *musique*
DEKKER DESMOND (1942-2006)
LLEWELLYN BARRY (1947-2011)
TOOTS AND THE MAYTALS

ANTHEIL GEORGE (1900-1959)
FERRARI LUC (1929-2005)
HENRY PIERRE (1927-)
LACHENMANN HELMUT (1935-)
LÉVINAS MICHAËL (1949-)
VARÈSE EDGAR (1883-1965)

SOPRANO

ALARIE PIERRETTE (1921-2011)
AMARA LUCINE (1927-)
AUGÉR ARLEEN (1939-1993)
BATTLE KATHLEEN (1948-)
BEHRENS HILDEGARD (1937-2009)
BERGER ERNA (1900-1990)
BERTON LILIANE (1924-2009)
BUMBRY GRACE (1937-)
CABALLÉ MONTSERRAT (1933-)
CALVÉ EMMA (1858-1942)
CONNELL ELIZABETH (1946-2012)
CRESPIN RÉGINE (1927-2007)
DANCO SUZANNE (1911-2000)
DELLA CASA LISA (1919-2012)
DESSAY NATALIE (1965-)
DESTINN EMMY (1878-1930)
EAMES EMMA (1865-1952)
FARRAR GERALDINE (1882-1967)
FARRELL EILEEN (1920-2002)
FIGUERAS MONTSERRAT (1942-2011)
FLAGSTAD KIRSTEN (1895-1962)
FLEMING RENÉE (1959-)
GALLI-CURCI AMELITA (1882-1963)
GARDEN MARY (1874-1967)
GENCER LEYLA (1928-2008)
GHEORGHIU ANGELA (1965-)
GOLTZ CHRISTEL (1912-2008)
GRISI GIULIA (1811-1869)
GRÜMMER ELISABETH (1911-1986)
IVOGÜN MARIA (1891-1987)
JANOWITZ GUNDULA (1937-)
KÖTH ERIKA (1927-1989)
LEHMANN LILLI (1848-1929)
LEHMANN LOTTE (1888-1977)
LEIDER FRIDA (1888-1975)
LEMNITZ TIANA (1897-1994)
LOS ANGELES VICTORIA DE (1923-2005)
LOTT FELICITY (1947-)
LUDWIG CHRISTA (1924-)
MELBA NELLIE (1861-1931)
MERVAL PAULETTE (1920-2009)
MICHEAU JANINE (1914-1976)
MILANOV ZINKA (1906-1989)
MOFFO ANNA (1930 ou 1932-2006)
MOORE GRACE (1898-1947)

MÖDL MARTHA (1912-2001)
NELSON JUDITH (1939-2012)
NIELSEN INGA (1946-2008)
NILSSON BIRGIT (1918-2005)
NORMAN JESSYE (1945-)
PATTI ADELINA (1843-1919)
PONS LILY (1898-1976)
POPP LUCIA (1939-1993)
PRICE LEONTYNE (1927-)
PRICE MARGARET (1941-2011)
RETHBERG ELISABETH (1894-1976)
REVOIL FANELY (1906-1999)
ROTHENBERGER ANNELIESE (1924 ?-2010)
RYSANEK LEONIE (1926-1998)
SAYÃO BIDÚ (1902-1999)
SCHRÖDER-DEVRIENT WILHELMINE (1804-1860)
SCHUMANN ELISABETH (1888-1952)
SCHWARZKOPF ELISABETH (1915-2006)
SCIUTTI GRAZIELLA (1927-2001)
SCOTTO RENATA (1933-)
SILLS BEVERLY (1929-2007)
STADER MARIA (1911-1999)
STEBER ELEANOR (1916-1990)
STICH-RANDALL TERESA (1927-2007)
STREICH RITA (1920-1987)
SUTHERLAND JOAN (1926-2010)
SÖDERSTRÖM ELISABETH (1927-2009)
TE KANAWA KIRI (1944-)
TEBALDI RENATA (1922-2004)
TETRAZZINI LUISA (1871-1940)
TEYTE MAGGIE (1888-1976)
TRAUBEL HELEN (1899-1972)
TURNER EVA (1892-1990)
URSULEAC VIORICA (1894-1985)
VARNAY ASTRID (1918-2006)
VICHNIEVSKAIA GALINA (1926-2012)
WILLIAMS CAMILLA (1919-2012)

SOSA MERCEDES (1935-2009)

• SOSA MERCEDES (1935-2009)

SOTTIE ou SOTIE

DU BUS GERVAIS (fin XIII^{e}-déb. XIV^{e} s.)

SOUCHON ALAIN (1944-)

• SOUCHON ALAIN (1944-)

SOUFISME ou SUFISME

KHAN NUSRAT FATEH ALI (1948-1997)

SOUL MUSIC

ASHFORD NICKOLAS (1941-2011)
BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)

BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
CALLIER TERRY (1945-2012)
CHARLES RAY (1930-2004)
COOKE SAM (1931-1964)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
GAYE MARVIN (1939-1984)
GREEN AL (1946-)
HAYES ISAAC (1942-2008)
MAYFIELD CURTIS (1942-1999)
PENDERGRASS TEDDY (1950-2010)
PICKETT WILSON (1941-2006)
PRINCE (1958-)
REDDING OTIS (1941-1967)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
SLY AND THE FAMILY STONE
SPECTOR PHIL (1940-)
SPRINGSTEEN BRUCE (1949-)
STARR EDWIN (1942-2003)
WEXLER JERRY (1917-2008)
WILSON JACKIE (1934-1984)
WONDER STEVIE (1950-)

SOUMET ALEXANDRE (1788-1845)
BELLINI VINCENZO (1801-1835)

SOUZAY GÉRARD (1918-2004)
• SOUZAY GÉRARD (1918-2004)

SOVIÉTIQUE LITTÉRATURE
OKOUDJAVA BOULAT CHALVOVITCH (1924-1997)

SOYER DAVID (1923-2010)
• SOYER DAVID (1923-2010)

SPECTACLE
BERIO LUCIANO (1925-2003)
HALLYDAY JOHNNY (1943-)
SPRINGSTEEN BRUCE (1949-)
STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)

SPECTOR PHIL (1940-)
• SPECTOR PHIL (1940-)
COHEN LEONARD (1934-)
TURNER IKE (1931-2007) et TINA (1939-)

SPECTRALE MUSIQUE
DILLON JAMES (1950-)
GRISEY GÉRARD (1946-1998)
HARVEY JONATHAN (1939-2012)
HUREL PHILIPPE (1955-)
LINDBERG MAGNUS (1958-)
LÉVINAS MICHAËL (1949-)
MURAIL TRISTAN (1947-)

STARS ET VEDETTES
ALAGNA roberto (1963-)
STREISAND barbra (1942-)

STEBER eleanor (1916-1990)
• STEBER eleanor (1916-1990)

STEIN gertrude (1874-1946)
THOMSON virgil (1896-1989)

STEIN horst (1928-2008)
• STEIN horst (1928-2008)

STEIN les
• STEIN les

STEINER max (1888-1971)
• STEINER max (1888-1971)

STENHAMMAR wilhelm (1871-1927)
• STENHAMMAR wilhelm (1871-1927)

STERN isaac (1920-2001)
• STERN isaac (1920-2001)

STEWART thomas (1928-2006)
• STEWART thomas (1928-2006)

STICH-RANDALL teresa (1927-2007)
• STICH-RANDALL teresa (1927-2007)

STOCHASTIQUE musique
FROUNBERG ivar (1950-)
XENAKIS iannis (1922-2001)

STOCKHAUSEN karlheinz (1928-2007)
• STOCKHAUSEN karlheinz (1928-2007)
BANCQUART alain (1934-)
HARVEY jonathan (1939-2012)
LIGETI györgy (1923-2006)
MANOURY philippe (1952-)
VIVIER claude (1948-1983)
ZANÉSI christian (1952-)

STOKOWSKI leopold (1882-1977)
• STOKOWSKI leopold (1882-1977)

STOLLER mike (1933-)
LEIBER jerry (1933-2011)

STÖLZEL gottfried heinrich (1690-1749)
• STÖLZEL gottfried heinrich (1690-1749)

- STRUMMER joe (1952-2002)

CLASH

STUDIO D’ENREGISTREMENT SONORE
LIGETI györgy (1923-2006)
NONO luigi (1924-1990)
PHILLIPS sam (1923-2003)
SCHAEFFER pierre (1910-1995)

STUMPF carl (1848-1936)
HORNBOSTEL erich moritz von (1877-1935)

STURM UND DRANG
VAŇHAL jan křtitel (1739-1813)

SUÈDE
BJÖRLING jussi (1911-1960)
CRUSELL bernhard henrik (1775-1838)
STENHAMMAR wilhelm (1871-1927)

SUÈDOISE littérature
BELLMAN carl michael (1740-1795)

SUEURS FROIDES (VERTIGO), Alfred Hitchcock
HERRMANN bernard (1911-1975)

SUFFRAGETTES
SMYTH ethel (1858-1944)

SUISSE
HONEGGER arthur (1892-1955)

SUITE, *musique*
CHAMBONNIÉRES jacquesCHAMPION de (1601 env.-1670 ou 1672)
COUPERIN les
GRIEG edvard (1843-1907)
MUFFAT georg (1653-1704)
ROUSSEL albert (1869-1937)

SUITNER otmar (1922-2010)
- SUITNER otmar (1922-2010)

SUK josef (1874-1935)
- SUK josef (1874-1935)

SUK josef (1929-2011)
- SUK josef (1929-2011)

SUMAC yma (1922-2008)
- SUMAC yma (1922-2008)

SUMMER donna (1948-2012)
- SUMMER donna (1948-2012)

SUN RECORDS
PHILLIPS sam (1923-2003)

SUN RA (1914/1915-1993)
- SUN RA (1914/1915-1993)

SUPERPRODUCTION, *cinéma*
STEINER max (1888-1971)

SÜSSMAYR franz xaver (1766-1803)
- SÜSSMAYR franz xaver (1766-1803)

SUTERMEISTER heinrich (1910-1995)
- SUTERMEISTER heinrich (1910-1995)

SUTHERLAND joan (1926-2010)
- SUTHERLAND joan (1926-2010)

SUZUKI SHIN’ICHI (1898-1998)
- SUZUKI SHIN’ICHI (1898-1998)

SVENSSON esbjörn (1964-2008)
- SVENSSON esbjörn (1964-2008)

SVETLANOV evgeni (1928-2002)
- SVETLANOV evgeni (1928-2002)

SVIRIDOV gueorgui vassilievitch (1915-1998)
- SVIRIDOV gueorgui vassilievitch (1915-1998)

SWEELINCK jan pieterszoon (1562-1621)
- SWEELINCK jan pieterszoon (1562-1621)

SCHEIDT samuel (1587-1654)

SWING
ALLEN henry red (1908-1967)
ARMSTRONG louis (1901-1971)
BARNET charlie (1913-1991)
BASIE count (1904-1984)
BELLSON louie (1924-2009)
BROWN « les » (1912-2001)
BYAS don (1912-1972)
CARTER benny (1907-2003)
CHRISTIAN charlie (1919-1942)
CLAYTON buck (1911-1991)
GOODMAN benny (1909-1986)
GULDA friedrich (1930-2000)
HAINES connie (1921-2008)
JACKSON mahalia (1911-1972)
NOONE jimmie (1895-1944)
OLIVER king (1884 ou 1885-1938)
THOMPSON lucky (1924-2005)
WEBB chick (entre 1902 et 1909-1939)

TANSMAN ALEXANDRE (1897-1986)
• TANSMAN ALEXANDRE (1897-1986)
LARROCHA ALICIA DE (1923-2009)

TÁRREGA FRANCISCO (1852-1909)
SEGOVIA ANDRÉS (1893-1987)

TARTINI GIUSEPPE (1692-1770)
• TARTINI GIUSEPPE (1692-1770)
CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

TATUM ART (1910-1956)
• TATUM ART (1910-1956)

TAUBER RICHARD (1891-1948)
• TAUBER RICHARD (1891-1948)

TAVENER JOHN (1944-2013)
• TAVENER JOHN (1944-)

TAVERNER JOHN (1490?-1545)
• TAVERNER JOHN (1490 ?-1545)

TAXI DRIVER, Martin Scorsese
HERRMANN BERNARD (1911-1975)

TAYLOR CECIL (1929-)
• TAYLOR CECIL (1929-)

TAYLOR KOKO (1928-2009)
• TAYLOR KOKO (1928-2009)

TCHAÏKOVSKI PIOTR ILITCH (1840-1893)
• TCHAÏKOVSKI PIOTR ILITCH (1840-1893)

TCHÈQUE MUSIQUE
BENDA GEORG (1722 -1795)
DUSSEK JAN LADISLAV (1760-1812)
DVOŘÁK ANTONÍN (1841-1904)
FIRKUŠNÝ RUDOLF (1912-1994)
FOERSTER JOSEF BOHUSLAV (1859-1951)
GYROWETZ ADALBERT (1763-1850)
HAAS PAVEL (1899-1944)
HÁBA ALOIS (1893-1973)
JANÁČEK LEOŠ (1854-1928)
KABELÁČ MILOSLAV (1908-1979)
KRÁSA HANS (1899-1944)
KUBELÍK RAFAEL (1914-1996)
MARTINŮ BOHUSLAV (1890-1959)
MOSCHELES IGNAZ (1794-1870)
MYSLIVEČEK JOSEF (1737-1781)
NEUMANN VÁCLAV (1920-1995)
NOVÁK VÍTĚZSLAV (1870-1949)

TEYTE MAGGIE (1888-1976)
• TEYTE MAGGIE (1888-1976)

THALBERG SIGISMUND (1812-1871)
• THALBERG SIGISMUND (1812-1871)

THÉÂTRE CONTEMPORAIN
PONNELLE JEAN-PIERRE (1932-1988)

THÉÂTRE LYRIQUE
BRETÓN TOMÁS (1850-1923)
CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
CHUECA FEDERICO (1848-1908)
DESTOUCHES ANDRÉ, cardinal (1672-1749)
ESSYAD AHMED (1939-)
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)
LALO ÉDOUARD (1823-1892)
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
MALIPIERO GIAN FRANCESCO (1882-1973)
MOURET JEAN-JOSEPH (1682-1738)
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)
PHILIDOR LESDANICAN dits LES (XVIIe-XVIIIe s.)
SPONTINI GASPARE (1774-1851)

THÉÂTRE POPULAIRE
VERDI GIUSEPPE (1813-1901)

THÉÂTRE MUSICAL
ANDRIESSEN LOUIS (1939-)
APERGHIS GEORGES (1945-)
BERBERIAN CATHY (1925-1983)
BERIO LUCIANO (1925-2003)
KAGEL MAURICIO RAÚL (1931-2008)
LACHENMANN HELMUT (1935-)
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)
LLOYD WEBBER ANDREW (1948-)
LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
OFFENBACH JACQUES (1819-1880)
ORFF CARL (1895-1982)
PREY CLAUDE (1925-1998)
WAGNER RICHARD (1813-1883)

THEBOM BLANCHE (1915-2010)
• THEBOM BLANCHE (1915-2010)

THÉME, *musique*
VIVALDI ANTONIO (1678-1741)

THIBAUD JACQUES (1880-1953)
• THIBAUD JACQUES (1880-1953)
CORTOT ALFRED (1877-1962)
LONG MARGUERITE (1874-1966)

THIGPEN ED (1930-2010)
- THIGPEN ED (1930-2010)

THILL GEORGES (1897-1984)
- THILL GEORGES (1897-1984)

THIN LIZZY
MOORE GARY (1952-2011)

THOMAS AMBROISE (1811-1896)
- THOMAS AMBROISE (1811-1896)

THOMAS JESS (1927-1993)
- THOMAS JESS (1927-1993)

THOMPSON LUCKY (1924-2005)
- THOMPSON LUCKY (1924-2005)

THOMSON VIRGIL (1896-1989)
- THOMSON VIRGIL (1896-1989)

THREADGILL HENRY (1944-)
- THREADGILL HENRY (1944-)

TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)
- TIBBETT LAWRENCE (1896-1960)

TIENTO, *musique instrumentale*
CABANILLES JUAN BAUTISTA (1644-1712)
CABEZÓN ANTONIO DE (1500-1566)

TILL L'ESPIÈGLE (XVe S.)
STRAUSS RICHARD (1864-1949)

TIMBRE, *musique*
LIGETI GYÖRGY (1923-2006)
LÉVINAS MICHAËL (1949-)
MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
SCIARRINO SALVATORE (1947-)
VIVIER CLAUDE (1948-1983)

TINCTORIS JOHANNES (1435 env.-1511)
- TINCTORIS JOHANNES (1435 env.-1511)

TIOMKIN DIMITRI (1894-1979)
- TIOMKIN DIMITRI (1894-1979)

TIPPETT MICHAEL (1905-1998)
- TIPPETT MICHAEL (1905-1998)

TITELOUZE JEHAN (1562 ou 1563-1633)
- TITELOUZE JEHAN (1562 ou 1563-1633)

TOURNEMIRE Charles (1870-1939)
• TOURNEMIRE Charles (1870-1939)

TOVEY Donald Francis (1875-1940)
• TOVEY Donald Francis (1875-1940)

TRAGÈDIE
FILLEUL Nicolas (1537 ?-apr. 1584)

TRAMPLER Walter (1915-1997)
• TRAMPLER Walter (1915-1997)

TRAUBEL Helen (1899-1972)
• TRAUBEL Helen (1899-1972)

TRAVERS Mary (1936-2009)
• TRAVERS Mary (1936-2009)

TRAVIS Merle (1917-1983)
• TRAVIS Merle (1917-1983)

TRAVIS Randy (1959-)
• TRAVIS Randy (1959-)

TRENET Charles (1913-2001)
• TRENET Charles (1913-2001)
HIGELIN Jacques (1940-)

TRENTE ANS guerre de
SCHÜTZ Heinrich (1585-1672)

TRENTE concile de
PALESTRINA Giovanni Pierluigi da (1525 env.-1594)

TRIANA Naranjito de (1933-2002)
• TRIANA Naranjito de (1933-2002)

TRIO
FEUERMANN Emanuel (1902-1942)
ISTOMIN Eugene (1925-2003)
ROSE Leonard (1918-1984)
ROSSI Salomone (1570 env.-env. 1630)

TRISTAN ET YSEUT
WAGNER Richard (1813-1883)

TRISTANO Lennie (1919-1978)
• TRISTANO Lennie (1919-1978)
KONITZ Lee (1927-)

TROMBONE
GLOBOKAR Vinko (1934-)
HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)

TURINA JOAQUÍN (1882-1949)

- TURINA JOAQUÍN (1882-1949)

TURNER EVA (1892-1990)

- TURNER EVA (1892-1990)

TURNER IKE (1931-2007) et TINA (1939-)

- TURNER IKE (1931-2007) et TINA (1939-)

TURNER JOE (1907-1990)

- TURNER JOE (1907-1990)

TURNER JOSEPH VERNON dit BIG JOE (1911-1985)

- TURNER BIG JOE (1911-1985)

TWIST

BALLARD HANK (1936-2003)

TYE CHRISTOPHER (1500 env.-env. 1573)

- TYE CHRISTOPHER (1500 env.-env. 1573)

VARNAY astrid (1918-2006)
• VARNAY astrid (1918-2006)

VASSILENKO sergueï nikiforovitch (1872-1956)
• VASSILENKO sergueï nikiforovitch (1872-1956)

VAUCAIRE cora (1918-2011)
• VAUCAIRE cora (1918-2011)

VAUDEVILLE
DÉSAUGIERS antoine (1772-1827)
FAVART charles-simon (1710-1792)

VAUGHAN sarah (1924-1990)
• VAUGHAN sarah (1924-1990)

VAUGHAN WILLIAMS ralph (1872-1958)
• VAUGHAN WILLIAMS ralph (1872-1958)

VÁZQUEZ juan (1510 env.-env. 1560)
• VÁZQUEZ juan (1510 env.-env. 1560)

VECCHI orazio (1550 env.-1605)
• VECCHI orazio (1550 env.-1605)

VEE JAY RECORDS
REED jimmy (1925-1976)

VÉGH sándor (1912-1997)
• VÉGH sándor (1912-1997)

VELVET UNDERGROUND the
• VELVET UNDERGROUND
IGGY POP (1947-)
REED lou (1942-)

VENISE
CAVALLI pier francesco (1602-1676)
VIVALDI antonio (1678-1741)

VÉNITIEN art
CROCE giovanni (1557 env.-1609)
GABRIELI andrea (1533 env.-1586) et giovanni (1555 env.-1612)
INGEGNERI marcantonio (1547 env.-1592)
MONTEVERDI claudio (1567-1643)

VENT instruments à
HOTTETERRE les (xviie-xviiie s.)
MENDELSSOHN-BARTHOLDY félix (1809-1847)
OUBRADOUS fernand (1903-1986)

VENTURA ray (1908-1979)
• VENTURA ray (1908-1979)

- VILLA-LOBOS HEITOR (1887-1959)

SCHIC ANNA STELLA (1922-2009)
TAGLIAFERRO MAGDA (1894-1986)

VILLANELLA, *musique*

LASSUS ROLAND DE (1532 env.-1594)
MARENZIO LUCA (1553-1599)

VINAY RAMÓN (1912-1996)

- VINAY RAMÓN (1912-1996)

VINCENT GENE (1935-1971)

- VINCENT GENE (1935-1971)

VINCI LEONARDO (1696 env.-1730)

- VINCI LEONARDO (1696 env.-1730)

VIOLE

GIBBONS ORLANDO (1583-1625)
HARNONCOURT NIKOLAUS (1929-)
MARAIS MARIN (1656-1728)
SAVALL JORDI (1941-)

VIOLE DE GAMBE

SAVALL JORDI (1941-)

VIOLON

ACCARDO SALVATORE (1941-)
AUCLAIR MICHÈLE (1924-2005)
BAUMGARTNER RUDOLF (1917-2002)
BIBER HEINRICH IGNAZ FRANZ VON (1644-1704)
BOSKOVSKY WILLI (1909-1991)
BRAININ NORBERT (1923-2005)
BUSCH ADOLF (1891-1952)
BÉRIOT CHARLES DE (1802-1870)
CORELLI ARCANGELO (1653-1713)
ELMAN MISCHA (1891-1967)
ERLIH DEVY (1928-2012)
FERRAS CHRISTIAN (1933-1982)
FLESCH CARL (1873-1944)
FRANCESCATTI ZINO (1902-1991)
GALAMIAN IVAN ALEXANDER (1902-1981)
GALIMIR FELIX (1910-1999)
GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)
GEMINIANI FRANCESCO SAVERIO (1687-1762)
GIARDINI FELICE (1716-1796)
GOLDBERG SZYMON (1909-1993)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
GRUMIAUX ARTHUR (1921-1986)
HEIFETZ JASCHA (1899-1987)
JARRY GÉRARD (1936-2004)
JENKINS LEROY (1932-2007)
JOACHIM JOSEPH (1831-1907)

DU PRÉ JACQUELINE (1945-1987)
FEUERMANN EMANUEL (1902-1942)
FOURNIER PIERRE (1906-1986)
GENDRON MAURICE (1920-1990)
JANIGRO ANTONIO (1918-1989)
MA YO-YO (1955-)
NAVARRA ANDRÉ (1911-1988)
PALM SIEGFRIED (1927-2005)
PIATIGORSKY GREGOR (1903-1976)
ROSE LEONARD (1918-1984)
ROSTROPOVITCH MSTISLAV (1927-2007)
SOYER DAVID (1923-2010)
STARKER JANOS (1924-2013)
TORTELIER PAUL (1914-1990)

VIOTTI GIOVANNI BATTISTA (1755-1824)

- VIOTTI GIOVANNI BATTISTA (1755-1824)

VIRELAI

MACHAUT GUILLAUME DE (1300 env.-1377)

VIRGINALISTES ANGLAIS

BULL JOHN (1562 env.-1628)
FARNABY GILES (1563 env.-1640)
GIBBONS ORLANDO (1583-1625)
MORLEY THOMAS (1557 ou 1558-1602)
SWEELINCK JAN PIETERSZOON (1562-1621)

VIRTUOSITÉ

ARGERICH MARTHA (1941-)
BERIO LUCIANO (1925-2003)
DUSSEK JAN LADISLAV (1760-1812)
GLOBOKAR VINKO (1934-)
KÜHN JOACHIM (1944-)
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
MILSTEIN NATHAN (1903-1992)
PERLMAN ITZHAK (1945-)
VIEUXTEMPS HENRI (1820-1881)

VISCONTI LUCHINO (1906-1976)

CALLAS MARIA (1923-1977)
GIULINI CARLO MARIA (1914-2005)

VITALI GIOVANNI BATTISTA (1632-1692)

- VITALI GIOVANNI BATTISTA (1632-1692)

VITALI TOMMASO ANTONIO (1663-1745)

VITALI GIOVANNI BATTISTA (1632-1692)

VIVALDI ANTONIO (1678-1741)

- VIVALDI ANTONIO (1678-1741)

CORELLI ARCANGELO (1653-1713)

• WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)

WEBERN ANTON VON (1883-1945)
• WEBERN ANTON VON (1883-1945)
BAIRD TADEUSZ (1928-1981)

WEBSTER BEN (1909-1973)
• WEBSTER BEN (1909-1973)

WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)
• WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)

WEILL KURT (1900-1950)
• WEILL KURT (1900-1950)
LENYA LOTTE (1899-1981)

WEIMAR
LISZT FRANZ (1811-1886)

WEINGARTNER FELIX (1863-1942)
• WEINGARTNER FELIX (1863-1942)

WEISSENBERG ALEXIS (1929-2012)
• WEISSENBERG ALEXIS (1929-2012)

WELITSCH LJUBA (1913-1996)
• WELITSCH LJUBA (1913-1996)

WELLES ORSON (1915-1985)
HERRMANN BERNARD (1911-1975)

WELLESZ EGON (1885-1974)
• WELLESZ EGON (1885-1974)

WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)
• WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

WELLS JUNIOR (1934-1998)
• WELLS JUNIOR (1934-1998)

WELLS KITTY (1919-)
• WELLS KITTY (1919-2012)

WENDERS WIM (1945-)
FERRER IBRAHIM (1927-2005)

WEST SIDE STORY, Jerome Robbins et Robert Wise
SONDHEIM STEPHEN JOSHUA (1930-)

WESTERN
BERNSTEIN ELMER (1922-2004)
TIOMKIN DIMITRI (1894-1979)

McCARTNEY PAUL (1942-)

WINKEL HOLM MOGENS (1936-)
• WINKEL HOLM MOGENS (1936-)

WOLF HUGO (1860-1903)
• WOLF HUGO (1860-1903)
LEGGE WALTER (1906-1979)

WÖLFLI ADOLF (1864-1930)
RILEY TERRY (1935-)

WOLPE STEFAN (1902-1972)
• WOLPE STEFAN (1902-1972)

WONDER STEVIE (1950-)
• WONDER STEVIE (1950-)

WOODS PHIL (1931-2015)
HUMAIR DANIEL (1938-)

WORLD MUSIC ET MUSIQUES DU MONDE
FELA (1938-1997)
GABRIEL PETER (1950-)
KOLOSOY ANTOINE WENDO, dit (1925-2008)
MAKEBA MIRIAM (1932-2008)
MINT ABBA DIMI (1958-2011)
OKOSUN SONNY (1947-2008)
RIMITTI CHEIKHA (1923 env.-2006)
SHANKAR RAVI (1920-2012)
TOURÉ ALI FARKA (1939-2006)
TRUFFAZ ERIK (1960-)
VARGAS CHAVELA (1919-2012)
WESTON RANDY (1926-)
ÉVORA CESÁRIA (1941-2011)

WRIGHT RICHARD (1943-2008)
• WRIGHTRICHARD (1943-2008)
PINK FLOYD

WRIGHT THOMAS (1711-1786)
HERSCHEL WILLIAM (1738-1822)

WYMAN BILL (1936-)
ROLLING STONES

WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)
• WYSCHNEGRADSKY IVAN (1893-1979)

X

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z •

XENAKIS IANNIS (1922-2001)

• XENAKIS IANNIS (1922-2001)
DUSAPIN PASCAL (1955-)
FROUNBERG IVAR (1950-)

Z

• A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z •

ZABALETA NICANOR (1907-1993)

• ZABALETA NICANOR (1907-1993)

ZAFRED MARIO (1922-1987)

• ZAFRED MARIO (1922-1987)

ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)

• ZANÉSI CHRISTIAN (1952-)

ZAPPA FRANK (1940-1993)

• ZAPPA FRANK (1940-1993)
CAPTAIN BEEFHEART(1941-2010)
PONTY JEAN-LUC (1942-)

ZARLINO GIOSEFFO (1517-1590)

• ZARLINO GIOSEFFO (1517-1590)

ZARZUELA

ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
BRETÓN TOMÁS (1850-1923)
CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)
CHUECA FEDERICO (1848-1908)
DOMINGO PLÁCIDO (1941-)

ZAWINUL JOSEF JOE (1932-2007)

• ZAWINUL JOE (1932-2007)

ZAZOU

CALLOWAY CAB (1907-1994)

ZELENKA JAN DISMAS (1679-1745)

• ZELENKA JAN DISMAS (1679-1745)

ZELTER CARL FRIEDRICH (1758-1832)

• ZELTER CARL FRIEDRICH (1758-1832)
BACH JEAN-SÉBASTIEN (1685-1750)

ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)

• ZEMLINSKY ALEXANDER VON (1871-1942)